

Rivista di estetica

n.s., supplemento al n. 58 (1/2015), anno LV
Nespolo e la filosofia. Avanguardia, cinema, immagini
a cura di Davide Dal Sasso

Nespolo e la filosofia. Avanguardia, cinema, immagini

Davide Dal Sasso, Introduzione	3
CONTRIBUTI STORICI, CRITICI E LETTERARI	
Antonio Del Guercio, Ugo Nespolo, un richiamo mnemonico	7
Pierre Restany, Ugo Nespolo e la critica della ragion pratica	11
Gianni-Emilio Simonetti, il FinnEggHuns Wake di U.N.	15
Tommaso Trini, Nespolo, l'acculturazione	19
Lea Vergine, Ugo Nespolo	21
Renato Barilli, L'ars combinatoria di Ugo Nespolo	23
Vittorio Fagone, La fugace vita dei fotogrammi	27
Edoardo Sanguineti, Nespoleide	33
Paolo Bertetto, La tradizione del nuovo nel cinema di Ugo Nespolo	37
Enrico Crispolti, Un'immaginazione ludicamente decostruttiva	47
Flavio Caroli, Una modesta proposta per i massimi sistemi della rappresentazione	53
Enrico Baj, Cinenespolo	57
Francesco Poli, Un glossario per Ugo Nespolo	61
CONTRIBUTI FILOSOFICI	
Tiziana Andina, Tra Lichtenstein e Warhol: il Pop fiabesco di Ugo Nespolo	75
Carola Barbero, Un bel dì vedremo	81
Elisa Caldarola, Ugo Nespolo: a proposito di rappresentazioni	87
Davide Dal Sasso, Un concettualista romantico	97
Gillo Dorfles, I cartelloni di Nespolo	109

Elisa Caldarola

UGO NESPOLO: A PROPOSITO DI RAPPRESENTAZIONI

Abstract

An analysis of three pictorial works by Ugo Nespolo is put forward: *Barbe posticce* (1977); *Guardar Manzoni* (1974); *Il museo: Fontana* (1975). It is claimed that such works embody meditations on the concept and the varieties of representation, that they prompt critical reflection on the role of museums in the making of art, and that they suggest an alternative route to that of the “dematerialization” of the art object for contemporary art.

Da alcuni anni faccio ricerca in filosofia, interessandomi principalmente di estetica e filosofia dell'arte. Alcune fra le opere pittoriche di Ugo Nespolo mi attraggono perché mi fanno pensare a taluni dei problemi filosofici che studio: come funziona la rappresentazione tramite immagini e che cosa succede quando mettiamo in mostra un'opera in un museo. In questo intervento vorrei descrivere come avviene che osservando certe immagini di Nespolo io mi trovo a riflettere su tali questioni. Le opere cui farò riferimento, tutte realizzate nella metà degli anni Settanta, sono, nell'ordine in cui le prenderò in esame: *Barbe posticce* (1977); *Guardar Manzoni* (1974); *Il museo: Fontana* (1975). In tutti e tre i casi si tratta di opere che appartengono a serie di lavori realizzati da Nespolo con la stessa impostazione figurativa e stilistica; in particolare, *Il museo: Fontana* è coevo di *Il museo* (1975-76), un'immagine dalle dimensioni imponenti (è lunga ben dieci metri) con cui Nespolo inaugurò un'amplessima serie di lavori che raffigurano opere esposte nelle sale di musei, un tema fra quelli da lui più frequentati.

