

Università degli studi di Salerno



DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEL PATRIMONIO CULTURALE

*Dottorato di Ricerca in
Metodi e Metodologie della ricerca archeologica,
storico-artistica e dei sistemi territoriali*

XI Ciclo

Tesi di dottorato

**La «smaterializzazione» dell'opera e la questione dell'arte
relazionale.**

**Il dibattito critico in Italia e le esperienze artistiche di
Piero Gilardi e Michelangelo Pistoletto**

Coordinatore
*Prof.ssa Angela
Pontrandolfo*

Tutor
Prof. Angelo Trimarco

Prof.ssa Stefania Zuliani

Dottoranda
Maria De Vivo

anno accademico 2011-2012

INDICE

Introduzione	p. 3
I. “Al di là dell’opera”: luoghi e figure di un dibattito critico (1966-1972)	
I.1. Dematerializzazione/smateralizzazione, innanzitutto	p. 9
I.2. La teatralizzazione e l’Arte Povera	p. 13
I.3. Tra riflessione ed esposizione: le riviste, i cataloghi	p. 20
I.4. Nuove scritture espositive	p. 38
I.5. “Critica in atto”	p. 49
I.6. Voci di un dibattito plurale: Maurizio Calvesi, Germano Celant, Carla Lonzi, Filiberto Menna	p. 56
I.7. Tra arte, critica e mercato: la situazione a Torino, per esempio	p. 64
II. <i>L’Esthétique relationnelle</i>: arte e critica di fine millennio	
II.1. La proposta teorica di Nicolas Bourriaud	p. 74
II.2. L’arte relazionale, una lettura retrospettiva	p. 83
III. “Oltre il recinto dell’arte”: dinamiche relazionali nella ricerca di Piero Gilardi	
III.1. Una premessa (alla oltranza dell’utopia)	p. 91
III.2. Gli scritti teorici degli anni Sessanta	p. 101
III.3. Dalla creatività collettiva all’atto relazionale	p. 113
III.4. Arte-scienza-tecnologia: una ibridazione necessaria	p. 123
III.5. L’arte del vivente: il PAV di Torino, Centro sperimentale d’arte contemporanea	p. 131
IV. Azione/collaborazione/comunità: il percorso utopico di Michelangelo Pistoletto	
IV.1. L’incipit degli <i>eventi</i> : dai <i>Quadri specchianti</i> agli <i>Oggetti in meno</i>	p. 138
IV.2. Della collaborazione, del teatro (fuori dai teatri): Lo Zoo.	p. 148
IV.3. Il “Terzo Paradiso”	p. 155
IV.4. Cittadellarte a Biella: laboratorio creativo o opera d’arte totale?	p. 161
Bibliografia generale	p. 168
Appendice	p. 189
Illustrazioni	p. 208

Introduzione

La “smaterializzazione” dell’opera – un processo che ha messo in discussione categorie formali tradizionali e generi artistici – è il tema centrale intorno al quale si polarizzano gli sviluppi dell’arte sul finire del decennio sessanta del Novecento, in una diffusa area di ricerca che spazia, come ha detto Piero Gilardi, da «Torino alla West Coast».

Questo lavoro di tesi muove dall’analisi del dibattito critico che da tale processo è scaturito, prendendo in particolare in considerazione ciò che accade nel contesto italiano nell’arco cronologico 1966-1972, un periodo tanto circoscritto quanto intensamente decisivo. L’intervallo temporale è stato in tal modo delimitato non soltanto per doppiare quello considerato da Lucy Lippard nel testo *Six years: dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, che riprende e amplia i temi contenuti nel seminale articolo *The Dematerialization of Art* scritto in collaborazione con John Chandler, dove per la prima volta si pongono i termini della dematerializzazione dell’opera in ragione del duplice percorso “art as idea” e “art as action”, ma perché, in Italia, a partire dal 1966 maturano le condizioni di un superamento di quella che Angelo Trimarco ha definito la «compiutezza microcosmale dell’oggetto» in favore della natura evenemenziale dell’opera, che nasce, ora, nel «farsi dell’esperienza», aspetto quest’ultimo che informerà, di lì a poco, il disegno critico celantiano dell’Arte Povera.

I nodi nevralgici emersi nella disamina delle pratiche smaterializzanti considerate – relazione tra artista e pubblico, collaborazione, creazione collettiva, nonché centralità del momento espositivo, nuova “unità di misura dell’arte” a discapito della singolarità dell’opera – ritornano nel lessico critico degli anni novanta per interpretare i nuovi sviluppi dell’arte. La fase successiva della ricerca ha visto quindi, con un salto temporale, spostare l’attenzione sulle proposte teoriche del critico francese Nicolas Bourriaud che nel 1998 dà alle stampe il fortunato quanto discusso volume *Esthétique relationnelle*, dove vengono definiti i contorni del paradigma estetico relazionale. L’analisi della proposta teorica di Nicolas Bourriaud della quale si sono spiegati i concetti chiave, quello della *micro-utopia*,

ad esempio, e della natura *interstiziale* dell'opera mirante a configurare nuove modalità di fruizione, non è stata condotta per definire le linee di uno sviluppo genealogico o di una diretta filiazione rispetto alle tesi discusse fra la fine degli anni sessanta e gli inizi del decennio successivo – la frattura operata dalla postmodernità renderebbe peraltro ardua e probabilmente inutile una tale operazione –, quanto per esplorare gli elementi di continuità e discontinuità che legano e distanziano due stagioni diverse della critica e dell'arte del Novecento. Per verificare la possibilità, e la tenuta, di un legame tra ricerche smaterializzanti e pratiche relazionali, sono state quindi individuate come esemplari le ricerche degli artisti Piero Gilardi e Michelangelo Pistoletto, maturate nello stesso contesto, quello torinese degli anni sessanta. D'altronde, sin dalle fasi aurorali del loro percorso, gli artisti hanno sviluppato una ricerca tesa al superamento della materialità dell'oggetto e della sua natura mercificabile, non scevra da critiche particolarmente severe nei confronti del sistema dell'arte e dei suoi meccanismi coercitivi; gli artisti, inoltre, sono stati portatori di una trasformazione profonda del concetto di autorialità, nodo critico, questo, che nel volgere del decennio sessanta, viene ampiamente questionato soprattutto in area francese. Seguire lo sviluppo delle loro vicende, che sin da subito hanno trovato slancio e conforto in una densissima e puntuale elaborazione teorica-critica di cui si è tenuto ampiamente conto anche con precisi approfondimenti, ci ha consentito di esaminare in che modo le contestazioni al sistema, fieramente condotte attorno al 1968, siano successivamente diventate la scintilla generatrice, il reale e mai regressivo presupposto, di due nuove realtà a loro modo istituzionali, Cittadellarte e il PAV, veri e propri *spazi critici* in cui Pistoletto e Gilardi hanno ridisegnato, riprendendo tutta la propria storia, contorni e indirizzi del loro agire artistico. Due istituzioni di segno diverso, complesse nella loro struttura e nella loro proposta non soltanto espositiva, maturate entrambe – ed è dato significativo – negli anni in cui la riflessione sull'arte si avvicinava a quei temi e a quelle modalità relazionali che hanno segnato, si è detto, il dibattito di fine Novecento.

Seguendo questa prospettiva d'indagine e di verifica critica, il lavoro di tesi si è dunque articolato in due momenti strettamente correlati: il primo ha proposto la ricostruzione delle voci e delle questioni che, attorno al nodo della

smaterializzazione dell'opera e ad una dimensione partecipativa hanno animato prima il contesto critico italiano – e internazionale – a cavallo tra gli anni sessanta e settanta e poi si sono riaffacciate, con nuove ragioni e differenti orientamenti, allo scadere del secolo; il secondo ha riconosciuto nelle esperienze di Pistoletto e di Gilardi il luogo privilegiato attraverso il quale leggere le trasformazioni e le ricadute che questa riflessione su una dimensione dell'opera aperta alla partecipazione e alla relazione ha determinato all'interno delle ricerche artistiche del presente.

Il primo capitolo prende avvio dalla definizione critica di dematerializzazione/smaterializzazione e da un focus su teatralizzazione e Arte Povera; dà successivamente spazio all'analisi di un gruppo di riviste militanti, composito per natura ed orientamento metodologico: «Bit», «Cartabianca», «DATA», «Flash Art», «Nac», «senzamargine», e di alcuni cataloghi perché entrambi, come è stato di recente affermato, sono «il cuore e la memoria dell'arte "smaterializzata"», uno degli snodi estetici fondativi degli anni sessanta. Per capire, invece, cosa cambia, quale forma assuma la scrittura delle esposizioni in ragione del processo di smaterializzazione e in che modo tale spazio di elaborazione pulsante non costituisca l'esito di teorie create da critici distanti e autoritari secondo modalità consuete ma, piuttosto, ne sia il superamento, è stata poi analizzata una serie di eventi italiani, contigui ma profondamente eterogenei, come *Lo spazio dell'immagine, Il Teatro delle mostre, Arte Povera più Azioni Povere, Campo Urbano, Al di là della Pittura, Amore Mio, Vitalità del Negativo*.

Notevole spazio è stato dato, inoltre, ai temi e alle questioni emersi durante i dibattimenti che la critica militante, mettendo in atto una singolare forma di Critica Istituzionale come ci ha fatto osservare Maria Grazia Messina, ha condotto in maniera serrata nell'arco temporale preso in esame, decostruendo e ricostruendo il proprio ruolo, la propria funzione e la propria identità, senza risparmiare toni aspri e stoccate violente. L'analisi delle singole posizioni critiche di Maurizio Calvesi, Germano Celant, Carla Lonzi, Filiberto Menna diversamente orientate nella lettura della sfida rappresentata dalle novità dematerializzanti dell'arte, ha completato lo sguardo dedicato a questo fondamentale snodo di indagine. In conclusione di capitolo, perché potessero essere colte l'entità delle trasformazioni

in corso e successivamente emergere l'originalità delle istituzioni nate per opera utopica e infaticabile di Piero Gilardi e Michelangelo Pistoletto, è stato ricostruito il singolare intreccio tra arte-critica-istituzioni-mercato che ha luogo nel capoluogo torinese negli anni sessanta.

Il secondo capitolo ha come oggetto la controversa proposta relazionale di Bourriaud, riattraversata nelle sue tesi e ridiscussa alla luce delle numerose critiche che ad essa sono state mosse, anche in relazione all'influenza decisiva che l'estetica relazionale ha avuto nel definire il progetto espositivo del Palais de Tokyo, "sito di creazione contemporanea", che ha sollecitato ampie discussioni, protagonista in anni recenti di un processo di "normalizzazione" che sembra averne disinnescato la presunta carica eversiva. La lettura retrospettiva sull'arte relazionale ha inoltre offerto utili ed ulteriori elementi di riflessione, mostrando un universo della "relazionalità" molto più esteso di quello circoscritto da Bourriaud, e soprattutto meno propenso, se si pensa soprattutto allo scenario delineato dalla critica americana Claire Bishop, ad auto-relegarsi in una dimensione solo ed esclusivamente estetica.

Nel terzo capitolo abbiamo lavorato per delineare la natura e il senso del procedere dematerializzato e "partecipativo" di Piero Gilardi. Porsi "al di là dell'opera", per l'artista, ha comportato (e tuttora comporta) molteplici aspetti: mettere in discussione i confini dell'arte superando il «recinto dell'estetica», innanzitutto, percepire i bisogni e le urgenze del contesto sociale, lavorare per modificare il presente interagendo con "l'altro": la comunità prima, il vivente nella sua complessità oggi. L'attività artistica gilardiana è stata attraversata puntualizzando l'interesse per la scienza e la cibernetica espresso sin dalle sue prime occasioni espositive che hanno inizio nel 1963; affrontando il problema del rapporto tra *téchne* e *physis* alla base dei suoi noti *Tappeti-natura*; analizzando le matrici e la natura della sua proposta di *Arte microemotiva*, un paradigma teorico con cui Gilardi ha inquadrato esperienze artistiche che, sulle due sponde dell'oceano Atlantico, si sono collocate oltre la rigidità delle strutture minimaliste; ma soprattutto ponendo grande attenzione alla frenetica attività di *relationship* con realtà artistiche europee e nordamericane che ha condotto l'artista, che intanto tra il 1967 e il 1968 ha interrotto ogni forma di produzione oggettuale, a

progettare forme di auto-organizzazione del circuito espositivo e a lavorare, dietro le quinte, alle trame di due rassegne ormai leggendarie della storia delle esposizioni del novecento: *Op Losse Schroeven* (Amsterdam, 1969 a cura di Wim Beeren) e *When attitudes become form* (Berna, 1969, a cura di Harald Szeemann). Le “dimissioni” dal sistema dell’arte avvenute alla fine del decennio sessanta per condurre la propria attività *senza firma* nel cuore delle battaglie politiche e per congiungere non solo idealmente la vita con l’arte e l’arte con la vita, ci hanno inoltre consentito di riflettere sull’essere «*artiste autrement*» di Gilardi: non più singolo artefice ma soggetto paritario di un processo creativo mai fine a se stesso, fondato sulla condivisione e dettato dalle richieste di comunità artistiche temporanee. Creatività collettiva, lavoro di gruppo, interazione, relazione sono caratteristiche costantemente ascrivibili alla poetica gilardiana nella sua totalità, come dimostrano gli esiti perseguiti a partire dagli anni ottanta e lungo tutto il decennio successivo quando l’artista costruisce le sue ricerche a partire dalla feconda ibridazione di arte-scienza-tecnologia che si è poi strutturata intorno al PAV.

Nel quarto capitolo, ci siamo posti infine l’obiettivo di seguire nella complessa ed estesa attività di Michelangelo Pistoletto, la dimensione della collaborazione creativa, costantemente riscontrabile lungo tutto il suo percorso. Presagita nella *processualità* dei *Quadri specchianti* e nel loro porsi «ai bordi della vita» in relazione con il mondo, e nell’anarchica molteplicità linguistica degli *Oggetti in meno*, presentati nello studio dell’artista nel 1966 come se fossero, a tutti gli effetti, frutto di una mostra collettiva oltre che una fiera dichiarazione di opposizione alle pressioni del sistema dell’arte, essa ha avuto modo di consolidarsi nella singolare attività teatrale del gruppo de Lo Zoo e, in scala monumentale, nel progetto di Cittadellarte, istituzione creata nel 1998 sviluppando le premesse di “Progetto Arte”, il cui programma si basa esattamente sul concetto di *condivisione*, teorizzato dall’artista, e sulla potenza metaforica della “cellula” come matrice del divenire.

Una succinta selezione di immagini, provenienti principalmente dall’Archivio Piero Gilardi di Torino, dall’Archivio Fondazione Pistoletto di Biella, dall’Archivio Lia Rumma di Napoli punteggia e vivifica il racconto d’arte, d’azione e di riflessione che si è condotto in queste pagine.

Lo scambio inedito di lettere tra Piero Gilardi e Michelangelo Pistoletto, gentilmente concesso dall'Archivio Piero Gilardi di Torino, risalente alla fine del 1980, che conclude questo lavoro di tesi, pur non tacendo le diverse modalità d'azione dei due artisti, testimonia con efficacia un sentire condiviso, la comune (e tuttora forte) aspirazione a riscoprire e far rivivere costantemente, nella relazione e nella collaborazione con gli altri, l'enorme possibilità che l'arte ancora possiede di intervenire sul mondo.

I. "Al di là dell'opera": luoghi e figure di un dibattito critico (1966-1972)

I. 1. Dematerializzazione/smateralizzazione, innanzitutto.

«Dematerializzazione dell'arte» è definizione ostica, deliberatamente ambigua. Presa alla lettera potrebbe, addirittura, dichiarare la sua mancanza di verità. Fa il suo ingresso nel mondo della critica con il saggio di John Chandler e Lucy Lippard dal titolo *The Dematerialization of Art*, appunto, scritto alla fine del 1967 e pubblicato sulla rivista «Art International» nel febbraio del 1968. I due critici americani, tracciando i confini di questa nuova tendenza, scrivono di un'arte «ultra-concettuale»¹ che predilige «quasi esclusivamente il processo di pensiero» disinteressandosi «dell'evoluzione fisica del lavoro», tanto che la persistenza di tale atteggiamento, nelle previsioni formulate, può condurre «alla completa obsolescenza dell'oggetto». I numerosi casi elencati dagli autori – il saggio è anche una succinta rassegna di artisti e opere selezionati «tra un'orda di esempi delle più svariate specie»² che parte dal *Disegno cancellato di De Kooning* di Robert Rauschenberg e arriva alle "mappe" di Terry Atkinson e Michael Baldwin o ai lavori di Hans Haacke – lasciano emergere un indirizzo di segno concettuale che include (o non esclude) nelle maglie del territorio dematerializzato un altro aspetto, in apparenza volto nella stessa direzione:

le arti visuali al momento attuale sembrano oscillare ad un bivio, che però potrebbe rivelarsi semplicemente un modo diverso per arrivare allo stesso punto, sebbene provenga da due fonti di partenza: l'arte come idea e l'arte come azione. Nel primo caso la materia viene negata, dal momento che la sensazione è stata convertita in concetto; nel secondo, la materia è stata trasformata in energia e processo temporale. Se il lavoro d'arte completamente concettuale, in cui l'oggetto non è che l'epilogo al concetto stesso pienamente realizzato, sembra escludere l'oggetto d'arte, lo stesso succede con la tensione primitiva di identificazione sensibile e di coinvolgimento in un lavoro così esteso da risultare inseparabile dagli elementi non-artistici che lo circondano³.

Quando il saggio compare sulla scena newyorchese, non tutti i pilastri teorici dell'arte concettuale sono stati ancora eretti. Il cantiere, particolarmente operoso, è in frenetica costruzione. A giugno del 1967 Sol LeWitt aveva pubblicato su

¹ L. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, in «Art International», febbraio 1968, p. 31; trad. it. in G. Celant, *Precronistoria 1966-1969*, Centro Di, Firenze 1976, p. 52.

² *Ivi*, p. 56.

³ *Ivi*, p. 52.

«Artforum» i *Paragraphs on Conceptual Art*⁴, Lawrence Weiner di lì a poco pubblicherà i suoi primi *Statements*⁵ e Joseph Kosuth darà alle stampe *Art after Philosophy*⁶ nel 1969. D'altro canto, in direzione di una più fiera ed evidente critica al minimalismo, Robert Morris sta per dare voce, sempre su «Artforum», alla sue teorie *Antiform*.

Sia pure con un eccesso di sintesi schematizzante, gli autori – la Lippard è reduce dalla cura della mostra *Eccentric Abstraction*⁷ alla Fischbach Gallery di New York che, a pochi mesi dalla rassegna al Jewish Museum *Primary Structures*, aveva messo in discussione la rigidità delle forme minimaliste – intercettano con tempestività, e chissà con quanta cosciente ambizione, il tema centrale intorno al quale si polarizzano gli sviluppi dell'arte sul finire del decennio Sessanta: la trasformazione (una messa in crisi dell'oggetto) dell'opera d'arte in direzione di una “dematerializzazione”, che interessa ovviamente, non soltanto il panorama artistico americano e l'arte concettuale *in primis* ma una diffusa area di ricerca poi genericamente definita postminimalista. Affidandosi a questo duplice percorso (fissato nelle due antitetiche analogie «arte come idea», «arte come azione») che contiene al suo interno molte frammentazioni e molte differenze e riconoscendo nelle avanguardie dada e surrealista un illustre precedente, i critici si incaricano di nominare e riunire, sotto un unico paradigma “dematerializzante”, un fronte non certo compatto di pratiche artistiche che inibiscono all'opera (l'arte) di oggettivarsi definitivamente o soltanto in quanto forma, sottraendola, coerentemente alla critica di cui si fanno portatori, al processo di mercificazione. Contestata l'idea stessa di medium, svalutate, perché improprie, classificazioni del tipo pittura/scultura, possono convivere esempi tanto diversi.

