

Elio Franzini

Arte, parola e concetto

Nel momento in cui si vuole affrontare un problema generale attraverso un'avventura in un caso particolare dell'universo artistico, va posta una premessa. Non esistono infatti relazioni storicamente esplicite tra forme filosofiche e forme artistiche connesse a quell'esperienza chiamata "arte concettuale". D'altra parte, il definirsi progressivo della filosofia anglosassone come riflessione "linguistica" coincide quasi integralmente con la "linguisticità" di certa arte concettuale, che abbandona la forma estetica per definire la parola stessa come fatto estetico.

È da questa posizione che si desidera prendere avvio, per cercare di comprendere il senso teorico di un percorso complesso, ancora denso di prospettive possibili.

La funzione riservata al linguaggio segue peraltro differenziati modelli epistemologici, che ne disegnano diverse funzioni: da una parte analisi che definisce, dall'altro forma che non tocca l'essenza estetica delle cose.

Una visione solo "grammaticale" o "linguistica" o "empirico-descrittiva" dei "problemi estetici" rischia tuttavia di "mancare" il senso *fondamentale* – e fondativo – dell'argomentazione filosofica, affermandone aspetti "formali", o "pratici", ma senza cogliere l'essenziale rapporto tra fenomeno, visione del suo apparire (senso della sua rappresentazione), significato e giudizio. Se manca l'analisi dei nessi veritativi tra fenomeni e teoria del significato e del giudizio, se manca cioè un'analisi del senso gnoseologico del filosofare, l'argomenta-

zione filosofica potrà essere soltanto una forma di raffinata retorica ermeneutico-letteraria o, come suo opposto speculare, un'altrettanto raffinata retorica empirico-psicologica, che coglie i problemi in una frantumazione grammaticale, senza comprendere che sono i problemi stessi a stabilire le leggi della grammaticalità del senso.

Non è sufficiente l'ottimo uso degli strumenti verbali e argomentativi per comprendere il senso delle problematiche filosofiche: si può invece supporre che i giochi linguistici, come i sillogismi e molti precetti di logica formale, servano «a spiegare agli altri le cose che già si sanno, ovvero anche, come l'arte di Lullo, a parlare senza discernimento delle cose che uno ignora, invece di impararle».¹ Questa "logica" contiene, come ribadisce Cartesio, elementi "ottimi" e "verissimi", ma non riflette su di sé, non connette cioè il metodo con i problemi che l'esperienza offre, il pensiero e lo sguardo, scambiando gli uni per gli altri, e riducendo la filosofia o a puro metodo o a funzionalità extrametodica, in entrambi i casi come se fosse essa (e non viceversa) parte della retorica.

Prima dei dubbi cartesiani, che in questo senso sono il vero e proprio punto di avvio della modernità filosofica, era più evidente lo spazio riservato alla retorica, dal momento che il nucleo forte e fondativo del discorso filosofico si poneva nella sua stessa struttura teologico-metafisica (che aveva *de facto* annullato il problema del "senso comune", che torna invece, prepotente e centrale, nelle *Meditazioni* di Cartesio): è problema filosofico, e non di storia delle idee, che la questione risulti in primo piano, insieme al tema del fondamento, nel momento in cui questo paradigma secolare entra in crisi e, con esso, la "sistematizzazione" disciplinare degli strati della filosofia e del suo rapporto con la verità. A partire da Cartesio – e su quest'asse si pongono pensatori molto diversi tra loro, da J. Locke a D. Hume, da E. Husserl a L. Wittgenstein – la filosofia guarda al "come" prima che al "perché", allontanandosi non dalla metafisica, ma dalla discussione autoreferenziale intorno ai suoi presupposti, il cui concetto "fondamentale" vieta un'indagine sulla loro stessa verità di fondamento. E cerca, da qui partendo, un nuovo referente, che è il mondo, e per di più il mondo "prima" delle scienze. Solo che il "come" non si può tradurre *ipso facto* – ed è Cartesio stesso a rilevarlo – in descrizione empirica, o formale, o grammaticale, o negli stessi apparati regolisti-

