

Anno 1, Numero 1

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Fulvio Cervini

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Direttore della Scuola di Specializzazione
Guido Tigler

Segretario di redazione
Cristiano Giometti

Redazione
Giovanni Giura, Maria Aimé Villano

Comitato scientifico
Sonia Chiodo, Giovanna De Lorenzi, Andrea De Marchi, Lorenzo Gnocchi,
Dora Liscia, Maria Grazia Messina, Alessandro Nigro, Donatella Pegazzano,
Lucilla Saccà, Tiziana Serena, Paul Tucker, Mara Visonà

La rivista è finanziata da risorse del Fondo Ateneo 2012-2014, di cui sono titolari i docenti membri del comitato scientifico, finalizzato a finanziare ricerche svolte presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

8 Fulvio Cervini
Per iniziare

CONTRIBUTI

10 Fabrizio Bianchi
I due *tituli* della Croce dipinta della chiesa di San Frediano a Pisa: un caso unico nelle Croci dipinte del XII secolo

24 Federica Volpera
Tracce di maestri 'greci' a Genova nella seconda metà del XIII secolo: due casi di studio per un contesto

40 Natsuko Kuwabara
Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzero: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbitero

56 Giulia Scarpone
Appunti per la Maestà di Taddeo Gaddi in San Francesco a Castelfiorentino: funzione e ubicazione originaria

69 Daniele Lauri
Il restauro di un bene culturale come strumento di riscoperta. Il caso di Lorenzo da Viterbo nel contesto della sua fortuna critica

85 Spyros Koulouris
Una scena mitologica di Bartolomeo di Giovanni

94 Valentina Balzarotti
Tracce per un percorso di Bernardino Orsi da Collecchio

110 Raffaele Niccoli Vallesi
Un artista lombardo-veneto per un frontespizio veneziano del 1540?

133 Francesco Speranza
Ignazio Hugford a Pistoia. Il ciclo vallombrosano per San Michele in Pelago di Forcole

- 143 Giulia Coco
Anecdotes of painting in England (1762-1780). Obiettivi e metodi per una storia dell'arte in Inghilterra
- 155 Maria Russo
Firenze Capitale: lo spostamento degli arredi tra i palazzi di residenza reali in Toscana durante i primi anni del Regno d'Italia
- 168 Francesca Vaselli
Giovanni Boldini e le pitture murali della Falconiera; una nuova ipotesi sulla tecnica esecutiva
- 184 Tonino Coi
Libero Andreotti e Ugo Ojetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia
- 193 Eva Francioli
Per una nuova contestualizzazione dell'Astrattismo Classico. Alcuni documenti inediti
- 207 Luisa Giacobbe
Un caso particolare di autoritratto: la duplice 'jouissance' di Louis Cane artiste peintre
- 215 Giacomo Biagi
1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture

RECENSIONI

- 231 Cristina Spada, Laura Zabeo
Religious poverty, visual riches. Art in the domenican churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth centuries di Joanna Cannon
- 233 Chiara Carpentieri
Le "magnificenze" di Agostino Chigi. Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina, di Costanza Barbieri
- 237 Benedetta Chiesi
D'or et d'ivoire. Paris, Pise, Florence, Sienna. 1250-1320. A cura di Xavier Dectot e Marie-Lys Marguerite. Lens, Musée du Louvre-Lens, 27 maggio - 28 settembre 2015

- 242 **Gianna Iandelli**
Cartelloni e copertine: artisti illustratori in Italia per la pubblicità e l'editoria?
- 245 **Emanuele Greco**
Terrae – La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea, a cura di **Lorenzo Fiorucci**, (Città di Castello, Pinacoteca comunale, Palazzo Vitelli alla Cannoniera, 22 agosto-1 novembre 2015)
- 248 **Silvia Berti**
Un ponte tra passato e futuro, tra tradizione e innovazione: tre esempi di realtà museali olandesi presentati al Luigi Micheletti Award (Brescia, 7-9 maggio 2015)
- 250 **Francesco Speranza**
Nuova sede e nuovo volto per la Galleria Sabauda
- 253 **Valentina Filice**
Il Ritorno di Francesco I: La Galleria Estense riapre al pubblico
- 255 **Elisa Bonaiuti**
Bergamo e la sua Pinacoteca: la nuova vita dei capolavori della Carrara

Giacomo Biagi

1969-71: l'arte concettuale tra visualità, misticismo e analisi – Estremismi e Rotture

La prima mostra a focalizzarsi sugli aspetti più caratterizzanti le ricerche concettuali fu *Konzeption / conception: Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung – documentation of a today's art tendency*, della fine del 1969, curata da Konrad Fischer e Rolf Wedewer. Come Wedewer afferma in catalogo, la radicalità degli artisti concettuali non risiedeva nel guardare all'arte da una prospettiva passivamente visiva, ma nel farne un mezzo per un'investigazione metodologica e strutturale del reale, un'attitudine attiva e interattiva destinata a svilupparsi verso orizzonti sempre più teoretici¹. La componente teorica del concettualismo non a caso scaturiva dalla necessità di giungere alla sperimentazione dell'essenza intrinseca dell'arte come funzione, atta alla demistificazione e riformulazione delle categorie culturali preesistenti, al di fuori di ogni convenzionalità. A ciò si accompagnava la convinzione che l'artisticità non risiedesse nella *facies* estetica, quanto nella componente valutativa. Partendo da tali presupposti, di chiara ascendenza duchampiana, gli artisti concettuali intendevano giungere, attraverso un atteggiamento riduzionista teso all'eliminazione di ogni ridondanza non necessaria, all'identificazione dell'arte, nella sua veritativa essenza, con la sua dimensione teoretica, ideale e progettuale; uno stadio tanto germinale quanto ricco di possibilità². Ciò nonostante, una tale affinità non precluse lo sviluppo in seno alla corrente di più linee d'indagine, di volta in volta differenti e in taluni casi agli antipodi.

Chiari sintomi dell'eterogeneità delle ricerche concettuali erano già rintracciabili in occasione di *Konzeption / conception*: nonostante la generalità dell'introduzione di Wedewer, in catalogo è difatti possibile reperire tipologie di operazioni caratterizzate da sottili quanto determinanti differenze. In particolare, è interessante prendere in considerazione due artisti presenti in mostra, rappresentativi di declinazioni del concettualismo opposte: Sol LeWitt e Joseph Kosuth. Nel catalogo della mostra le *Sentences on Conceptual Art* del primo delineavano una concezione dell'arte come progettualità, come sintassi sistematica e teorica, tuttavia scaturita da una soggettività irriducibile, irrazionale e dal carattere intuitivo: in tal senso, «Irrational thoughts should be followed absolutely and logically³» aveva affermato l'artista; in più, per quanto intrinsecamente artistica già a livello ideale, l'opera, per LeWitt, poteva giungere ad una traduzione materiale senza che il valore ne fosse compromesso⁴. Da parte

¹ R. WEDEWER, *Vorwort*, in *Konzeption / conception: Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung – documentation of a today's art tendency*, catalogo della mostra di Leverkusen a cura di ID., K. Fischer, Köln-Opladen 1969, pp. s.n.