⁴ S. LeWitt, *Paragraphs on conceptual art*, in «Artforum», n. 10, giugno 1967, pp. 79-83. L'articolo fa parte di un numero speciale dedicato alla scultura americana e alle sue trasformazioni.

⁵ L. Weiner, *Statements* (1968), ripreso in *January 5-31, 1969*, cat. mostra Seth Siegelau, New York, ora in L. Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Studio Vista-Praeger Publisher, New York 1973, pp. 72-73.

⁶ J. Kosuth, *Art after Philosophy*, in «Studio International», nn. 915-919, ott.-dic. 1969, ora in Id., *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, trad. it., introduzione di G. Guercio, Costa&Nolan, Genova 1987, pp. 19-46.

⁷ La collettiva *Eccentric Abstraction* che si svolge a New York presso la Fischbach Gallery tra settembre-ottobre del 1966, comprendeva tra gli altri i lavori di Eva Hesse, Louise Bourgeois, e Bruce Nauman. La Lippard in catalogo fa riferimento ad una «non-formalist tradition devoted to opening up new areas of materials, shape, colors and sensual experience» che trae linfa dalle avanguardie dada e surrealista.

I progetti estremamente freddi di Judd e di LeWitt e altri finiscono per avere molto in comune con le meno evolute, ma forse alla fine più fertili, ambizioni sinestetiche di Robert Whitman, Robert Rauschenberg e Michael Kirby, o con la danza di Yvonne Rainer e Alex Hay, fra gli altri. Ciò viene chiarito alla perfezione dall'opera di Robert Morris, che ha preso in esame l'idea come idea, l'idea come oggetto e l'idea come performance. In effetti, i media della *performance* stanno diventando una sorta di terra di nessuno dove si possono incontrare, e al limite accomunare, artisti visuali dagli stili anche profondamente dissimili⁸.

I temi trattati nel saggio vengono ripresi successivamente dalla sola Lippard nel 1973 in *Six years: The dematerialization of the art object 1966-1972*⁹. Un libro di informazioni riguardanti «some esthetic boundaries», concepito come una copiosa bibliografia nella quale trovano spazio «fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia», ma le ambizioni unificanti, adesso, risultano temperate dalle perplessità avanzate da alcuni, Terry Atkinson ad esempio¹⁰, sulla improprietà e la vaghezza della definizione. Lippard non nasconde i limiti della sua impostazione e dichiara in apertura:

this is a book about widely differing phenomena within a time span, not about "a movement", [...] I planned this book to expose the chaotic network of ideas in the air, in America and abroad, between 1966 and 1971. While these ideas are more or less concerned with I once called a "dematerialization" of the art object, the form of the book intentionally reflects chaos rather than imposing order. And since I wrote on the subject in 1967, it has often been pointed out to me that dematerialization is an inaccurate term, that a piece of paper or a photograph is as much an object, or as "material", as a ton of lead. Granted. But for lack of a better term I have continued to refer to a process of dematerialization, or a deemphasis on material aspects (uniqueness, permanence, decorative attractiveness).

Il saggio del 1968 appare in traduzione italiana soltanto nel 1976, con un certo ritardo rispetto allo svolgersi degli eventi e delle situazioni prese in considerazione. È Germano Celant nel volume *Precronistoria 1966-1969* a inserirlo tra le fonti, insieme a molte altre, «che hanno determinato [...] gli atteggiamenti teorici e le definizioni linguistiche»¹¹ del periodo. Diversa la sorte, invece, toccata alla prova saggistica più ampia. Nell'inverno del 1973, Daniela Palazzoli recensisce il libro sulla rivista milanese «DATA» insieme – ed è una coincidenza significativa – alla raccolta di articoli del critico americano Harold Rosenberg *The de-definition of*

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. L. Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object*, Studio Vista–Praeger Publisher, New York 1973.

¹⁰ Terry Atkinson, *Considering the article "the dematerialization of art"*, 23 marzo 1968, in L. Lippard, *Six years*, cit., pp. 43-44; ora anche nella sua forma estesa in A. Alberro, B. Stimson, *Conceptual Art: a critical anthology*, The Mit Press, Cambridge-London 1999, pp. 52-57.

¹¹ G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, cit., p. 7.

*art*¹², nel quale si affronta il punto di non ritorno a cui sono giunte l'arte e chi, di conseguenza, è chiamato ad interpretarla. Il contenuto della recensione non è particolarmente lusinghiero, si parla di «avventatezza veristica» e neppure generoso rispetto alle speranze antimercantilistiche che l'autrice aveva riposto nel sostegno all'arte concettuale. Lippard (New York, 1937), all'epoca, è una figura niente affatto estranea al contesto italiano dell'informazione. Nella metà degli anni Sessanta aveva collaborato con la rivista milanese «D'Ars Agency» nata nel 1959 per iniziativa di Oscar Signorini, occupandosi di recensire le principali mostre newyorchesi; nel 1970, per la mostra *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, che costituisce un momento chiave del cosiddetto posizionamento internazionale dell'Arte Povera, viene coinvolta, da Germano Celant, nella cura del catalogo con Aldo Passoni, mentre contemporaneamente esce per Mazzotta la monografia dedicata alla Pop Art scritta nel 1966. A cosa può essere imputata, dunque, la scarsa diffusione del termine? Ad una mancanza di interesse per le sue posizioni, tanto che è molto più frequente, nelle pagine della critica italiana, trovare definizioni come Arte Povera, Arte Microemotiva e più tardi il quasi sinonimo “smaterializzazione”? O, piuttosto, ci troviamo di fronte alla difficoltà di utilizzare tale paradigma interpretativo, e soprattutto le sue premesse, per leggere ciò che sta accadendo in Italia? Le risposte non sono semplici e nemmeno così immediate. Il processo di dematerializzazione nei termini con cui ne parla la Lippard e nella partizione temporale presa in esame (1966-1972), posto ad inquadrare la realtà italiana quella artistica ed espositiva – non certo un recinto chiuso ma piuttosto un teatro di intensi scambi con realtà europee ed americane¹³ – così come si è manifestata e così come viene interpretata, rivela un'altra curvatura e altre definizioni, a conferma che, dalla

¹² Vista con gli occhi di Harold Rosenberg l'arte, all'inizio degli anni Settanta, non può che vivere nell'impossibilità di una sua compiuta definizione. «La pittura, la scultura, il teatro, la musica, sono state sottoposte a un processo di sdefinizione. La natura dell'arte si è fatta incerta, o, quanto meno, ambigua. Nessuno può dire con certezza cosa sia o, quel più conta, che cosa non sia un'opera d'arte». Si veda H. Rosenberg, *La s-definizione dell'arte*, trad. it, Feltrinelli Editore, Milano 1975, p. 10.

¹³ Un importante contributo alla lettura e all'inquadramento di questo intenso scambio internazionale lo si trova nel volume di L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Mondadori Electa, Milano 2010. Della stessa autrice si veda anche *Percorsi attraverso l'Arte Povera negli Stati Uniti. 1966-1972*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011, pp. 328-349.

messa in scacco dell'oggettualità, dall'enfasi attribuita ai materiali effimeri, come ci ricorda Trimarco nel segno di Filiberto Menna, si disegnano molteplici rotte, una intricata genealogia «irriducibile alla logica di un pensiero unico». Il procedere logico-analitico dell'arte concettuale, il suo svolgere altre, intransitive, funzioni (riflettere sui propri procedimenti, sulle proprie regole nel disinteresse di ogni contingenza) è in questi anni, in ambito italiano, minoritario rispetto a quelle pratiche artistiche che nel solco della *vaporizzazione*¹⁴, si originano nel «farsi dell'esperienza» e che attraverso azione, processo, temporalità liberano un'autenticità creatrice repressa, contrastando l'idea di un'arte condannata alla sola produzione di oggetti/merci. Complice il '68 e quel refrain tenace e ostinato che seppur riduttivamente lo racconta «Nulla fu più come prima»¹⁵, tale «condizione estetica in espansione»¹⁶ ha inciso sui destini della critica e delle istituzioni museali, oltreché sulla natura dell'opera. Uno spettro ampio, certo, e la natura articolata di questo capitolo ne è lo specchio, in cui tutto si riverbera. Perché non è possibile guardare la tempesta che scuote il dibattito critico senza tener conto delle novità della natura dell'opera e, altrettanto, non considerare la sua apertura a nuove istanze poveriste, comportamentali, processuali senza tener conto che tale esperienza decide le trasformazioni del medium espositivo.

I.2. La teatralizzazione e l'Arte Povera

Il teatro, la teatralizzazione come usa dire Angelo Trimarco facendone un «punto di attrazione» incandescente per le nuove avanguardie¹⁷ (quelle che hanno

¹⁴ Ad incipit del saggio *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975, Filiberto Menna cita il pensiero di Charles Baudelaire: «Della vaporizzazione e della centralizzazione dell'io. Tutto è in questo».

¹⁵ Cfr. A. Longo, G. Monti, *Dizionario del '68*, Editori Riuniti, Roma 1998. A trent'anni di distanza dal più discusso e indagato degli anni del dopoguerra, gli autori introducono la trattazione di ogni aspetto del vivere – dalla politica alla scuola, dalla famiglia alle istituzioni – con il refrain citato.

¹⁶ In un articolo pubblicato su «Domus» che resta tra le letture più utili e illuminanti per inquadrare le novità radicali di questi anni, il critico Tommaso Trini descrive i contorni di una nuova «condizione estetica», in espansione appunto. Si veda T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in «Domus», n. 470, gennaio 1969, pp. 45-51. L'articolo confluirà poi nel catalogo-palimpsesto della leggendaria mostra a cura di Harald Szeemann *When attitudes become form* che si svolge a Berna nel 1969.

¹⁷ In apertura del volume *L'arte e l'abitare*, Editoriale Modò, Milano 2001, Trimarco scrive: «Il teatro (la teatralizzazione) e l'architettura come luogo dell'abitare sono stati, nel Novecento, per l'avanguardia storica e le nuove avanguardie incandescenti punti d'attrazione. L'arte nel suo arduo

intessuto con la vita un intenso e impossibile abbraccio), si rivela alleato particolarmente efficace per discutere del contributo italiano al processo di smaterializzazione dell'arte. Esiste un legame profondo – quasi un approdo condiviso, tale da inquadrare questo momento sotto il segno della convergenza e della contaminazione – tra ricerche teatrali che provano a divincolarsi dalle maglie autoritarie della drammaturgia e ricerche artistiche che trovano nel più atteso e desiderato coinvolgimento dello spettatore¹⁸ (interlocutore, ora) e nella fluidità del processo, alcune delle strategie più opportune per liberarsi dai limiti del quadro e dall'apologia dell'oggetto. Un legame che trova evidentemente alimento nei medesimi riferimenti teorici¹⁹, nelle analoghe insofferenze verso spazi istituzionali²⁰ e in quella singolare combustione che in Italia si innesca tra la riattualizzazione dell'avanguardia futurista, la conoscenza dei fatti americani – dall'*action painting* di Jackson Pollock alle “ricognizioni urbane” di Robert Rauschenberg, dalle sperimentazioni musicali di John Cage agli *happening* di

cammino, ha, nel corso dell'altro secolo, aperto il suo spazio, andando oltre la cornice, per riprendere una figura simmeliana, all'irruzione della vita, in un tempo in cui – ha dolorosamente testimoniato Artaud – “è la vita stessa che ci sfugge”. Si vedano dello stesso autore, a testimonianza di un'attenzione costante per questi snodi teorici, *Opera d'arte totale*, Luca Sossella Editore, Roma 2001; *Spazio della vita, teatralizzazione, arte povera*, in S. Zuliani (a cura di), *Figure dell'arte 1950-2000*, Editoriale Modò, Milano 2005, pp. 46-53; *La costellazione dell'arte e la teatralizzazione*, in Id., *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Paparo Edizioni, Napoli 2012, pp. 13-24.

¹⁸ Il coinvolgimento dello spettatore e il suo nuovo ruolo nella “lettura” dell'opera sono questioni che trovano nella lettera aperta dell'artista e critico Jean Jacques Lebel un importante contributo. Si veda J. J., Lebel, *Lettera aperta allo spettatore*, in «Sipario», n. 249, gennaio 1967, pp. 9-13.

¹⁹ Valgano come esempio i saggi di Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962; la prima ricognizione critico-documentaria sugli happening realizzata da M. Kirby, *Happening*, De Donato, Bari 1968 e il testo che diventa un vero e proprio caso editoriale: *l'Uomo a una dimensione* di Herbert Marcuse che esce in Italia nel 1967, a tre anni dalla sua pubblicazione, ponendo al centro delle sue riflessioni «l'irrigidimento autoritario della società neocapitalistica». (Per l'impatto sulla cultura italiana del saggio di Marcuse si rimanda a G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli Editore, Roma 2005, in particolare il cap. VII, «*Sta succedendo qualcosa qui*»).

²⁰ Il problema del superamento della sala di spettacolo tradizionale, qualificata come borghese e come instauratrice di rapporti gerarchici tra coloro che occupano il palcoscenico e la platea, è un tema affrontato più volte da Ettore Capriolo, critico teatrale ed artefice, per intenderci, con Fadini, Quadri e Bertolucci, del convegno del 1967 ad Ivrea *Per un nuovo teatro* (per la cui minuziosa ricostruzione si rimanda a D. Visone, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano 2010). Capriolo si spinge a richiedere, pena la sopravvivenza del solo teatro di posa, vere e proprie alternative con cui sostituire tali luoghi, invocando la contaminazione con “la strada” per stabilire un nuovo contatto con il pubblico e per intercettarne di nuovo. Si vedano, E. Capriolo, *E adesso piazza chiama teatro*, «Sipario», n. 281, settembre 1969, e l'intervento pronunciato in occasione dell'inchiesta *Il momento della negazione?*, in «Sipario», nn. 268-269, settembre-ottobre 1968; si veda su questo argomento anche L. Mango, *La scrittura scenica*, Bulzoni Editore, Roma 2003, in particolare le pp. 183-195.

Kaprow, alla rivoluzione del Living Theatre – e la lezione di artisti come Lucio Fontana sulla pura percezione spaziale e sull'infinità dello spazio generato dal gesto o del dissidente Piero Manzoni, il cui invito, posto in conclusione del noto articolo *Libera Dimensione*: «Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, solo da vivere»²¹, sembra avere toni profetici alla luce dei successivi esiti processuali. Negli artisti «l'*utopia* del teatro, ossia la sua immediata potenzialità eversiva – ci aiuta a dirlo Bruno Schacherl – va subito a ricongiungersi con tutti gli altri semi di utopia che germogliano da ogni lato nel travagliato corpo sociale»²², sollecitando la messa in atto di azioni che sfuggono allo standard e alla ripetizione e che operano nell'«orgia del discontinuo»²³ che è la vita.

Il confronto con il teatro è, com'è noto, «inscritto nel processo eponimo dell'Arte Povera»²⁴. Germano Celant, il critico che per sua stessa recente ammissione dell'Arte Povera è stato «l'ombra teorica, poetica e testimoniale»²⁵, nel contributo redatto per la mostra alla galleria La Bertesca di Genova *Arte Povera / Im spazio*, scrive:

La presenza fisica, il comportamento, nel loro essere ed esistere, sono arte. [...] Il cinema, il teatro, e le arti visive si pongono come antifunzione, vogliono registrare univocamente la realtà e il presente. Intendono stritolare, con la pura presenza, ogni scolastica concettuale. Rinunciano, intenzionalmente ad ogni complicazione retorica, ad ogni convenzione semantica, vogliono solo constatare e registrare, non più l'ambiguità del reale ma la sua unicità. Eliminano dalla ricerca tutto ciò che può sembrare riflessione e rappresentazione mimetica, abitudine linguistica per approdare ad un tipo di arte che, mediando un termine dalle ipotesi teatrali di Grotowsky, ci piace chiamare POVERA²⁶.

²¹ P. Manzoni, *Libera Dimensione*, in «Azimuth», Milano, n. 2, 1960.

²² B. Schacherl, *Lo spazio politico del teatro nell'Italia degli anni Settanta*, «I problemi di Ulisse», n. LXV, luglio 1969, p. 58.

²³ G. Celant, *Arte Povera*, cat. mostra, Bologna, Galleria de' Foscherari, 24 febbraio-15 marzo 1968, s.i.p. La mostra è organizzata con la collaborazione delle gallerie L'Attico di Roma, La Bertesca di Genova e Sperone di Torino.

²⁴ M. T. Roberto, *Arte povera e scrittura scenica*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011, p. 630.

²⁵ G. Celant, *Prefazione*, in Id. (a cura di), *Arte povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011, p. 7. Celant, è in realtà ancora più incisivo nel precisare i contorni della sua azione perché, nell'auspicare nuove indagini sull'argomento "Arte povera", adombra la mancanza di validità dei tentativi di analisi e inquadramento fino a qui condotti. Dice infatti il critico che: «una fase eccezionale che dura dal 1967 attende ancora una paziente e precisa analisi concettuale da parte di storici dell'arte che, non avendola vissuta, possono dare un inquadramento oggettivo e internazionale».

²⁶ G. Celant, *Arte Povera-Im Spazio*, cat. mostra, Genova, Galleria La Bertesca, 27 settembre – 20 ottobre 1967. Il contributo di Celant è stato ripubblicato in Id., (a cura di), *Arte Povera Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985, p. 30.

Il critico orienta in tal modo le sue pagine in una dimensione totalizzante che va ad abbracciare più campi disciplinari come il cinema, il teatro e le arti visive, ma soprattutto desume la denominazione delle ricerche che si sta accingendo a presentare²⁷ dalle radicali esperienze di Jerzy Grotowski che, dal 1959 con il suo *Teatro laboratorio*, lavora al superamento del teatro di rappresentazione e alla riformulazione dell'essenza stessa del codice teatrale. Il regista polacco è colui che

aprendo una breccia nel muro che segnava il confine del teatro [...] ha aiutato a vedere e a definire la reale portata di questi confini, il territorio che essi realmente delimitano [...] e ha spinto quanti sono alla ricerca di un modo diverso di essere nel teatro ad allargare questa breccia, costruendo uno spazio, un territorio per le nuove esigenze della nostra realtà [...]²⁸.

L'abbattimento reale e metaforico della quarta parete praticato da Grotowski attraverso «un lavoro sul teatro e nel teatro»²⁹ ritorna, così come il nesso arte/vita, in più di una dichiarazione di Celant formulata tra il 1967 e il 1968 riguardo i contorni mutevoli ed estensivi dell'arte povera. Il suo contributo per la mostra di Bologna a febbraio del '68 che cita ad esergo una frase sintomatica dell'essenza del Living Theatre³⁰, altro gruppo della scena contemporanea a cui si guarda con attenzione, si apre in tal modo:

²⁷ Alla galleria La Bertesca di Genova, la mostra *Arte Povera-Im Spazio* coinvolge i seguenti artisti: Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali, Prini nella sezione "Arte povera" e Bignardi, Ceroli, Icaro, Mambor, Mattiacci, Tacchi nella sezione "Im spazio". Qualche mese prima, nel luglio del 1967, in occasione della mostra *Lo spazio dell'immagine* che si inaugura nel Palazzo Trinci di Foligno (di cui si parlerà specificamente nel paragrafo 1.4), Celant ravvisa nelle ricerche artistiche presentate uno svolgersi diacronico «che tende ad istituirsi come un vero e proprio "processo" [...]. La ricerca visuale, nella sua tensione di divenire una forma, che si muove verso un'altra forma, per focalizzare l'osmosi e il passaggio da uno stadio visivo allo stadio spaziotemporale, ha condotto l'immagine dal significare lo spazio ad essere lo spazio». Gli artisti in mostra vengono ricondotti a due macro-linee: "im-spazio programmato" (Alviani, Biasi, Boriani, Castellani, Fabro, Scheggi e i Gruppi Mid, Gruppo T e Gruppo N) e "im-spazio oggettuale" (Ceroli, Festa, Gilardi, Marotta, Mattiacci, Notari, Pascali, Pistoletto). Si veda G. Celant, *L'«Im-Spazio»*, in *Lo Spazio dell'immagine*, cat. mostra, Foligno 1967, pp. 20-21.

