

Rito e reliquia nell'arte contemporanea

Lucia Gasparini
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
(lucia.gasparini@unicatt.it)

Nel pomeriggio del 21 agosto 2011 sul sagrato della chiesa barocca di San Bartolomeo a Scicli (Ragusa) l'artista albanese Adrian Paci ha dato appuntamento a centinaia di persone che si sono disposte in fila, quasi in una laica processione, per stringergli la mano. Si trattava di una performance, dal titolo *The Encounter*, che l'artista ha voluto creare su un tema a lui caro e sovente presente nelle sue opere, ovvero l'integrazione e la possibilità di unità tra le persone che non si conoscono e che provengono da strade e mondi differenti. Quello messo in piedi dall'artista è stata la costruzione di un vero e proprio rito in cui si è celebrato un gesto tanto semplice quanto estremamente profondo e significativo: la stretta di mano reiterata di continuo fino a diventare appunto un rituale, perché la ripetizione amplifica il gesto, caricandolo di importanza e senso¹. Durante la performance gli spettatori-attori hanno atteso Paci al limitare della piazza vuota, nel cui centro è stata posta una sedia e l'artista, una volta lasciato l'uscio di una abitazione, ha percorso la piazza fino a giungere alla sedia, dove ha aspettato che la moltitudine di gente sopraggiunta non lo abbia ordinatamente raggiunto in processione per stringergli al mano, per poi lasciarselo alle spalle e continuare la propria strada.

Si tratta di un'opera densa di significato ed estremamente comunicativa oltre che coinvolgente; il materiale con cui è stata costruita e reso possibile il suo accadimento, oltre alla sedia e all'ambientazione, è stata la presenza e la partecipazione diretta delle persone intervenute e

¹ In un'intervista rilasciata ad Alessandra Galletta per la rivista *Flash Art* (ottobre-novembre 2013, <http://www.flashartonline.it/article/adrian-paci/>), Adrian Paci così si esprime a proposito al suo lavoro:

The Encounter ha riattivato la mia presenza nel lavoro in una forma più esplicitamente performativa. Questo elemento dell'artista che va ad attivare un'esperienza è fondamentale: in un certo senso il mio ruolo è quello di un celebrante, ma quello che si celebra non è l'artista, è il gesto; in *The Encounter* è la stretta di mano e l'artista diventa la soglia attraverso cui le persone passano per attivare questo gesto. È una performance che avevo immaginato e pensato sin dall'inizio attraverso una certa inquadratura perciò è stato naturale poi dargli la forma di un lavoro video dove non c'è montaggio ma un'unica sequenza. (...) L'elemento performativo ha a che fare con una dimensione esperienziale che io voglio sottolineare nel lavoro. Quando faccio un lavoro spesso sento la necessità di concepirlo non solo come una messa in scena ma anche come un'esperienza vissuta. (<http://www.flashartonline.it/article/adrian-paci/>)

chiaramente dell'artista. Essa rappresenta un esempio della direzione su cui si sta muovendo molta produzione artistica a noi contemporanea, la quale spesso utilizza semplicemente il linguaggio del corpo e dei corpi e si cimenta a creare riti nuovi o rinnovati in cui partecipa l'artista e una comunità di visitatori-attori. Il termine visitatore è infatti ormai desueto, sappiamo, per la maggior parte delle opere le quali non richiedono più solo una sollecitazione visiva bensì un coinvolgimento dei molteplici sensi se non dell'intero corpo di chi assiste all'evento dell'opera.

Emblematico, da questo punto di vista, è il mondo delle opere-performances proposto da Marina Abramović, di cui è da poco terminata una ricca rassegna a Firenze (Palazzo Strozzi, 21 settembre 2018-20 gennaio 2019), *The Cleaner*². Personalità assai celebre e controversa dell'arte contemporanea, certamente le è però riconosciuto un ruolo indiscusso nell'aver dato un grandissimo contributo allo sviluppo dell'arte performativa. Una delle sue opere più conosciute è forse quella ospitata nel 2010 al MOMA di New York, *The Artist is present*, considerata la performance più lunga della storia dell'arte³, quando più di 1400 persone hanno celebrato insieme all'artista il rito dello sguardo, uno scambio di sguardi profondi, capaci anche di generare lacrime e turbamento pur nella nudità essenziale della proposta.