ci delle scienze particolari (o del linguaggio): il fondamento si sposta dal “perché” metafisico e teleologico all’argomentazione (dimostrativa, apofantica) sulla “natura” del “come”, sulle condizioni fondamentali che guidano i processi descrittivi e conoscitivi. Un atteggiamento cartesiano è allora consapevole di come sia necessario mettere tra parentesi i dubbi, e pensare che le cose sono lì, il mondo è lì “in presenza”; ed è convinto anche sia necessario un nuovo metodo, e un nuovo linguaggio, che è poi il solito linguaggio, cioè quello che non usano né i retori né i teologi né le scienze particolari, per comprendere il senso dei fenomeni: solo che, in questo atteggiamento, Cartesio sa come tale passaggio si ponga all’interno di una “logica” che non è più quella situata tra *Topici* e *Analitici*, ma guarda invece ai nessi significativi delle rappresentazioni fenomeniche, traducendoli in regole “valide per tutti”. Di conseguenza, il passaggio dal “perché” al “come” non significa – non può mai significare – rifiuto di una teoria della verità e del giudizio, che offrirebbe alla filosofia solo lo spazio, formativo ma marginale sul piano fondativo, della grammatica, della retorica o della logica (il *Trivium*, appunto), utile solo per discutere una verità pre-data, sulla quale non si può dubitare, e di cui soltanto è possibile argomentare i modi con cui dirne la certezza.

Wittgenstein, quasi inconsapevole filosofo medievale, vuole costruire una grammatica del “come”, proprio per *non* rinnovare, nella direzione cartesiana, la problematica del fondamento. In questo senso scrive nelle *Ricerche filosofiche*: «È come se dovessimo *guardare attraverso* i fenomeni: la nostra ricerca non si rivolge però ai *fenomeni* ma, si potrebbe dire, alla “possibilità” dei fenomeni. Richiamiamo alla mente, cioè, il *tipo di enunciati* che facciamo intorno ai fenomeni». ² Di conseguenza, la sua non è, in senso proprio, una “ricerca grammaticale”, bensì, piuttosto, come scrive maliziosamente R. Cobb-Stevens, «una versione linguistica dell’innatismo», ³ dal momento che non si capisce come la comunità dei parlanti acquisisca un sistema di concetti (si può forse comprendere come lo tramandi, ma aprendo nuovi problemi) e soprattutto come, e perché, i parlanti dovrebbero usare le “parole giuste”, dispiegando concetti appropriati nel momento in cui “guardano”, in occasione cioè di alcuni stimoli sensoriali.

Creare formule, affermando che siamo di fronte a un empirismo linguistico con un inespresso fondamento teologico, che per-

mette di non interrogarci sul fondamento, serve così, nel momento in cui Wittgenstein osa affermazioni generali, a far comprendere che “dietro” ai giochi linguistici esiste un’idea di filosofia di grande forza paradossale e paradigmatica, che giunge alla grammatica e alla retorica non perché “creda” in esse, ma in quanto esse sono gli unici campi del suo possibile “esercizio”: la filosofia, infatti, si limita a «metterci tutto davanti, e non spiega e non deduce nulla. Poiché tutto è lì in mostra, non c’è neanche nulla da spiegare. Ciò che è nascosto non ci interessa». ⁴ Se mettiamo tra parentesi un’interpretazione psicanalitica di questa affermazione e una storica, culturale e, per così dire, “viennese”, pur del tutto lecite, siamo tornati nel problema di partenza: la filosofia è presentazione («metterci tutto davanti») e metodo o, meglio, «metodi» ⁶ (descrive, ma non spiega né deduce nulla), e non certo teoria del giudizio e del significato. Il “nascosto” viene interpretato da Wittgenstein in modo teologico, cioè come il fondamento di cui non si può “parlare”, e non come la condizione di possibilità della descrizione stessa.