²⁸ R. Molinari, *Jerzy Grotowski*, in A. Attisani (a cura di), *Enciclopedia del Teatro del '900*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 217.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ La prima tournée italiana del Living Theatre si tiene a giugno del 1961, partendo da Roma, per spostarsi a Torino, al Teatro Carignano nell'ambito delle celebrazioni del centenario dell'Unità d'Italia, e poi a Milano. Se non sulle pagine della rivista «Sipario», gli spettacoli passano un po' in sordina, rimanendo oggetto d'attenzione solo per la critica militante. Più eclatanti, invece, i successivi passaggi a partire dal 1965 che culminano con *Paradise Now*. Presentato in anteprima italiana nella città di Torino ad ottobre del 1969, lo spettacolo si conclude con gli sgomberi della polizia. Va detto che insieme al Living Theatre, nel 1969, transitano in territorio italiano le figure più rilevanti del teatro di ricerca internazionale: Grotowski, Odin Theatre, Kantor e Schumann del Bread and Puppet, Bob Wilson. Si veda S. Margiotta, *Il Living Theatre in Italia: la critica*, in «Acting Archives Review», a. 2, n. 3, maggio 2012, p. 179 e ss.

Pensare e fissare, percepire e presentare, sentire ed esaurire la sensazione in una immagine, in un'azione, in un oggetto, arte e vita, un procedere per binari paralleli che aspira al suo punto all'infinito. Da un lato un operare artistico che conduce l'attenzione sulle relazioni tra i linguaggi [...], dall'altro lo svolgersi asistemático del vivere. Nel "vuoto" esistente tra arte e vita, il libero progettarsi dell'uomo, il legarsi, creativo, al ciclo evolutivo della vita (siamo all'osmosi dei due momenti) per un'affermazione del presente e del contingente³¹.

Un «vuoto»³², uno spazio libero d'azione, evidentemente, dove sia possibile compiere uno strappo che impedisca ogni tentazione di *autonomia*:

l'arte povera non è infatti un operare illustrativo e teorico, non ha come obiettivo il processo di neorappresentazione dell'idea, ma è indirizzata a presentare il senso emergente ed il significato fattuale dell'immagine, come azione cosciente, si presenta lontana da qualsiasi apologia oggettuale ed iconica, è un agire libero, quasi intuitivo, che relega la mimesi a fatto funzionale e secondario, i nuclei focali risultando l'idea e la legge generale³³.

Le idee formulate da Celant diventano il movente di una discussione disegnata da Pietro Bonfiglioli, l'intellettuale marxista invitato di lì a poco anche alla rassegna di Amalfi, che si articola in più interventi tra febbraio e giugno del '68. Mentre testimonia la forza detonante con cui le riflessioni del critico genovese si sono imposte sulla scena critica italiana³⁴, la discussione, all'insegna de *La povertà dell'arte*, solleva alcune questioni che intrecciano le dinamiche processuali di trasformazione della natura dell'opera e del suo statuto con problemi inerenti la trasformazione sociale. Proprio Bonfiglioli trova numerosi spunti per ribadire la centralità di alcuni problemi riconducibili essenzialmente al «rapporto arte-vita, elevato all'astrazione del rapporto teoria-prassi» e alla «ricerca del primario, vale a

³¹ G. Celant, *Arte Povera*, cat. mostra, Bologna, Galleria de' Foscherari, cit., s.i.p.

³² Tale spazio per il «libero progettarsi dell'artista», i cui contorni appaiono collegabili più ad una dimensione antropologica che strettamente ideologica suscitano alcuni interrogativi. Particolarmente significativa è in proposito la domanda che pone l'intellettuale marxista Pietro Bonfiglioli: «questo vuoto osmotico in cui l'artista si colloca è forse, ancora una volta, il luogo deputato della separatezza estetica? Se è così, la ricercata unità di arte e vita non potrà non continuare a presentarsi in forma inversa tra i due poli viziosi dell'arte borghese (cioè dell'arte tout court) il vitalismo estetico e l'estetismo esistenziale. Il fatto è che l'unità di arte e vita non può essere proposta in modo teorico, se non per via negativa. Positivamente, essa può consistere soltanto in un atto rivoluzionario, politico, che spezzi il confine della separatezza: allora soltanto l'arte potrà identificarsi con la vita, senza che questa si neghi come vita estetica. Il che significa che l'arte povera dovrà passare in qualche modo attraverso la guerra povera per diventare vita [...]». Si veda P. Bonfiglioli, *Arte e Vita*, in Id. (a cura di), *La povertà dell'arte*, Quaderno de' Foscherari Bologna, n. 1, 1968, s.i.p., di cui si è consultata la ristampa anastatica edita dalla medesima galleria a settembre 2011.

³³ G. Celant, *Arte Povera*, cat. mostra, Bologna, Galleria de' Foscherari, cit., s.i.p.

³⁴ Propongono la loro opinione su «la povertà dell'arte» Apollonio, Arcangeli, Barilli, Boarini, Bonfiglioli, Bonito Oliva, Calvesi, Del Guercio, de Marchis, Fagiolo, Guttuso, Pignotti.

dire una condizione non mercificabile dell'arte»³⁵ e per interrogare la natura delle relazioni che l'arte povera intrattiene con la politica.

Azioni Povere, lo scritto di Celant datato settembre 1968 che conclude la discussione, radicalizzando gli esiti della processualità e di una concezione in divenire dell'opera, fa da guida con ogni evidenza alla partitura dell'evento amalfitano *Arte povera più azioni povere* che si apre di lì a poco. Lo scritto termina così:

Niente più oggetti finalmente, ma fatti ed azioni che espongano la propria processualità, e che indichino una nuova metodologia di frantumazione, una metodologia che derivando dall'integrazione fra conoscenza tecnico-linguistica e prassi gnoseologica permetta l'organizzazione di uno spazio individuale in cui si abbia l'identificazione totale tra atteggiamento ed azione, tra dimensione psicofisica e lavoro³⁶.

Di «frantumazione del dialogo come frantumazione della rappresentazione»³⁷ aveva parlato anche Giuseppe Bartolucci ad Amalfi in relazione alla «non finitezza» – un processo che, dice il critico, agisce «per errori» per mettere in discussione codice teatrale e schemi rigidi – di esperienze come quella del Living Theatre e dell'Open Theatre che portano la loro opera verso la vita, costruendola intorno ai concetti di corporeità ed elementarietà. Processo che Bartolucci riconosce anche tra gli artisti e la critica convenuta ad Amalfi.

Altre voci della critica italiana, accanto alla preminenza delle posizioni celantiane, fanno sapientemente riferimento ad una “teatralità” per analizzare le ricerche in corso. Ne aveva parlato Giorgio de Marchis, ad esempio, proprio nell'ambito del quaderno bolognese per spiegare le novità radicali di questo volgere di decennio. Nelle sue parole, i caratteri cosiddetti teatrali nulla hanno di “scenografico”, ma dispongono piuttosto alla esperienza, spingendo in direzione di una *temporalità*³⁸:

³⁵ P. Bonfiglioli, *Arte e Vita*, in Id. (a cura di), *La povertà dell'arte*, cit., s.i.p.

³⁶ G. Celant, *Arte Povera*, cat. mostra, cit., s.i.p. Il contributo di Celant viene interamente riproposto nel libro edito dalle Edizioni Rumma nel 1969.

³⁷ G. Bartolucci, *Azioni povere su un teatro povero*, in G. Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, Rumma Editore, Salerno 1969, p. 58.

³⁸ Sembrano risuonare nelle parole di de Marchis, seppure radicalmente cambiate di segno, le posizioni di Michael Fried, il critico americano fiero apostolo delle teorie formaliste di Clement Greenberg, che senza giri di parole aveva scritto nel 1967: «le espressioni artistiche degenerano nella misura in cui diventano teatro». In un articolo – *Art and objecthood* – destinato a suscitare numerose polemiche, Fried individuava nei lavori della minimal art bersaglio dei suoi strali, una qualità, la *theatricality*, evidentemente percepita come antitetica se non del tutto estranea all'arte, che si manifesta nella realtà dell'incontro tra opera e spettatore, nella loro necessaria connivenza, e nella temporalità dell'opera.

lo spazio fisico vissuto, già registrato nelle esperienze informali e gestuali diviene spazio agibile e si sostituisce allo spazio proprio della pittura tradizionale, astratta e figurativa. Le esperienze pittoriche più che la scultura [...] sembrano essere state al centro di una crisi di rinnovamento come se la pittura avesse (negando se stessa) lasciato il regno delle ombre espandendosi, oggettualizzandosi e invadendo uno spazio nuovo. Questo spazio, lo stesso dello spettatore, occupato spesso al livello del suolo, degli angoli delle stanze, a portata di mano, globale o frantumato ma agibile e non rappresentato è uno dei caratteri teatrali delle nuove ricerche artistiche. Un altro carattere risiede nell'esecuzione dell'opera secondo procedimenti che nulla hanno a che fare con le tecniche tradizionali [...] dove per esecuzione si intende [...] la qualificazione dell'opera dell'artista come attività invece che come produzione di un oggetto³⁹.

Anche Tommaso Trini sviluppa le sue cronache militanti e le sue elaborazioni critiche, in realtà difficilmente disgiungibili, in una prospettiva costantemente orientata a rilevare tangenze e intersezioni con il teatrale o con ciò che il teatrale comporta, ovvero «recuperare il senso della socialità dell'arte, che è come dire la sua necessarietà»⁴⁰. Resta esemplare in questa direzione il suo testo *Nuovo alfabeto per corpo e materia*⁴¹ uscito a gennaio del 1969 sulle pagine di «Domus», nel quale il critico compie un'attenta ricognizione sulle molteplici declinazioni del linguaggio processuale, individuando peraltro una peculiarità italiana proprio nella contaminazione con il teatrale.

«L'avvento di un'arte effimera e temporale, sempre più protesa verso l'evento [...] inevitabilmente fa collassare l'idea di un oggetto permanente che potrà essere studiato in futuro»⁴², ha scritto Celant. Acquisiscono una particolare rilevanza, allora, le imprese tempestive che riviste e letteratura militanti hanno compiuto per dare conto di questo avvento, registrando e documentando la radicalità di una trasformazione che ha cambiato la pelle e ridisegnato margini e traiettorie di intervento della critica.

³⁹ G. de Marchis, *Temporalità dell'immagine*, in P. Bonfiglioli (a cura di), *La povertà dell'arte*, cit., s.i.p; dello stesso autore si veda anche *Di un nuovo senso dello spettacolo*, in Bartolucci G., *La scrittura scenica*, Lerici Editore, Roma, 1968. Si veda riguardo questi temi anche la posizione di Piero Gilardi il quale nella rivista «Carte segrete» scrive: «tutte le arti si muovono in una sempre maggiore compenetrazione interdisciplinare, soprattutto il teatro e le arti figurative che pare si siano scambiate tra loro lo "spettacolo" e l' "immagine"» (Si veda P. Gilardi, G. Toti, *Crito-oggetti, crito-politica. Invendibilità e detestazione*, in «Carte segrete», n. 7, settembre 1968, p. 144).

⁴⁰ T. Trini, *Le notti della tartaruga*, in «Domus», n. 465, agosto 1968, p. 43.

⁴¹ T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in «Domus», cit., pp. 42-51.

⁴² G. Celant, *Oltre Arte Povera 2011*, in Id. (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011, p. 44.

I. 3. Tra riflessione ed esposizione: le riviste, i cataloghi

Strumenti di informazione, luoghi di promozione di cultura alternativa e insieme laboratori di produzione teorica (oltre che fonti documentarie), le riviste nate in Italia nella seconda metà degli anni sessanta hanno acquistato, soprattutto nell'ultimo decennio, una nuova centralità, sia nella ricostruzione del dibattito sui mutamenti dell'arte che nelle riflessioni da esso scaturite. Tale riconquistata attenzione è anche conseguenza di un fiorire di studi svolti in ambito universitario e di convegni ora confluiti in volumi collettanei⁴³ che, più in generale, si sono occupati dell'evoluzione della forma, dei modelli e delle funzioni delle riviste fra «Ottocento ed età contemporanea».

In questa sede è stato analizzato un gruppo di riviste⁴⁴ che formano una costellazione variegata per natura ed orientamento metodologico: «Bit», «Flash Art», «Nac», la cui prima uscita si inquadra tra il 1967 e il 1968 e la cui "rapidità" nel leggere e seguire il presente – la presa diretta si potrebbe dire, sovente assimilabile a quella di un bollettino – è singolarmente testimoniata anche dalla denominazione; «Cartabianca», nata a marzo del 1968 e durata cinque numeri, insieme alla sua scismatica prosecuzione «senzamargine» del 1969⁴⁵; «DATA» che,

⁴³ Si vedano G. C. Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, Skira, Milano 2003; R. Cioffi e A. Rovetta (a cura di), *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno, Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006, V&P, Milano 2007; la ricerca interuniversitaria di cui il citato evento milanese ha rappresentato la prima tappa di presentazione delle indagini, ha avuto un proseguimento nel convegno recente *Strumenti per studiare l'arte: l'archivio delle riviste d'arte in Italia tra Ottocento ed età contemporanea*, Dipartimento di Lettere e Beni Culturali (DILBEC), Seconda Università di Napoli, 10-11 dicembre 2012; relativamente ad un ambito esoeditoriale – termine con il quale, a partire dall'esposizione *Rassegna dell'esoeditoria italiana* svoltasi a Trento nel 1971, si definiscono quelle esperienze maturate «per scelta o per necessità» al di fuori dell'industria editoriale – si veda il volume a cura di G. Maffei, P. Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Esoeditoria negli anni sessanta e settanta in Italia*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2005 e la consistente bibliografia in calce.

⁴⁴ La mole di riviste nate negli anni sessanta, a cui vanno affiancati, a completamento, i numerosi bollettini e notiziari nati in seno alle attività delle gallerie private, e che nella loro totalità possono essere testimonianza di quanto si avverta come pretenziosa una "storia" e una narrazione costruita con modalità "istituzionali", ha imposto un restringimento di campo. Lo screening si è concentrato su di un nucleo che, proprio nella sua disomogeneità, fosse paradigmatico del momento di autoanalisi della critica ed insieme rendesse esplicito l'enorme contributo fornito nella presentazione delle differenti declinazioni con cui l'arte smaterializzata si è manifestata.

⁴⁵ L'unico numero di «senzamargine» si avvale per la grafica delle sperimentazioni di Magdalo Mussio che porta in superficie il suo segno inconfondibile, le sue contaminazioni "concrete" di parole e immagini. Vale la pena ricordare che Mussio nel 1968 aveva trasformato anche la veste della rivista «Marcatré».

nei suoi otto anni di attività, a partire dal 1971, documenta efficacemente il superamento di quella crisi d'identità che aveva colpito la critica negli anni intorno al sessantotto, innescando un processo di riassetto – il «raffreddamento analitico» di cui parla Trimarco⁴⁶ segnato anche da una più definita distinzione dei ruoli – e una ricognizione critica più puntuale del versante concettuale, dando spazio ai suoi protagonisti, attraverso la pubblicazione di testi non ancora apparsi in traduzione, e alle riflessioni dei suoi primi interpreti italiani.

Nell'approntare tale ricognizione si è inoltre tenuto conto di realtà come quelle di «Domus», «Casabella», «Sipario», «Teatro» che, pur nella loro specificità settoriale, architettura e progettazione nei primi due casi, ricerche teatrali negli altri, e con una storia e una tradizione ben più lunga alle spalle, hanno dedicato pagine agli artisti – alle loro parole e alle loro sperimentazioni – non compiendo estemporanee incursioni, ma intrecciando problemi e metodologie indagative⁴⁷. Le numerose informazioni (e le sollecitazioni) emerse con lo spoglio sistematico delle testate citate e l'utilizzo dei più recenti spunti di riflessione emersi grazie ad inchieste monografiche⁴⁸ e alle interviste ai diretti protagonisti⁴⁹, hanno costituito

⁴⁶ A. Trimarco, *Lo spazio delle riviste*, in Id., *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Paparo Edizioni, Napoli 2012, p. 49.

⁴⁷ Le collaborazioni di Germano Celant con «Casabella» e di Pierre Restany e Tommaso Trini con «Domus», rendono queste riviste luoghi imprescindibili da interrogare. Accanto a questo non trascurabile dato, hanno fornito importanti punti di vista all'analisi delle questioni trattate in questo capitolo, le inchieste che le riviste appena citate hanno dedicato alle nuove modalità di allestimento, ai nuovi spazi espositivi pubblici e privati, e alle trasformazioni della città. Ugualmente significativi gli articoli di «Sipario», «Teatro» riguardanti la partecipazione diretta degli artisti nella scrittura di un «nuovo teatro», e i contributi teorici impostati sul superamento dei confini disciplinari. Si vedano, tra i tanti: A. Cappabianca, *La nuova città da «spazio» a «campo»*, in «Casabella», n. 326, 1968; P. Scheggi, *La città come tempo di spettacolo*, in «Casabella», nn. 339-340, 1969; T. Trini, *Divertimentifici. I Piper Pluriclub di Torino e L'Altro Mondo Club di Rimini*, in «Domus», n. 458, gennaio 1968; id., *Un diario segreto di quadri celebri*, n. 458, gennaio 1968; F. Pivano, *Il Living Theatre*, in «Domus», n. 462, maggio 1968; *Eurodomus 2*, in «Domus», n. 463, giugno 1968; J.J. Lebel, *Lettera aperta allo spettatore*, in «Sipario», n. 249, gennaio 1967; R. Kostelanetz, *Il teatro dei mezzi misti*, in «Sipario», n. 272, dicembre 1968; M. Kirby, *«Attività» nuova forma di spettacolo*, in «Sipario», n. 281, settembre 1969; «Teatro», n. 1, 1969 (che raccoglie le testimonianze di Celant, Kounellis, Pistoletto, Rzewsky).

⁴⁸ Si vedano G. Sergio, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)*, in «Palinsesti», vol. 1, n. 1, 2011, pp. 83-100; F. Belloni, *Contestazione estetica e azione politica: «Cartabianca e Senzamargine»*, in www.arteideologia.it; L. Conte, *Materia, corpo, azione...*, cit., in particolare il cap. 7 dedicato a «Le riviste, la critica e l'informazione in Italia», pp. 206-241.