Queste opere ci parlano eloquentemente di come si sia trasformata la nostra percezione e fruizione delle espressioni artistiche: è esperienza ormai di tutti relazionarsi, o essersi relazionati almeno una volta, ad un'opera con un atteggiamento interattivo⁴. L'estetica delle relazioni, di cui ha profusamente parlato Nicolas Bourriaud⁵, è la nuova estetica che permea gran parte della produzione artistica attuale, l'arte esiste nel momento in cui prendono forma delle interazioni umane, o se vogliamo usare le parole appunto di Bourriaud, "l'arte è uno stato d'incontro"⁶, sovvertendo la consolidata idea del «non toccare» su cui si è sostenuta tutta la nostra tradizione di percezione e incontro con l'opera⁷: essa infatti nella sua intangibile sacralità andava conservata in una teca o in un luogo protetto, assestandosi sopra di in un piedistallo concettuale se non fisico che la allontanava dal suo pubblico. L'arte a noi contemporanea trasforma invece l'osservatore in

² In quest'occasione la retrospettiva dell'artista ha previsto delle "re-performances", ovvero la riesecuzione dal vivo di alcune sue note performances, oltre ad opere partecipative.

³ Per tre mesi, ogni giorno, per sette ore al giorno, la Abramović ha guardato negli occhi chi voleva mettersi di fronte a lei e dar vita ad un fluire di emozioni nello scambio di sguardi.

⁴ L'artista di *Studio Azzurro* Paolo Rosa sosteneva a proposito delle opere che incontriamo oggi in museo che il modo in cui ci si relaziona alle cose e ai percorsi proposti diviene parte integrante della bellezza e della riuscita di un'opera (Studio Azzurro, 2011: 5-21)

⁵ Bourriaud N., 2010

⁶ Bourriaud N., 2010: 17

⁷ Angela Vettese così si esprime in proposito: "Coinvolgere il pubblico è stata una maniera di superare la barriera tra opera e osservatore, sovvertendo l'idea del 'non toccare' e criticando implicitamente i suoi aspetti sacrali. Per farla scendere dal suo piedistallo è stato usato qualsiasi mezzo, se necessario anche lo scandalo". (Vettese A., 2012: 109)

interlocutore diretto⁸, caratteristica che inevitabilmente significa l'entrata in campo del corpo umano quale elemento essenziale del processo di creazione-percezione-fruizione dell'opera; il corpo vivente è un corpo non più semplicemente rappresentato come in tutta la nostra tradizione storico-artistica, ma è un corpo vivo e vissuto, che permette all'opera di trasformarsi in esperienza e molto sovente in rito. È chiaro che tale specificità trascina con sé un margine più o meno ampio di variabilità, ovvero l'opera d'arte non si propone mai identica a se stessa ma inevitabilmente introduce nel suo *status* l'elemento della variazione, scardinando così un altro paradigma della nostra tradizione storico artistica e della nostra abilità di conservazione e restauro dell'opera. Nella nostra cultura infatti l'oggetto d'arte deve rimanere il più possibile fedele a se stesso nel tempo, incorruttibile, esso aspira al vagheggiamento di una eternità delle sue forme. Elementi che si dissolvono come neve al sole nel momento in cui l'arte diventa sempre più concettuale e immateriale. E non è un caso infatti che i più recenti discorsi sulla conservazione delle opere d'arte abbiano sostituito il termine 'conservazione' con quello di 'salvaguardia' ⁹, intendendo con esso la possibilità di preservare intatte non solo ed esclusivamente le sembianze materiali dei manufatti artistici bensì il vissuto culturale che prende vita a partire da essi. Come possiamo preservare nel tempo un rito? Esso si serve di strumenti materiali è vero, e questi li sappiamo conservare magistralmente, ma esso è innanzitutto il vissuto della comunità di uomini che partecipano a quel rito e si identificano in quei determinati gesti che compongono il rito. Insomma il *focus* si sposta dall'oggetto al vissuto, dal materiale all'immateriale, dall'opera all'esperienza di essa, anche perché spesso, come ad esempio nel caso della Abramović, il materiale è ridotto veramente al minimo o non risulta quasi esserci. È così che l'UNESCO dal 2003 ha cominciato a parlare insistentemente di patrimonio culturale immateriale e sta cercando di affrontare molte spinose questioni che la salvaguardia dei vissuti culturali porta con sé. La *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale e immateriale*, stilata appunto nel 2003, affianca la più vecchia convenzione del 1972 (*Convenzione per la protezione del patrimonio culturale e naturale*), quella che ci ha abituati a

⁸ Bourriaud N., 2010: p.21:

La forma dell'arte non prende consistenza (non acquisisce una vera esistenza) se non quando mette in gioco delle interazioni umane. (...) L'essenza della pratica artistica risiede così nell'invenzione di relazioni fra soggetti; ogni opera d'arte sarebbe la proposta di abitare un mondo in comune, e il lavoro di ciascun artista una trama di rapporti col mondo che genererebbe altri rapporti, e così via, all'infinito.