Non so se con quello che scriverò dirò qualcosa su questi lavori di Nespolo *in quanto tali*: non so, cioè, se dirò qualcosa che possa aiutare a discernere il *contenuto* di queste opere in quanto opere d'arte create da Nespolo¹. Non chiarirò

¹Non considererò qui nessuna delle alternative teoriche a proposito dell'interpretazione delle opere d'arte: se queste vadano interpretate con riferimento alle intenzioni espressive e comunicative dei loro autori reali, se il meglio che possiamo fare è cercare di ricostruire le intenzioni

neppure che cosa s'intende con *contenuto* di un'opera d'arte (che certo non si riduce al contenuto rappresentativo dell'immagine, nel caso dell'arte pittorica), né con *contenuto delle intenzioni espressive e comunicative* dell'autore di un'opera. Quello che scriverò non ha neanche l'ambizione di contribuire all'elaborazione delle questioni filosofiche cui farò riferimento. I miei obiettivi sono più modesti. Da una parte, penso che le opere d'arte non siano solo oggetti che ci richiedono un'interpretazione, ma che siano anche oggetti che ci offrono la possibilità di "guardare attorno" a essi: oggetti di fronte ai quali ciascuno può reagire seguendo un proprio percorso di suggestioni, immergendosi in un'esperienza di riflessione e/o immaginativa che può essere gratificante di per sé, ma che può anche consentire di tornare, in seconda battuta, a guardare l'opera che l'ha fatta scaturire, vedendola *meglio*, non necessariamente perché se ne sia compreso (in parte) il contenuto, ma perché se ne è esperito il potenziale "affettivo" (nel senso di oggetto che produce un'impressione su chi ne fa esperienza, provocandogli una reazione riflessiva/immaginativa). Proverò quindi a *guardare attorno* a tre opere di Nespolo e a illustrare alcune riflessioni che nascono da questa esperienza. D'altra parte, penso che esercitarsi nell'applicazione di teorie filosofiche a cosiddetti "casi di studio" sia una buona pratica che, se non migliora le teorie in questione, può almeno raffinare le abilità di chi cerca di misurarvisi.

1. Barbe posticce: la raffigurazione smascherata

Barbe posticce (1977) è un'immagine realizzata con tasselli colorati di legno ritagliato. L'immagine, più che avere una cornice, ne raffigura una (in continuità, per colore e per materiale, con altri suoi elementi), costituita da un unico elemento di legno di colore nero, che delimita uno spazio diviso in due latitudinalmente. La parte superiore è occupata da una superficie rettangolare dello stesso colore nero della cornice raffigurata, su cui sono inseriti alcuni tasselli di colore giallo, quattro dei quali delimitano gli angoli di un rettangolo (un'altra cornice), a suggerire lo spazio occupato da un'immagine (per esempio una fotografia in un album). Al centro del rettangolo così delimitato c'è un altro tassello a forma di "X" che suggerisce – suppongo – l'assenza dell'immagine che potrebbe occupare tale spazio. La parte inferiore di *Barbe posticce* è costituita dall'accostamento di numerosi tasselli, colorati alternativamente in rosso e in giallo. La forma di ciascun tassello giallo ricalca quella di qualche lettera dell'alfabeto e la sequenza di tasselli gialli può essere letta da sinistra a destra come un testo che recita: "BARBE POSTICCE E POTERE BAFFI IN SU NON C'È CAZZO CHE TENGA DITTATORI STAGIONALI SE PIOVE O C'È IL SOLE TRAPPOLE AZIENDALI E DEL". (Buona parte dei) tasselli rossi, alternati a quelli gialli in forma di lettera, non svolge solo la

espressive e comunicative di un autore ipotetico, perché l'accesso alle intenzioni dell'autore reale ci è precluso, o se invece comprendere un'opera d'arte non abbia a che vedere col comprendere le intenzioni di nessun autore, perché le opere, una volta create, sono oggetti che si caricano di contenuto in modo autonomo.

funzione di costituire uno sfondo di diverso colore dal quale può emergere il testo composto da Nespolo, ma – grazie al fatto che i tasselli sono colorati con graduali sfumature rosso/bianche e grazie allo stile con cui sono stati tracciati i contorni dei tasselli-lettera gialli – assume un aspetto che ci permette di vederli come rappresentazioni un po' stilizzate di barbe e baffi. Infine, anche alcuni dei tasselli gialli si possono vedere come rappresentazioni stilizzate di barbe e baffi (specialmente le "E" e le "B") e sono dunque elementi passibili di una doppia lettura: come lettere dell'alfabeto e come immagini di barbe e baffi.