⁴⁹ Si vedano le recenti interviste *Attraversando il sessantotto. L'esperienza di Cartabianca. Una conversazione con Alberto Boatto e Fabio Sargentini*, a cura di Roberto Lambarelli, in «Arte e Critica», n. 69, feb-mar 2012, pp. 70-75; L. Lo Pinto, *Le affinità elettive: Lisa Ponti*, in www.doppiozero.com, 18 settembre 2012.

la base documentale di questo paragrafo, inteso come un riattraversamento delle linee guida intorno a cui la smaterializzazione dell'arte si è manifestata perché, come ci ha suggerito Giuliano Sergio in uno scritto del 2010, le riviste e i cataloghi negli anni sessanta «diventano il cuore e la memoria dell'arte "smaterializzata", uno degli snodi estetici fondativi di questa stagione»⁵⁰.

È il 1981 quando, in occasione della imponente rassegna sull'arte italiana (*Identità Italiana. L'art in Italie depuis 1959*)⁵¹ che si svolge al Centre Georges Pompidou di Parigi aperto solo da qualche anno, Germano Celant dà conto in catalogo, ed è la prima volta che accade in maniera così sistematica, di un consistente nucleo di riviste. Un regesto ragionato il suo, impostato secondo un *modus operandi* che predilige un approccio diretto, secco, attraverso la presentazione in successione del materiale documentario⁵². Il regesto colma un vuoto di studi innestando, nello svolgersi delle vicende politico-culturali italiane che si snodano dal 1959 al 1981, dichiarazioni di intenti, programmi, stralci di articoli insieme ad estratti di cataloghi. Da allora, da quella prima sistemazione, il terreno d'indagine appare maggiormente dissodato, pronto perciò ad accogliere ulteriori considerazioni, profondamente necessarie se si tiene presente l'arco cronologico che fa da cornice a questa prima parte della ricerca e del suo tema guida, quello della smaterializzazione dell'opera.

L'impostazione celantiana della prima ora – vicende artistiche, informazione e posizioni critiche – mostrate nella loro permeabilità e nel loro attivo intreccio – resta un punto di partenza fondamentale e difficilmente eludibile. Angelo

⁵⁰ G. Sergio, *Forma rivista*, cit., p. 84. Risuonano in alcuni passaggi di questo articolo, le considerazioni espresse da Germano Celant in *Book as artwork 1960-1970*, in «DATA», # 1, settembre 1971: «è evidente che con l'importanza assunta dal testo si sviluppi parallelamente un'attenzione a tutti i media che questo testo possono veicolare; per questo motivo, riviste, libri, manifesti e pubblicazioni varie sono utilizzati, intorno agli anni 1966/1967, come media operativi, tanto da istituirsi dal 1967 come uno strumento d'uso comune a tutti gli artisti».

⁵¹ *Identità italiana. L'art en Italie depuis 1959*, cat. mostra a cura di G. Celant, Centre Georges Pompidou, Musée National d'art moderne, 25 giugno-7 settembre 1981, Centro Di, Firenze 1981.

⁵² In proposito, ci sembra opportuno ricordare che a giugno del 1970 si era costituito a Genova per opera di Germano Celant, e con la collaborazione di Ida Gianelli, l'«Information documentation archives», una struttura che raccoglieva materiale documentario degli artisti e che si poneva come obiettivo quello di supportare istituzioni pubbliche e private per l'organizzazione di mostre e cataloghi. Ovviamente la raccolta non era indiscriminatamente ecumenica. Dal coevo articolo *Per una critica acritica*, «NAC», 1970, possiamo desumere il senso di questa azione: «documentare non vuol dire infatti essere qualunque ed occuparsi di tutta l'arte che succede, ma scegliere l'arte che si vuole salvare, con tutti i rischi e i pericoli di una simile scelta».

Trimarco, ad esempio, testimone e protagonista di molte vicende qui analizzate, nel suo recente volume dedicato alla teoria e alla critica d'arte in Italia, parte dalle riviste sorte negli anni sessanta (uno spazio quasi prioritario da esaminare) per «ricostruire gli orientamenti della nuova critica». Dice infatti:

nella seconda metà degli anni sessanta, irrompono sulla scena dell'arte alcune riviste – possono avere anche il respiro di un mattino – le quali, proprio per esaltare la loro vocazione militante, di lavoro sul campo e di fiancheggiamento, presentano, per impostazione critica, impaginazione, valore autonomo dato all'immagine, caratteri e qualità nettamente differenti. A segnare la differenza, certo, è la presenza di una nuova generazione di critici, nata sul finire degli anni Trenta e all'inizio del decennio successivo [...] che, senza inibizioni, opera a contatto diretto con i movimenti e con gli artisti, condividendone i percorsi e il destino e al tempo stesso, è sensibile e partecipe del rinnovamento sociale e politico in corso nelle Università, nelle Accademie di Belle Arti e nella città, sullo slancio del Maggio francese⁵³.

Dello stesso avviso Maria Teresa Roberto. Riflettendo e sinteticamente ricostruendo la storia delle tre riviste «Bit», «Flash Art», «DATA», la studiosa sostiene che «nel cambiamento del sistema dell'arte, le riviste abbiano svolto un ruolo attivo e non si siano limitate a una semplice funzione di rispecchiamento. Il nuovo paradigma che ispirava quei progetti editoriali era quello della partecipazione e della condivisione»⁵⁴. Partecipazione, prossimità, azzeramento delle gerarchie sono le condizioni propizie in cui matura la nascita delle testate, alcune delle quali destinate a durare «lo spazio di un mattino».

Molto nei rapporti tra artisti e critici era d'altronde già cambiato sul finire degli anni cinquanta. L'ostilità audace e ferrigna (a suo modo piena di speranze) verso le mode facili e le derive commerciali di molte riviste e di una critica compiacente («apologetica e denigratoria, filologistica e storicistica; sempre sprovveduta, comunque squallida, impotente e impropria»⁵⁵), pronunciata da Emilio Villa nell'editoriale di apertura di «Appia Antica»⁵⁶, indicano l'inizio di una nuova e

⁵³ A. Trimarco, *Lo spazio delle riviste, in Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, cit., p. 46.

⁵⁴ M. T. Roberto, «Bit», «Flash Art», «Data» e la situazione artistica in Italia tra anni sessanta e settanta, in G. C. Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, cit., pp. 299-310.

⁵⁵ E. Villa, *Editoriale*, in «Appia Antica», n. 1, Roma, luglio 1959; ripubblicato in A. De Luca (a cura di), *Emilio Villa. Critica d'arte 1946-1984*, La Città del Sole, Napoli 2000, p. 87.

⁵⁶ La rivista «Appia Antica» nasce per documentare l'attività dell'omonima galleria romana diretta da Emilio Villa. Esce in soli due numeri a luglio del 1959 e a gennaio del 1960. Nel già citato editoriale d'apertura, Villa ribadisce ciò che la rivista orgogliosamente non è: «Appia Antica non è rivista d'avanguardia; essendo oggi l'avanguardia affogata in una baraonda noiosa di superficialità, di esibizionismi, di contraffazioni, di plaghi, di rissa mercantile. Agli artisti, giovani e meno, noi enunciamo il monito: tutto è stato fatto, e niente è stato fatto; per cui tutto è da fare, e non c'è niente che non si possa fare».

turbolenta stagione, della quale fanno sicuramente parte «Azimuth» a cura di Enrico Castellani, Piero Manzoni e Vincenzo Agnetti e «Documento Sud» diretta da Luca (Luigi Castellano) leader del napoletano “Gruppo ‘58”, la cui prima uscita risale, per entrambe, al 1959. Si tratta di spazi di teoria e di assalto critico autogestiti dagli artisti, concepiti intorno all’urgenza di scrivere la propria storia, di costruire un canale privilegiato, e non-mediato, in cui esporre principi e manifesti del proprio agire artistico, utili per intessere, anche, rapporti (espositivi) con realtà internazionali affini⁵⁷, a conferma che il legame tra nuove formulazioni teoriche e occasioni espositive è saldo e che il rivolgimento e l’ansia di trasformazione investono il sistema dell’arte nel suo complesso.

Qualche anno più tardi, pur segnando «una discontinuità con quest’impostazione»⁵⁸ tale da poter rilevare un baricentro nuovamente spostato dalla parte della critica, un impulso innovativo viene dato dal dialogo tra diverse discipline⁵⁹, vero e proprio indirizzo operativo delle riviste «Collage» e «il Marcatrè», la cui attività si estende in entrambi i casi tra 1963 e 1970, e dove cresce – è ancora Celant a ricordarcelo – «una nuova “opinione” sui significati del contesto “arte”».

Sul piano delle riviste d’arte [...] il processo di parificazione linguistica è destinato a mettere in scacco l’informazione monolitica che crede nella settorialità dei linguaggi. Il Marcatrè e Collage affermano una ‘totalizzazione’ che abbraccia musica e teatro, arte e cinema, letteratura ed architettura, affidando i vari settori ad altrettanti specialisti. Questi incontrandosi e confluendo

⁵⁷ A completare questa osservazione si vogliono ricordare alcuni momenti cruciali delle riviste «Azimuth» e «Documento Sud». *La nuova concezione artistica* è insieme il titolo del secondo fascicolo di «Azimuth» e della mostra che si apre a gennaio del 1960 nella quasi omonima galleria milanese autogestita da Manzoni e Castellani e che vede gli artisti interagire con Yves Klein ed alcuni esponenti del Gruppo Zero; analogamente con *Il ponte dell’avanguardia: Napoli-Milano-Parigi-Bruxelles*, testo a firma di Guido Biasi sul n. 4 di «Documento Sud», viene costruito a partire dalla città napoletana meno periferica da un punto di vista artistico di quanto, per l’epoca, si possa immaginare, un ponte di intense relazioni con i nucleari milanesi e le riviste «Phases» di Parigi ed «Edda» di Bruxelles.

⁵⁸ Si veda A. Trimarco, *Lo spazio delle riviste*, in Id., cit., p. 45.

⁵⁹ La vocazione interdisciplinare era già stata motore della rivista letteraria «il verri», fondata a Milano da Luciano Anceschi nel 1956, nella quale, accanto a saggi dedicati alla letteratura, teatro, cinema, musica, filosofia, psicologia avevano trovato spazio le più cogenti questioni critiche sulle arti visive di inizio anni sessanta. I numeri dedicati all’informale e al suo superamento, usciti rispettivamente nel 1961 e nel 1963 e quello del 1966 dedicato all’arte programmata, restano pagine fondamentali nella ricostruzione del dibattito tra arte e critica d’arte degli anni sessanta. Si veda G. Dal Canton, *Arti visive e critica nelle pagine de «il verri»*, in R. Cioffi..., cit., pp. 489-499.

nello stesso involucro si influenzano. Anche se dichiarano la loro autonomia, la convivenza nelle stesse pagine comporta una contaminazione ed un'osmosi⁶⁰.

«Collage»⁶¹ nasce sull'onda delle "Settimane internazionali Nuova Musica" che si svolgono a Palermo dal 1960 al 1968, grazie alla intensa attività dei musicologi e critici Antonio Titone e Paolo Emilio Carapezza e dallo scrittore Testa, già protagonista di sperimentazioni poetiche della "Scuola di Palermo". La rivista cartacea considerata «severa ed elegantissima»⁶², dove le pagine dedicate all'arte erano a cura di Antonio Titone e poi di Maurizio Calvesi, Nello Ponente e Vittorio Rubiu, aveva avuto un prologo molto singolare in «Collage. Dialoghi di cultura»: una sorta di «rivista parlata», come l'hanno definita i protagonisti, ovvero una serie di incontri/dibattiti a tema nei quali si discutevano, presso gli spazi della Libreria-casa editrice Flaccovio⁶³, questioni di cultura contemporanea. Palermo è in questi anni una città particolarmente attiva sullo scacchiere culturale italiano: la costituzione del Gruppo 63 che avviene in città dopo il convegno di Solunto e le mostre collettive *Revort I* del 1965 e *Revort II* del 1968, nelle quali comparivano film d'artista, e si tratta per l'Italia di una delle prime occasioni, sono episodi tutt'altro che marginali di una geografia culturale in piena trasformazione, caratterizzata da spinte centrifughe e significativi riposizionamenti.

Anche «il Marcatrè»⁶⁴ si avvale di quel clima assai fertile legato alle sperimentazioni dell'avanguardia letteraria e, allo stesso modo, il suo orizzonte d'indagine si allarga a comprendere altri ambiti, dando vita a un mondo di connessioni e rimandi interdisciplinari sapientemente guidati dall'infaticabile

⁶⁰ G. Celant, *Per un'identità italiana*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica editrice, Roma 1984, p. 387. Il saggio ripropone in traduzione italiana l'introduzione al catalogo, già citato, della mostra *Identité Italienne*.

⁶¹ Si veda M. Giordano, «Collage»: un'esperienza di eseditoria d'avanguardia nella Palermo degli anni sessanta, in «Tecla. Rivista di Temi e Critica Letteraria», n. 2, dicembre 2010, pp. 108-126; della stessa autrice, per uno sguardo più ampio sulle vicende culturali palermitane, si veda *Palermo '60. Arti visive: fatti, luoghi, protagonisti*, Flaccovio editore, Palermo 2006.

⁶² P. Violante, *Così l'avanguardia sparì da Palermo*, in «la Repubblica», 10 settembre 2009.

⁶³ Salvatore Fausto Flaccovio, racconta la Giordano, era anche titolare di una galleria i cui locali erano attigui la libreria, a testimonianza che un circuito di spazi espositivi alternativi era ormai disseminato in tutto il territorio italiano.

⁶⁴ Un piccolo occhiello, nelle pagine inaugurali della rivista, dichiara (mettendo subito e ironicamente in guardia sulla possibile falsità delle affermazioni) che la singolare denominazione «Il Marcatrè» sia da ricondursi o ad alcune espressioni portuali o al gergo dei cercatori di petrolio, per i quali «marcauno, marcadue, marcatre» corrispondono ai livelli via via più profondi di penetrazione della trivella nel suolo.

attività di Eugenio Battisti⁶⁵. In un'appassionata testimonianza Antonello Negri rammenta che lo studioso genovese, a cui i fondatori Luigi Tola e Rodolfo Vitone avevano affidato la direzione, «amava ricordare come dello storico – o meglio del 'ricercatore' in senso più ampio – dovesse essere il coraggio di avventurarsi in campi non propri»⁶⁶. Il primo numero della rivista, che risale a novembre del 1963, scorre tra approfondimenti sulla poesia del Gruppo 63, sul teatro sperimentale, sulla nuova musica, smentendo facilmente l'*understatement* che emerge nelle battute inaugurali de *La tavolata e il fumoir*: «Il Marcatrè nasce con un programma assai modesto ed elastico d'informazione»⁶⁷. Nei suoi otto anni di vita, dando spazio a tutte le arti nonché alla traduzione di testi teorici pionieristici (si vedano, ad esempio, quelli dedicati agli studi neostrutturalisti), la rivista si preoccupa di rimediare all'enorme deficit che affligge l'informazione italiana nei confronti della contemporaneità, proposito in questo frangente condiviso anche dalla rivista «Metro» diretta da Bruno Alfieri. Della critica d'arte italiana, la rivista ospita i principali protagonisti da Giulio Carlo Argan a Carla Lonzi, per citare, tra le tante⁶⁸, due voci agli antipodi di questa stagione. È proprio Argan a comparire nella scansione ininterrotta di nomi e temi con cui, in copertina, si riassumono i contenuti del primo numero. «Tutti o quasi contro Argan», si dice, a dimostrazione che si entra subito nel vivo del conflitto del rapporto tra artisti e critica, toccando un nervo scoperto: il XII Convegno Internazionale Artisti Critici Studiosi d'Arte di Verucchio che si svolge nel 1963 quasi in coincidenza con la Biennale di San Marino *Oltre l'Informale*, un momento di attrito, carico di tensioni e di conseguenze, tutte ampiamente documentate sulla rivista. Tale strategia informativa è segno di un procedere mai impositivo, ma teso piuttosto a

⁶⁵ Per un'analisi approfondita della figura di Eugenio Battisti, l'innovatore Eugenio Battisti, si veda almeno *Eugenio Battisti: storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, a cura di A. Piva e P. Galliani, Gangemi Editore, Roma 2009 (pubblicato in occasione del convegno omonimo svoltosi a Milano nello stesso anno).

⁶⁶ A. Negri, *Eugenio Battisti: utopia, archeologia industriale e storia dell'arte*, in *Eugenio Battisti: storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, cit., p. 85. Ricordando modi e occasioni del suo incontro con Battisti, Negri riconosce il ruolo cruciale che ha avuto per la sua formazione di storico dell'arte.

⁶⁷ E. Battisti, *La tavolata e il fumoir*, in «Il Marcatrè», n. 1, novembre 1963, p. 2.

⁶⁸ Se accanto a Battisti nel comitato direttivo ritroviamo Diego Carpitella, Umberto Eco, Vittorio Gelmetti, Paolo Portoghesi, Edoardo Sanguineti, le arti visive raccolgono i contributi di Argan, Barilli, Boatto, Calvesi, Crispolti, Dorfles, Lonzi, Menna, Ponente, Trini.

rappresentare una idea e una pratica di militanza molteplice e variamente operante. Così come altrettanto emblematica è un'altra sapiente attitudine: portare alla ribalta, attraverso accurate inchieste, realtà lontane dai grandi centri dell'arte. La fondamentale *Inchiesta sulla cultura a Napoli*⁶⁹ curata da Lea Vergine nel 1965 resta uno strumento fondamentale sulla situazione napoletana così come le pagine dedicate ai gruppi d'avanguardia costituiscono la base di una prima attenta ricognizione⁷⁰.

Lo sguardo, pur rapido, rivolto alle vicende riguardanti un tempo solo di poco precedente il 1966, ci mette di fronte dunque a due macro-aspetti: la crisi e la riscrittura del rapporto tra artisti e critica maturato anche dalla tensione e dal conflitto seguito al convegno di Verucchio del 1963 e realtà editoriali che promuovono un approccio interdisciplinare, muovendo dall'analisi di pratiche di sconfinamento tra letteratura, musica, teatro, arte. Le esperienze così segnate si configurano come un cammino tracciato, come una sorta di eredità che viene raccolta, sviluppata e aggiornata dalle testate di seguito analizzate, la cui comparsa, significativa per quantità e qualità, si spiega come movente ed effetto di un incalzante processo di rigenerazione, in sintonia con la contemporanea contestazione e il suo imperativo categorico: mettere in discussione l'autorità in ogni suo aspetto.

Con la pubblicazione di «Bit», rivista milanese il cui nome cita l'unità di misura dell'informazione, si avverte un cambio di passo, un'accelerazione verso il presente – “arte oggi in Italia / what's happening today in Italy” recita un sottotitolo quanto mai esplicito poi diventato “arte oggi nel mondo”. Un presente osservato e raccontato nel suo tumultuoso accadere che cattura principalmente eventi e situazioni legate al territorio italiano, ma che mostra tuttavia una saggia e mai remissiva apertura internazionale⁷¹, affiancando la traduzione in inglese di molti dei contributi pubblicati. Diretta da Daniela Palazzoli e con una redazione composta da Germano Celant, Tommaso Trini, Mario Diacono, «Bit» si distingue

⁶⁹ Si veda L. Vergine (a cura di), *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, in «Il Marcatrè», nn. 14-15, maggio-giugno 1965.

⁷⁰ Si veda «Il Marcatrè», nn. 6-7, maggio-giugno 1964.