² Per approfondimenti si veda *Arte Concettuale*, a cura di P. Osborne, New York 2006.

³ Cit. S. LEWITT, *Einführung*, in *Konzeption / conception...cit.*, pp. s.n.

⁴ Un esempio ne è la serie *Wall Drawings* in cui, nel rispetto di una grammatica esecutiva prestabilita, l'afflato soggettivo emerge, sebbene in tutta la sua sistematica razionalità, sostanziandosi in una trama di linee e colori di volta in volta differente.

sua Joseph Kosuth pubblicò sul catalogo *The Fifth Investigation* (fig.1) che, al contrario, già rivelava l'alienazione pressoché totale di ogni componente estetica e soggettiva, a favore di un atteggiamento rigorosamente logico e analitico, funzionale ad un'indagine condotta esclusivamente sul piano del linguaggio. L'opera consiste di un semplice testo composto da una serie di indovinelli atti a innescare in chi legge un'attività intellettuale che, in un contesto artistico quale il catalogo, dovrebbe condurre alla sperimentazione dell'arte come pensiero nel farsi,

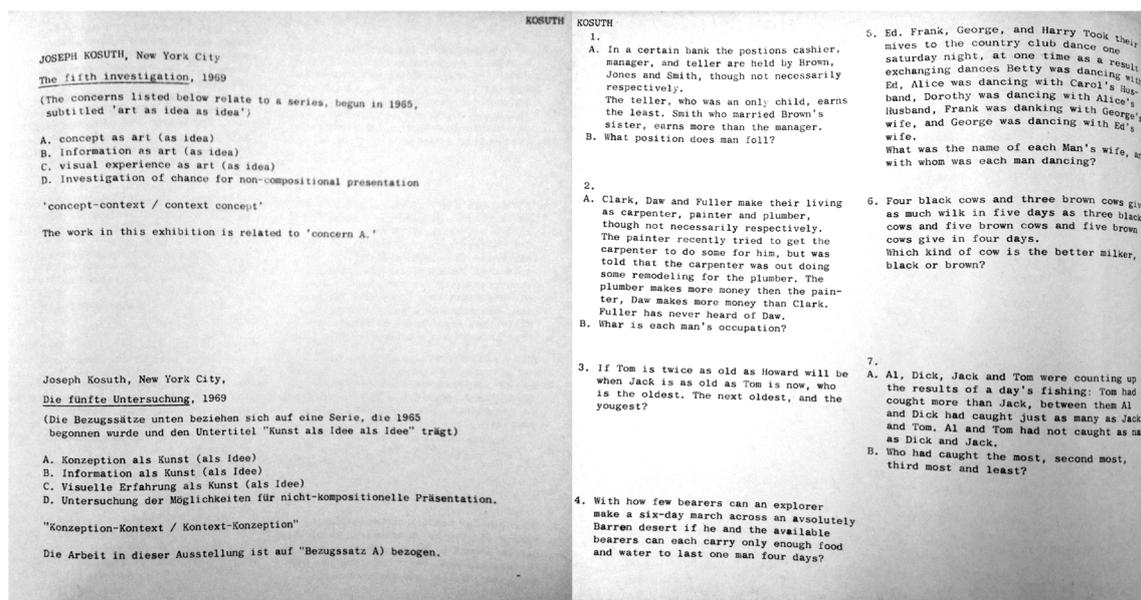


Fig. 1. Joseph Kosuth, *The Fifth Investigation (Art as Idea as Idea)*, 1965-69.

as Idea as Idea, come sintassi formativa primaria, nella sua autoevidenza analitica sempre valida e assoluta. La rigida normatività delle proposizioni kosuthiane era però controbilanciata anche dalle più disinvoltate operazioni di Lawrence Weiner, Douglas Huebler o Robert Barry che, seppure affermatasi da *January 5-31, 1969* assieme a Kosuth come nucleo germinativo dell'arte concettuale americana, presentavano declinazioni del concettualismo più aperte al confronto con la realtà empirica e la soggettività⁵. Testimonianza evidente della sostanziale irriducibilità del concettualismo è pure, sempre in catalogo, l'intervento di Daniel Buren. Principiando con una *Mise en Garde*, l'artista affronta qui la problematica divergenza fra linee di ricerca apparentemente affini, nonché come la parola 'concetto', allora, venisse impiegata arbitrariamente. Solo in mostra, in chiave latamente assertiva, ne individua tre differenti accezioni, alle quali però, secondo Buren, corrispondevano tutte ricerche non concettuali e, se concettuali, non specificatamente artistiche. Le ricerche di ascendenza progettuale quanto quelle operazioni dematerializzate venate da un atteggiamento romantico ed evasivo, erano caratterizzate da una ripetitività ed un sotteso manierismo, lontani dalla transitività furtiva della propria pratica visuale; ma come deriva più pericolosa indica l'identificazione del con-

⁵ XXX, *Einführung*, in *Konzeption / conception...*cit.

retto con un'idea e di conseguenza dell'idea, nella sua forma più pura e dematerializzata, con l'arte. Per quanto seducente, questa forma di concettualismo secondo l'artista si fossilizzava sul tentativo di eliminare la componente materiale, senza rendersi conto dell'impossibilità di un'operazione simile se non attraverso una compromissione del fare artistico stesso. La vera ricerca concettuale non doveva concentrarsi «sulla confusa risoluzione di enigmi di qualche sorta» – palese il riferimento all'investigazione di Kosuth – ma doveva identificarsi con un metodo operativo funzionale alla visualizzazione e alla comprensione delle problematiche inerenti il contesto. La digressione teorica di per sé non era sufficiente: era necessario farvi seguire un intervento sistematico, ma materiale, nel caso di Buren pittorico. Esempari in tal senso sarebbero state le proprie strisce, che solo una volta compiute potevano essere considerate lavoro d'arte: veri e propri *semàta* visivi⁶.

Secondo un'accezione del concettualismo aperta ed inclusiva, sul catalogo si alternavano dunque lavori, per quanto caratterizzati da una componente concettuale, profondamente eterogenei, eppure parallelamente ricondotti sotto l'egida poetica di LeWitt, le cui *Sentences*, fungono da *Einführung*, 'introduzione', al catalogo stesso:

Conceptual artists are mystic rather than rationalist, they leap to conclusion that logic cannot reach⁷.

La divergenza tra concettualismo e concettualismi in seno all'esposizione, suggeriva implicitamente i futuri sviluppi delle ricerche concettuali e della loro ricezione: in empatia con le rivendicazioni poetiche di ciascun operatore, la critica avrebbe difatti elaborato più prospettive rendendo vivace e articolato il dibattito. Indicativa è la pubblicazione, in concomitanza all'apertura di *Konzeption / conception*, di *Extrémisme et rupture. Mouvement de l'art contemporain autour d'un concept*, di Michel Claura, in cui il critico francese, attraverso un'analisi di *July – August – September 1969*, pone le basi per una prima interpretazione delle ricerche concettuali, mettendone in evidenza anche le criticità. Sin dalla prima lettura che ne dà, è possibile difatti carpire un sordo scetticismo di fondo, rivolto nei confronti 'dell'estremismo' riduzionista del gruppo di artisti americani costituito da Barry, Huebler, Weiner e Kosuth⁸. L'alienazione del dato visuale, secondo Claura, rendeva queste ricerche piuttosto sterili e po-

⁶ *Ivi*.

