

Davide Dal Sasso
UN CONCETTUALISTA ROMANTICO

Abstract

A reciprocal symmetry between art and culture, the reductionism and the impoverishment of the artistic practices are all consequences of the establishment of the new conceptualist paradigm in art since the 60s. Nespolo's artistic production in that period exemplifies this features being thus conceivable as a variant of conceptualism since he adopts its new experimental rules mixing them with the traditional ones of the visual artistic paradigm.

Introduzione

Ugo Nespolo è un artista trasversale. Prova ne sono le sue opere realizzate nella seconda metà degli anni Sessanta, esito di un compromesso tra due diversi modelli creativi adottati dall'artista. Da una parte, quello concettualista che predilige l'ideazione e la progettazione a favore di una riflessione sulla natura dell'arte e sul suo valore. Dall'altra, quello espressivo-visivo basato invece sulla tradizionale elaborazione di immagini e artefatti rappresentazionali, a riprova delle libertà immaginative che questi possono offrirci. In quel periodo l'arte di Nespolo non è né puramente concettuale né meramente visiva – come invece diventerà più tardi. Piuttosto è una produzione ibrida che manifesta, inoltre, il carattere saliente di tale trasversalità: essere l'esito della progressiva dispersione dell'arte nella cultura. Sin dai suoi esordi Nespolo caratterizza la propria produzione quasi come se si trattasse di un «riflesso dell'acculturazione»¹ emergente dalla stessa pratica artistica. Tale reciproca permeabilità tra arte e cultura può anche

¹ Cfr. Trini 1968.

essere valutata alla luce del connubio tra il concettualismo e un atteggiamento più verosimilmente romantico².

Nelle prossime pagine mi concentro su questi aspetti al fine di presentare le ragioni che mi portano a considerare Nespolo, al pari di numerosi altri artisti attivi dalla seconda metà del secolo scorso, un concettualista romantico.

Al confine tra arte e cultura

Tra arte e cultura è possibile stabilire una simmetria. L'evoluzione dell'arte contribuisce alla graduale ridefinizione della cultura, conformemente alle vie di sperimentazione intraprese dagli artisti nelle diverse epoche storiche. Tuttavia, non si tratta di un moto unidirezionale. Piuttosto di una dinamica di reciprocità: accade anche che nuovi paradigmi culturali investano l'arte e determinino la sua trasformazione.

Secondo Clement Greenberg lo stato della cultura – e, implicitamente, la sua ragionevole simmetria con l'arte – risente sia del processo di rinnovamento tecnologico che investe la società moderna sia dell'affermazione di un atteggiamento autocritico che favorisce il processo evolutivo dell'arte culminando nella sua fase modernista.

Nei primi anni Cinquanta Greenberg critica a T.S. Eliot di non essere all'altezza del compito che egli stesso si pone in un suo saggio: individuare le condizioni necessarie affinché la cultura possa continuare a fiorire nel corso della storia. Squalificando la ben poco convincente diagnosi eliotiana – poiché povera di una coerente riflessione sulla rivoluzione tecnologica e le sue conseguenze sulla società e l'assetto generale della cultura – Greenberg, nella parte conclusiva del suo saggio, fa una previsione: in futuro la cultura si fonderà con il lavoro in un «unico complesso funzionale»³. Qualche anno dopo, Greenberg riconosce nel modernismo quella tendenza autocritica che caratterizza gran parte delle attività di produzione culturale, dalla letteratura alla pittura. È precisamente in ambito pittorico che è possibile cogliere la portata di tale atteggiamento autocritico. Gli artisti del passato pretendevano di conservare l'integrità del piano pittorico nonostante lo scarto che si crea tra la superficie bidimensionale di un dipinto e il suo contenuto visivo – tridimensionale solo in virtù delle regole della rappresentazione e pertanto potenziale sollecitazione immaginativa e narrativa per l'osservatore. Diversamente, nella pittura modernista gli artisti sono invece responsabili di una continua variazione delle norme che regolano quella che Greenberg chiama la «forma chiusa» della pittura. Questo comporta: in primo luogo, una sottrazione degli elementi rappresentazionali interni ai costrutti pittorici; in secondo luogo, una riduzione delle possibili associazioni simboliche e narrative rispetto agli oggetti rappresentati. Il fine della pittura diviene

² Cfr. Heiser 2010.