⁷¹ In «Bit», marzo-aprile, n. 1, 1968, Marisa Volpi nel suo *In margine a un dibattito. America o Europa?* discute dell'argomento con Piero Gilardi e Tommaso Trini. Nel suo contributo si evince con chiarezza l'attenzione mai subalterna alle proposte provenienti dagli Stati Uniti.

anche per l'accento fortemente sperimentale della grafica utilizzata, secondo alcuni ispirata al gusto psichedelico in voga in campo musicale. La Palazzoli saluta la nascita della nuova testata come «uno scatto propulsore notevole»⁷² proprio in un «momento estremamente critico e di totale modificazione del contesto artistico»⁷³. Siamo a marzo del 1967, Eugenio Battisti, evidentemente coinvolto in qualità di ospite beneaugurante, radiografando la situazione di partenza, avvisa:

Crescono e si moltiplicano, per nostra fortuna le notizie; si moltiplicano gli strumenti informativi, ma ciò, invece che creare ordine e agevolazione, aggiunge difficoltà a difficoltà, in quanto nessuna rivista è informativamente completa e attendibile; nessun archivio, specialmente per l'arte contemporanea, completo⁷⁴.

L'impossibilità di completezza lamentata da Battisti è indizio di un divenire difficilmente inquadrabile: i nove densi numeri in cui si consuma la breve storia di «Bit» sono, non a caso, un crescendo di coinvolgimento e di felice parzialità, tanto che in ognuno degli editoriali pubblicati la posta in gioco si fa sempre più alta: il campo d'azione oltrepassa il recinto dell'arte, spingendosi verso una dimensione propriamente attiva e politica. Se si riprendono alcuni passaggi di questa dorsale programmatica, si ritrovano sintetizzati i punti chiave di una evoluzione che intreccia, lo si è accennato, più di un aspetto. Il ruolo delle mostre, ad esempio, in cui si decreta (definitivamente) il superamento di pittura e scultura⁷⁵ e il passaggio dell'opera ad una dimensione ambientale, che fa da sfondo all'intervento del luglio 1967:

la situazione artistica [...] che si articola monograficamente intorno a una tensione che cercheremo di esemplificare nei suoi aspetti più significativi, non è frutto di una nostra privata classificazione o di un'astratta ipotesi critica, ma è la realtà viva ed eccitante di questo momento culturale. [...] Le nostre fonti sono le grandi mostre estive che vengono a porsi come momento riassuntivo della situazione artistica internazionale e come orientamento per quella nazionale, come ad esempio quelle di San Marino e di Foligno con i grandi temi dello spazio e dell'environment da una parte e del visualismo astratto dall'altra⁷⁶.

⁷² D. Palazzoli, editoriale, in «Bit», n. 1, marzo 1967, p. 4.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ E. Battisti, *Arte e informazione: Radiografia di una situazione*, in «Bit», n. 1, marzo 1967, p. 12.

⁷⁵ Il superamento di pittura e scultura è un tema su cui la critica militante si interroga in maniera costante, alla luce delle novità messe in campo dagli artisti. Ad introduzione del suo *"Rapporto 60"*, Maurizio Fagiolo dell'Arco, ad esempio, era stato esplicito riguardo il superamento di pittura e scultura «anche perché ogni limite tra "le arti del disegno" sembra caduto per sempre», oltre ad aver registrato l'impossibilità di concepire un indirizzo unitario e storicizzante con cui leggere, nemmeno interpretare, il decennio in corso, un decennio ben lontano dall'aver esaurito le sue novità e le sue criticità. Si veda M. Fagiolo dell'Arco, *Rapporto '60*, Bulzoni Editore, Roma 1966, p. 9.

⁷⁶ D. Palazzoli, *Introduzione*, in «Bit», nn. 3-4, giugno-luglio 1967, p. 4.

Parole a cui fanno eco gli articoli di Germano Celant su *Lo Spazio dell'Immagine* e Maurizio Fagiolo dell'Arco sulla mostra di San Marino *Nuove tecniche d'immagine*⁷⁷. Prossimo alla cura della mostra seminale dell'Arte Povera *Arte Povera-Im spazio*⁷⁸ alla galleria La Bertesca di Genova, Celant, scrivendo della rassegna di Foligno, muove da una riflessione sulla peculiarità del titolo per individuare i nuovi problemi e le nuove soluzioni che la critica deve fronteggiare: «l'immagine si sforza oggi di non significare lo spazio, ma di essere lo spazio. Collocati sull'asse di questo cambiamento di senso, critici ed artisti si sono posti il problema di come agire criticamente e creativamente di fronte a questo nuovo concetto di immagine-spazio»⁷⁹. Maurizio Fagiolo, invece, conclude la sua cronaca e la sua lettura della Biennale di San Marino *Nuove tecniche d'immagine*, narrando di «un linguaggio scelto dall'avanguardia proprio per uscire dai confini della Repubblica delle arti», rilevando nella sezione "Environment", le qualità di uno «spazio ambiente che disprezza l'uomo spettatore (il satellite del pianeta arte) e accetta l'uomo attore [...] Uno spazio tra arte e vita, nel nodo magico della platea, ai limiti della proposta di azione giocosa: dove gioco e teatro sono appunto gli ultimi barlumi di una (ancora possibile) idea "sociale" dell'arte»⁸⁰.

A dicembre del 1967 si dà spazio invece ad una interessante riflessione sulla "forma" rivista (che potrebbe essere definita processuale) e sul suo essere tramite del divenire:

Una rivista è una forma e una relazione. Essa instaura dei contatti fra la vita in generale e una specifica attività, in questo caso la cultura [...]. Il nostro modo di stabilire questo rapporto è che il giornale non è più materia mediata, ma materiale, *media* [...]. Per una volta tanto la carta del giornale non è stata solo carta da giornale – il supporto di certe informazioni, una materia su cui imprimere sentimenti umani – ma materiale di cui un evento ha stabilito e usato certe caratteristiche [...] Bisogna inventare dei mezzi che siano la presa diretta dell'evento [...]. Delle cose non ci interessa, per ora, né il perché né il come⁸¹.

⁷⁷ La dicitura completa della rassegna è *VI Biennale d'Arte Repubblica di San Marino «Nuove tecniche d'immagine»*. Curata da Giulio Carlo Argan, si svolse a San Marino dal 15 luglio al 30 settembre del 1967. La Biennale era suddivisa nelle seguenti sezioni: L'immagine fotografica; Luce-movimento-programmazione; Astrazione oggettuale; Materia schermo; Strutture nello spazio; Environment; Film.

⁷⁸ *Arte Povera-Im Spazio*, Galleria La Bertesca, Genova, 27 settembre-20 ottobre 1967. La mostra, divisa in due sezioni (Arte Povera e Immagine spazio) raccoglieva nella prima gli artisti Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali, Prini, nella seconda, Bignardi, Ceroli, Icaro, Mambor, Mattiacci, Tacchi.

⁷⁹ G. Celant, *Lo spazio dell'immagine*, in «Bit», n. 4, luglio 1967, p. 12.

⁸⁰ M. Fagiolo dell'Arco, in «Bit», n. 4, luglio 1967, pp. 14-18.

⁸¹ D. Palazzoli, *Il quando*, in «Bit», n. 6, dicembre 1967.

Come a far svanire il sottile diaframma che ormai divide riflessione critica e produzione artistica, la rivista si fa testimone in seguito di un processo di «autoestinzione del ruolo critico nel flusso della contestazione radicale delle istituzioni»⁸². Gli eventi in cui matura l'occupazione della Galleria d'Arte Moderna di Milano⁸³ e la cronaca della contestazione e della successiva occupazione della quattordicesima Triennale di Milano⁸⁴, fanno sì che la rivista si faccia ancora più vicina alle vicende politiche. Prevalentemente nei numeri usciti nel 1968, l'abbraccio con la contestazione si fa più stringente, tale da sconvolgere ogni linearità, perché «Questo è l'orologio che segna il tempo e sul quale, volenti o nolenti, bisogna leggere l'ora»⁸⁵.

La breve vita della rivista «Bit» coincide con la fase più rovente della contestazione. Gli esordi di «Flash» poi «Flash Art» creata a Roma da Giancarlo Politi maturano nella stessa intensa atmosfera, anche se quest'ultima rimarrà più fredda rispetto alle contestazioni politiche. La rivista si presenta in un formato "giornale" – il bianco e nero e la griglia tipografica utilizzata lo ricordano molto – che svecchia l'aspetto paludato delle riviste tradizionali di critica d'arte, rivelando come obiettivo innanzitutto quello di informare; le voci dei critici militanti sono perlopiù sullo sfondo, intervistati e coinvolti per raccontare le iniziative di cui si fanno portatori. Si legge ad incipit:

qualcuno dirà che non esiste più, con l'attuale inflazione, spazio culturale per un giornale d'arte. Eppure, malgrado l'imperversare (spesso inverecondo) di fogli e riviste, noi crediamo che un giornale come **flash** debba colmare un vuoto sempre esistito nel terreno artistico italiano. Non esiste infatti alcun giornale con periodicità mensile altamente qualificato sul piano dell'informazione artistica italiana e soprattutto internazionale. **flash** intende colmare questo vuoto proponendo ogni mese al lettore un selezionato panorama degli avvenimenti più salienti. **flash** non avrà carattere di tendenza, anche se in qualche momento potrà apparire predominante una scelta critica in luogo di altre. Noi vorremmo giungere a presentare un panorama obiettivo, serio e motivato degli avvenimenti e dei fenomeni più caratterizzanti del nostro tempo⁸⁶.

⁸² M. T. Roberto, cit., p. 299.

⁸³ Si veda in proposito le testimonianze e le cronache pubblicate in «Bit», a. II, n. 1, marzo-aprile 1968.

⁸⁴ «Bit», a. II, n. 3, giugno 1968 riporta «i documenti e il programma ufficiale della XIV Triennale d'arte di Milano, la Storia dell'occupazione minuto per minuto e tutti i documenti prodotti dall'assemblea oltre che notizie provenienti dalla Biennale veneziana».

⁸⁵ Editoriale, in «Bit», n. 3, giugno 1968, p. 14.

⁸⁶ Editoriale non firmato, «Flash», n. 1, giugno 1967, s.i.p.

Di questa rivista che, inesorabile e gattopardesca, arriva fino al nostro presente – le uscite si susseguono senza sosta da quel lontano 1967, nel 1971 ci sarà il trasferimento definitivo della sede a Milano – sarà utile ricordare quanto accade nelle fasi embrionali perché quel momento misura il ruolo che assume per la comunità di artisti e per il dibattito a venire. A partire dal numero di settembre-ottobre del '67 compaiono i reportages che l'artista torinese Piero Gilardi⁸⁷, testimoniando del superamento in corso delle tendenze minimaliste, invia dai suoi viaggi a New York, Londra, Düsseldorf e dal suo peregrinare (dalla sua intensità di relazioni, soprattutto) negli studi di artisti che ritiene affini alle proprie ricerche e al proprio modo di vivere l'arte, che lo condurranno poi alla teorizzazione dell'Arte Microemotiva.

Mentre a novembre del 1967 Germano Celant pubblica quello che viene definito l'atto critico fondante dell'Arte Povera *Arte Povera appunti per una guerriglia*, due mesi dopo la mostra seminale del movimento alla Galleria La Bertesca di Genova. Con un lessico dall'accento rivoluzionario, Celant delinea una sorta di scenario bellico e la necessità di una radicale resistenza, perché ciò che è dentro il sistema – da esso dipende e da esso viene nutrito – produce un'arte che è oggetto finito, passibile dello stesso ciclo destinato alla merce; ciò che al sistema si oppone con incoerenza, fluidità, anarchia linguistica, genera un atto artistico che enfatizza il suo stato non definitivo e che, ammettendo l'accidentalità, si sottrae al conformismo avanzato, alla serialità. Dice Celant:

In un contesto dominato dalle invenzioni e dalle imitazioni tecnologiche due sono le scelte o l'assunzione (cleptomania) del sistema, dei linguaggi codificati e artificiali, nel dialogo con le strutture esistenti, siano esse sociali o private, l'accettazione e la pseudoanalisi ideologica, l'osmosi con ogni "rivoluzione", apparente e subito integrata, la sistematizzazione della propria produzione o nel microcosmo astratto (op) o nel macrocosmo socio-culturale (pop) e formale (strutture primarie), oppure, all'opposto, il libero progettarsi dell'uomo. Là un'arte complessa, qui un'arte povera, impegnata con la contingenza, con l'evento, con l'astorico, col presente, con la concezione antropologica, con l'uomo "reale", la speranza diventata sicurezza, di gettare alle ortiche ogni discorso visualmente univoco e coerente (la coerenza è un dogma che bisogna infrangere), la univocità appartiene all'individuo e non alla "sua" immagine e ai suoi prodotti. Un nuovo atteggiamento per possedere un "reale" dominio del nostro esserci⁸⁸.

⁸⁷ Si vedano in proposito, *Lettera da New York di Piero Gilardi*, in «Flash Art», nn. 3-4, settembre-ottobre 1967, p. 2; *Diario da New York di Piero Gilardi*, in «Flash Art», n. 5, novembre-dicembre 1967, pp. 1-2; *Piero Gilardi da Londra e Duesseldorf*, in «Flash Art», n. 6, gennaio-febbraio 1968, pp. 1-2.

⁸⁸ G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», Milano, n. 5, novembre-dicembre 1967.

Ma in questo excursus un posto speciale è occupato da «Cartabianca»⁸⁹. Sono molteplici e cruciali le questioni che, tra le pagine, emergono chiaramente: le dinamiche generazionali tra critici (Giulio Carlo Argan in primo luogo e coloro, come Boatto, Calvesi, Menna, che molto devono al suo magistero⁹⁰) e la diversità con cui fronteggiano gli sviluppi dell'arte dopo i fasti e il declino della pop art; il nodo intellettuale/mercato difficile da dissipare («Cartabianca» è pur sempre la rivista voluta da Fabio Sargentini che nel 1966 aveva ereditato dal padre Bruno la direzione della galleria L'Attico di Roma⁹¹), che genera dissidi e porta, nella direzione, al cambio in corsa da Alberto Boatto ad Adele Cambria⁹²; il prevalere di tematiche direttamente connesse da una parte ad un nuovo rapporto tra opera e spazio (minimal, antiformal e land art fanno la loro comparsa come argomento di indagine e come “presenza” fotografica⁹³) dall'altro ad un lessico che mostra un legame più evidente con la sfera teatrale e con esperienze evenemenziali⁹⁴; e non

⁸⁹ Nelle pagine di «Arte e Critica», in una conversazione a tre tra Alberto Boatto, Fabio Sargentini e il promotore Roberto Lambarelli, in cui in qualche modo si sanavano le tensioni tra Boatto e Sargentini sorte nel chiudersi del decennio sessanta, è stata chiarita anche l'origine del nome «Cartabianca», ispirato ad uno scritto di Jean Cocteau. Si veda *Attraversando il sessantotto. L'esperienza di Cartabianca*, cit., p. 71.

⁹⁰ A tale proposito, tenendo conto della messa in discussione a cui il ruolo e la figura di G. C. Argan sono sottoposti in questo scorcio di decennio, non è irrilevante sottolineare che il primo numero della rivista si conclude proprio con una lunga intervista al critico che presenta il suo progetto editoriale dedicato alla «Storia dell'arte italiana» per la Sansoni di Firenze, scorrendo innanzitutto di questioni metodologiche. (cfr. *Storia delle idee*, in «Cartabianca», n. 1, 1968, pp. 29-32). Tale presenza conferma, a nostro avviso, quanto il contributo di «Cartabianca» sia stato cruciale nel processo di autoanalisi della critica, sia stato cioè un luogo radicato nell'attualità ma non in balia di essa, intento piuttosto a prefigurare scenari e nuove modalità metodologiche. Per un'analisi, invece, della famiglia di critici che fa riferimento ad Argan, si veda A. Trimarco, *Filiberto Menna. Arte e critica d'arte in Italia 1960-1980*, La Città del Sole, Napoli 2008.

⁹¹ La seconda vita della Galleria L'Attico di Roma, quella che comincia nel 1966 con la successione tra Bruno (il fondatore nel 1957) e Fabio, il quale trasforma prima gli spazi di Piazza di Spagna e poi il garage di Via Beccaria in un vero e proprio territorio di confine tra le arti, è stata oggetto della terza mostra che il museo Macro di Roma ha dedicato all'esplorazione delle cosiddette radici della contemporaneità romana e non solo. Si veda, pertanto, *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, cat. mostra a cura di L. Massimo Barbero e F. Pola, Electa, Milano 2010.

⁹² L'arrivo di Adele Cambria ha più di una conseguenza, non ultima l'emergere di un maggiore protagonismo da parte di Fabio Sargentini, figura difficilmente inquadrabile nella semplice definizione di gallerista, vista la sua capacità di essere insieme animatore culturale, agitatore, testimone e cronista degli eventi. Riguardo la veste «giornalistico-critica» di Sargentini, ci riferiamo nello specifico alle cronache delle mostre internazionali, la rassegna del 1969 curata da Harald Szeemann, pubblicate sugli ultimi numeri di «Cartabianca».

⁹³ Si veda M. Calvesi, *Topologia e ontologia, oggetto e comportamento, forma e struttura: rilievi provvisori*, in «Cartabianca», maggio 1968, pp. 2-5.

⁹⁴ Prova di questo virare sul teatrale è lo stesso indice del primo numero: Boatto, a proposito di Michelangelo Pistoletto, individua nella «dissipazione come procedimento» il senso del suo agire

ultima, con una densità teorico-critica difficilmente riscontrabile altrove, l'attenzione per uno snodo che in questa fine di decennio lambisce e attraversa il processo di smaterializzazione, ovvero il rapporto tra contestazione estetica ed azione politica, oggetto dell'ultimo numero diretto da Alberto Boatto.

Ma torniamo, intanto, alle battute d'apertura della rivista. Il contenuto dell'editoriale è esplicito riguardo il raggio d'azione che si vuole coprire: «questo primo numero porta la data del marzo 1968 e di questa data «Cartabianca» intende assumere la situazione, gli orientamenti, i propositi e perfino gli umori. Ciò equivale ad una dichiarazione di esplicita compromissione»⁹⁵. In che modo «Cartabianca» e la comunità di critici che la compone – molti dei quali, si diceva, legati ad Argan ma, a differenza di quest'ultimo, lontani dalle prefigurazioni teorizzate sulla “morte dell'arte” – interagisce con il contesto in rivolta? Un punto fermo per intendere il senso della “compromissione”, condizione che in realtà caratterizza le testate che accompagnano questi anni di contestazione, per capire in che modo essa informi la riflessione critica, resta senza dubbio il terzo numero della rivista uscito a novembre 1968⁹⁶ – l'ultimo diretto da Boatto – dedicato alla «contestazione estetica e all'azione politica». In rigoroso ordine alfabetico, i critici Boatto, Bonito Oliva, Calvesi, Celant, Menna, Trini a cui si aggiungeranno nel 1969 Giulio Carlo Argan e Alberto Asor Rosa presenti con il loro contributo sull'unico numero di «senzamargine», esprimono le proprie posizioni, dando vita ad una vera e propria sintesi dialettica del dibattito in corso: una discussione accesa e foriera di prospettive diverse, nata in seno ad un lavoro di équipe.

Boatto ha detto di recente a proposito del numero di novembre 1968:

Cartabianca ha sempre mantenuto una posizione precisa: non annullare la contestazione estetica nella contestazione politica, non annullare l'arte nell'esercizio politico. Abbiamo sostenuto la possibilità di autonomia dell'estetica e di collaborazione tra politica e arte, sotto l'insegna della contestazione. [...] abbiamo sempre mantenuto la possibilità di una posizione artistica. Il nostro radicalismo non è mai stato un estremismo. Era in atto il tentativo di creare una specie di continuità circolare tra la politica e l'estetica [...] Cartabianca non ha mai indicato un altrove, romantico se non utopico in definitiva. Non siamo caduti nella trappola di questa illusione⁹⁷.

artistico, Celant si occupa del lavoro di Ceroli per il *Riccardo III* di Ronconi, Filiberto Menna parla di «messa in scena per la natura per Jannis Kounellis».