⁷ Cit. LEWITT, *Einführung*, in *Konzeption / conception...cit.*, pp. s.n. Le celebri asserzioni di LeWitt ad apertura del catalogo sembrano volerlo indicare come padre metaforico di un movimento di matrice teorica, progettuale, sistematica, ma al contempo caratterizzato da una componente ineludibilmente soggettiva e irrazionale, appunto 'mistica'. L'adozione della poetica dell'artista come premessa a tutte le ricerche concettuali, se da una parte era giustificata dalla circolazione internazionale dei propri *Paragraphs on Conceptual art* già dal 1967, dall'altra era con ogni probabilità dovuta a dinamiche fondamentalmente commerciali. Uno dei curatori della mostra, Konrad Fischer, era difatti primo gallerista di LeWitt in Europa e, significativamente, avrebbe sempre mostrato una manifesta riluttanza nei confronti della poetica kosuthiana. Cfr. J. JAPPE, *Interview with Konrad Fischer*, "Studio International", CLXXXI, 1971, 930, p. 70; S. RICHARD, *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, London 2009, pp. 97-98.

⁸ M. CLAURA, *Extrémisme et rupture (I). Mouvement de l'art contemporain autour d'un concept*, "Les lettres françaises", 26 settembre, 1969, pp. 26-27.

vere: se da una parte l'intensa decostruzione dell'arte gettava sempre più luce sulle contraddizioni denotanti l'arte in sé, dall'altra, la progressiva eliminazione di opacità e zone d'ombra – sia estetiche che di contenuto – conduceva al paradosso di doversi chiedere «comment l'art est encore possible»⁹. La verifica condotta dai *concepteurs* era tale da giungere alla distruzione dell'arte medesima. In secondo luogo per il critico, malgrado gli intenti, nelle opere dei concettualisti la componente estetica permaneva: materiali come *photostats*, fotocopie o mappe, le rendevano comunque una 'forma' d'arte che, oltretutto, «il ne faut pas être exigeant pour même croire qu'elle est nouvelle»:

«Tout le travail actuel consiste simplement à reprendre les idées dadaïstes, évidemment, et les enrobant d'une idéologie strictement régressive, qui sera soit naturaliste, soit pompieriste, soit cosmogonique, soit littéraire, pour les rendre plus présentables»¹⁰

In sintesi queste attitudini, scaturite dalla rielaborazione di ricerche di inizio secolo – si pensi a Duchamp – si risolvevano in una rappresentazione del superamento di una rappresentazione o, talvolta, dato il carattere linguistico, in mera 'letteratura'¹¹. Rispetto a certi estremismi, secondo Clauro, era necessaria una 'rottura' che riconducesse queste ricerche a «une véritable réaction, consistant à les remaquiller, à les dissimuler à nouveau sous le manteau humaniste, afin que l'art se survive»¹². Non a caso è in Daniel Buren, da qualche anno suo *protégé*¹³, e, sebbene parzialmente, in LeWitt e in Carl Andre, che il critico individua la *rupture*, una modalità di andare oltre l'arte, però nella permanenza della *facies* estetica¹⁴.

Quest'articolo venne tradotto in una celebre esposizione, *18 Paris IV.70*: co-curata da Clauro, Seth Siegelau e René Denizot e memore di antecedenti come *January 5-31, 1969*, vi parteciparono tra gli altri Jan Dibbets, Marcel Broodthaers, Ed Ruscha, Buren, Weiner, Huebler, Gilbert & George e David Lamelas, tutti operatori rappresentativi dei due fuochi individuati da Clauro. Oltre alle importanti presenze è da notare però una disturbante assenza, quella di Kosuth, una mancanza non immotivata¹⁵.

L'arco di tempo intercorso tra l'articolo di Clauro e l'allestimento di *18 Paris IV.70* si caratterizza difatti per essere un semestre 'caldo' per l'arte concettuale. Dopo la pubblicazione di

⁹ ID., *Extrémisme et rupture (II). Mouvement de l'art contemporain autour d'un concept*, "Les lettres françaises", 1 ottobre, 1969, pp. 26-27, sp. 27.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, pp. 26-27.

¹² *Ibid.*

¹³ Il critico sosteneva l'artista già dal *Salon de la Jeune Peinture*, presso il Museo d'Arte Moderna di Parigi, del 1967: ID., *Buren, Mosset, Toroni*, "Les lettres françaises", 6 dicembre, 1967, p. 33.

¹⁴ C. GINTZ, «*L'art conceptuel, une perspective*»: notes sur un projet d'exposition, in *L'art conceptuel, une perspective*, catalogo della mostra a cura di C. Gintz, S. Pagé, Paris 1989, pp. 13-18, sp. 17-18; CLAURA, *Extrémisme et rupture (II)*...cit., p. 27.

¹⁵ ID., *Présentation*, in *18 Paris IV.70*, catalogo della mostra di Parigi a cura di ID., S. Siegelau, R. Denizot, West Germany 1970, p. 1; GINTZ, «*L'art conceptuel, une perspective*»... cit., pp. 16-18.

Extrémisme et rupture, su “Studio International” era uscito *Art after Philosophy*:

«The ‘purest’ definition of conceptual art would be that it is inquiry into the foundation of the concept ‘art’, as it has come to mean. Like most terms with fairly specific meanings generally applied, ‘Conceptual Art’ is often considered a *tendency*. [...] But the reasoning behind the notion of such a tendency, I am afraid, is still connected to the fallacy of morphological characteristics as a connective between what are really disparate activities. In this case it is an attempt to detect stylehood. In assuming a primary cause-effect relationship to ‘final outcomes’, such criticism by-passes a particular artist’s intents (concepts) to deal exclusively with his ‘final outcome’¹⁶».

Attraverso questo testo, a dispetto di tante letture che avevano genericamente identificato «l’esito finale» del concettualismo in una semplicistica riduzione e dematerializzazione dell’arte, Kosuth rivendicò la componente intrinseca della propria ricerca: per l’artista un’indagine poteva essere definita concettuale non perché dematerializzata, né perché da esperire in una dimensione metalinguistica, ma perché riflessione tautologica e proposizionale sull’arte a carattere analitico, dunque liberata da ogni forma di irrazionalità e psicologismo. In questo senso principali riferimenti di Kosuth sarebbero stati lo strutturalismo analitico e il neopositivismo logico di personalità come James Opie Urmson e Alfred Jules Ayer – citati in *Art after philosophy* – per cui una proposizione poteva dirsi analitica solo nel caso in cui la sua validità potesse essere verificata attraverso un’analisi degli elementi interni a se stessa¹⁷. L’essenza veritativa dell’arte dunque non poteva essere riscoperta in una dimensione metaforica, ma tramite una decostruzione analitica ed una messa in evidenza della sintassi proposizionale dell’arte in sé: la verità tautologica delle operazioni kosuthiane che, in quanto autoevidente, non necessitava di essere verificata a livello empirico; i materiali fisici e contingenti utilizzati, nell’ottica dell’artista, erano solo espedienti necessari all’innesco dell’esperienza della verità in arte¹⁸.