³ Cfr. Greenberg 1953.

dunque l'astrazione visiva poiché questa è indice di purezza, di essenzialità. In altri termini, se osservare un dipinto del passato vuol dire prestare attenzione al suo contenuto raffigurato sulla superficie piana del quadro, osservare un dipinto moderno significa invece coglierlo innanzitutto come mero quadro spogliandolo dalla sua portata simbolica. Che un quadro possa essere considerato come un oggetto qualsiasi è conseguenza dovuta all'introduzione di nuove regole spaziali per la rappresentazione di oggetti non più riconoscibili. È attraverso l'adozione di tali regole che la pittura modernista diviene astrazione favorevole a un'esperienza esclusivamente visiva e incentrata sulla piattezza della superficie piana della tela. Ossia di un quadro che conta prima di tutto come oggetto materiale⁴.

Un decennio più tardi, l'approccio formalista greenberghiano è oggetto delle sonore critiche mosse da Leo Steinberg: a caratterizzare la produzione pittorica dagli anni Cinquanta non è più un'analogia con l'esperienza visiva della natura ma con quella dei processi mentali dell'osservatore. Secondo Steinberg il piano pittorico andrebbe concepito piuttosto come un «pianale», una superficie orizzontale destinata ad accogliere oggetti, dati e informazioni in accordo alle diverse strategie compositive di un artista. A essere favorita – tanto nei dipinti astratti quanto nei combine painting – è quindi la dimensione fattuale della produzione artistica anziché quella visiva. *Fare arte* in un certo modo significa favorire talune risposte mentali nell'osservatore che viene sollecitato a cogliere, a elaborare immaginativamente e a narrare i contenuti di un'opera, in un modo diverso rispetto al passato. Tale mutazione dell'arte, dovuta a una trasformazione dei contenuti interni alle opere, è manifestazione del compimento di un passaggio dalla natura alla cultura⁵.

Un lavoro chiamato arte

La simmetria tra arte e cultura è corroborata in tutt'altro modo dal nuovo scenario di sperimentazione creativa inaugurato tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta. In questo periodo si afferma la «nuova arte». Presto chiamata *Conceptual Art* o *Idea Art*, la nuova arte si basa su una straordinaria varietà di opere e di pratiche espressive. La predilezione per i contenuti ideali anziché per i veicoli materiali delle opere e il rifiuto delle tradizionali tecniche di produzione artistica sono alla base delle scelte degli artisti attivi in quel periodo. I cambiamenti sono consistenti: a una prima fase di produzione artistica incentrata sulla difesa delle idee e a favore della dematerializzazione dell'oggetto artistico, segue una seconda fase in cui gli artisti si servono intenzionalmente di oggetti, materiali e corpi umani al fine di trasmettere e rendere condivisibili le idee mediante le proprie opere.

⁴ Cfr. Greenberg 1961.

⁵ Cfr. Steinberg 1972.

Rispetto a questo nuovo scenario dell'arte, l'atteggiamento autocritico individuato da Greenberg – strettamente correlato alla produzione pittorica e alla pretesa purificazione cui sarebbe destinata l'arte moderna, un'arte puramente visiva, superficiale e spogliata del suo potenziale illusorio e narrativo – sembra solo parzialmente adeguato. O, forse, neppure. Come nota nuovamente Steinberg, gli artisti sono autocritici in ogni epoca storica e tale atteggiamento concorre alle trasformazioni dell'arte e a quelle delle teorie a essa concernenti. La critica mossa da Steinberg non può però essere presa singolarmente poiché è parte di un'argomentazione ben più articolata con cui egli prende in esame l'arte nuova lasciando anche trasparire il proprio disappunto verso di essa. Il risalto dato dagli artisti alle idee, ai processi, alle risorse tecnologiche, all'uso degli oggetti, all'appropriazione degli spazi ambientali o all'attuazione di eventi e comportamenti, porta in primo piano il «processo di corteggiamento» di quella che Steinberg chiama seccamente *non arte*. Egli coglie il punto affermando che «il gioco consiste nel mantenere l'inventiva e la creatività in presenza di un atteggiamento antiartistico»⁶, nonostante insista comunque sul nesso tra non arte e atteggiamenti provocatori, scandalosi ed estremisti da parte degli artisti. Certamente questa è una critica dai toni severi che tuttavia si rivela funzionale all'obiettivo che si pone il suo autore: individuare altri e nuovi criteri decisivi tanto per gli sviluppi della produzione artistica quanto per l'elaborazione di teorie che permettano di comprenderla in maniera adeguata.