⁹⁵ *Marzo 1968*, in «Cartabianca», n. 1, marzo 1968, s.i.p.

⁹⁶ Va detto, per chiarezza, che anche nell'editoriale di maggio 1968, si fa riferimento ad un riesame della «nozione di impegno» e all'interrogativo «che fare?».

⁹⁷ Si veda *Attraversando il sessantotto. L'esperienza di Cartabianca*, cit., pp. 71-72.

Anche alla luce di queste riflessioni, si può affermare che la proposta di «Cartabianca» sia stata quella di un agire che pur dentro gli avvenimenti non ha perso mai la volontà di guardarli (inquadrarli) criticamente: «la mia parola – la mia pagina – non è esterna ma sta dentro all’evento estetico, ne rappresenta il momento della consapevolezza, della ricerca e delucidazione del senso»⁹⁸.

Diversi, invece, l’impianto, la struttura e la “poetica” di «NAC». Alcuni articoli, quello di Gianni Contessi *in primis*, e più di recente un convegno organizzato dal museo MACRO di Roma⁹⁹, hanno ricostruito le vicende della rivista e di colui che ne è stato l’artefice, Francesco Vincitorio: «un funzionario di banca, privo di patrimonio, [che] decise di fondare una rivista d’arte e di autoprodurla nella cantina del condominio dove abitava»¹⁰⁰. «NAC», Notiziario Arte Contemporanea (o «Nucleo Addestramento Critici», come veniva ironicamente sciolto l’acronimo per sottolinearne il valore formativo) nasce nel 1968 ed esce fino al 1974, anno in cui si congeda senza drammi dai suoi lettori, potendo vantare numeri impressionanti in termini di tiratura e diffusione¹⁰¹. Oltreché palestra per un gruppo foltissimo di collaboratori, molti dei quali come Renato Barilli, Rossana Bossaglia, Luciano Caramel, Gianni Contessi, Enrico Crispolti, Arturo Carlo Quintavalle, entreranno a far parte più tardi del mondo accademico, la rivista ha esplorato alcuni ambiti di indagine che hanno contribuito a definire la sua singolarità di percorso rispetto all’articolato panorama editoriale di questi anni. Pur non facendo registrare un particolare avanzamento sul piano della grafica, piuttosto regolare, o nell’utilizzo delle immagini quasi sempre pubblicate in piccolo

⁹⁸ A. Boatto, *Evento come avventura*, «Cartabianca», n. 3, novembre 1968, p. 6.

⁹⁹ Coordinata da Stefano Chiodi, la giornata dal titolo «Francesco Vincitorio e il NAC. Notiziario Arte Contemporanea 1968-1974» tenutasi al Macro di Roma il 20 ottobre 2012 e realizzata in collaborazione con il Centro Pecci di Prato che conserva il fondo documentario del critico anconetano, si iscrive in quell’attività di documentazione che il museo sta svolgendo per ricostruire e illuminare la storia dei protagonisti e delle vicende della stagione artistica romana tra anni sessanta e settanta. Ci riferiamo, cioè, alle mostre curate da L. M. Barbero che vanno sotto il titolo di *Macroradici del contemporaneo*, tenutesi nel 2010.

¹⁰⁰ G. Contessi, «NAC», *un caso italiano*, in G. C. Sciolla (a cura di), cit., p. 307.

¹⁰¹ Com’era accaduto per buona parte delle uscite di «Bit», anche «NAC» aveva rinunciato, mantenendo fede alla propria scelta di indipendenza, ad accogliere pubblicità sulle sue pagine. La seconda serie, edita dalla Dedalo di Bari, sperimenta invece una nuova forma di interazione tra editore e soggetti privati, pubblicando le inserzioni dell’azienda Koh-I-Noor. Nonostante il successo e la crescita costante in termini di uscite e diffusione, nel 1974, come ci ricorda anche Angelo Trimarco (*Lo spazio delle riviste*, cit. p. 48), le uscite si interrompono a causa di infausti problemi alle spedizioni postali nazionali.

formato a corredo dei testi, la rivista ha svolto opera di formazione per il pubblico, offrendo commenti a caldo sulle vicende dell'arte contemporanea «a mostre ancora aperte» con testi concisi (e giudizi critici); ha sostenuto in ogni modo, con costanti richiami numero dopo numero, l'importanza dell'educazione artistica e dell'insegnamento della storia dell'arte senza disdegnare questioni più complesse: l'inchiesta su «Marxismo e critica d'arte», ad esempio, tema che fa emergere le fratture e le divisioni in seno a tutte le voci coinvolte. Ma «NAC» è stato anche il luogo in cui si è consumata una discussione significativa per le sorti del dibattito critico, visto che nel dicembre del 1970 con l'articolo *La critica è potere*¹⁰² Carla Lonzi, congedandosi definitivamente dal mondo della militanza critica per proseguire il suo impegno (la sua vita, in realtà, in una totalità difficilmente scindibile) nelle lotte femministe, risponde alle sollecitazioni di Celant contenute in *Per una critica acritica*¹⁰³.

La partecipazione frenetica degli anni intorno il 1968 lascia spazio, in seguito, ad una maggiore distensione, ad un'analisi meno convulsa. È Trimarco a ricordarcelo: «Se "NAC" è una rivista di soglia, tra i fuochi accesi dallo scuotimento dell'arte e del corpo sociale, prodotto nella seconda metà degli anni Sessanta, e il raffreddamento analitico del decennio successivo – la «linea analitica» di cui ha parlato Menna – certo, è, "DATA" che reca nel sottotitolo, "Pratica e teoria delle arti" a indicare un mutamento di rotta»¹⁰⁴. La rivista, diretta da Tommaso Trini, intorno al quale confluisce una folta e quanto mai variegata schiera di critici italiani e stranieri¹⁰⁵, dà inizio alle sue uscite nel settembre del 1971 lasciando immediatamente intravedere una più pacata articolazione sia dei contenuti che dell'aspetto grafico (è un equilibrio sobrio quello che si viene ad instaurare tra parole, testi critici ed immagini) e una spiccata vocazione internazionale. Gli approfondimenti che la rivista realizza su Fluxus, sulla Body Art¹⁰⁶, sulla pittura analitica francese¹⁰⁷ e

¹⁰² C. Lonzi, *La critica è potere*, in «Nac», n. 3, n.s., dicembre 1970, pp. 5-6.

¹⁰³ G. Celant, *Per una critica acritica*, in «Nac», n. 1, n.s., ottobre 1970, pp. 29-30.

¹⁰⁴ A. Trimarco, *Lo spazio delle riviste*, cit., p. 49.

¹⁰⁵ A Tommaso Trini si affiancano la Palazzoli (che dal 1973 viene coinvolta nella direzione) e poi Argan, Bandini, Boatto, Anne Marie Boetti, Celant, Contessi, Corà, Dorflès, Drudi, Menna, Quintavalle, Sinisi, Volpi e tra gli stranieri Lippard, Siegelau, Poinot, Pleyner. Cfr. S. Bordini, *La rivista come spazio espositivo: artisti e critici in «DATA»*, in R. Cioffi e A. Rovetta (a cura di), *Percorsi di critica...*, cit., pp. 501-508.

¹⁰⁶ Si veda «DATA», # 12, Estate 1974.

proprio sul primo numero su forme alternative di contestazione all'istituzione museale grazie al focus su Daniel Buren¹⁰⁸ e su un altro dei principali protagonisti della "Institutional Critique", sono indice della centralità del suo posizionamento in un sistema dell'arte ormai allargato e compiutamente internazionale. Ma c'è un altro fattore di cui tener conto, che l'esperienza di «DATA» esprime e al contempo rende più agevole affrontare, riguardante il valore che le immagini – le fotografie ad esempio di Ugo Mulas, Giorgio Colombo, Paolo Mussat Sartor, Claudio Abate – assumono a fronte di un progressivo e inesorabile processo di smaterializzazione dell'opera. La presenza di quei documenti (ora meno documenti e più opera) diventa un elemento chiave nella narrazione di una «storia senza oggetti»¹⁰⁹. Le immagini, smettono di essere corredo iconografico e diventano un elemento chiave di un discorso che è critico ed espositivo allo stesso tempo. A scorrere gli indici e le pagine, da qualche anno consultabili anche online grazie all'imponente e completo database voluto proprio da Trini¹¹⁰, si noterà che gli artisti compaiono, accanto ai critici, come artefici diretti delle pagine a loro disposizione. Silvia Bordini, occupandosi di «DATA», ha voluto ribadire, già a partire dal titolo della sua indagine, tale aspetto. Intendere la rivista «*come spazio espositivo*», (che trova un ausilio importante nel tipo di formato scelto e nelle immagini¹¹¹ che campeggiano in copertina dominando l'intero spazio a disposizione) spinge ad un'affermazione:

¹⁰⁷ Si veda in particolare «DATA», # 21, maggio-giugno 1976, pp. 86-95.

¹⁰⁸ A settembre 1971 viene pubblicato sulla rivista un ampio servizio, scritto a più mani, dal titolo *Presenza assenza* su Daniel Buren, in cui si ricostruiscono le vicende, particolarmente problematiche, tra l'artista francese e il museo Guggenheim di New York. Si vedano D. Buren *Autour d'un detour*; M. Claura, *Un errore incomprensibile*; R. Denizot, *Avvenimento e avvento*, pp. 26-30. A seguire, a sottolineare l'interdizione che il Guggenheim, a distanza di pochi mesi, all'artista tedesco Hans Haacke, l'articolo s.a., *Buren, Haacke, chi altro?*, ivi, p. 31.

¹⁰⁹ G. Sergio, *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 e il 1970*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 88, maggio 2006, p. 63. In questo saggio lo studioso analizza il ruolo crescente che la documentazione fotografica e il mezzo video hanno avuto nella diffusione e nella "traduzione" dei lavori concettuali, processuali e performativi, riflettendo, inoltre, sulle trasformazioni che tale uso ha avuto nel ridisegnare i ruoli e le gerarchie interni al sistema dell'arte.

¹¹⁰ Si veda www.dataarte.it, una piattaforma web attraverso cui è possibile consultare tutti i numeri della rivista.

¹¹¹ Quasi a segnare un passaggio di consegne tra momenti chiave della storia dell'arte italiana, la copertina inaugurale della rivista (settembre 1971) è di Luciano Fabro, la penultima, la n. 31 del 1978, è di Mimmo Paladino che «silenzioso» ritorna a dipingere nel suo studio.

nella sua essenza dematerializzata, la rivista sembra aver metabolizzato un principio, di marca concettuale, di «autosignificanza» del mezzo¹¹².

Tale aspetto, d'altronde, era stato segnalato anche da Celant nel catalogo della già citata rassegna francese:

[Con DATA] d'altra parte, si afferma la possibilità di tradurre o di decifrare le differenti situazioni, riservandosi unicamente l'impegno di documentare attraverso la presentazione dei dati (da cui giustamente) il titolo. [...] Del resto, nel corso di questi anni è più difficile considerare tale territorio come intermezzo tra esterno e interno, se è vero che i limiti tra interno ed esterno, tra attore e spettatore, tra arte e realtà, non hanno più ragione di essere posti. Una rivista deve essere allora ritenuta funzionale allo stesso modo di una galleria privata o pubblica; allo stesso modo possono divenire necessari per l'artista la foto e altri mezzi adatti a documentare, a confermare e a conservare l'essenza deteriorabile dell'opera che, dopo tanto tempo, sfugge intenzionalmente alla possibilità di essere conclusa, di definirsi nei limiti circoscritti di una tela, di un oggetto, di un foglio¹¹³.

In che modo la natura smaterializzata ed evenemenziale dell'arte incida anche sulla nuova veste e sul contenuto dei cataloghi, spesso realizzati a conclusione degli eventi, e delle pubblicazioni, può essere desunto riportando l'attenzione su alcuni mirabili esempi. Restando nell'ambito di "produzioni" realizzate in Italia (anche se come riferimento generale non si può trascurare la natura quasi da palinsesto del catalogo, privo di broccia e quasi pronto ad accogliere nuove pagine, della oramai mitica rassegna *When attitudes become form* curata da Harald Szeemann nel 1969), può essere utile ricordare quello che accade per il libro *Arte Povera*, edito da Mazzotta nel 1969, curato da Germano Celant. Lasciando sullo sfondo le questioni che riguardano le strategie messe in atto per allargare le maglie critiche dell'Arte Povera e per "irrompere" su di uno scenario più ampio, con un movimento ondivago e sapiente tra peculiarità identitaria e convergenze internazionali, quello che ci interessa sottolineare è come Celant costruisca il suo fortunatissimo libro *Arte Povera*, distribuito in quattro edizioni ed edito in italiano, inglese e tedesco, portando a verifica quella attitudine di «critica acritica» che sta elaborando in questo periodo. *Arte Povera* presenta trentasei artisti internazionali; ad ognuno di loro Celant chiede di usare le sei pagine a disposizione per "esporre" un'opera o presentare un documento, di concepire cioè il lavoro in una forma che è già smaterializzata. Tale impostazione fa del libro qualcosa di più di una semplice

¹¹² Si veda in proposito G. Celant, *Book as artwork 1960-1970*, in «DATA», # 1, settembre 1971, pp. 35-50.

¹¹³ G. Celant, in *Identità Italiane*, cit, trad. nostra, p. 370.

pubblicazione. Esso diventa «una propaggine se non un parallelo, un complemento o una sostituzione dell'opera»¹¹⁴. Al critico il (solo?) compito di scegliere.

I.4. Nuove scritture espositive

Il contributo della critica militante è stato determinante nell'accompagnare, in alcuni casi guidare, le nuove ricerche artistiche nate nella seconda metà degli anni Sessanta in Italia. Ma un momento di verifica incandescente, perché direttamente immerso nello scorrere della vita, nel fluire dell'esperienza e positivamente condizionato dal contatto (irrinunciabile in una mostra) con l'Altro – la vita – che arte non è, è costituito da alcune emblematiche esposizioni che, nella partizione cronologica presa in esame, sono l'esito più tangibile di una sperimentazione condivisa, del confronto serrato ed esaltante che si instaura tra critici e artisti. La letteratura sulle mostre – è noto – ha registrato da più di un decennio una crescita vertiginosa¹¹⁵. Lo studio del loro ruolo, della loro struttura e della loro efficacia, ha (finalmente) occupato il dibattito critico aprendo nuove prospettive di lettura e istituendo, anche, una “sfida” metodologica, perché pensare alle esposizioni – «una componente essenziale per descrivere con fondatezza la vicenda artistica della contemporaneità»¹¹⁶ – vuol dire pensare ad un concorso ineludibile di competenze e approcci. «Le esposizioni sono diventate il *medium* attraverso cui la maggior parte dell'arte viene conosciuta»¹¹⁷ hanno scritto gli editor del volume *Thinking about exhibitions*, un caposaldo del genere pubblicato nel 1996, che ha raccolto

¹¹⁴ M. Codognato, *Pagine d'artista*, in *Arte Povera 2011*, cit., p. 590.

¹¹⁵ Indagando le innumerevoli declinazioni del discorso espositivo, Stefania Zuliani, nel suo recente saggio *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2012, ha sapientemente svelato luci ed ombre del processo di legittimazione disciplinare della storia delle mostre. La «fioritura di studi e di contributi critici da cui non resta esclusa l'Italia» mostra la necessità (oltre che i vantaggi) di rafforzare uno spazio in cui «saperi differenti» hanno la flagrante possibilità di incontrarsi. D'altro canto – ci avverte la studiosa – tale affermazione coincide «non a caso, con un momento piuttosto controverso della *vita delle mostre*, che agli inizi del XXI secolo sembra conoscere una fase di stallo critico e creativo [...]. L'oggetto di tale disciplina sembra aver perduto la propria forza propositiva, la capacità di rappresentare un'opportunità di verifica critica e di antagonismo o almeno di sotterranea resistenza rispetto alle istanze tradizionalmente conservative del museo» (cfr. il capitolo «Di mostra in mostra», in particolare p. 27).

¹¹⁶ A. Negri, *Arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011, p. 2. Lo studioso ha analizzato l'argomento “mostre” tenendo conto di un ampio arco cronologico che parte dalla fine del settecento ed arriva a toccare gli episodi più significativi della prima metà degli anni sessanta del ventesimo secolo.

¹¹⁷ R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Naine, *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londra 1996, p. 2.

numerosi e nemmeno così allineati contribuiti sulla storia, la struttura e le implicazioni di natura socio-politica che stanno dietro le mostre. Mostre che sono diventate il luogo in cui sovvertire, rinegoziare il significato dell'arte: quanto accade, cioè, negli esempi che qui si vogliono analizzare.

Se «la storia dell'arte del Novecento – ce lo ricorda Stefania Zuliani nel segno di Jerome Glicenstein – è essenzialmente storia delle mostre»¹¹⁸, un importante contributo alla trasformazione del dispositivo (e insieme una verifica delle sue infinite potenzialità) e del ruolo di tutti gli attori coinvolti (artisti, critici, galleristi, pubblico) viene senza dubbio dato dalla messa in scacco dell'oggettualità e dalla smaterializzazione, dal passaggio cioè dall'opera-oggetto all'opera-evento. Non c'è spazio in cui l'arte si dà che non venga, in questi anni, toccato e scosso da tale mutamento. Anzi, un meccanismo di vera e propria effrazione conduce alla messa in crisi e all'abbandono di spazi pubblici e privati e di formule ritenute obsolete. Lo ha ben detto Maurizio Bortolotti: negando il concetto di forma l'opera ha assunto caratteri tali da sottrarsi «alla condizione della sua 'ri-presentazione' museale, assumendo, così i tratti dell'opera-evento. Qui si coglie lo scollamento tra la rappresentazione che di essa dava lo spazio museale e il suo rinnovato rapporto con la sfera vitale, il tentativo di definire l'opera a partire dallo spazio reale della vita sociale»¹¹⁹.

Cosa cambi, cosa possa dirsi nuovo, quale forma assuma la scrittura delle esposizioni e in che modo tale spazio di elaborazione pulsante non costituisca l'esito di teorie create da critici distanti e autoritari secondo modalità consuete – difficilmente praticabili in questi anni – come quelle del saggio, delle riflessioni affidate alle pagine di un catalogo con indirizzi e finalità dati a priori ma, piuttosto, ne sia il superamento, il frutto di un incontro tra artisti e critici non privo certo di conflitti, può dircelo una selezione di eventi (contigui, ma profondamente eterogenei) che si svolgono in Italia – *Lo spazio dell'immagine, Il Teatro delle mostre, Arte Povera più Azioni Povere, Campo Urbano, Al di là della Pittura, Amore Mio, Vitalità del Negativo* – la cui natura effimera, transitoria non impedisce che

¹¹⁸ S. Zuliani, *Esposizioni...*, cit., p. 26.