Le critiche però non tardarono: nel gennaio del 1970, nella sezione *Correspondence* di “Studio International”, apparve *Conceptual misconceptions*, indicativamente firmato Claura: nell’articolo il critico attaccando lo scritto di Kosuth, dapprima additava come nelle prime dieci righe venissero citati tutti i luminari del pensiero filosofico moderno senza nessuna esauriente chiarificazione sulla loro implicazione; in seguito accusava la ridondanza della riflessione kosuthiana di fungere solo da maschera ad una desolante povertà di idee. Infine, dopo averlo rimproverato d’ingenuità per aver comprovato la morte della filosofia dopo Witt-

¹⁶ J. KOSUTH, *Art after philosophy: part 2. ‘Conceptual Art’ and Recent Art*, “Studio International”, CLXXVIII, 1969, 916, pp. 160-161, *sp.* 160.

¹⁷ ID., *Art after philosophy*, “Studio International”, CLXXVIII, 1969, 915, 1969, pp. 134-137, *sp.* 134 e 136; A. J. AYER, *Linguaggio verità e logica*, ed. it. a cura di G. De Toni, Milano 1961, pp. 74-100, *sp.* 86.

¹⁸ KOSUTH, *Art after philosophy...cit.*, pp. 134-137; ID., *Art after philosophy: part 2...cit.*, pp. 160-161; ID., *Art after philosophy: part 3*, “Studio International”, CLXXVIII, 1969, 917, pp. 212-213; ID., *Introductory note by the american editor*, “Art-Language”, I, 1970, 2, pp. 1-5.

genstein basandosi solo sulla citazione di Urmson e Ayer¹⁹, attaccava la presunta supponenza di Kosuth nel ritenersi il primo, vero e unico artista concettuale; pur di emergere come tale, nell'ottica di Clauro, aveva archiviato come non concettuali persino le pratiche dei colleghi Barry, Weiner e Huebler. Ed a chiusura della propria arringa sentenziava: «For the benefit of those who have not already understood as much, Kosuth is the leader of Conceptual Art. Moreover, from henceforth, when we wish to say Conceptual Art, we must say 'Art Kosuth'»²⁰.

Ad un attacco tanto tagliente, l'artista fece seguire un'altrettanto tagliente risposta: a distanza di un mese, nella medesima sezione della rivista, accusava il critico di aver perpetrato un attentato gratuito alla propria ricerca, rimproverandolo di aver riportato la chiarificazione delle differenze tra la sua poetica e quelle di Huebler, Weiner e Barry, come un attacco ad essi rivolto. Parallelamente respinge l'accusa di 'authorship' rivolgendola contro il critico francese, affermando come fosse stato lui medesimo il principale sostenitore dell'egemonia dell'*'École de New York'*, ovvero della 'Art Kosuth': eccessivamente preso dal veemente attacco nei suoi confronti, aveva difatti completamente eclissato l'importante contributo delle ricerche analitiche inglesi, *in primis* di *Art & Language*. Infine, a chiusura, sentenziava:

«Mr Clauro's myriad references to culture underscore perhaps one of his obsessions, but it certainly isn't one of mine. As I was born in Ohio the son of a baseball player, I suggest that if anyone has a cultural millstone around his neck it is the gentleman from Paris. Mr Clauro's adolescent and hysteric *conclusion* is a suitable ending at the whole mess. But it's good that Mr Clauro has told us his fears²¹».

Per quanto polemici, da entrambi gli interventi emergono tuttavia interessanti verità: se Clauro esagerò nell'accusare Kosuth di aver archiviato le pratiche dei colleghi come altro rispetto all'arte concettuale, vero è anche che, a partire dalla pubblicazione di *Art after philosophy*, la precedente solidarietà del gruppo americano subì un arresto. Pur specificando come si trattasse solo di una delineazione della propria ricerca, Kosuth nel suo celebre scritto traccia un'innegabile linea rossa fra sé e i concettuali americani: riguardo a Huebler asserisce che la sua età, la partecipazione a *Primary Structures* e l'indicazione delle sue ricerche ancora come 'sculture', provavano come il collega «has not as much in common with the aims in the *purser* versions of 'Conceptual Art' as it would superficially seem»²². Similmente, di Weiner e Barry sostiene come fossero divenuti artisti concettuali solo per caso. Quest'ultimo, per esempio, avrebbe sempre fatto riferimento a entità, per quanto impalpabili, fisiche e reali, certamente empiriche, quando la prassi kosuthiana si basava solo sull'analisi linguistica: «Barry's post-Newman/Reinhardt paintings 'reduced' (in physical material, not 'meaning') along a path

¹⁹ M. CLAURA, *Conceptual misconceptions*, "Studio International", CLXXIX, 1970, 918, pp. 5-6, sp. 5.

²⁰ *Ibid.*

²¹ J. KOSUTH, *Kosuth replies to Clauro*, "Studio International", CLXXIX, 1970, 919, p. 44.

²² *Id.*, *Art after philosophy: part 2...cit.*, p. 160.

from two-inch square paintings, to single lines of wire between architectural points, to radio-wave beams, to inert gases, and finally to 'brain energy'»²³. Contrariamente, una ricerca simile alla propria era da riscontrare nelle indagini della compagine di Coventry, appunto *Art & Language*, da Claura effettivamente eclissata, mentre dall'artista indicata come altro importante fuoco del concettualismo analitico. Ciò non toglie come Kosuth, sottolineando la maggiore autenticità delle proprie ricerche, scevre da qualsiasi riferimento empirico, fosse giunto ad indicare la propria indagine come 'più pura'²⁴. La tendenza alla categorizzazione che emerge dai suoi scritti avrebbe difatti suscitato reazioni anche in ambito americano: ne è esempio la polemica che coinvolse nuovamente Kosuth, attaccato in quest'occasione da Dore Ashton, che in *Joseph Kosuth: the facts*, da una parte mette in evidenza come anche l'indagine analitica dell'artista fosse scaturita, similmente alle pratiche dematerializzate di Huebler o Barry, da ricerche caratterizzate da pittorialismo e materialità²⁵; dall'altra come Kosuth, per le proprie ricerche fosse debitore nei confronti di Mel Bochner, maestro dell'artista presso la School of Visual Arts di New York. Infine, dopo averlo rimproverato di avere pressoché eclissato questa personalità in *Art after Philosophy*, sarcasticamente, in relazione all'importanza all'opposto riservata ad *Art & Language*, conclude:

«I am only concerned with adjusting the historical lapse of memory which seems to afflict Kosuth. It seems that England is more distant than the jet airlines suggest.
Yours sincerely
Dore Ashton²⁶».

Art after philosophy, con la delineazione della poetica analitica dell'artista, concorse dunque all'avvio di una stagione concettuale significativamente mutata e, a livello della critica, profondamente conflittuale. La frizione che ne scaturì condusse ad una ridefinizione dei confini e della fisionomia stessa del concettualismo, con l'allontanamento di Kosuth dal gruppo americano e lo spostamento del baricentro dell'interpretazione analitica in Europa. Indicativa in questo senso è la pubblicazione di *Introductory note by the american editor* su "Art-Language" – rivista inglese e riconducibile all'omonimo gruppo – a febbraio 1970, attraverso cui Kosuth giunse alla netta differenziazione dell'arte concettuale più pura dalla *minimal art*, dall'arte povera e dalla *land art*, sino ad allora sovrapposte al concettualismo in più occasioni²⁷.