Con l'artificio della cornice nera, Nespolo realizza un'immagine che rappresenta una cornice; grazie alla divisione latitudinale della superficie delimitata dalla cornice rappresentata, Nespolo realizza poi altri due macro-elementi di questa immagine composita: nella parte superiore abbiamo l'immagine di uno spazio, anche questo incorniciato (per esempio la pagina di un album fotografico), che dovrebbe racchiudere un'ulteriore immagine, di cui però ci è suggerita l'assenza, attraverso l'uso del segno "X", che spesso utilizziamo per indicare su una superficie il punto che andrà poi coperto o riempito con qualche oggetto (per esempio un quadro sul muro o un mobile sul pavimento). Abbiamo quindi, per quanto riguarda la cornice nera e la parte superiore dell'opera, un'immagine che rappresenta un'immagine (attraverso la rappresentazione della cornice), che a sua volta rappresenta uno spazio su cui è tracciata un'altra cornice, pronta ad accogliere una terza immagine, che però è mostrata come assente. Quello che vediamo è una matryoska d'immagini, in cui però non riconosciamo null'altro se non lo spazio perché ci sia un'immagine (lo spazio delimitato dalla prima cornice rappresenta uno spazio in cui si iscrive una seconda cornice, in cui però non è collocata alcuna immagine). Nella parte inferiore di *Barbe posticce*, la cornice nera delimita uno spazio non meno complesso. Apparentemente, la cornice nera non incornicia un'immagine, ma un testo. Come abbiamo visto, però, non solo lo sfondo da cui emerge il testo si può vedere come una serie d'immagini di barbe e baffi, ma alcune delle stesse lettere che compongono il testo sono passibili di questa seconda interpretazione, qualificandosi dunque come segni che possono essere letti sia come simboli linguistici che come elementi di un'immagine figurativa. Laddove a prima vista sembra che non vi sia immagine scopriamo invece numerosi elementi raffigurativi e notiamo addirittura che, a seconda della lettura, lo stesso segno può avere valenza linguistica o raffigurativa. Mentre la parte superiore dell'immagine inscritta nella cornice nera raffigura l'assenza d'immagini, ed è perciò immagine dell'immagine dell'assenza di un'immagine, la parte inferiore dell'immagine inscritta nella cornice nera ha un contenuto simbolico-linguistico che maschera la presenza di un contenuto raffigurativo, ossia le immagini di barbe e baffi. In tutti e due i casi sembra che non vi sia raffigurazione, ma a un'analisi più attenta emerge un contenuto raffigurativo complesso. Quanto al contenuto semantico del testo che compare in *Barbe posticce*, questo, ovviamente, coincide in parte con il contenuto raffigurativo dell'immagine ("BARBE POSTICCE E [...] BAFFI") e con il suo titolo, ma è di abbastanza difficile interpretazione per il resto:

ha il carattere di un'invettiva contro chi esercita il "potere" ("dittatori stagionali", "trappole aziendali") in qualsiasi circostanza ("se piove o c'è il sole"), ma è un testo monco, con struttura sintattica insufficiente a renderlo un enunciato di senso compiuto. Non si tratta insomma di un testo descrittivo, che spiega qualcosa, ma di un testo che evoca alcune figure (figure del potere, si potrebbe forse dire), analogamente a quanto fanno le immagini di barbe e baffi, e che suggerisce una tonalità, quella dell'invettiva. L'opera, strutturata attraverso quello che mi sembra un articolato esercizio concettuale, rivela così anche un lato molto più immediato e irruente.