⁹ L'introduzione di questo termine e concetto è stato assai dibattuto negli ultimi trent'anni ma ha visto la sua consacrazione nel documento stilato dall'UNESCO nel 2003 riguardo appunto la salvaguardia del patrimonio immateriale dell'umanità. Differentemente da un sito, da un monumento o da un artefatto, che ha una sua propria esistenza materiale al di là dell'individuo o della società che l'ha creato, il patrimonio culturale immateriale vive soltanto se messo in atto da chi lo pratica e può godere di un'esistenza futura solo se attivamente trasmesso. La sua protezione necessita quindi uno spostamento dall'idea di oggetto culturale a quella di processo culturale.

trovare sparsi per il mondo i loghi UNESCO con l'indicazione di patrimonio dell'umanità affianco a siti, monumenti e opere d'arte di vario genere. Il documento più recente riflette un passaggio epocale della considerazione comune di cosa sia da valutare patrimonio di arte e cultura. È il passaggio dal manufatto al processo, dall'*unicum* al ripetibile, dall'eternità immutabile al rinnovamento continuo che prevede anche la variazione e il cambiamento, dall'opera statica all'opera in divenire, ma anche dal singolo che si allarga al comunitario, ovvero l'opera non è più necessariamente l'espressione di una singola individualità ma della comunità che si rispecchia in essa. Si tratta di un vero e proprio capovolgimento culturale cui stiamo assistendo in questi anni e di cui l'arte contemporanea è specchio sincero, perché gli artisti sono coloro che vivono *in primis* come protagonisti tale cambiamento di percezione culturale.

Difatti il concetto di patrimonio culturale e quindi di opera d'arte che si è radicato e consolidato nel tessuto della civiltà cristiana occidentale durante i secoli che ci separano dalle prime forme proto museali, ovvero dal Medioevo, ha puntato molto sulla materialità dell'opera – pur ovviamente carica di un grandissimo afflato immateriale e anche spirituale in molti casi-, sul suo essere unica, irripetibile e – sperabilmente- eterna e incorruttibile. La costruzione del concetto di opera d'arte e di patrimonio culturale hanno risentito di una forte influenza degli accadimenti culturali e religiosi dell'epoca. Nella storia dell'Europa cristiana sappiamo infatti che il patrimonio era inteso all'origine come fatto esclusivamente religioso, ovvero il patrimonio all'alba della nostra civiltà era la reliquia¹⁰. L'intimità che la reliquia ha intrattenuto col corpo del santo o con qualche avvenimento sacro impone di conservarla così com'è, senza alterazioni nel corso del tempo, proteggendola il più possibile da ogni contingenza, racchiusa in una teca, in uno scrigno o in una cripta.

Essa ha svolto un ruolo davvero significativo nella costruzione della categoria di patrimonio della nostra civiltà, se pensiamo che l'aura che circonda le reliquie si estende progressivamente alle opere che le affiancano e le accolgono¹¹: crocifissi, tavole, quadri, sculture, affreschi, chiese, basiliche, santuari e persino strade. Insomma il valore auratico insito nell'oggetto sacro della reliquia illumina il mondo dell'arte, esso si traspone dai *miracula* ai *mirabilia*, dall'oggetto sacro all'oggetto d'arte, dalla venerazione all'ammirazione estetica o intellettuale. È così che si è plasmata la nostra idea di opera d'arte, nel corso della storia della nostra civiltà la manifestazione artistica è sempre stata contraddistinta da quei valori di eccezionalità, irripetibilità, immutabilità,

¹⁰ Marilena Vecco nella sua monografia (2011), a pagina 18 sottolinea che nell'ambito della cultura cristiana la reliquia santa, proprio in virtù del suo valore terapeutico ed espositivo, può essere considerata il primo bene patrimoniale.