Wittgenstein intende quindi ricordare che la filosofia ha una funzione metodologica e non fondativa (né regolativa nel senso di I. Kant), se non altro perché «tra proposizioni logiche e proposizioni all’interno di un metodo non c’è nessun limite netto» ⁷ e, peraltro, «ogni proposizione empirica può essere trasformata in un postulato – e allora diventa una norma di rappresentazione (*Darstellung*)». ⁸ In Wittgenstein non si trova una “ontologia” del linguaggio, bensì una sua funzione presentativa: gli aspetti retorici non divengono mai un modo per una “rifondazione” retorica della filosofia e dei suoi metodi.

Il gioco linguistico, che si attualizza nelle forme di vita linguistiche del senso comune, invita dunque a calarsi «nell’uso vivente del linguaggio», ⁹ criticando un linguaggio che “gira a vuoto”, compiendo false trasposizioni tra un gioco linguistico e un altro, cercando cioè “fondazioni” là dove vi è soltanto “vita”, o senso comune, con le sue mutevoli e ingannevoli regole. Indubbiamente, come osserva H.-G. Gadamer, vi è qui una critica “viennese” (in primo luogo F. Brentano, ma, si potrebbe aggiungere, anche F. Mauthner, K. Kraus, lo stesso R. Musil) alla ipostatizzazione oggettivante: ma non si può pensare che in Wittgenstein vi sia soltanto una critica a una «dedogmatizzazione della psicologia empirica». ¹⁰ Si può invece ipotizzare, aggiunge, che

l'atteggiamento generale di Wittgenstein sia "qualcosa di più vicino" a quello dell'ultimo Husserl, là dove questo analizza il mondo della vita, oppure alla stessa analisi heideggeriana dell'esserci.

Si può così recuperare, interpretando in tal modo la "svolta linguistica" operata sulla scia di Wittgenstein, un modo "estetico" per cogliere il senso del linguaggio nell'arte, pur con l'avvertenza – come da premessa – che il senso estetico delle cose non è riducibile a tale dimensione.

Se l'esperienza estetica definisce il suo più alto livello di consapevolezza avendo di fronte l'oggetto artistico, anche quest'ultimo può infatti sprigionare il suo senso inserendosi nei processi di questa stessa esperienza, nelle dinamiche motivazionali, storiche e intersoggettive che stratificano la dottrina e la prassi dell'esperienza – che è sempre esperienza corporea, intercorporea connessa agli atti della percezione e delle sue modificazioni immaginative e memorative. Un'arte senza estetica – posta, come avrebbero detto A. Banfi e D. Formaggio, in un'astratta autonomia – può forse essere oggetto di ricerche critiche, iconologiche, storiche, non di una dinamica filosofica di carattere conoscitivo. Se le opere d'arte sono forme di vita, la vita non è quella del linguaggio che le descrive, o delle retoriche che esse parlano, o delle storie che raccontano e che le racconta, ma della prassi esperienziale e corporea, pur coniugata secondo differenti e articolate modalità.

L'analisi di singole esperienze, di singole forme di vita artistiche è una forma di empirismo, non sempre raffinato, che riporta ogni cosa a un orizzonte fattuale che si può definire solo come pre-critico (in senso kantiano) o addirittura, per dirla ancora con Banfi, «pregalileiano». Lo sguardo, più o meno definitorio, sull'arte o sulle sue singole esperienze, va esercitato senza dimenticare il monito aristotelico, da cui la filosofia ha preso avvio, cioè che del particolare non si dà scienza. La singola esperienza, l'esempio, deve cercare di far risalire alla condizione di possibilità, ovvero al valore generale conoscitivo dell'esperienza estetica dell'arte. È significativo che molte esperienze della cosiddetta arte concettuale – che sembrerebbe un mero elogio del linguaggio accompagnato da una anestetizzazione dell'esperienza estetico-artistica – possano in realtà condurre in tutt'altre direzioni. Infatti, come ben osserva E. Migliorini, a partire da M. Duc-

hamp e dalla sua volontà di “annullare” la definizione dell’arte, si vede nell’arte non un luogo sacrale e museale, da sottoporre alle raffinate indagini dei critici e dei sociologi, bensì «il luogo dove si svolgono gli esercizi e i riti della sensibilità». ¹¹ È la condizione di possibilità di ogni intuizione spaziale concreta.