La raffigurazione sembra assente ma è presente, sia nella parte superiore che in quella inferiore dell'immagine (che nella sua interezza si configura come immagine di un'immagine, vista la presenza della raffigurazione della cornice nera). Il linguaggio, invece, è presente nella parte inferiore dell'opera (il che crea aspettative circa il suo contenuto comunicativo), ma il significato della sequenza di parole sfugge. Mentre la raffigurazione emerge inaspettata dal segno linguistico stesso, in forma di barbe e baffi, i simboli linguistici non articolano il contenuto semantico di un enunciato ben formato, ma un contenuto sgrammaticato che ha una funzione espressiva, che carica di pathos polemico un'opera altrimenti fortemente connotata a livello di elaborazione razionale. In *Barbe posticce* quello che c'è è diverso da quello che sembra esserci e quello che sembra esserci è "posticcio". A un'analisi più attenta quello che c'è emerge, come i volti dei "dittatori stagionali" sotto le loro "barbe" e i loro "baffi". Raffigurazione e potere sono stati smascherati.

2. Guardar Manzoni: la rappresentazione controintuitiva

Guardar Manzoni (1974) è realizzata con la stessa tecnica di *Barbe Posticce*. Anche quest'opera presenta più di un livello rappresentativo. C'è nuovamente un tassello/cornice, questa volta di colore bianco, che è un tassello come gli altri che compongono l'opera e che quindi potrebbe far parte del suo contenuto raffigurativo, ma che, vista la sua forma e posizione, può anche fungere da cornice per il resto dell'opera. Il primo livello rappresentativo, quindi, si può dire sia di nuovo quello dell'immagine di un'immagine. Il secondo livello è quello occupato dalla raffigurazione della porzione di un volto, un *close-up* su sopracciglio e occhio sinistro e su parte del naso di un viso, non è chiaro se maschile o femminile. Il terzo livello è quello dell'immagine retinica, visibile nella rappresentazione della pupilla dell'occhio raffigurato. L'immagine retinica è quella di un rettangolo bianco che reca al centro la scritta "SOCLE DU MONDE" e che è ribaltato, cosicché per leggere la scritta dobbiamo immaginare di guardare la scatola dal basso verso l'alto, anziché dall'alto verso il basso. Il rettangolo è la raffigurazione di *Socle du monde, socle magique n. 3* (*Basel/zoccolo del mondo, base magica n. 3. Hommage a' Galileo*, 1961), un'opera di Piero Manzoni. Raggiungiamo qui un quarto livello di rappresentazione, perché l'immagine retinica mostra un oggetto

che a sua volta non è un mero artefatto, ma è un'opera d'arte che, come tale, ha un contenuto rappresentativo. La serie delle "basi magiche" è un gruppo di lavori di Manzoni intesi come piedistalli che trasformano in un'opera d'arte chi vi sale sopra. *Socle du monde* è una base magica rovesciata, a suggerire che su di essa è appoggiato il mondo intero, così trasformato in opera d'arte. Non è il piedistallo che poggia sulla Terra, ma è la Terra che poggia sul piedistallo, analogamente al fatto che non è il Sole che gira intorno alla Terra, ma l'opposto (di qui l'omaggio a Galileo). L'opera va letta dal basso verso l'alto, e così l'immagine raffigurata all'interno della pupilla rappresentata da Nespolo. Possiamo rinvenire anche un quinto livello di rappresentazione nel lavoro di Nespolo, dal momento che la raffigurazione di *Socle du monde* reca su di sé la scritta "SOCLE DU MONDE": la rappresentazione dell'opera di Manzoni è la rappresentazione di un'opera che rappresenta a due livelli, nel suo complesso in quanto opera e attraverso il linguaggio, dal momento che si tratta di un'opera che contiene il proprio titolo. (Per la precisione, la rappresentazione dell'opera di Manzoni dataci da Nespolo non è del tutto fedele, perché in realtà *Socle du monde* reca su di sé l'intero titolo e anche il nome dell'autore). All'interno della pupilla raffigurata da Nespolo vediamo anche altri oggetti. Ci sono due tasselli bianco-neri che mi sembrano raffigurare i "piedi" (forse dei mattoni o delle pietre squadrate) che sostengono *Socle du monde*, a loro volta appoggiati su dell'erba, anche questa, credo, rappresentata da Nespolo attraverso un piccolo agglomerato di tasselli verdi/giallo/azzurri. Dietro il rettangolo che raffigura *Socle du monde* si staglia il cielo azzurro, mentre non mi è chiaro che cosa rappresentino i tasselli di colore rosa che emergono dall'interstizio fra il rettangolo e i piedi su cui è poggiato e al di sotto dei tasselli che raffigurano l'erba. Ho l'impressione che Nespolo abbia posto sopra il piedistallo di Manzoni un'altra rappresentazione (con cui giungeremmo al sesto livello rappresentativo dell'opera), quella, confusa, di un volto, che si può scorgere nel complesso dei tasselli usati (al terzo livello rappresentativo) per raffigurare i piedi su cui poggia *Socle du monde* e l'erba su cui posano tali piedi, e dei tasselli rosa, per i quali non sono riuscita a rintracciare un contenuto figurativo al quarto livello di rappresentazione.