In una fase immediatamente successiva Donald Karshan, con l'allestimento di *Conceptual Art and Conceptual Aspects* presso il New York Cultural Center, gettava le basi per una com-

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, pp. 160-161.

²⁵ D. ASHTON, *Joseph Kosuth: the facts*, "Studio International", CLXXIX, 1970, 919, p. 44.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ KOSUTH., *Introductory note...* cit., p. 2.

plessiva riconsiderazione del fenomeno secondo i rigidi postulati kosuthiani. La selezione degli artisti è indicativa: alla mostra parteciparono solo operatori dalle indagini prevalentemente analitiche e linguistiche e tutti quelli che minimamente differivano da questa prospettiva erano stati esclusi²⁸. Come il curatore spiega in *The Seventies: Post-Object Art*, l'esposizione cercava di chiarire il significato effettivo di termini quali 'idea art' o 'conceptual art', nel passato usati per indicare un'eterogenea congerie di ricerche che, per quanto caratterizzate da 'aspetti concettuali', erano da distinguere da quella che il critico definisce *Post-Object Art*. Questa tipologia non solo respingeva ogni implicazione estetica dell'arte, ma era da distinguere anche da quelle ricerche di ascendenza concettuale caratterizzate da «dada, gestural, or mystical, and poetic activity or justification»²⁹. Su questa linea interpretativa, affermava che sia le ricerche di Donald Judd sia di Sol LeWitt, per quanto afferibili ad un universo di indagini caratterizzate da *conceptual aspects*, non potevano essere riferite alla *conceptual art*. L'arte di entrambi, sebbene propedeutica alla nascita del concettualismo analitico, «it should not be confused as being the same»³⁰. Da un modo di procedere ancora a carattere ermeneutico e intuitivo, l'arte si era evoluta verso un orizzonte più marcatamente logico e tautologico, senza riferimenti esterni a se stessa. Da ciò, «the idea of art has expanded beyond the object or visual experience to an area of serious art 'Investigations'», le ricerche concettuali analitiche³¹. All'opposizione osservata tra Kosuth e LeWitt, è interessante vedere come corrisponda un'opposta strutturazione dei cataloghi relativi a *Conceptual Art and Conceptual Aspects* e *Konzeption / conception*. Seppure in chiave concettuale, il catalogo di Leverkusen è caratterizzato dall'eterogeneità di operazioni diversamente declinate, presentate con l'ausilio sia di testi che di immagini. Contrariamente, dopo la distinzione operata da Kosuth, il catalogo della mostra di Karshan, diviso in tre sezioni icasticamente chiamate *Information I*, *Information II* e *Information III*, è denotato da una fredda neutralità, data dalla totale assenza di immagini e dalla sola presenza di testi di matrice complessivamente analitica; ma quel che risulta suggestivo è come ad introduzione della prima sezione vi sia, a mo' di manifesto, una ripubblicazione di *Art after philosophy*: un *incipit* che sembra simbolicamente contrapporsi a quello del catalogo di *Konzeption / conception*. Se nell'ultimo caso le *Sentences* di LeWitt si erano fatte manifesto di una ricerca concettuale aperta a contaminazioni estetiche e ad un'ottica inclusiva, con il testo di Kosuth la rassegna americana giungeva ad una definizione del concettualismo in linea con la visione programmatica dell'artista:

«Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context – as art – they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is he is saying that that

²⁸ *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, catalogo della mostra a cura di D. Karshan, New York 1970.

²⁹ D. KARSHAN, *The Seventies: Post-Object Art*, "Flash art", 1970, 18, 1970, p. 3.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

particular work of art *is* art, which means, is a *definiton* of art. Thus, that art it is art is true *a priori*[...]»³².

A suggellare in maniera netta una tale accezione del concettualismo fu *Idea Structures*, un'esposizione tenutasi nell'estate del 1970 in Inghilterra, non a caso terra del gruppo *Art & Language*. Oltre a evocare una suggestiva contrapposizione con *Primary Structures*, questa vide la partecipazione di tutti artisti afferenti ad una linea di indagine rigorosamente analitica. Alla presenza di Kosuth, Victor Burgin, Michael Baldwin e tutto il resto della compagine inglese, faceva eco l'assenza di Huebler, LeWitt, Barry e Weiner. Il catalogo della mostra, similmente a quello di *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, presenta una copertina completamente bianca con riportato solo il titolo dell'evento (figg. 2-3). Al suo interno non vi



Fig. 2. *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, catalogo della mostra.

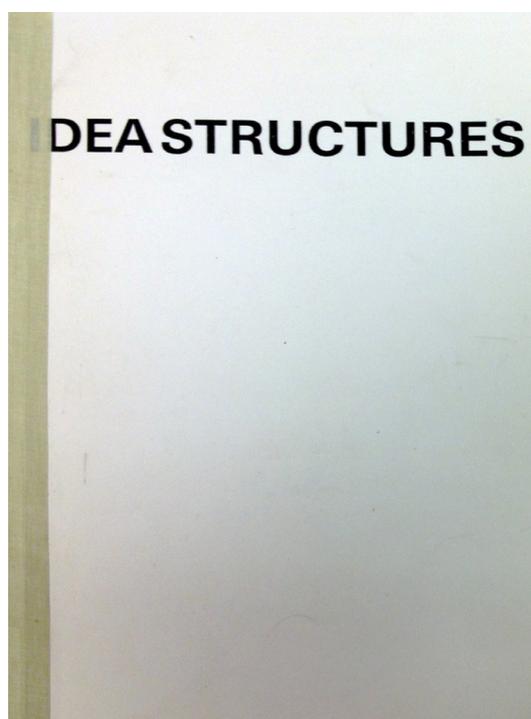


Fig. 3. *Idea Structures*, catalogo della mostra.

è alcuna nota introduttiva da parte dei curatori, ma solo i testi degli artisti medesimi, unico *medium* attraverso cui giungere all'esperienza artistica: tutte opere che hanno a che fare con il tentativo di 'visualizzare', a livello mentale, la struttura delle idee come funzione interattiva, nella sua sintassi proposizionale, sempre valida e assoluta³³.

Se prima declinazione espositiva del concettualismo analitico fu la rassegna inglese, la prima consolidata lettura deterministica della corrente apparve sul numero autunnale di "VH

³² LEWITT, *Einführung...*cit., pp. s.n.; J. KOSUTH, *Art after philosophy*, in *Conceptual Art and Conceptual Aspects...*cit., pp. 1-8, sp. 5.

³³ *Idea Structures*, catalogo della mostra a cura di P. Carey, C. Harrison, London 1970, pp. s. n. p.