Il passaggio dalla natura alla cultura, determinato dall'analogia tra il pianale pittorico e l'esperienza dei processi mentali dell'osservatore, è un criterio adeguato per affrontare i cambiamenti dovuti all'arte nuova. Nel corso degli anni Sessanta l'arte si fa progressivamente tutt'uno con la cultura. Come osserva Gregory Battcock, merito dell'Arte Concettuale è di riuscire a modificare innanzitutto i nostri valori culturali: «un buon lavoro concettuale è quello in cui qualche regola estetica o culturale viene effettivamente infranta»⁷.

Acquista perciò nuovamente importanza l'osservazione di Steinberg sulla centralità della dimensione fattuale anziché visiva nella produzione artistica: *fare arte* in un certo modo significa favorire talune risposte mentali nell'osservatore che viene sollecitato a cogliere, a elaborare immaginativamente e a narrare i contenuti di un'opera, in modo diverso rispetto al passato.

Fare arte concettuale vuol dire, in primo luogo, sollevare diversi quesiti: sulla natura dell'arte, sul ruolo dell'artista, sulla costituzione dell'opera e sulla sua esperienza estetica. Tali quesiti si devono alle *sfide* – ontologica, epistemologica, definitoria ed estetica – poste dall'Arte Concettuale che «produce e trasmette conoscenza» offrendo quello che può essere considerato come un «piacere intellettuale»⁸, non più solamente visivo.

⁶ Steinberg 1972: 105.

⁷ Battcock 1973: 8.

⁸ Cfr. Goldie e Schellekens 2010.

All'introduzione di nuovi criteri corrisponde la diffusione di nuove pratiche artistiche che spaziano dalla presentazione di oggetti e materiali all'esplorazione di ambienti naturali, all'uso dei corpi umani nelle performance e così via. Inevitabilmente la questione del valore dell'arte diviene centrale, anche in virtù della progressiva dispersione dell'arte nella cultura.

A istituirsi dagli anni Sessanta è dunque un nuovo paradigma artistico che risente di un duplice processo di riduzione dovuto sia alla ricerca minimalista sia a quella concettualista. Il filosofo Ermanno Migliorini lo designa «paradigma concettualista» e ne traccia i lineamenti. Da una parte a imporsi è il riduzionismo estetico, a riprova della irriducibilità della *aïsthesis*, ossia di quel minimum sensibile ineliminabile e ancora riscontrabile mediante l'esperienza dei materiali, delle modifiche ambientali, dei corpi e degli oggetti (mai davvero scomparsi dalla scena dell'arte). Dall'altra parte, il riduzionismo artistico esorta a riflettere sulla *poïesis*. Sulla germinazione ideativa all'origine dell'opera che si fa tutt'uno con il suo processo di formalizzazione materiale. L'oscillazione dalla sensibilità al senso, dalla *hyle* oggettuale alla *morphé* intenzionale, domina perciò il nuovo paradigma artistico⁹.

Le conseguenze dell'istituzione del paradigma concettualista si hanno sul piano della pratica artistica contemporanea. Gli artisti che mirano alla trasmissione delle idee condividono una tendenza creativa definibile concettualismo. Fare arte concettuale significa pertanto svolgere attività apparentemente dimesse. Pratiche basate sul riduzionismo e su mezzi espressivi poveri che, tuttavia, da una parte ci offrono la possibilità di fare esperienza di momenti poetici e dall'altra di riflettere sulla minimizzazione di quella datità di valore – la *poïesis* – trasmessa nella nostra cultura attraverso l'arte. La *poïesis* può esser pensata come un concetto nella sua fase germinale. Una funzione mentale in seguito espressa mediante la prassi dell'artista, e che esige di essere completata non più da un semplice osservatore bensì da un fruitore emancipato. Un partecipante, un attivista consapevole che si interroga sull'investimento valutativo e sul valore dell'arte e sulla sua complementarità all'assetto della nostra cultura. E questo è possibile, proprio perché le opere concettuali possono essere considerate al pari di «apparati tali da indurre a pensare un concetto, a trovare, a ideare qualcosa, "macchine" che provocano l'insorgere di qualche attività, e quindi anche di un possibile momento poetico, oscuramente creativo»¹⁰.