Guardar Manzoni è un'opera d'arte che raffigura qualcuno intento a guardare un'altra opera d'arte, che è *Socle du Monde*. *Socle du Monde* è costituita da un piedistallo, che rende opera d'arte tutto ciò che è al di fuori di sé, tutto il resto del mondo fisico. Quindi *Guardar Manzoni* è un'opera d'arte che raffigura qualcuno intento a guardare l'opera d'arte di cui egli/ella stesso è parte. Infine, se *Socle du monde* è il piedistallo che regge l'opera d'arte che è il mondo intero, allora *Socle du monde* reggerà anche *Guardar Manzoni*. Quindi, *Guardar Manzoni* rappresenta (raffigurandone una porzione) un'opera d'arte di cui *Guardar Manzoni* è parte. *Guardar Manzoni*, dunque, non è un'opera che raffigura se stessa, ma è un'opera che rappresenta se stessa dal momento che rappresenta (attraverso la raffigurazione di una sua parte) l'opera d'arte che ha l'intero globo terrestre come contenuto. In questo modo Nespolo mette in questione le nostre intuizioni sul

fatto che un oggetto che rappresenta non possa rappresentare se stesso, ma debba rappresentare qualcosa di altro da sé, per essere una rappresentazione. L'emergere di quello che mi pare un viso dal contenuto dell'immagine retinica raffigurata potrebbe evocare la presenza di un soggetto all'interno del contenuto di *Socle du Monde*, un soggetto che potrebbe essere insieme Ugo Nespolo, Piero Manzoni, l'osservatore/osservatrice di *Socle du Monde*, l'osservatore di *Guardar Manzoni* e ogni altro soggetto.

3. Il museo: Fontana: *rappresentare opere*

Guardar Manzoni è parte di una serie di opere, con identica impostazione raffigurativa, che presentano pupille intente a fissare lavori importanti di celebri artisti attivi nella seconda metà del Novecento. Il tema della raffigurazione di opere altrui è stato poi esplorato da Nespolo con un'amplissima serie d'immagini che raffigurano opere importanti dell'arte novecentesca esposte in sale di musei (oppure opere immaginate dallo stesso Nespolo) e, in alcuni casi, anche visitatori intenti a guardarle, visti di spalle, o, più recentemente, di profilo. Una riflessione su questa grande mole di opere, che definisce uno dei motivi-chiave della produzione artistica di Nespolo, non è possibile nello spazio limitato di un breve saggio. Qui mi concentrerò su uno dei primi lavori di questa lunga serie, *Il museo: Fontana* (1975), limitandomi a evidenziarne alcuni aspetti che mi dovrebbero permettere di costruire un discorso unitario sul tema della rappresentazione, iniziato con l'analisi di *Barbe posticce* e *Guardar Manzoni*.