È indubitabile, come ancora osserva Migliorini, che siano stati certi eccessi ad avere originato «una ricerca nel senso opposto», ¹² che alla *hyle*, alla materia, ha preferito, con procedimento astrattivo, la *morphè* intenzionale (sviluppando, a rigore, un’altra direzione implicita nella fenomenologia stessa). È questo un primo risultato cui un’enfaticizzazione del valore corporeo dell’esperienza estetica può condurre, cioè alla restaurazione di una nuova dicotomia, tutta giocata sulle raffinatezze analitiche, in cui cade nell’oblio anche la più banale delle ovvietà, cioè che noi si esperisce *sempre* con il nostro corpo, e che tale esperienza ha una sua struttura che si definisce in processi e funzioni estetiche, e non in formule linguistiche.

Per evitare dunque che l’esperienza estetica si ossifichi in una contrapposizione tra “materia” e “forma”, tra corpo e vita linguistica, va costruito lo spazio – e l’esperienza estetica è tale spazio – per una “comunicabilità”, dove comunicare significa in prima istanza “mettere in comune” una «prassi consentanea, compossibile e cosensibile, del mondo». ¹³ Anche quando l’arte sembra diventare “linguaggio” o “parola”, come accade nelle esperienze dell’arte concettuale, si deve evitare l’equivoco che ciò accada per rigetto di regole esperienziali, assumendo invece un paradigma linguistico o semiologico. Siamo di fronte a un trapasso da un universo segnico a un altro di campo diverso non in virtù di una nullificazione dell’esecuzione materiale, spaziale, fisica, corporea, gestuale, bensì in un tentativo di cogliere i sensi problematici della progettualità intrinseca all’esperienza estetica.

Di conseguenza, «proprio l’arte concettuale, anziché verificare una ineliminabile condizione linguistica dell’arte (come è stato detto), verifica, proprio all’opposto, una intransitività dall’arte alla lingua o meglio alla condizione linguistica, se non mettendo in scacco metaprogettuale sia l’una sia l’altra». ¹⁴ Seguendo dunque le fila di un esempio, appunto quello dell’arte concettuale, *Art after philosophy* ¹⁵ di J. Kosuth, mettendo tra parentesi le sue notevoli ingenuità filosofiche, può indicare una direzione, aporetica quanto il concetto di espe-

rienza estetica. Sembra infatti che Kosuth, basandosi sull'ovvia citazione da Wittgenstein, dica che «the meaning is the use», mirando a determinare un concetto all'interno di un "uso", cioè sul piano di un gioco linguistico che non vuole né deve verificare i suoi riferimenti. A ciò, peraltro, si accompagna un'esplicita volontà di separare l'estetica dall'arte, intendendo con il primo termine proprio ciò che connette percezione e bellezza, avendo a che fare, a suo parere spesso in modo estetistico, con le "forme" decorative. Quando, invece, si tratta di condurre l'arte al di fuori dell'esperienza estetica per riportarla, come è nella logica dei *readymades*, nella quotidianità della pratica percettiva. Come ben riassume Migliorini:

la forma dell'oggetto, la sua organizzazione, il suo presentarsi come tale alla sensibilità, solo equivocamente possono essere riconosciuti come arte: l'artisticità dell'oggetto, la sua appartenenza ai piani dell'arte è puramente occasionale, è dovuta all'intervento nei suoi confronti di qualcos'altro che non sia la semplice oggettività, all'intervento cioè dell'idea, del concetto, che attribuiscono un valore d'arte a ciò che ne è fondamentalmente privo. Ma l'arte, allora, l'artisticità, una volta sottratto l'oggetto nella sua occasionalità, resta in sé pura e incontaminata, si presenta per essere colta in quanto tale.¹⁶