Impoverire l'arte

Il concettualismo e i nuovi modi di fare arte ci invitano a riconsiderare la previsione fatta a suo tempo da Greenberg: la cultura si fa tutt'uno con il lavoro. In questo senso l'arte nuova diventa perciò prototipica: gli esiti del paradigma

⁹ Cfr. Migliorini 1972.

¹⁰ Ivi: 103.

concettualista ci permettono di riconoscere il conseguimento di tale previsione. A patto però di ammettere anche che quel processo di rivitalizzazione creativa avviato nel modernismo, sviluppatosi e innervatosi nell'arte durante il periodo delle avanguardie, trova il suo compimento esattamente nelle pratiche concettualiste basate sul riduzionismo e l'impovertimento della poetica artistica. Così l'arte rivela la sua natura di lavoro. Prima è ideazione e progettazione. In un secondo momento è materializzazione, scambio e riflessione critica che disseta l'assetto della cultura. Ne siamo diventati consapevoli proprio grazie al concettualismo e all'introduzione di nuovi criteri che sfidano le nostre regole culturali ed estetiche nonché la nostra concezione tradizionale dell'arte che è stata inevitabilmente modificata dall'istituzione del paradigma concettualista.

Che cosa significa tuttavia che l'arte mostra nuovamente la sua natura di lavoro? Prima di tutto che essa è mestiere che risente di un processo riduzionista. L'arte è stata impoverita. È diventata, in parte, un'attività ben più dimessa rispetto al passato. È un lavoro che prevede diverse fasi di sviluppo. Un lavoro che non esclude completamente l'attività pratica ma che valorizza nuovamente anche quella ideativa – e questo vale anche per i casi di trasmissione di informazioni e istruzioni mediante la loro dettatura da parte di un'artista a un collaboratore o, ancora, quando un'opera consista in un oggetto meramente sistemato in un certo spazio. L'artista lavora in modo diverso rispetto al passato: egli avrà tracciato con appunti, schemi ecc. le linee essenziali della sua idea e del suo sviluppo progettuale, prima di comunicarli a qualcuno o di spostare un qualsiasi oggetto... In secondo luogo, l'arte è una vera e propria professione che sottostà alle regole della realtà sociale, regole decisive per le relazioni e le transazioni interne alle nostre culture.

Fare arte non è più solo sinonimo di fare dipinti o sculture. Piuttosto è equivalente a compiere attività che possiamo comprendere immediatamente: salire e scendere da una scala, fornire delle indicazioni scrivendole su una qualche superficie, accendere e spegnere la luce in una stanza, tracciare una linea su un pavimento, riunire delle persone e coinvolgerle in un evento pubblico, esporre degli specchi nei quali possiamo vederci riflessi e così via. È all'intenzione e all'azione dell'artista che rimanda il molteplice processo riduzionista alla base della nuova arte. Un processo concepibile anche come insieme eterogeneo di attività i cui esiti ricadono direttamente sulla realtà. Nello stesso spazio in cui il fruitore le può condividere o contemporaneamente o in seguito al loro verificarsi. Impoverire l'arte significa quindi incrementare una tensione realista all'interno della pratica poetica intrapresa dagli artisti, che si servono di materiali e oggetti già disponibili nel mondo o che usano persino il proprio corpo e, soprattutto, fanno tesoro delle innovazioni metodologiche introdotte dall'Arte Concettuale.

Le idee, le azioni e gli eventi sono trasmessi mediante oggetti, corpi e materiali. A essere favorita è una continua verifica del proprio «grado di esistenza» mentale e fisica. Il ritorno ai materiali, alla realtà naturale e artificiale è «quasi

una riscoperta della tautologia estetica»¹¹. La presa sulla realtà, l'essenzialità delle informazioni, il primato dell'azione artistica sono i tratti distintivi di quella che Germano Celant chiama Arte Povera¹².