¹¹ Nei loro noti studi Chastel e Babelon (1994) ricostruiscono puntualmente questa dinamica espansiva

unicità e monumentalità¹² che inizialmente appartenevano al sistema di esposizione e fruizione delle reliquie. Interessante è notare come questi stessi valori abbiano transitato senza alcuna esitazione anche nella realtà delle opere laiche; anche quando si recide il legame tematico con il sacro e la religione, l'opera mantiene inalterata quello stesso ventaglio valoriale. Siamo difatti abituati generalmente a dare per scontato che un'opera d'arte sia qualcosa di unico, immutabile e irripetibile, dotato di un valore eccezionale che è l'espressione della genialità individuale di un artista e che per questo merita di essere conservata inalterata, essa è insomma un monumento¹³. È sufficiente in realtà decentrare il nostro abituale punto di vista e varcare il Mediterraneo per considerare le molteplici e variegata espressioni culturali delle terre d'Africa oppure spostarci ad Oriente, finanche a quello estremo, per renderci conto che la nostra idea di opera d'arte, e conseguentemente di museo, di conservazione e di valorizzazione patrimoniale, è del tutto relativa. Consideriamo l'esempio di alcuni templi sacri in Giappone, quelli di Ise Jingu, costruiti per la prima volta nel 690 d.c. e ciclicamente distrutti e ricostruiti. Ogni vent'anni essi vengono demoliti e poi di nuovo innalzati completamente, utilizzando materiali identici ai precedenti ma nuovi, in un periodo di tempo (otto anni) che è quello necessario per trasmettere le conoscenze e il sapere riguardo la costruzione di tali templi e degli oggetti rituali presenti ad una nuova generazione; nella percezione culturale del popolo giapponese il valore del santuario in quanto patrimonio è identificato nel rito vissuto della ricostruzione e non nell'oggetto architettonico in sé, si verifica insomma uno slittamento dalla sfera del materiale a quella dell'immateriale: all'estrema importanza conferita alla forma, che per noi occidentali deve permanere immutabile, si sostituisce l'importanza del gesto e del vissuto che ruota e si anima attorno a tale forma. È insomma l'idea che l'eternità abita le persone piuttosto che le pietre, l'architetto ma non l'architettura. La nostra cultura artistica invece, sia di ambito religioso che laico, si è costruita su parametri opposti a quelli appena citati. Come inorridiremmo noi se ad esempio sostituissimo una alla volta le statue che ornano le guglie del Duomo di Milano con riproduzioni identiche di marmo lucido e smagliante? O se ridipingessimo le storie della Cappella degli Scrovegni con riproduzioni fedeli ma

¹² Approfondisce tali aspetti Choay (1992)

¹³ A tal proposito Roland Recht osserva come il valore sacro sia essenziale allo *status* del bene patrimoniale e che quando quest'ultimo viene privato della sua funzione culturale, esso deve essere riconsacrato nella dimensione museale (Recht R., 1998: 7):

Ce qui nous frappe aujourd'hui, c'est que l'objet, une fois déchargé de sa fonction culturelle, est aussitôt resacralisé en entrant au musée. L'institution patrimoniale confère aux oeuvres d'art un statut et une fonction sacrés, puisqu'il n'est plus question désormais d'attenter à leur existence. L'analogie entre le temple et le musée a été ressentie dès l'origine des musées.

sovrapposte a quelle preesistenti? Gli attenti restauri che si sono presi cura di entrambi gli edifici citati ci mostrano la risposta di un sistema culturale completamente differente, centrato sulla conservazione dell'oggetto originario, memore appunto di quella matrice remota del culto delle reliquie.

Se nei secoli della nostra tradizione ha prevalso un sistema valoriale di apprezzamento e considerazione dell'opera d'arte legato a questa matrice originaria, in epoca attuale assistiamo invece ad una maggiore sintonia coi valori legati all'immaterialità.