¹¹⁹ M. Bortolotti, *Il critico come curatore*, Silvana Editoriale, Milano 2003, p. 13.

vengano gettate le fondamenta di «nuove grammatiche»¹²⁰, per citare un'icastica e quanto mai pertinente formulazione di Achille Bonito Oliva. L'intervallo temporale in cui si inscrivono queste mostre ha inizio nel 1967, per giungere ai primi anni del decennio successivo; momento in cui si verifica, contemporaneamente, la messa in discussione dei musei, ben pochi in verità dedicati in Italia all'arte contemporanea, e in maniera più intensa delle manifestazioni ufficiali come la Biennale di Venezia o la Triennale di Milano¹²¹, tutte travolte dagli eventi, dalle proteste, dalla contestazione. È proprio all'insegna del confronto con occasioni espositive ufficiali che Giancarlo Politi su «Flash Art» legge *Lo Spazio dell'immagine*, l'esposizione che adesso si vuole considerare, curata da un parterre di critici diversificato per storia e generazione¹²². Con un dire scarno ed essenziale, Politi tocca alcuni punti critici di cui questo paragrafo si occupa:

Foligno ha determinato una proposta umile, chiara, coraggiosa, verso le manifestazioni più ufficiali e prestigiose, a cominciare proprio dalla Biennale di Venezia, sino a quella di San Paolo, sino a Kassel; ed ha confermato che una rassegna rappresenta anche un problema di allestimento, la qual cosa significa chiarezza critica ed impegno culturale non più ancorato alle abitudini¹²³.

Lo Spazio dell'immagine che si svolge nel Foligno da luglio ad ottobre del 1967, nella sede quattrocentesca di Palazzo Trinci¹²⁴, fatto che di per sé costituisce un elemento di novità, mette in scena, sotto l'egida di Lucio Fontana ed Ettore Colla a

¹²⁰ Ci riferiamo al titolo dell'articolo con cui il critico recensisce il festival "Il Teatro delle mostre" che si svolge alla Galleria La Tartaruga di Roma di Plinio de Martiis. Si veda, A. Bonito Oliva, *Per nuove grammatiche: il teatro delle mostre*, in «Marcatrè», nn. 43-45, luglio settembre 1968, pp. 204-207.

¹²¹ Per un racconto dettagliato sulla XIV Triennale di Milano, sulla sua articolazione originaria e su ciò che diventò in seguito alla contestazione e alla occupazione studentesca, si veda P. Nicolini, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata 2011.

¹²² La scintilla della mostra si deve all'ancora poco esplorata attività di Gino Marotta come organizzatore di eventi; le principali figure che compaiono nel comitato scientifico sono: Apollonio, Calvesi, de Marchis, Dorfles, Marchiori, a cui vanno aggiunti i nomi di Argan, Bucarelli, Celant, Finch, Kultermann Vinca Masini, presenti con un loro intervento in catalogo. Celant in questa occasione conia la definizione di «Im-Spazio» che poi verrà ampliata nella citata mostra alla Bertesca di Genova, qualche mese più tardi.

¹²³ G. Politi, in «Flash», n. 2, luglio 1967, p. 1.

¹²⁴ Nel novembre del 2009, la città di Foligno ha aperto il CIAC, Centro Italiano Arte Contemporanea, con la mostra *Spazio, tempo, immagine*, una riedizione a cura di Italo Tomassoni consapevolmente non filologica della storica rassegna del 1967 (cfr. A. Troncone, *Spazio, tempo, immagine a Foligno*, in «LuxFlux», n. 38, 2010). La mostra dal sapore vagamente revivalistico è divenuta il pretesto per Giancarlo Politi, tuttora direttore della rivista «Flash Art», per ritornare indietro nel tempo, raccontare episodi poco noti riguardo la genesi de *Lo spazio dell'immagine* ed esprimere un giudizio particolarmente severo (contraddicendo i commenti positivi che pure uscirono numerosi sulla neonata rivista «Flash») sul valore di quella iniziativa, considerata non tanto come «lo zeitgeist di un'epoca ma una parata di veterani», si veda G. Politi, *A Lucio Fontana e Gino Marotta piacevano le salsicce di mio padre*, in «Flash Art», n. 282, aprile 2010.

cui vengono dedicate due retrospettive, gli ambienti plastico-spaziali degli artisti Alviani, Biasi, Bonalumi, Castellani, Ceroli, Fabro, Festa, Gilardi, Marotta, Mattiacci, Notari, Pascali, Pistoletto (che in questa occasione presenta *I Pozzi*), Scheggi, del Gruppo MID, Gruppo Enne e del Gruppo T che con accenti diversi modulano il proprio dissenso nei confronti della finitezza dell'opera. Sia nei lavori indicati genericamente come oggettuali, che presuppongono una "esecuzione" e una interrelazione con l'ambiente (vedi *32 mq di mare circa* (1967) di Pino Pascali, *Il tubo* (1967) di Eliseo Mattiacci oppure *In Cubo* (1966) di Luciano Fabro dove viene annullato qualsiasi rischio di contemplazione nella richiesta di un intimo esperire) che nei fenomeni visivi generati dagli environment cinetici del Gruppo T, del Gruppo N, del Gruppo MID, possono rilevarsi indizi importanti: uno spazio «agibile e non rappresentato», «vissuto» dall'artefice così come dallo spettatore ormai «parte del gioco»¹²⁵, è il territorio in cui il nuovo si manifesta. Ma a Foligno, per Tommaso Trini che racconta entusiasta di un dietro le quinte elettrizzante, lo «spazio dell'immagine» è – oltre che territorio dell'evento – quello di un agire libero dell'artista, «lo spazio dell'esperienza operativa, collettiva, di scambio immediato e attivo»¹²⁶, niente «intralazzi critici, niente manovre politiche, niente premi»¹²⁷.

A testimonianza di un'attitudine "smaterializzante" che coinvolge parimenti gli spazi privati¹²⁸, si vuole ricordare invece *il Teatro delle mostre*, un festival, come recita la locandina, che a Roma dal 6 al 31 maggio del 1968 viene messo in scena nella Galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis, a cura di Maurizio Calvesi. Coinvolti artisti di area prevalentemente romana Angeli, Ceroli, Fioroni, Mambor, Marotta, Tacchi, insieme a Castellani, Scheggi, i poveristi Boetti e Paolini e figure provenienti dal mondo della musica sperimentale come Sylvano Bussotti, e dalla

¹²⁵ Si vedano G. de Marchis, *Di un nuovo senso dello spettacolo*, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici Editore, Roma 1968, pp. 284-285 e G. de Marchis, *Temporalità dell'immagine*, in «Teatro», n. 1, 1969, pp. 24-26.

¹²⁶ T. Trini, *Foligno*, in «Domus», n. 453, agosto 1967, p. 47.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Emblematica in questo ambito, ma se ne riparlerà più avanti, la mostra a Torino *Con temp l'azione* curata da Daniela Palazzoli a dicembre del 1967 che ha luogo nelle gallerie Stein, Sperone, Il Punto e nello spazio urbano che le collega. A rompere l'involucro espositivo e ad attivare la relazione tra le tre gallerie, le azioni di Aldo Mondino e di Michelangelo Pistoletto. Disaggregando nel titolo l'esercizio passivo del «contemplare», la Palazzoli riconduce l'attenzione su opere che si fanno nel tempo, sottolineando in tal modo la loro natura di anti-merce.

letteratura, Goffredo Parise e Nanni Balestrini. Nella successione cadenzata degli eventi – ogni sera un artista/un’opera/un’azione – si manifesta una nuova idea di mostra che mettendo in crisi l’idea canonica di galleria la trasforma in un luogo di accadimenti, conferendole nell’indeterminatezza degli esiti, un surplus di senso. La caducità dell’opera, lo svanire della sua sacralità, la permeabilità dello spazio con l’esterno (memorabili in tal senso gli slogan scritti sui muri della Sorbona, dettati al telefono da Nanni Balestrini di ritorno da Parigi e riportati sui muri della galleria), rendono l’evento, poi raccolto in un catalogo necessariamente postumo¹²⁹, una pagina nodale degli eventi qui considerati. La cornice “teatrale” a cui tale rassegna si riferisce non è un neutro escamotage per racchiudere azioni/eventi che presuppongono soltanto una temporalità, quanto uno spazio di eversione, un luogo ideale di alterità, un antidoto al «mito della tesaurizzazione e alla repressione dello spazio animale»¹³⁰.

La trappola circolare di vinavil stesa da Ger Van Elk¹³¹ sul pavimento degli Antichi Arsenali di Amalfi per (r)accogliere, con il gesto semplice dello spazzare, tutto quello che le sta intorno, è solo uno dei possibili inizi, invece, per introdurre la tre giorni di *Arte Povera più Azioni Povere*, un evento centrale non soltanto per i destini del gruppo, e per ragionare della commistione con l’impurità della vita e del potere inclusivo dell’arte. La felice intuizione di Marcello Rumma nell’organizzare e volere la terza delle rassegne amalfitane, il mondo dell’arte e della critica convocati da Germano Celant, i luoghi interessati dalle opere e dalle azioni - gli Antichi Arsenali, la piazza, le stradine del centro, la spiaggia, il mare, i Monti Lattari – e, non ultimo, il coinvolgimento della cittadinanza, sono fattori che donano all’evento un carattere extra-ordinario. *Arte Povera più Azioni Povere* (Amalfi, 4-6

¹²⁹ Come ha ribadito anche Trini (cfr. T. Trini, *Le notti della tartaruga*, in «Domus», n. 465, agosto 1968, p. 44), è un ulteriore elemento di merito l’aver sostituito «il catalogo d’apertura con un documento di chiusura, la critica d’occasione con un esame delle risultanze, le istruzioni sull’uso estetico con testimonianze di partecipazione. E non tanto un documento a freddo che fissi e denoti l’arte, così come la scrittura è relegata a fare nei confronti dell’immagine, quanto una sequenza a caldo dell’esperienza, un nuovo mezzo per la novità di queste «expositions-verité».

¹³⁰ A. Bonito Oliva, *Per nuove grammatiche*, cit., p. 204. Prosegue il critico: «Finalmente l’artista smette la metafora della sublimazione e della proiezione per trovare un’identità, attraverso un fare, con la propria opera».

¹³¹ Non è la sola “prestazione” a cui l’artista olandese si dedica all’interno degli Arsenali; applicherà della passamaneria alla base di un pilastro e stenderà una striscia di lucido da scarpe sul pavimento, oltre che partecipare alla partita di pallone.

ottobre 1968) non si insinua sottilmente nei meccanismi rodati con cui la comunità amalfitana accoglie lo “straniero”, ma in un clima di festa – vedi i fuochi artificiali che Plinio Martelli fa esplodere sulla spiaggia – e di assoluta liceità, stravolge le abitudini, libera energie. La somma delle due linee operative sintetizza un orizzonte di avanzamento. Le *azioni povere* acquistano un ruolo alternativo e complementare alle *opere*: si fanno tessuto connettivo tra lo spazio chiuso degli Arsenali e la magia del territorio circostante, creando un “pieno” artistico che non ammette soste. È Richard Long, ad esempio, ad intessere relazioni, a fare il primo passo, quando con indosso la maglietta della Saint Martin School di Londra, saluta le persone che incontra per strada, mentre il giardino all’italiana, costruito da Gino Marotta al centro della piazza assemblando balle di paglia, con la sua ingombrante presenza diventa un ostacolo ma anche occasione di sosta e di gioco. In un’assoluta circolarità di cause ed effetti – l’arte modifica la vita attraverso le forme, ma ne viene a sua volta plasmata – la linea bianca lunga 10 metri che Jan Dibbets distende sotto il filo dell’acqua a partire da un’insenatura tra le rocce, appare vista dall’alto distorta, alterata¹³². Sono messaggi di fragilità, che mantengono intatta la loro forza poetica, la zattera che Anne Marie Boetti costruisce mettendo insieme pezzi di polistirolo che poi abbandona al mare e le scarpette cucite in filo di nylon da Marisa Merz lasciate sulla spiaggia. Altrettanto emozionante il disvelamento della luce al neon imprigionata nella sabbia, conquistata dall’azione di Pietro Lista, a cui si deve anche il manifesto della rassegna RA3¹³³. Dirompente, per il suo alto grado di coinvolgimento, lo spettacolo *L’uomo ammaestrato* ad opera dei Guitti dello Zoo, gruppo che Michelangelo Pistoletto aveva costituito agli inizi del 1968 a Torino con Maria Pioppi e Carlo Colnaghi per proseguire, con nuovi mezzi, un serrato «dialogo creativo» con gli altri, «quelli al di qua dalle sbarre»¹³⁴. Lo Zoo ad Amalfi accoglie tra le sue fila il critico Henry Martin, l’uomo da ammaestrare, e l’artista salernitano

¹³² Si veda P. Gilardi, *L’esperienza di Amalfi*, in *Arte Povera più Azioni Povere*, cit., pp. 76-82.

¹³³ Il titolo della rassegna era stato dipinto dall’artista con ducotone bianco su di un muro sbrecciato accanto la villa di Marcello e Lia Rumma a Santi Quaranta, vicino Cava dei Tirreni. Franco Longo ne aveva poi fotografato il risultato, utilizzato successivamente per il manifesto.

¹³⁴ «Nello zoo entrano tutti gli uomini che stanno al di là delle sbarre. Se voi andate allo zoo voi vedrete animali di tutti i tipi e le razze dietro alle sbarre o dietro ai recinti. Vi siete mai chiesti chi siano i veri spettatori, voi da una parte delle sbarre, o gli altri al di qua delle sbarre? [...] io avevo pensato di fare una compagnia di spettatori». Si veda M. Pistoletto, *Lo Zoo*, in «Teatro», n. 1, 1969, pp. 16-17.

Ableo. L'azione si svolge nel tessuto urbano della città¹³⁵: i guitti vestiti di stracci, portandosi dietro un enorme corredo di oggetti poveri, attraversano saltellando con movimenti scomposti le stradine del centro, per giungere nella piazza antistante gli Arsenali, seguiti da una lunga coda di bambini entusiasti e di cittadini tra l'incredulo e il divertito. La trama, inscritta su di un telone da cantastorie poi dispiegato in piazza, ha una struttura semplice ed è di fatto un pretesto per agire sul pubblico, contagiarlo, liberarne la fantasia, «deviare di proposito l'attenzione mentale e il comportamento abitudinario»¹³⁶: un uomo, nato da un peto di un asino, viene trovato ai bordi della strada dai guitti che lo educano alla riscoperta della propria fisicità, la vista e il tatto in particolare¹³⁷, sottoponendolo ad una serie di prove. Henry Martin, a testimonianza dell'avvenuta "conversione", prende a muoversi tra la gente e cercando un contatto diretto, stringe mani e accarezza la testa dei bambini¹³⁸. Pistoletto, suo malgrado, è vittima di una felice ed altrettanto significativa violazione. Lo spazio concessogli sul fondo degli arsenali per allestire alcune opere – *Il Mappamondo, le candele, il Monumentino* e gli stracci posizionati intorno ai ruderi romani – diviene teatro di un'azione collettiva cominciata in piazza: una partita di pallone. Le immagini documentarie mostrano *in azione* Emilio Prini, Paolo Icaro¹³⁹, Richard Long, Ger Van Elk ed altri artisti davanti una porta improvvisata disegnando un varco bianco sulla parete laterale della navata. Sembra pertinente rievocare in proposito il pensiero di Pier Paolo Pasolini sul calcio: «rito ed evasione [...] *ultima rappresentazione sacra del nostro tempo* è lo spettacolo che sostituisce il teatro». Ma Piero Gilardi pone il problema in altri termini quando racconta dei malintesi e delle discussioni causate dall' «unica azione di gruppo»: «la libertà dell'azione creativa è ancora separata dallo spazio fisico della rappresentazione»¹⁴⁰ dice l'artista, constatando gli ostacoli che pure

¹³⁵ Il manifesto dell'azione recita così: *I Guitti dello Zoo / Pistoletto / Colnaghi / Maria / il 5 ottobre 1968 / vi invitano alle ore 18 davanti all'arsenale di Amalfi / per presentarvi L'Uomo Ammaestrato / Saranno gradite le offerte.*

¹³⁶ G. Bartolucci, *Azioni povere su un teatro povero*, in *Arte Povera più Azioni Povere*, cit., p. 60.

¹³⁷ Si veda A. Boatto (a cura di), *Pistoletto. Dentro/fuori lo specchio*, Fantini Editrice, Roma © 1969, pubblicato nel 1970, p. 22.

¹³⁸ Una preziosissima documentazione video dell'azione dello Zoo è tuttora visibile nel servizio RAI a cura di Emidio Greco andato in onda a novembre 1968 per la trasmissione televisiva «Zoom».

¹³⁹ L'artista torinese aveva realizzato la sua azione ricostruendo l'angolo sbrecciato di una casa sulla piazza.

¹⁴⁰ P. Gilardi, cit., p. 78. Di questo aspetto si parlerà più compiutamente nel capitolo 3.

persistono nel processo di espansione dei territori dell'arte.

Gillo Dorfles e Filiberto Menna, entrambi coinvolti nel dibattito che si svolge ad Amalfi in seno alla rassegna, intrecciano di nuovo, l'anno successivo, il loro percorso, in occasione della VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto, meglio nota con il titolo che ne ha definito l'indirizzo tematico e la fortuna critica, ovvero *Al di là della pittura*¹⁴¹.

La biennale, curata anche dal giornalista Luciano Marucci, rientra a pieno titolo in quella peculiare storia delle mostre tutta italiana, costellata di eventi che si tengono in spazi espositivi non istituzionali – Palazzo Gabrielli a San Benedetto del Tronto resta un edificio scolastico – che lontano dai grandi centri dell'arte (lontano soprattutto dalla capitale e dall'autorità che rappresenta), documentano, in maniera a tratti sorprendente, il nuovo corso dell'arte e della critica attraverso una organizzazione orizzontale, non verticistica. Nella sua articolata partitura, la mostra dà autorevolmente conto di quella labilità e indefinibilità del continente espressivo¹⁴² in cui, in questo chiudere di decennio, abita l'arte e dove l'arte incontra, in un moto di progressiva espansione, i territori ugualmente contaminati del cinema, della musica e dell'esperienze teatrali. E lo fa occupando un vuoto (principalmente istituzionale), generato da quell' «assenteismo critico»¹⁴³ che Dorfles, nel 1976 nelle pagine de *Il divenire della critica*, ancora lamenta «in molte circostanze creative che si riferiscono agli “intermedia” e in genere a quelle forme dove confluiscono elementi pittorici e musicali, di azione teatrale e di autopresentazione, di interventi sul territorio o sul paesaggio e architettonici»¹⁴⁴. Gli artisti invitati, Alfano, Alviani, Calzolari, De Vecchi, La Pietra e poi Ceroli, Marotta, Mattiacci, Kounellis, Merz, Mondino, Nanni; i film makers Baruchello, Grifi, Leonardi, Patella presente quest'ultimo con la videoperformance in 16 mm *SKMP*; Munari coinvolto sia in veste di autore di cinema di ricerca che come

¹⁴¹ Appare, il 20 luglio 1969, sul quotidiano locale «Il Resto del Carlino» un articolo dal titolo *Pittura come mostra-teatro* dedicato alla rassegna in corso. Nella sua ingenua insensatezza, il titolo mostra una certa ritrosia ad abbandonare definizioni e inquadramenti consueti per definire pratiche artistiche eterodosse ed evidenzia quanto risulti difficile ad una stampa non specialistica definire un'arte che si pone «al di là della pittura», acquisire il senso di una titanica trasformazione.

¹⁴² Di confini «labili» e «indefinibili» del continente espressivo, così come di panestetismo e di pluridimensionalità linguistica, parla Germano Celant in *Per un'identità italiana*, cit., p. 393 e segg.