101”, in Francia. Con *L'art conceptuel comme sémiotique de l'art*, la critica d'arte militante, di scuola analitica e strutturalista, Catherine Millet, ne operava per la prima volta una capillare riconsiderazione attraverso la stessa metodologia alla base della corrente³⁴. Ad un'attenta lettura emerge però come l'intervento si caratterizzi per essere un'implicita risposta alle altre interpretazioni di ambito francese, ossia quelle di Buren e Claura. In tal senso Millet insisteva su come quest'attitudine non dovesse essere intesa come una semplicistica riduzione «de l'oeuvre à une idée, à un concept, mais 'idée' de l'art, 'concept' de l'art»³⁵. Di più, riferendosi all'accusa rivolta da Claura all'arte concettuale di aver rinunciato, attraverso il rifiuto della dimensione estetica, all'arte stessa, la critica d'arte rispondeva ribaltandone la prospettiva: l'arte concettuale, a dispetto dell'«anti-arte» e di ciò che era venuto prima, era la tipologia di indagine più genuinamente artistica, in virtù del fatto di avere come campo d'investigazione se stessa. Fuori dalle demagogie e dalle evasioni utopiche di tanta arte, le ricerche linguistiche si sarebbero distinte proprio per il loro specifico campo di indagine, l'arte come idea dell'arte. E con una citazione da Kosuth chiude la replica indiretta a Claura: «fondamentale à cette idée de l'art est la compréhension de la nature linguistique de toute proposition artistique, [...], et ceci sans tenir compte des éléments employés pour leur construction»³⁶.

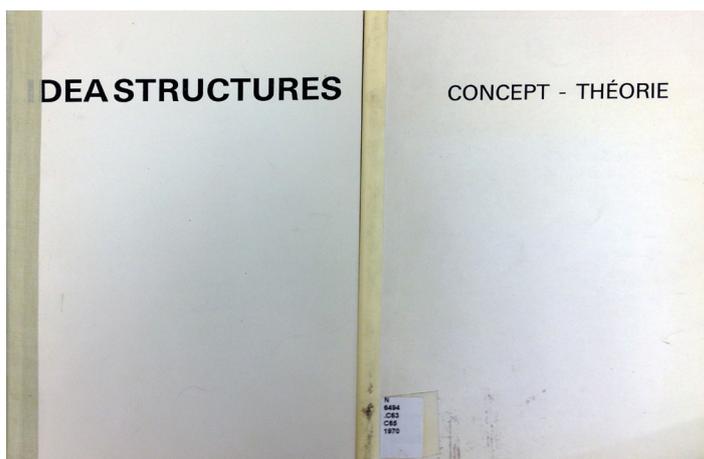


Fig. 4. *Idea Structures*, catalogo della mostra; *Concept-Théorie*, catalogo della mostra.

Sebbene le critiche sollevate da Claura fossero pienamente fondate, in un primo momento le riflessioni di Millet ebbero più vasta risonanza, tanto che, forte dell'appoggio della galleria Daniel Templon, la prospettiva della storica dell'arte si tradusse in un calendario espositivo di matrice marcatamente analitica. Presso la galleria si tennero tra le altre due importanti esposizioni: *Concept-Théorie*, a novembre, e, a fine anno, una personale di Kosuth³⁷.

Alla prima, una collettiva, vennero invitati solo artisti afferenti alla controparte analitica e la struttura del catalogo è pressoché identica a quello di *Idea Structures* (fig. 4): la copertina è bianca con il titolo riportato in lettere capitali in nero³⁸. I tratti caratterizzanti i testi in catalogo – si pensi a *Le Grammmarien*, di Ian Burn e Mel Ramsden – sono quelli ribaditi da Millet

³⁴ C. MILLET, *L'art conceptuel comme sémiotique de l'art*, “VH 101”, 1970, 3, pp. 3-21.

³⁵ *Ivi*, p. 7.

³⁶ *Ivi*, p. 15 (il testo è tratto da *Art after Philosophy* di Kosuth, 1969).

³⁷ Per avere una esauriente panoramica della stagione concettuale della galleria Templon, si veda *Galerie Daniel Templon, 40 ans*, a cura di D. Templon, A. Hindry, B. Blistène, Paris 2006, pp. 75-91.

³⁸ *Concept – Théorie*, catalogo della mostra a cura di C. Millet, Paris 1970.

nell'introduzione, poeticamente costruita, in riferimento alle operazioni qui riunite, quale proposizione analitica questa stessa: le indagini del concettualismo puro,

«[...]ne décrivent pas des phénomènes naturels ou intellectuels, mystérieux, poétiques, incontrôlables, irrationnels ou irréalisables et que l'on a aussi pris l'habitude de désigner du fait d'une approche superficielle par l'expression d' 'art conceptuel'. [...] L'activité qui s'amorce ici ne tend qu'à une connaissance d'elle-même. C'est-à-dire qu'elle n'est ni l'illustration d'une réflexion qu'elle n'embrasserait que partiellement, ni un simple théorisation, analyse a-posteriori. Les propositions ici rassemblées ne répondent qu'au critère de pertinence à leur propre questionnement³⁹».

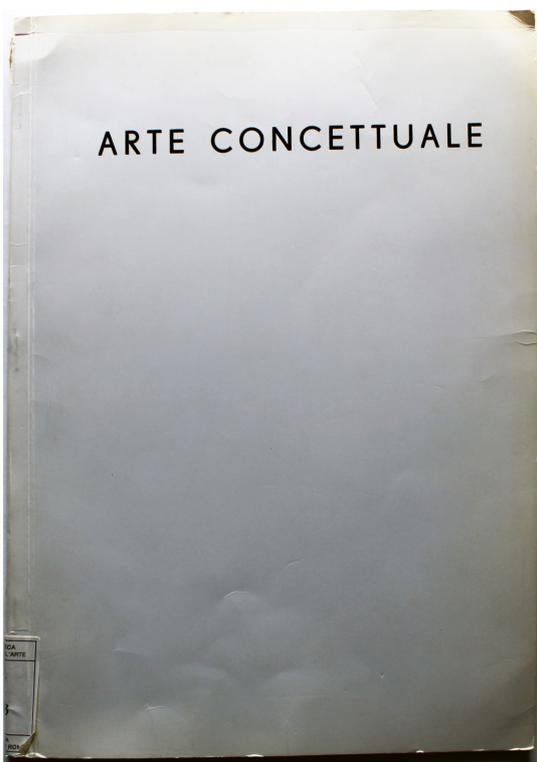


Fig. 5. *Arte Concettuale*, catalogo della mostra.

Ulteriore testimonianza del ruolo giocato dalla Millet e dalla galleria Templon nell'affermazione del concettualismo analitico nell'Europa continentale è poi l'inaugurazione di una succursale milanese della galleria con l'esposizione *ARTE CONCETTUALE*, nell'ottobre del 1971 (fig. 5)⁴⁰. Come per *Concept – Théorie*, il catalogo si presenta con un formato neutrale e informativo e alla mostra parteciparono solo artisti della controparte analitica, i quali riproposero in quest'occasione alcune delle loro principali ricerche: dalla ripubblicazione di alcuni estratti, in italiano, delle riflessioni kosuthiane, sino ad alcuni lavori di *Art & Language* e Victor Burgin⁴¹. Sempre come per la mostra francese, in apertura del catalogo, con argomentazioni analoghe, vi è un'introduzione firmata Millet che ribadisce come l'unica arte da considerarsi effettivamente concettuale fosse quella analitica, scevra da interferenze fenomenologiche a carattere romantico o evasivo⁴².