Il museo: Fontana è realizzato con la stessa tecnica delle altre due opere che ho descritto e, come loro, è incorniciato da un tassello rettangolare che si può interpretare come parte dell'immagine e quindi come raffigurazione di una cornice e non come una semplice cornice, come una rappresentazione e non come un artefatto non rappresentativo. All'interno della cornice vediamo la raffigurazione della stanza di un museo. Muri e pavimento sono di colore verde e le immagini in mostra sono appese a una superficie verticale gialla (forse una porzione di muro così colorata, o un pannello). Sono visibili tre opere appese, una per intero e due parzialmente: sono tutte lavori che evocano, più che riprodurre fedelmente, opere della serie dei "teatrini" (a loro volta inclusi nella grande famiglia dei "concetti spaziali") di Lucio Fontana. Di spalle, di fronte all'opera centrale, due visitatori: un uomo che tiene per mano un bambino.

Anche qui ritroviamo il "gioco" della rappresentazione nella rappresentazione, l'immagine dell'immagine incorniciata, che a sua volta raffigura tre immagini (ispirate alle opere di Fontana), che a loro volta rappresentano teatrini, ossia strumenti di rappresentazione. A differenza che nelle altre opere di Nespolo di cui ho parlato, qui la matrioska di rappresentazioni si rivela più facilmente. Si può però sostenere, a mio avviso, che ci sia un'altra modalità di rappresentazione a essere raffigurata da Nespolo e che costituisca il centro tematico dell'opera, rispetto al quale la restante matrioska di rappresentazioni ha forse una funzione

enfaticamente. Si tratta di una rappresentazione mascherata da presentazione: protagonista dell'immagine è il museo, dove sono *presentate* (e, in un certo senso, come sosterrò, *rappresentate*) le simil-opere di Fontana. Con quanto segue cercherò di mostrare come si articola questo contenuto.

I "teatrini" di Fontana sono, come l'opera di Nespolo che a essi fa riferimento, realizzati con materiale ligneo, che rappresenta l'invisibile "quarta parete" del palcoscenico di un teatro e i contorni di alcune figure, che evocano attori e oggetti di scena. La parte lignea è sovrapposta a una superficie colorata, che raffigura la scenografia o lo sfondo della rappresentazione teatrale. Tale superficie presenta dei fori, caratteristici della ricerca di Fontana sulle molteplici dimensioni dello spazio pittorico, che a loro volta suggeriscono una dimensione ulteriore a quella dello spazio rappresentato dalla scenografia teatrale o del semplice sfondo monocromatico di un palcoscenico. Nespolo, allora, raffigura un museo che presenta opere che raffigurano una forma di rappresentazione, quella teatrale, che a propria volta fa uso di rappresentazioni figurative (le immagini di fondo che emergono al di sotto delle strutture lignee realizzate da Fontana e che presentano dei fori, che aprono su una dimensione spaziale ulteriore). La matrioska di livelli e spazi rappresentativi è davvero ingegnosa.

Il teatro rappresentato da Fontana e il museo rappresentato da Nespolo hanno in comune il fatto di essere spazi per la presentazione di qualcosa. Il museo presenta le simil-opere di Fontana. Le simil-opere di Fontana richiamano le vere opere di Fontana, che rappresentano teatri. Sul palcoscenico di un teatro sono presenti degli attori e degli oggetti di scena. Ma questi attori e oggetti sono strumenti per la rappresentazione di una storia: non stanno per se stessi, ma per i personaggi e gli oggetti della storia raccontata attraverso la rappresentazione teatrale. Ciò che è presentato sul palcoscenico di un teatro è lì per rappresentare qualcosa. Si può sostenere che nei musei succede qualcosa di analogo? Che in un museo le opere non sono semplicemente *presentate*, ma sono piuttosto *rappresentate*? Penso proprio di sì. Almeno dagli anni Ottanta del Novecento è un tema classico della riflessione sull'interazione fra spazi espositivi e opere d'arte esibite quello del museo come luogo di costruzione di una narrazione all'interno della quale le opere esibite fungono da attori². Può trattarsi, per esempio, di una narrazione storica, come nei musei tradizionali fioriti nel XIX secolo, o tematica (come quelle di *Tate Modern* a Londra), o tesa a esaltare i valori formali/espressivi dell'opera d'arte, che è lasciata "parlare da sé" (come nel diffusissimo modello espositivo del "white cube")³. Nespolo con *Il museo: Fontana* e con tante altre opere dedicate a temi simili, ha contribuito ai discorsi teorici sul ruolo del museo (e forse li ha anche anticipati). Non a caso, direi, i visitatori del museo ci sono presentati di spalle: in questo modo appaiono come figurine, di loro sappiamo poco più di quello che sappiamo delle figure presenti sui palcoscenici di Fontana.