La famosa espressione kosuthiana che «tutta l'arte (dopo Duchamp) è concettuale (nella sua natura) perché l'arte esiste solo concettualmente»¹⁷ sembra essere l'esplicito rifiuto di un edonismo morfologico e formalistico che, abbandonando l'esteticità, ritiene che l'esperienza dell'arte *non sia propriamente estetica*, bensì si riferisca alla sola contemplazione del concetto stesso di arte e, in senso proprio, è artista solo colui che non costruisce opere particolari attraverso specifiche forme o generi dell'arte, interpretando spazi e tempi, bensì indaga e riflette sulla natura dell'arte. Concetto che per Kosuth è a priori e che, malgrado l'indagine, dovrà essere considerato, come la matematica e la logica, in quanto struttura formale priva di contenuti empirici e che, attraverso *Linguaggio, verità e logica* di A. Ayer,¹⁸ finisce per essere riducibile a proposizioni analitiche che ne esprimano le conseguenze formali. Da ciò è facile dedurre che il piano di presentazione dell'arte è il linguaggio e quindi, di conseguenza, ogni sua risoluzione esperienziale potrà essere solo

linguistica e preposizionale. L'unico modo per operare nel campo dell'arte è quello «di derivare proposizioni analitiche nei confronti dell'arte (dell'artisticità come autovalore)».¹⁹

Questa posizione ha un solo esito: se fare arte significa soltanto «contemplare e definire la struttura formale dell'autovalore arte, le relazioni, forse, dell'autovalore con altri autovalori, in una ricerca infinita»,²⁰ allora il risultato è soltanto il silenzio – e proprio un silenzio dell'esperienza. A meno che, ed è ciò che accade a Kosuth, non si introduca in questa dinamica una visione *contestuale* dell'arte, dove però, come scrive, «il contesto finale ed essenziale è sconosciuto» e non «può esistere in alcun modo riferibile a una *Gestalt* o a qualsiasi entità iconica implicita»²¹. In questo modo si esce da una definizione tautologica – e linguistica – dell'arte, dal momento che l'arte rifiuta di essere definita. E tale rifiuto non può che essere un ritorno all'esperienza, come se, alla fine, si fosse appresa la lezione di J. W. Goethe, che gli “esperimenti” hanno senso solo se inseriti nel quadro generale che ne pone le condizioni di possibilità empiriche, e che si chiama, appunto, “esperienza”: la parola è puro suono se non è sostenuta da un concetto, ma il legame con il concetto non va dunque verso una negazione dell'artisticità, ma verso una sua neutralizzazione. Infatti egli opera lontano dalle gallerie, i suoi lavori sono «offerte senza significato, come meri pretesti per stimolare a farne l'uso che si volesse, gratuitamente così come è gratuita – o apparentemente gratuita – l'ostensione della propaganda».²² La sua ricerca si spinge sempre più verso il «minimo», con la volontà «di presentare uno stimolo sempre più banale, prevedibile, consueto, così come sono prevedibili e consuete le parole e le classificazioni statiche di un dizionario d'uso comune».²³

L'affermazione di S. LeWitt, per la quale «gli artisti concettualisti sono dei mistici piuttosto che dei razionalisti»²⁴ torna di attualità, e ancora ricorda Wittgenstein: «essi balzano a conclusione cui la logica – o, si può aggiungere, la parola come puro evento – non può giungere».²⁵ La parola, l'irriducibile alla forma, dell'arte concettuale si perde qui in un plotiniano *anéideon*, che è il segno dell'impossibilità dell'arte a essere ricondotta a una forma, ma che è anche, al tempo stesso, «disperata tensione verso un valore perduto o nascosto», tentativo «di indurlo a una impossibile rivelazione (quasi a una incarna-

zione del logos)». La parola è un nulla che esplose, un visibile che chiede di andare fuori da sé, in un invisibile che nell'atto si incarna, sempre di nuovo. La disperata tensione dell'arte finisce per identificarsi con l'artista stesso, dotato quasi di poteri carismatici.