Attraverso i canali di riviste ed esposizioni Millet si fece dunque anche in Italia una delle più ostinate sostenitrici della visione kosuthiana, giungendo ad una netta distinzione tra la

Attraverso i canali di riviste ed esposizioni Millet si fece dunque anche in Italia una delle più ostinate sostenitrici della visione kosuthiana, giungendo ad una netta distinzione tra la

³⁹ C. MILLET, *s.t.*, *ivi*, pp. s. n. p.

⁴⁰ Cfr. A. HINDRY, *Avant-propos*, in *Galerie Daniel Templon, 40 ans...cit.*, pp. 18-19.

⁴¹ Gli artisti che vi presero parte sono Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Victor Burgin, Ian Burn, Joseph Kosuth, Mel Ramsden e Bernar Venet. Barry, Weiner e Huebler non furono invitati. Cfr. *ARTE CONCETTUALE*, catalogo della mostra a cura di C. Millet, Milano 1971.

⁴² C. MILLET, *ARTE CONCETTUALE*, *ivi*, pp. s. n. p.

pratica di quest'ultimo e le declinazioni mistiche o materiali di altre. Indicativo è l'articolo apparso in apertura di "Flash art" di febbraio-marzo 1971, in cui ad un testo della critica che reitera le proprie posizioni si affianca un confronto suggestivo fra due immagini: da una parte *Hollow Square* di Carl Andre, inserito in un contesto spaziale evidente e caratterizzato da una dimensione estetica precisa; dall'altra *Number* di Kosuth, un *photostat* che, nella sua piatta bidimensionalità, dirotta totalmente l'attenzione sul piano linguistico dell'indagine (fig. 6)⁴³. Tale chiasmo semantico fra sintassi visiva e sintassi testuale, sulle pagine di "Flash art", si presta così a suggerire l'idea dell'evoluzione del concettualismo nel tempo e da un punto di vista artistico⁴⁴ e, soprattutto, da un punto di vista possibilmente anche critico. In tal senso la poetica *minimal* di Andre, all'altezza del 1965 ritenuta da Lucy Lippard caratterizzata da un marcato 'estremismo concettuale', viene qui indirettamente contrapposta alla sua evoluzione più diretta e antitetica, ossia il nuovo 'estremismo concettuale' individuato da Claura: l'opera di Kosuth, secondo Millet l'artista concettuale per eccellenza.

Con questa insistente campagna la storica dell'arte era giunta però a quella pericolosa sovrapposizione tra concettualismo e pratica analitica che aveva sostanzialmente ridotto l'arte concettuale alla 'Art Kosuth' pronosticata da Claura⁴⁵. Da contenitore aperto ad accogliere le più disparate attitudini, il concettualismo diveniva rigida camicia di forza di un'indagine estremamente riduzionista, scavra da qualsiasi implicazione



Fig. 6. Copertina di "Flash Art", 1971, 22, febbraio-marzo, con 1) Carl Andre, *Aluminium-Magnesium - Hollow Square*, 1970; 2) Joseph Kosuth, *Number (Art as Idea as Idea)*, 1968.

⁴³ EAD., *Joseph Kosuth*, "Flash art", 1971, 22, pp. 1-2.

⁴⁴ Nel 1968 a fianco di Kosuth nella realizzazione dello *Xerox Book*, anche Andre, dopo la pubblicazione di *Art after Philosophy*, ne avrebbe preso le distanze. Del 1970 è l'intervista di Phyllis Tuchman per "Artforum" in occasione della quale dichiarò: «I am certainly no kind of Conceptual artist because of the physical existence of my work cannot be separated from the idea of art. To speak of ideas as conceptions in a philosophical sense and then to speak of ideas for art, well, that is to speak about two utterly different things [...]» C. ANDRE, *Conceptualism*, in *Cuts: texts 1959-2004*, Carl Andre, a cura di J. Meyer, Cambridge 2005, p. 85; Cfr. anche MILLET, *Joseph Kosuth...cit.*, p. 1; CLaura, *Extrémisme et rupture (II)...cit.*, p. 26; L.R. LIPPARD, *New York Letter: Carl Andre*, "Art International", IX, 1965, 6, pp. 58-59.

⁴⁵ Cfr. nota 19.

estetica e soggettiva. E in un periodo immediatamente successivo, gli eventi e i pareri declinati secondo questa prospettiva sarebbero stati molti. Allineata alle teorie della Millet, oltre ad un'altra esposizione allestita da Daniel Templon a Parigi⁴⁶, fu l'interpretazione operata in contesto italiano da Italo Tomassoni, secondo cui il concettualismo era da riferire a una pratica esclusivamente analitica che

«elabora proposizioni a priori che sono certe e significative perché tautologiche; non letteraturizza la comunicazione ma cerca di darne il significato; essa “presenta” se stessa all'interno di una dimensione analitica fondata sulla metodologia dell'autoanalisi che non è né un sistema né un dogma ma un metodo»⁴⁷.

Alla trasversalità dell'affermazione della linea analitica non corrispose tuttavia un panorama artistico senza dissensi: la lettura della Millet continuò, seppure in un pianissimo generale, ad essere affiancata da scetticismi che si sarebbero tradotti in una complessiva riconsiderazione del fenomeno. In più la promozione delle *Sentences on Conceptual Art* e *Wall Drawings* di LeWitt (fig. 7), come delle strisce di Buren o di *Marbre* di Salvo (fig. 8), nello stesso numero

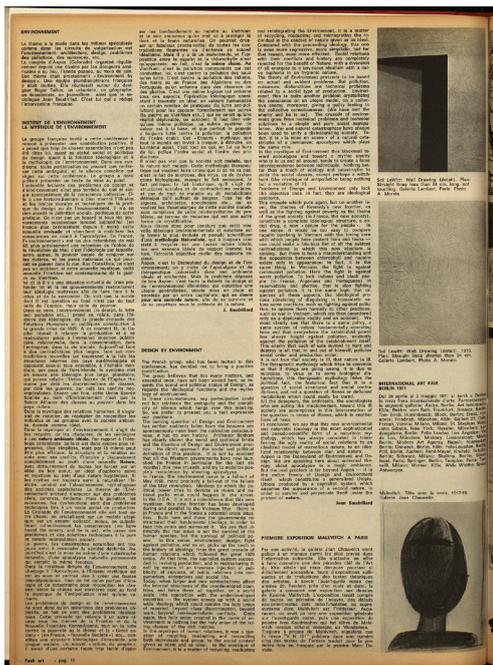


Fig. 7. Pagina di “Flash Art”, 1971, 22, febbraio-marzo, con particolare di *Wall Drawings* di Sol LeWitt, allestito presso la Galleria Lambert di Parigi (in alto a destra).



Fig. 8. Pagina di “Flash Art”, 1971, 22, febbraio-marzo, 1) Daniel Buren, *Tissu prélevé de bandes verticales blanche et vert*, 1970; 2) Salvo, *Marbre*, 1970; 3) Pavlos, *Manteaux*, 1971; 4) Reynaud, *Mur PVC 1700*, 1969.