Tuttavia, queste sono anche le stesse cifre del concettualismo. Ossia cifre che caratterizzano la seconda fase dell'Arte Concettuale. Come osserva Jörg Heiser, dati gli assunti metodologici dei concettualisti – lo slittamento dalla rappresentazione all'«indessicalizzazione», l'economia dei mezzi espressivi e il principio riduzionista, il ruolo della dematerializzazione ai fini della ricomprensione delle fattezze di materiali e oggetti e le sue implicazioni sociali e politiche – è possibile scorgere un modello di autorialità autoriflessiva, oscillante tra la sua affermazione e la sua sospensione, che si riverbera anche nel concettualismo. La completa o parziale trasmissione di idee e informazioni sono costitutive di un atteggiamento dialettico che pervade il concettualismo. Un atteggiamento che ha carattere autoriflessivo e che permette di individuare anche un'eventuale simmetria tra concettualismo e romanticismo¹³.

Concettualismo romantico

Secondo Heiser il concettualismo romantico è caratterizzato dai seguenti tratti. L'atteggiamento autoriflessivo dell'artista, la sua predilezione per la frammentarietà e l'incompletezza sistemica delle opere, la possibilità di suscitare risposte emotive e sentimentali nonostante l'economia dei mezzi espressivi e la semplicità delle idee, il superamento della distinzione tra soggettivismo e oggettivismo – tratto, quest'ultimo, che diviene il contrassegno dell'Arte Povera.

A mio modo di vedere, i caratteri individuati da Heiser – che lo portano a concludere che «il concettualismo romantico si propone di liberare il potenziale emotivo delle idee, aggirando nel contempo l'armamentario iconografico, plurisensoriale o narrativo che di solito esercita la sua influenza in questi casi»¹⁴ – andrebbero piuttosto considerati come taluni dei tratti distintivi derivanti da una ibridazione tra due diversi paradigmi. Da una parte quello espressivo-visivo, dall'altra quello concettualista. In altre parole, in determinati casi il concettualismo ammette talune regole operative tipiche della metodologia artistica tradizionale e tale commistione favorisce l'elaborazione di opere che sono concettualmente spurie, essendo comunque attestazioni della reciproca permeabilità tra arte e cultura. Al confine tra le due – o se si preferisce, considerandole concettualmente spurie – sono situate certamente le opere dell'Arte Povera e quelle di numerosi altri artisti attivi dagli anni Sessanta in diverse aree del mondo (dal

¹¹ Celant 1976: 65.

¹² Cfr. Celant 1989.

¹³ Cfr. Heiser 2010. L'eventuale nesso tra concettualismo e romanticismo era già stato individuato anche da Migliorini nel corso delle sue riflessioni concernenti la *póiesis*, cfr. Migliorini 1972, cap. 4, sez. 1.

¹⁴ Heiser 2010: 134-135.

sud dell'America, passando per Cina ed Europa, fino alla Russia). Heiser, infatti, pensa al romanticismo nei termini di una «abbreviazione delle tecniche culturali di emozione», cercando di esplorare l'oscillazione comunicativa tra l'«interiorità» e l'«esteriorità» del sé artistico e poetico che contraddistingue numerosi altri casi di concettualismo romantico – specie in area sovietica¹⁵.

In parte il retroterra di tale innovativo scenario artistico, come ho cercato di mostrare, può essere valutato considerando anche le riflessioni maturate da teorici del calibro di Greenberg e Steinberg, benché essi non colgano completamente la portata di tale commistione e non riconoscano neppure i meriti del concettualismo. Diversamente, Heiser coglie nel segno identificando nel concettualismo romantico una soluzione mediana rispetto a due estremi: da una parte l'introversione soggettiva, dall'altra la fredda trasmissione di contenuti che mira all'oggettivazione caratterizzando tanta Arte Concettuale (soprattutto nella sua prima fase). Questo mi porta nuovamente a supporre che un'eventuale combinazione tra concettualismo e romanticismo sia possibile poiché diverse opere concettuali mirano nuovamente a un coinvolgimento visivo ed emotivo oltre che mentale e a promuovere sollecitazioni immaginative e narrative per il fruitore, in sintonia con il modello creativo dell'arte tradizionale. Al paradigma concettualista riconoscerei perciò anche il merito di aver intensificato la portata esperienziale dell'arte mediante l'utilizzo di altre entità materiali e nuove metodologie progettuali flessibili all'ibridazione con il paradigma tradizionalista. Ritengo quindi plausibile adottare la nozione di «concettualismo romantico» per designare alcune produzioni artistiche che manifestano i tratti individuati da Heiser e, in ultima analisi, i segni dell'ibridazione tra i due paradigmi. Beninteso però: il concettualismo romantico sarebbe tuttavia solo uno dei possibili esiti di tale ibridazione. Una variante a fronte di molte altre conseguibili in virtù delle possibili combinazioni tra il concettualismo e taluni tratti del paradigma tradizionalista.