² Cfr. per esempio Vergo 1989; Crimp 1993; Gaskell 2000; Carrier 2006; Marstine 2006.

³ Cfr. O'Doeherty 2012.

Nespolo non è qui concentrato sul loro sguardo, a differenza che in *Guardar Manzoni*, ma prevede la presenza degli spettatori come attori (forse comparse) della rappresentazione dell'arte messa in scena dal museo. E probabilmente non è neanche un caso che quelle che Nespolo raffigura non siano riconoscibili come specifiche opere di Fontana, ma siano dei simil-Fontana: come quello del museo e quello del teatro, anche il lavoro di Nespolo si qualifica come rappresentativo e non semplicemente presentativo e le opere di Fontana non sono presentate da Nespolo così come appaiono, ma sono filtrate attraverso il suo sguardo, incluse nella sua narrazione, e sono dunque dei simil-Fontana. Infine, anche a livello stilistico e coloristico l'immagine di Nespolo si distingue per l'uniformità dei suoi elementi: il tratto ipersemplificato e morbido con cui Nespolo traccia le sue figure è esteso alla rappresentazione delle opere di Fontana e i colori della stanza museale, dei corpi dei visitatori e dei teatrini si richiamano reciprocamente. Anzi, che questo, mi sembra, è un modo per sottolineare che il tema dell'opera non è Fontana, o i visitatori, o la stanza del museo, ma l'insieme che questi vengono a costituire, un insieme che, come ho cercato di sostenere, ha esso stesso il carattere di una rappresentazione.

È possibile, dunque, leggere *Barbe Posticce*, *Guardar Manzoni* e *Il Museo: Fontana* come opere che mettono a tema il meccanismo della rappresentazione. Se così è, si tratta di lavori autoriflessivi, in linea con la poetica dell'arte concettuale. Le stesse opere, però, vanno anche in direzioni diverse. In primo luogo, affermano le potenzialità delle modalità figurativa ed espressiva di rappresentazione, di contro alla "smaterializzazione dell'arte" perseguita dagli artisti concettuali. Secondo, non solo mostrano un museo (nel caso di *Il Museo: Fontana*), ma si fanno esse stesse museo, mettendo a tema opere di altri autori (*Guardar Manzoni*, *Il Museo: Fontana*) o raffigurando lo spazio per la presentazione di un'immagine (*Barbe posticce*). In questo modo mi sembra che mettano a tema l'interdipendenza fra opere d'arte e fra opere e loro contesto di presentazione. Come a dire che le opere d'arte sono arte anche perché si legittimano reciprocamente e che ogni racconto di legittimazione è una nuova rappresentazione, sia questa operata da un museo o da un'opera d'arte.

Bibliografia

- CARRIER, D.
– 2006, *Museo*
CRIMP, D.
– 1993, *On the*
GASKELL, I.
– 2000, *Verm*
MARSTINE, J.
– 2006, *New*
O'DOEHRTY,
– 2012, *Inst*
M. Mancini
VERGO, P.
– 1989 (ed),

Bibliografia

CARRIER, D.

– 2006, *Museum Skepticism*, Durham, Duke University Press

CRIMP, D.

– 1993, *On the Museum's ruins*, Cambridge (Mass.), MIT Press

GASKELL, I.

– 2000, *Vermeer's Wager*, Chicago, University of Chicago Press

MARSTINE, J. (a c. di)

– 2006, *New Museum Theory and Practice*, Oxford, Blackwell

O'DOEHRTY, B.

– 2012, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, tr. it. I. Inserra e M. Mancini, Milano, Johan and Levi

VERGO, P.

– 1989 (ed), *The New Museology*, London, Reaktion Books