Si sarà intuita la conclusione cui si voleva giungere: non soltanto quella che bisogna arrivare ai limiti estremi della parola-concepto per rovesciarne il nulla in valore comunicativo, ma anche alla convinzione che i processi dell'esperienza estetica hanno nelle loro stesse condizioni di possibilità quelle di non limitarsi al "dato" e alla sua "presenza" – sia esso una forma empirica, un concetto, una parola, un atto – nel momento in cui questo stesso "dato" richiede domande che mentre ne rivelano l'aspetto sensibile muovono, sempre e comunque, oltre la sua esteticità. Lo spazio non è soltanto per gli occhi, e l'invisibile del pensiero è paradossalmente parte della sua natura sensibile.

Se questo principio decade, perdendo nel frammento la propria teleologia, confondendo l'intero e la parte, essa va "recuperata" nel suo senso originario, cercandone l'attività di base, quella che si vede in funzione nei processi della sensibilità e dove, con l'arte, ma non soltanto con l'arte, bensì in tutte quelle configurazioni il cui senso non si limita al primo sguardo, si realizza attraverso strumenti simbolici, in cui il giudizio esce dai limiti del linguaggio coinvolgendo modalità giudicative e fondative del nostro corpo vivo. Il senso del percorso dell'esperienza estetica – che è senso estetico e razionale insieme – va cercato dove appare originariamente, in quelle *immagini sensibili che fanno pensare*, il cui senso è intrinseco ai dati che appaiono, alla loro forza presentativa e rappresentativa. Le opere non si esauriscono nella loro presenza, e apparenza, nella loro "linguisticità", in quanto tali substrati conducono alla questione della fondazione di un senso che rinvia a un processo di *formazione* del senso stesso. È in tal modo che, al di là delle mistiche dell'autonomia dell'arte, della parola, del linguaggio, della forma di vita, del *logos* o dell'*aisthesis*, della forma o dell'immagine, una fenomenologia degli strati dell'esperienza estetica è sempre – da Giotto ai concettualisti – il tentativo di chiarificare e ricomporre la frattura tra visibile e invisibile, tra un significato legato alla presenza e uno che la trascende, nella consapevolezza che la nostra esperienza del mondo, che è l'esperienza stessa della ragione, non può limitarsi alla mera visibilità o alla sola "presenza", e deve piut-

tosto, attraverso il visibile, senza il quale nulla potrebbe essere conosciuto, avviare il recupero di una dimensione invisibile, cioè di una genesi profonda in cui si incrociano, senza mai unificarsi in una tranquillizzante ontologia, i piani dell'immanenza e della trascendenza.

Le rappresentazioni "simboliche", le forme che hanno profonde stratificazioni di senso, gli atti concettuali e le parole che le costituiscono, nelle intenzionalizzazioni di uno sguardo che indaga, appaiono come esperienze che generano al tempo stesso emozione e ragionamento: non sono entità astratte, né esempi di svolte epocali cui l'arte ci avrebbe condotto, bensì correlati di un'esperienza che è una rinnovata interrogazione della complessa stratificazione degli atti del rappresentare. Un'esperienza di tal genere non è soltanto l'attestazione empirica di alcune attualità particolarmente "significative", bensì, loro tramite, mira a porre le condizioni di possibilità per un'interrogazione generale sul senso delle cose mondane: un senso che si fonda sul loro apparire sensibile, ma a esso non limita il loro valore cognitivo, afferrandone invece le regole sulla base delle quali se ne evidenziano le qualità intrinseche, le specificità espressive e significanti. L'esperienza simbolica, il pensiero che da essa scaturisce, si radica nel darsi stesso del sensibile, e nella forza immaginaria che in esso si pone, nel divenire delle sue forme, nel celarsi in esse di mondi possibili, nella convinzione che è da qui che si può avviare un "recupero" del senso non contingente della conoscenza. Un senso che ha in queste sintesi estetiche, quelle che Husserl chiama «sintesi passive», che sono il senso stesso dei dati empirici, una condizione di possibilità che non è forma astratta, bensì *conoscenza estetica del mondo*, che sul piano metodologico procede interrogandone e descrivendone le differenze, gli strati di significato, le modalità dell'intuizione sensibile, le regole di costituzione degli interi, gli intrecci di dimensioni temporali, tutti quei modi d'essere il cui senso non si limita, come già si diceva, al "primo sguardo".