La domanda che possiamo porci guardando le manifestazioni artistiche a noi più vicine nel tempo è: cosa rimane oggi di questo paradigma della tradizione cristiano-occidentale? Eccezionalità, irripetibilità e unicità immutabile sono ancora valori intrinseci dell'arte coeva? Molta arte contemporanea ha assestato duri colpi a questo sistema consolidato, l'entrata in gioco del corpo vissuto, del rito, della performance – come si è visto - ha fatto sì che tante opere diventassero ripetibili e perdessero il loro valore di unicità e immutabilità, così come anche il valore della eccezionalità è stato ampiamente eroso dalla scelta di materiali poveri e di tecniche non nobili e raffinate. In tal senso si è imboccata una strada di desacralizzazione dell'opera, ovvero essa è stata fatta scendere da quei gradini che la ponevano fuori dalla realtà e le conferivano un'aura di eccezionalità. Parallelamente però potremmo dire che si è verificato un recupero di quegli stessi valori originari sotto altre spoglie, assai spesso le espressioni dei nostri artisti rivisitano quel valore storico e tradizionale di unicità e irripetibilità proprio in mezzo alla immaterialità delle loro opere effimere, proprio in mezzo alla ripetizione dei loro rituali. Prendiamo l'esempio dei *Floating Piers* di Christo & Jeanne Claude che nel 2016 hanno acceso un grande rituale di massa nella laica processione sovraffollata al lago d'Iseo: nulla è rimasto, tutto è stato distrutto (o riciclato), nessuna traccia è possibile tenere tra le mani di quel vissuto, se non unicamente i bozzetti preparatori dell'artista. L'opera dunque perde la sua materialità, si riduce al vissuto di un'esperienza, e proprio in tale operazione si recupera, se non addirittura si accentua, quel valore di unicità e irripetibilità che tanto è stato nutrito nella nostra tradizione storico-artistica. Di pari passo chiaramente sorge anche tutta la problematica della salvaguardia e della memoria futura di quell'opera - così come avviene per gran parte delle opere concettuali- che invece storicamente abbiamo brillantemente risolto con i restauri e le teche volte a mantenere il più possibile intatta la materia in cui l'opera si sostanzia; ma questa è un'altra questione, assai attuale e dibattuta, che ci porterebbe molto lontano.

Tornando invece al nostro argomento, un ulteriore elemento che è elaborazione di un aspetto della matrice originaria del culto delle reliquie può essere identificato nel culto della personalità dell'artista. Quell'atteggiamento di riverenza sacrale che era spontaneo e insito nel culto della santa reliquia si è storicamente trasposto, come molta letteratura¹⁴ ha dimostrato, sull'oggetto d'arte, oggetto dapprima sacro e poi anche laico. E le opere d'arte della nostra tradizione raramente sono state opere anonime, il riferimento all'individualità dell'artista è sempre stato importante e ha sempre goduto di una certa considerazione, a differenza di altri contesti culturali dove l'artista tradizionalmente non si firma nemmeno perché egli si considera un mero tramite dell'espressività artistica e della creazione, ovvero lo strumento che permette alla forma dell'Arte di prendere corpo nella materia. Insomma, decade ivi completamente il culto della personalità dell'artista che invece si è poi radicato molto bene in Occidente e che in epoca contemporanea ha raggiunto esternazioni financo esagerate (salvo rare eccezioni, come ad esempio il caso di Banksy). Tale elemento è stato infatti molto amplificato nel contesto della produzione artistica contemporanea, fino ad arrivare a fenomeni di vera e propria mitizzazione dell'artista. Non si tratta solo di un riflesso del clima culturale che stiamo vivendo, ma gli artisti stessi molto spesso si sono dati da fare in tal senso e cercano di cavalcare sapientemente il culto della propria personalità. È ridondante citare il caso iperdiscusso di Damien Hirst, che intreccia la sua enorme produzione artistica con un'attentissima costruzione della propria immagine e della sua ipervalutazione. Come diceva Gillo Dorfles¹⁵, dietro il mito della concettualizzazione si sono riaffermati i nuovi rituali della feticizzazione dell'*unicum* e i cerimoniali delle mitologie personali. La laica sacralizzazione dell'artista, se così si può dire, cui ha portato molta costruzione di culto della personalità tra gli artisti contemporanei, ripropone insomma nell'arte a noi coeva elementi di culto dell'opera che trascina con sé tratti di eccezionalità, unicità, irripetibilità che appunto – *mutatis mutandis*– abbiamo già conosciuto agli albori della storia del patrimonio nella nostra cultura. Sono elementi questi che oggi hanno evidentemente un risvolto non indifferente anche in campo economico.

Il mercato dell'arte contemporanea è infatti testimone di quanto l'opera divenga oggetto di una stima valoriale straordinaria, la quale trova il suo corrispettivo anche in termini di denaro. Si sono raggiunti ultimamente alcuni limiti, per non dire eccessi, che hanno inevitabilmente il risultato di ricreare un'aura di eccezionalità intorno all'opera, essa si pone per forza di cose fuori

¹⁴ Fra tutti si segnalano i già citati studi di Babelon J.-P. e Chastel A. (1994), ma anche il contributo di Marilena Vecco (2011)

¹⁵ Dorfles G., 2015: 190

dalla realtà ordinaria e risplende nuovamente di quei valori tradizionali di unicità, eccezionalità e irripetibilità che hanno così un'origine completamente opposta, ovvero attingono al sistema laico del denaro e dell'economia di mercato. Insomma, potremmo dire che si ha un certo recupero dei parametri tradizionali attraverso un rovesciamento e un ribaltamento valoriale completo.