⁴⁶ S.a., s.t., “Flash art”, n. 22, febbraio-marzo, 1971, p. 17.

⁴⁷ I. TOMASSONI, *Dall'oggetto al concetto. Elogio della tautologia. Considerazioni Provvisorie*, “Flash art”, n. 28-29, dicembre, 1971, p. 15.

di "Flash art" dell'interpretazione deterministica suddetta, testimoniava l'ineludibile eterogeneità della corrente⁴⁸. In questo frangente si tenne presso la galleria Lambert di Milano *Eight Proposals*, a cui parteciparono Barry, Buren, Huebler e Weiner, mentre nessuno degli analitici era presente⁴⁹; infine, indirettamente a sostegno di una poetica meno normativa e contro l'egemonia kosuthiana, vi fu l'intervista di Ricky Comi a Mel Bochner, che in quest'occasione affermò: «A work of art is not an illustration of an idea. [...] No thought exists without a sustaining support»⁵⁰.

Contemporaneamente la circolarità delle ricerche più intransigenti, impossibilitate, per la loro stessa normatività, ad uno sviluppo diversamente declinato del proprio operare, stava riemergendo anche a livello della critica. Jack Burnham nel 1971 in *Problems of criticism IX: Art and Technology* aveva osservato:

«Given the circumstances, the stifling sensation among avant-garde artists of being able to go neither backwards nor forwards is to be expected. By challenging the illusion of perpetual change in modern art, we strike at the heart of the myth. Being linguistic, art cannot evolve or progress; it can only define the parameters of linguistic expression allotted to it»⁵¹.

La battuta d'arresto definitiva dell'interpretazione analitica coincise con la *Septième Biennale de Paris* del 1971, che, seppur realizzata con l'intento di giungere ad una sua istituzionalizzazione, ne fece un esposto bersaglio⁵². Durissimo fu l'intervento di Giancarlo Politi: «La Biennale di Parigi 1971, ovvero del caos, del diletterismo, dell'approssimazione»⁵³. Il direttore di "Flash art" attaccò in particolare la sezione protagonista, *Concept*, curata da un giovane Alfred Pacquement, Nathalie Aubergè e Millet, accusando quest'ultima di aver operato una selezione di artisti affatto confusa. Le pesanti assenze di Lawrence Weiner, On Kawara e Douglas Huebler, sebbene non rispondenti all'età massima stabilita (35 anni per statuto), erano ingiustificabili. Incomprensibili, a fronte delle assenze, erano altre presenze, come inspiegabile la mancata suddivisione della sezione in due parti, una analitica (come teorizzata da lei stessa) e una idealistica⁵⁴. In secondo luogo la scelta di Millet di inserire la *concept art* accanto a sezioni in cui la dimensione estetica tornava al centro del discorso (si pensi alla sezione iperrealista, alla sua prima prova internazionale), in una grande occasione comparativa come la Biennale, non avrebbe che rivelato i punti critici del movimento. An-

⁴⁸ "Flash art", 1971, 22, pp. 1-2, 5, 10, 16.

⁴⁹ S.a., *Eight Proposals*, *ivi*, p. 8.

⁵⁰ R. COMI, *Intervista a Mel Bochner*, "Gala: attualità e costume", 1971, 46, pp. 40-42, *sp.* 42.

⁵¹ J. BURNHAM, *Problems of Criticism IX: Art and Technology*, "Artforum", IX, 1971, 5, pp. 40-45, *sp.* 43.

⁵² Per approfondimenti: *Septième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, catalogo della mostra a cura di G. Boudaille, Paris 1971.

⁵³ G. POLITI, *A Parigi: la Biennale dei bambini (idioti)*, "Flash art", 1971, 27, p. 1.

⁵⁴ *Ibid.*; *Septième Biennale de Paris...cit.*, pp. 73-130.

che su “Studio International”, Virginia Whiles-Serreau recensì l’evento negativamente, quale passeggiata *bohémienne* di un uomo claudicante. Nella sezione *Concept*, secondo la critica d’arte la disposizione seriale delle ricerche analitiche ne faceva emergere la ripetitività, «which inevitably brings boredom and confusion. [...] so that confrontation with rows of printed texts involves a wearying endurance test for the spectator»⁵⁵. Per contrasto, le altre sezioni, di cui le principali erano appunto *Hyperrealisme* e *Interventions*, risultavano assolutamente più vivide. Quella che, secondo Georges Boudaille, sarebbe dovuta essere la prima rassegna a identificare la missione dell’arte concettuale, si era rivelata una *debacle* curatoriale a discapito del concettualismo stesso⁵⁶.

In più, gli stessi testi di Millet e Pacquement in catalogo dimostrano come la dialettica fra la lettura di Claura e la reinterpretazione analitica di Millet, fosse tutt’altro che superata. I saggi licenziati per l’occasione dalla critica d’arte francese, insistono ossessivamente su due particolari: da una parte l’urgenza di ribadire come in relazione all’arte concettuale non si dovesse parlare di *rupture*, stessa parola adottata da Claura in occasione della sua celebre disamina⁵⁷; in secondo luogo, su come l’arte concettuale non potesse essere comparata a pratica letteraria, anche questa un’accusa rivolta dal critico⁵⁸. Similmente il testo di Pacquement insiste con enfasi sulla non artisticità dei materiali utilizzati dai concettualisti, rivelandosi un ennesimo tentativo di respingere quell’accusa di povertà formale sollevata sempre da Claura⁵⁹. La continua trattazione delle argomentazioni rivolte da quest’ultimo contro l’arte concettuale, dava paradossalmente prova della loro relativa ragionevolezza: invece di procedere ad una distesa riflessione sulle peculiarità del movimento, spesso, la produzione saggistica inerente il concettualismo analitico finiva solo per esorcizzarne le criticità⁶⁰.

Questo spaccato sulla Biennale fu dunque un importante antecedente alla riconsiderazione in Europa delle ricerche concettuali e dei propri esiti. Dalla detonazione, il concettualismo, quello analitico in particolare, dopo una breve fortunata parabola, sarebbe giunto così ad una revisione e successiva demistificazione, pervenendo ad una prima problematizzata storicizzazione a livello epistemologico e filosofico, proprio in Italia.

⁵⁵ V. WHILES-SERREAU, *Paris Biennale*, “Studio International”, CLXXXII, 1971, 939, p. 28.

⁵⁶ G. BOUDAILLE, *Preface*, in *Septième Biennale de Paris...* cit., p. 13.

⁵⁷ C. MILLET, *L’utilisation du langage dans l’art conceptuel*, *ivi*, pp. 37-43, sp. 37.

⁵⁸ *Ivi*, p. 41.

⁵⁹ A. PACQUEMENT, *Art conceptuel: pratique et théorie*, *ivi*, pp. 32-36, sp. 36.

⁶⁰ Per approfondimenti: *Septième Biennale de Paris...* cit., pp. 32-43. CLaura, *Extrémisme et rupture (I)*...cit., pp. 26-27; ID., *Extrémisme et rupture (II)*...cit., pp. 26-27.