Inoltre, come osserva il filosofo Gregory Currie, il concettualismo può essere inteso come una sfida al modello di coinvolgimento offerto dall'arte tradizionale, senza dover necessariamente negare il potenziale visivo di numerose opere concettuali. A caratterizzare queste ultime sarebbe un'inversione della «direzione di priorità» tra due componenti costitutivi dell'opera: il risultato visivo (l'aspetto) e l'azione attraverso la quale è stato realizzato. Le opere tradizionali favoriscono una priorità direzionale dall'azione all'aspetto, mentre quelle concettuali dall'aspetto all'azione. La priorità dell'una o dell'altra direzione comporta diversi modi di coinvolgimento, di concettualizzazione e di risposta narrativa da parte del fruitore rispetto alle opere. Nel caso di quelle tradizionali l'azione è concettualizzata in rapporto a problemi concernenti le manipolazioni materiali, gli accostamenti cromatici ecc. Con le opere concettuali, invece, l'azione è concepita nei termini della comunicazione e dell'espressione di talune riflessioni sull'arte e sulla

¹⁵ Cfr. Heiser 2011.

progettazione artistica. Perciò, le descrizioni narrative derivanti dall'esperienza delle opere tradizionali e di quelle concettuali saranno differenti in rapporto alla priorità e alla realizzazione visiva e aspettuale che questa determina¹⁶.

Se un clown con una capriola avesse squarciato i tondi di carta...

I tratti distintivi del concettualismo nella sua variante romantica, insieme ai segni di un'ibridazione con il paradigma espressivo-visivo dell'arte tradizionale, possono essere individuati anche nelle opere realizzate da Nespolo nella seconda metà degli anni Sessanta. Opere spurie che attestano nuovamente la reciproca permeabilità tra arte e cultura, decisive inoltre per la successiva fase di elaborazione visiva intrapresa dall'artista. Nella loro elementarità, tali opere sono l'esito di un processo di riduzione: a piccoli elementi lignei e monocromi che combinati insieme costituiscono una forma pressoché circolare (*Piccoli legni*, 1968); a semplici tubi metallici disposti in diagonale nello spazio di una stanza al fine di ostruirne il passaggio e impedirne la mobilità al suo interno (*senza titolo*, 1967); o, ancora, a strutture di legno tonde ricoperte di carta, supportate da cilindri metallici e disposte in fila una davanti all'altra (*senza titolo*, 1968).

Definirei Nespolo un concettualista romantico, vale a dire un autore in gran parte tradizionalista e attento al potenziale espressivo e visivo delle opere, per le seguenti ragioni. (i) La sua ricerca si traduce in un lavoro che esprime una rivendicazione dell'artisticità, trattandosi di una pratica creativa che predilige la manualità a favore del primato della *póiesis*. (ii) Con il suo lavoro Nespolo supera la dualità tra soggettivismo e oggettivismo: in virtù del suo atteggiamento ludico e ironico, egli riesce a suscitare risposte emotive, sentimentali e immaginative nonostante l'economia dei mezzi espressivi di cui si serve. (iii) In tal modo, egli riesce a fare arte all'intersezione tra i due paradigmi, quello concettualista e quello espressivo-visivo, adottando un processo riduzionista che garantisce l'emergere dell'idea che egli vuole trasmettere, non escludendo affatto rilievi visivi e implicazioni poetiche derivanti dalle sue opere.