Di pari passo con questa ipervalutazione materiale e immateriale delle opere, si assiste inoltre ad uno spostamento di attenzione che enfatizza non solo l'opera in sé ma anche – se non prevalentemente in tanti casi - la firma; ovvero al feticismo dell'opera si va sostituendo il feticismo del nome, la firma è diventata merce¹⁶.

A conclusione di queste brevi considerazioni sull'arte dei nostri giorni, possiamo quindi notare come due elementi intrinseci del tessuto della cultura cristiana, quali il culto delle reliquie e la dimensione rituale, abbiano avuto un riflesso importante nella costruzione concettuale dell'idea di opera d'arte e di patrimonio culturale nell'ambito della civiltà europea.

Se la cultura della reliquia, come si è visto, è responsabile di una cultura specifica di percezione, accoglienza e creazione dell'opera d'arte sotto il segno della eccezionalità irripetibile e dell'unicità immutabile, anche quando l'oggetto patrimoniale si è allargato ai soggetti e alle tematiche laiche, molti artisti dell'oggi diventano sacerdoti laici di ritualità moderne che coinvolgono la comunità di persone che assiste all'opera, grazie al recupero del corpo vissuto e non più solo rappresentato. Il corpo ostentato in virtù del suo valore terapeutico ed espositivo agli albori della nostra cultura patrimoniale sfuma infatti nella storia dei secoli in un corpo per lo più rappresentato, in pittura e scultura, e si innerva di una nuova vitalità nelle opere del presente divenendo un corpo vissuto.

Questi due paradigmi si intrecciano nell'arte di oggi in un dialogo tensivo che porta sovente a risultati inaspettati, riuscendo a tessere l'immaterialità con l'estremo valore materiale, l'unicità e la ripetibilità dell'opera, l'eccezionalità a una (forse) apparente normalità dei materiali e delle forme. La forza comunicativa e la capacità di coinvolgimento delle espressioni artistiche dei nostri tempi scaturisce io credo proprio da questo dialogo.

Mi piace concludere richiamando l'immagine di un'opera che a parer mio ben interpreta l'intreccio e il dialogo di questi due modi di intendere l'opera e il patrimonio, mi riferisco ad *Ascension* di Anish Kapoor, che abbiamo potuto ammirare a Venezia nella Basilica di San Giorgio Maggiore durante l'ultima Biennale: essa è immateriale ma materiale al medesimo tempo, l'artista stesso

¹⁶ Cfr. Bertasio D., 2009: 65

dichiara che ha voluto creare quest'opera per dare una veste materiale alla immaterialità¹⁷, esattamente come avviene con l'evento della Ascensione; essa è altresì unica pur ripetendosi in continuazione, ovvero si offre come sempre la stessa ma in realtà varia e cambia perpetuamente; la percepiamo come eccezionale perché ci trasporta in una dimensione altra, ma si presenta anche molto ordinaria e normale nella sua veste di semplice fumo.

Bibliografia:

Babelon J.-P., Chastel A., *La notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi, 1994

Bertasio D., "Fatti d'arte. Riflessioni sul pubblico dell'arte contemporanea", in Tassarolo M. (a cura di), *L'arte contemporanea e il suo pubblico*, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 63-75

Bourriaud N., *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books, 2010

Choay F., *L'allegorie du patri moine*, Paris, Seuil, 1992

Dorfles G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 2015

Recht R., *Penser le patri moine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, Hazan, 1998

Studio Azzurro "Dai musei di collezione ai musei di narrazione", in Cirifino F., Giardina E., Rosa P. (a cura di), *Studio Azzurro. Musei di narrazione, percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2011 pp. 5-21

Vecco M., *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano, Franco Angeli, 2011

Vettese A., *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p.109

¹⁷ Anish Kapoor così commenta la sua opera: "What interests me is the idea of immateriality becoming an object, which is exactly what happens in Ascension: the smoke becomes a column. Also present in this work is the idea of Moses following a column of smoke, a column of light, in the desert".