Merleau-Ponty, e prima di lui P. Florenskij, hanno insegnato che le opere non sono soltanto una questione di cultura e, a rigore, neppure di percezione. Di fronte a ciascuna opera si verifica, come nel finale dell'*Andrej Rublëv* di A. Tarkovskij, un passaggio dal bianco e nero al colore: di fronte a essa si rimane *muti* perché è apparso, alla nostra vista, al nostro tatto, alla nostra sintesi corporea, un *evento*

che, pur nella sua visibilità, non si esaurisce in essa e non può venire riportato alla chiarezza e alla distinzione della parola. Questo evento visibile che appare nel nostro spazio intuitivo lo ha modificato e, con esso, ha modificato il nostro tempo e il nostro spazio, gli schemi della nostra intuizione. Questa modificazione è senza dubbio quella che compete a tutti gli oggetti immaginari, che permette di sospendere le nostre posizioni d'essere. Ma non è questo soltanto: è anche una modificazione allusiva, in virtù della quale questi enti spaziali, nella loro varietà e differenza, alludono a un orizzonte che richiede la descrizione, ma che non si esaurisce in essa, come non si esaurisce in una storia delle idee. In questo orizzonte di "differenza", rimanere muti non è né segno di misticismo né quello del malefizio del silenzio che accompagnava le streghe: non è né fede né demonica magia bensì, per utilizzare le parole del *Teste* di P. Valéry, un «misticismo senza Dio», in cui il mutismo è *interrogazione sul senso*, dove cioè guardare è anche volontà di afferrare ciò che non si esaurisce nell'immagine visibile. È la capacità dell'opera di oltrepassare i limiti illusionistici dell'immagine, andando verso "l'invisibile".

Note

- ¹ R. Cartesio, *Discorso sul metodo* (1637), trad. it. Laterza, Bari 1978, parte II, p. 13.
- ² L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (1953), trad. it. Einaudi, Torino 1999, p. 90.
- ³ R. Cobb-Stevens, *Husserl and analytic philosophy*, Kluwer, Dordrecht 1990, p. 43.
- ⁴ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (1953), cit., p. 70.
- ⁵ Ivi, 133, p. 71.
- ⁶ L. Wittgenstein, *Della certezza* (1969), trad. it. Einaudi, Torino 1999, p. 50.
- ⁷ Ivi, p. 50.
- ⁸ Ivi, p. 82.
- ⁹ H.G. Gadamer, *Il movimento fenomenologico* (1988), trad. it. Laterza, Roma-Bari 1994, p. 82 e p. 83.
- ¹⁰ E. Migliorini, *Lo scolabottiglie di Duchamp*, Il Fiorino, Firenze 1970, p. 201.

- 11 E. Migliorini, *Conceptual art*, Il Fiorino, Firenze 1970, p. 12.
- 12 D. Formaggio, *Arte*, Mondadori, Milano 1981, p. 173.
- 13 Ivi, p. 178.
- 14 J. Kosuth, "Art after Philosophy" (1969), in *Art after philosophy and after: Collected writings, 1966-1990*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1991.
- 15 E. Migliorini, *Conceptual Art*, cit., p. 153.
- 16 J. Kosuth, op. cit, p. 25.
- 17 A. Ayer, *Linguaggio, verità e logica* (1936), Feltrinelli, Milano 1961.
- 18 E. Migliorini, *Conceptual Art*, cit., p. 158.
- 19 Ivi, p. 160.
- 20 J. Kosuth, op. cit, p. 72.
- 21 E. Migliorini, *Conceptual art*, cit., p. 122.
- 22 Ivi, pp. 125-126.
- 23 S. LeWitt, "Sentences on conceptual art", in «0-9», New York 1969, p. 4.
- 24 Ivi, p. 4.
- 25 E. Migliorini, *Conceptual art*, cit. p. 164.