Senza titolo (1968) è in questo senso un'opera esemplare: i tre tondi di carta sono stati squarciati, qualcosa ha trapassato le loro superfici. La loro compatta e ordinata struttura circolare è stata infranta. Questa l'idea che viene immediatamente trasmessa. Certamente potremmo servirci anche della documentazione fotografica dell'opera per comprendere come l'artista abbia agito, lacerando le superfici cartacee con le proprie mani durante una performance (vedi inserto fotografico)¹⁷. Tuttavia, l'azione ce la potremmo anche immaginare, considerando innanzitutto la presenza stessa dei tondi, la loro consistenza materiale.

¹⁶ Cfr. Currie 2007.

¹⁷ La performance ebbe luogo il 22 marzo 1968 in occasione della mostra *il percorso* presso lo studio d'arte Arco D'Alibert di Roma alla quale parteciparono gli artisti: Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Ugo Nespolo, Aldo Mondino, Alighiero Boetti, Mario Merz, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo e Giulio Paolini. Le fotografie che documentano l'evento sono state realizzate da Mario Cresci.

Così facendo, daremmo priorità all'aspetto visivo al fine di risalire all'azione¹⁸. E questo è possibile, proprio perché abbiamo a che fare con un'opera spuria. Esito dell'attitudine concettualista e, a suo modo, romantica di Nespolo. Dati i tre tondi, potremmo allora affermare: «se un clown con una capriola avesse squarciato i tondi di carta...», dando così avvio alle nostre descrizioni e alle possibili narrazioni dovute all'esperienza dei materiali presentati dall'artista in quel modo. Solo legno, carta e ferro che sollecitano – e non poco – la nostra immaginazione e ci invitano, inoltre, a mettere in discussione il loro valore come opera d'arte. Pur non essendo immagini.

¹⁸ Cfr. Currie 2007.

Bibliografia

BATTCOCK, G.

– 1973 (ed), *Idea Art: A Critical Anthology*, New York, Dutton: 1-11

CELANT, G.

– 1976, *Precronistoria, 1966-1969: Minimal Art, Pittura Sistemica, Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, Arte Ambientale, Body Art e nuovi media*, Firenze, Centro Di

– 1989, *Arte Povera*, Torino, Allemandi

CURRIE, G. (2007), *Visual Conceptual Art*, in Goldie e Schellekens 2009: 33-50

GOLDIE, P. e SCHELLEKENS, E.

– 2009 (eds), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford, Oxford University Press

– 2010, *Who's Afraid of Conceptual Art?*, London - New York, Routledge

GREENBERG, C.

– 1953, *The Plight of Culture*, in *Art and Culture Critical Essays*, Beacon, 1961; tr. it. E. Negri Monateri, *Lo stato della cultura*, in C. Greenberg, *Arte e cultura Saggi critici*, introduzione di G. Dorfles, Torino, Allemandi, 1991: 32-40

– 1961, *Modernist Painting*, in J. O'Brian (ed), *Collected Essays and Criticism, Vol. 4, Modernism with a Vengeance*, Chicago, University of Chicago Press, 1993; tr. it. L.V. Distaso, *Pittura modernista*, in G. Di Giacomo e C. Zambianchi (a c. di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2010: 84-92

HEISER, J.

– 2010, *Le mie parole, e tu? L'arte povera e le sue affinità con il concettualismo internazionale e il romanticismo*, in G. Guercio e A. Mattiolo (a c. di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Milano, Electa: 125-153

– 2011, *Moscow, romantic, conceptualism, and after*, “e-flux journal”, 29: 1-14

MIGLIORINI, E.

– 1972, *Conceptual Art*, Firenze, Il Fiorino

STEINBERG, L.

– 1972, *Other Criteria*, in *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford, Oxford University Press; tr. it. L.V. Distaso e C. Zambianchi, *Altri criteri*, in G. Di Giacomo e C. Zambianchi (a c. di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2010: 95-138

TRINI, T.

– 1968, *Nespolo, l'acculturazione*, originariamente pubblicato sul catalogo della mostra presso la Galleria Carta Bianca di Roma, maggio 1968, Roma, Istituto Grafico Tiberino: 23-24; ripubblicato anche nella prima sezione di questo volume: “Rivista di estetica”, supplemento al n. 58: 19-20