¹⁴³ G. Dorfles, *Il divenire della critica*, Einaudi, Torino 1976, p. 7.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

artefice della progettazione grafica del catalogo e dell'immagine dell'evento; i musicisti d'avanguardia Steve Lacy, Chiari, Gelmetti, Grossi che danno vita, con Franca Sacchi e Schaeffer al concerto-improvvisazione in apertura dell'evento, partecipano alla rassegna non tanto in nome della situazione artistica che li incornicia (arte cinetica, arte povera, cinema sperimentale, Fluxus), quanto per la natura dell'intervento di cui si fanno attori. "Esperienze artistiche al di là della pittura", "cinema indipendente", "internazionale del multiplo", "nuove esperienze sonore", "azioni sul paesaggio", costituiscono le sezioni che negli ambienti di Palazzo Gabrielli e nell'habitat urbano e naturale della cittadina adriatica, vengono messe a reagire, esplicitando quella insofferenza verso la pittura e la scultura tradizionali, verso la compiutezza e l'unicità dell'oggetto, ma non verso la sua negazione *tout-court*. L'impostazione adottata scompagina volutamente alcune nomenclature critiche correnti, spostando l'attenzione su altri piani¹⁴⁵. Non aveva forse Dorfles concluso con una sorta di ammonimento il suo pezzo per il libro *Arte Povera più Azioni Povere* a cura di Celant pubblicato dalle edizioni Rumma nel 1969: «1) non conviene ai critici applicare etichette – per quanto azzeccate e stimolanti – a un gruppo eterogeneo di artisti; 2) non conviene agli artisti sforzarsi di creare soltanto in funzione di tali etichette»¹⁴⁶?

Improntato sulla presentazione di nuovi modelli di comportamento, invece, il frenetico palinsesto della rassegna *Campo Urbano* (Como, 21 settembre 1969) che si dissolve nello spazio di una sola, intensa domenica. C'è un che di "terapeutico" nelle intenzioni di Luciano Caramel, curatore dell'evento con Ugo Mulas e Bruno Munari. Proporre attraverso «interventi estetici nella dimensione collettiva urbana» modi alternativi di vivere, creare le condizioni perché questo accada, sollecitare nella comunità «comportamenti nuovi, non abituali, ossia decompressi, decondizionati, almeno in parte»¹⁴⁷ è una strada possibile perché l'arte ritrovi un senso, guarisca da una funzione soltanto «decorativa»¹⁴⁸. Più o meno vincolati a

¹⁴⁵ La sezione dedicata ai multipli prova a reagire al problema del mercato immaginando, facendo leva su intenti pedagogici, un'idea di diffusione più democratica dell'arte.

¹⁴⁶ G. Dorfles, *Gli incontri di Amalfi*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera più azioni povere*, Rumma Editore, Salerno 1969, p. 75.

¹⁴⁷ L. Caramel, *s.t.*, in *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, cat. mostra a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como, 21 settembre 1969, s.i.p.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

questi propositi, gli artisti interagiscono con la città e i suoi abitanti con modalità differenti¹⁴⁹. La quasi totalità dei commenti a margine della rassegna, espressi in alcuni casi dai diretti protagonisti, ha rilevato nell'evento molte debolezze. Il pregiudizio di utilità che si è voluto associare alla definizione di "intervento" ha determinato, probabilmente, uno dei limiti della rassegna. L'eccesso di finalità posta in sede curatoriale, seppure espressa in termini di verifica e di possibilità, ha condizionato, i molteplici cortocircuiti messi in atto dagli artisti.

Con una formula ed uno spunto inediti, si svolge *Amore Mio* (Montepulciano, Palazzo Ricci, 30 giugno-30 settembre 1970) dove gli artisti giungono autoconvocandosi e liberandosi momentaneamente dell'intermediazione critica¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Su un versante percettivo, in termini di visione moltiplicata, dilatata, puntano Mario di Salvo e Carlo Ferrario con *Riflessione*, Bruno Munari con *Visualizzazione dell'aria di Piazza Duomo e Proiezione a luce polarizzata su schermi plastici semoventi*, Dadamaino con *Illuminazione fosforescente automatica sull'acqua* e Grazia Varisco che propone *Dilatazione spazio temporale di un percorso*. Sul disorientamento foriero di nuova sensibilità si muove Ugo La Pietra, costruendo una strada all'interno di un'altra strada, mentre con toni di denuncia agiscono Valentina Berardinone che innalza l'*Antimonumento alla Vittoria* contro le atrocità della guerra ed Enrico Baj che compie insieme ad Ermanno Besozzi e Bruno Molli, un *Colpo di Stato*. Giuseppe Chiari e Franca Sacchi danno vita ad un concerto in piazza, «suonando la città», strumento dalle potenzialità infinite oltre che spazio fisico attraversato dal suono. Rarefatto, muto, invece, l'intervento di Giulio Paolini. Trascrivendo su uno striscione, poi dispiegato tra due palazzi, la domanda di Giorgio De Chirico "*et quid amabo nisi quod aenigma est?*", incisa nella cornice pittorica del famoso autoritratto del 1911, l'artista torinese modula la sua idea di partecipazione in una condivisione dell'irrisolto, indagine perenne sul senso dell'arte. Tra gli artisti che agiscono relazionandosi con gli organi di governo della città, il Gruppo Art Terminal che provvede alla sostituzione del cancello arrugginito dell'orfanotrofio cittadino, e Luciano Fabro. La sua "*domanda di cessione di terreno nel territorio comunale*" - azione che scorre nelle maglie dell'esistenza più di quanto la sua natura invisibile lasci pensare - nella prevedibilità del suo fallimento, mostra le conseguenze dell'attraversamento dello spazio convenzionale dell'arte. Sul catalogo realizzato un anno dopo la rassegna, Fabro pubblica, contestualmente alla "*domanda di cessione*", una lettera - datata 15 ottobre 1970 - in cui rivede il senso del suo intervento. In essa si legge: «[...] oggi, ad un anno di distanza, condivido l'idea di pubblicare questo documento perché scartando ormai l'ipotesi di qualsivoglia decisione degli organi competenti, sia palese il mio errore di aver messo alla prova il realismo delle mie richieste avendo ingenuamente ceduto alla provocazione in atto verso atteggiamenti ed aspirazioni radicali senza avere inteso che nessuna autorità era competente ad ampliarmi quello spazio che in questi ultimi anni, di consuetudine, si situa entro i confini dell'esercitazione ideologica». Spettacolare, quanto volutamente estemporaneo, il temporale generato artificialmente dal Gruppo T. L'evento conclusivo, prima del dibattito finale, vede una singolare ed ironica *Marcia Funebre o della geometria* di Paolo Scheggi con il coinvolgimento di Franca Sacchi per la parte musicale. L'"Azione in 4 momenti" dà vita ad un corteo funebre *sui generis* di 6 solidi geometrici dagli strani nomi, portati a spalla tra le vie del centro fino in piazza.

¹⁵⁰ Bonito Oliva, presente in qualità di segretario generale, ha nelle ricostruzioni successive diluito l'eccentricità della formula. Il critico, ricordato erroneamente come curatore della rassegna, ha messo in ombra il ruolo Gino Marotta, anche in questo caso artefice delle relazioni "preparatorie" alla mostra con la comunità locale. Una recente indagine sulla mostra *Amore Mio* è stata svolta da F. Belloni, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, in «Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale», 9/2012, pp. 121-164.

La mostra, per diverse ragioni, sollecita una lettura in termini di performance collettiva o di happening¹⁵¹. È un “fatto” al di là di qualsiasi approvazione esterna, ha un percorso espositivo privo di linearità, accentuato dalla struttura zig-zagante messa in opera da Piero Sartogo e ha una struttura “a compartimenti” che mantiene nell’insieme un senso unitario. All’interno di ogni singolo intervento, inoltre, vige una libertà totale che porta a occupare lo spazio attraverso il montaggio di suoni, visioni, oggetti, azioni. Rilevando il clima speciale dell’evento Filiberto Menna scrive: “gli artisti a Montepulciano hanno voluto coinvolgere nella loro opera una fetta assai ampia di realtà. Stringere maggiormente i rapporti tra fatto estetico e fatto vitale, spendere con più generosità e con più rischio una più grossa porzione di vita»¹⁵². *Amore mio* innesca una serie di relazioni decisive per l’ideazione e l’organizzazione di *Vitalità del Negativo nell’arte italiana* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1970-gennaio 1971). La rassegna – la prima realizzata con gli Incontri Internazionali d’Arte di Graziella Lonardi Buontempo – torna all’Istituzione aprendo alle ricerche sperimentali il Palazzo delle Esposizioni, sede storica delle quadriennali romane; curata da Achille Bonito Oliva e con Piero Sartogo che progetta il coordinamento dell’immagine, è un bilancio quasi completo dell’arte italiana dal 1960 al 1970. I lavori esposti e gli ambienti creati, molti dei quali visti a Foligno nel 1967, sollecitano esperienze che coinvolgono tutti i sensi. Ma la novità da rilevare è nel tipo di relazione che si viene ad istituire tra il contenitore espositivo, completamente trasformato, le opere, gli ambienti, il pubblico e gli esterni del palazzo. La complicità con il mondo non si istituisce attraverso l’occupazione fisica o metaforica degli spazi della città o piuttosto con azioni e interventi diretti, ma mediante il richiamo tecnologico, ammiccante quanto freddo, degli schermi televisivi posti come «indice visivo della mostra»¹⁵³ sulla facciata del Palazzo delle Esposizioni. Quanto all’interno, un dispositivo nell’atrio centrale del palazzo, oscurato e abbassato da bande nere, proietta su grandi schermi le ombre dei visitatori quasi a generare una induzione alla

¹⁵¹ Di «grande happening in provincia» parla Pier Luigi Tazzi in *La Dieta di Montepulciano*, in «Nac», novembre 1970.

¹⁵² F. Menna, *Gli artisti si sono autoconvocati per confessare il loro “amore segreto”*, in «Il Mattino», Napoli, 6 agosto 1970.

¹⁵³ s.a., *Gesti di liberazione*, in «Sipario», Milano, dicembre 1970, p. 56.

partecipazione e trasformare di conseguenza l'intero evento in uno spettacolo¹⁵⁴.

I.5. «Critica in atto»

Pensi che la critica possa avere ancora una funzione,
oppure finirà per dirigere gli uffici stampa delle gallerie?
«Flash Art», 1967

Non mi è più possibile scrivere dell'arte come io e gli altri abbiamo sempre scritto.
Non mi è più possibile credere nell'assoluta necessità che l'uomo acquisti nuovi, più liberi e meno
menzogneri linguaggi per poi persistere personalmente per usare quei linguaggi che vorrei veder
distrutti.
Henry Martin, 1969

Molte delle mostre appena prese in analisi sono accompagnate o si concludono con dei dibattiti: ricerche artistiche e posizioni critiche, in un corpo a corpo estenuante, si specchiano e si interrogano. Accade ad esempio ad Amalfi nelle rassegne¹⁵⁵ volute con intuito lungimirante dal giovane collezionista, «manager e cultore dell'arte»¹⁵⁶ Marcello Rumma, a San Benedetto del Tronto per la VIII Biennale, a Como per *Campo Urbano*. Il fenomeno dei dibattiti, d'altronde, è diffuso e ramificato. «In Italia è soprattutto l'esercizio della critica d'arte militante, come istituzione in senso pervasivo e strutturale, attinente i modi stessi del linguaggio, che viene ad essere decostruito e questionato, nella pubblicistica di settore»¹⁵⁷, ha scritto Maria Grazia Messina e le numerose occasioni di incontro – quelle dalle insubordinate caratteristiche laboratoriali e quelle più ufficiali dei convegni – nelle quali la critica

¹⁵⁴ Un'ampia descrizione dell'evento è contenuta in D. Lancioni, *Gli Incontri Internazionali d'Arte*, in *Incontri...dalla collezione di Graziella Lonardi Buontempo*, cat. mostra, Roma 2003. Più di recente, le vicende citate sono state celebrate in *Macroradici del contemporaneo: a Roma, la nostra era avanguardia*, cat. mostra, MACRO, Roma, Electa, Milano 2010.

¹⁵⁵ La seconda delle rassegne amalfitane – *L'impatto percettivo* a cura di Alberto Boatto e Filiberto Menna che si svolge a maggio del 1967 – si apre con il convegno dal titolo *Lo spazio nell'arte oggi*. Le relazioni introduttive sono affidate a Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Filiberto Menna (cfr. R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, vol. II, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 9, 22-29), ma il parterre della critica invitata è ben nutrito, tanto che Barilli definisce l'incontro «un censimento della giovane critica». Sono presenti Boatto, de Marchis, Fagiolo, Gatt, Volpi e, quasi come contraltare antagonista alla "Scuola romana" oltre a Barilli, Barletta, Caramel, Corbi, Palazzoli. Invitati ma assenti Del Guercio, Sanguineti, Tadini, Crispolti, Vivaldi (sulle ragioni di questa significativa defezione, si veda A. Trimarco, *Filiberto Menna. Arte e critica d'arte in Italia. 1960/1980*, cit., pp. 9-27).

¹⁵⁶ Si veda G. Guercio, *Marcello Rumma, collezionista e editore*, in *La costruzione del nuovo. Salerno 1966/1976. Documenti, immagini, testimonianze*, cat. mostra a cura di S. Zuliani, Edizioni 10/17, Salerno 2005, pp. 55-58.

¹⁵⁷ M. G. Messina, *Modi italiani di critica istituzionale*, in S. Chiodi (a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le Lettere, Firenze 2009, p. 139.

ripensa al proprio ruolo, alla propria funzione e alla propria identità, senza risparmiare toni aspri e stoccate violente, rappresentano una sorta di diversificazione (oltre le riviste, le esposizioni, i cataloghi) di un processo in atto, di cui questa parte del lavoro vuole enucleare temi e questioni dominanti. Per comodità di inquadramento verranno utilizzati come estremi temporali due eventi: il XII Convegno Internazionale di artisti, critici e studiosi d'arte, presieduto da Giulio Carlo Argan, che si svolge a Verucchio a settembre del 1963 subito dopo la IV edizione della Biennale di San Marino *Oltre l'Informale* e la rassegna "Critica in atto" che si tiene dal 6 al 30 marzo del 1972 a Roma, a palazzo Taverna, la sede (legendaria) degli Incontri Internazionali d'Arte di Graziella Lonardi Buontempo.

Volgersi indietro al 1963¹⁵⁸ è necessario perché la temperatura della discussione che ha luogo a Verucchio¹⁵⁹ e la guerra che ne scaturisce possono essere considerate gli elementi fondanti di una rivoluzione, l'inizio di una gestazione difficile e prolungata da cui nascerà una "nuova critica". Che a Verucchio non si prenda congedo (soltanto e definitivamente) dall'Informale ma si provi a decretare – con una mal tollerata presa di posizione da parte di Argan – un futuro gestaltico e di gruppo per l'arte, lo si può affermare senza timore. Con un andamento perfettamente coerente alla militanza "progettuale" di Argan e alla malia modernista del suo discorso critico, nel convegno si discute della funzione sociale dell'attività artistica, della necessità di intervenire all'interno dei sistemi produttivi, del ruolo propositivo della critica. Le parole in apertura dei lavori ne sono il viatico:

Scopo comune degli artisti e dei critici è di portare avanti l'arte, di conservarle una funzione sociale, che non può essere se non quella di inserire i modi operativi (e i valori connessi) nei modi di operazione della società.

¹⁵⁸ Il dibattito critico di questo momento è prevalentemente orientato al superamento dell'Informale. Anche il numero 12 della rivista «il verri», uscito appunto nel 1963, decreta a partire dal titolo – *Dopo l'Informale* – tale presa di distanza. I contributi di Dorflès, Calvesi, Tadini, Crispolti, Menna, Barilli, Sanguineti, Vivaldi, Boatto, Volpi articolano in maniera differenziata il loro pensiero sulla chiusura di una stagione, maturata in realtà già sul finire degli anni Cinquanta, ragionando sui nuovi scenari del presente.

¹⁵⁹ Una prima cronaca, quasi in diretta, del dibattito si può leggere in «Marcatrè», n. 1, novembre 1963; successive analisi sono contenute in I. Mussa, *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni Sessanta*, Bulzoni, Roma 1976; S. Bordini, *Artisti e critici: note sul dibattito tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, in *L'arte del XX secolo. 1946-1968. La nascita dell'arte contemporanea*, Skira, Milano 2008, pp. 228-232; M. G. Messina, cit., pp. 133-143; per l'importanza che tale momento di rottura assume nelle vicende di Carla Lonzi, di cui si parlerà più specificamente nel paragrafo successivo, si veda anche L. Conte, "La critica è potere". *Percorsi e momenti della critica italiana*, in *Carla Lonzi: la duplice radicalità*, Ets, Pisa 2011, pp. 87-109. Nel contributo di Conte si ricorda la definizione che Pietro Consagra dà dell'anno 1963: «l'anno zero».

La Biennale di San Marino, articolata in modo da presentare la “nuova figurazione”, ricerche di matrice neodadaiste/novorealiste e ricerche riconducibili al variegato ambito programmato e neocostruttivista, si era chiusa con il primo premio al Gruppo N, al Gruppo Zero e con il secondo premio al Gruppo Uno e al GRAV. Lo dice bene Silvia Bordini¹⁶⁰: il superamento dell’informale e delle sua dimensione individuale (e apparentemente disimpegnata) assume in tal modo una direzione che premia prevalentemente l’indirizzo neocostruttivista. Ventitré artisti di area romana tra i quali Novelli, Perilli, Sanfilippo, Santomaso, Turcato, Scialoja, Accardi, Consagra, Corpora, Dorazio, Mastroianni, «prendono posizione nei confronti del convegno stesso»¹⁶¹ decidendo di non partecipare ai lavori. Il documento che producono contesta il tono autoritario di certa critica (non sono poi così temporalmente distanti le prescrizioni ideologiche imposte in seno al Pci riguardo l’arte e la cultura!), ma il bersaglio è essenzialmente Argan:

Dichiariamo la nostra diffidenza e la nostra sfiducia verso un costume critico divenuto perentorio al punto da volere intervenire nel vivo dell’arte nel momento stesso del suo elaborarsi o progettarsi, per tracciare schemi sbrigativi e addirittura imporre direttive e programmazioni¹⁶².

Da offrire al presente, tali artisti non hanno certezze, soluzioni o un’idea univoca di impegno, ma proteggono con fierezza lo spazio autonomo della creazione negando che «chiunque possa fare storia prima che storia sia fatta»¹⁶³.

Ma se la volontà di Argan, figura tra le più autorevoli e insieme più demonizzate del decennio, fosse soltanto di natura dirigista, la centralità di tale discussione svanirebbe. Con un lucidissimo articolo, lo storico dell’arte Michele Dantini riconduce l’analisi su un altro terreno illuminando la posta in gioco ovvero il pericolo di un’arte svuotata di senso e di funzione nell’epoca del boom economico, a cui Argan vuole fermamente rispondere:

L’eleganza semplice e popolare, per più versi nativa, l’amore del lavoro, la diffusione dell’opera d’arte nel territorio: verosimilmente era questo, agli occhi di Argan, che l’Italia poteva opporre, con una tradizione millenaria e una densità senza pari di documenti artistici, al formidabile apparato tecno-industriale, militare o di propaganda delle grandi potenze, a ex imperi e nazioni assai più rilevanti per forza militare e economica, demografia, comunità linguistica. La Biennale veneziana del 1964, con il clamore destato da New Dada e Pop, costituì, per Argan, un punto di non ritorno. A differenza di allievi

¹⁶⁰ S. Bordini, *Artisti e critici...*, cit. p. 228.

¹⁶¹ Lettera firmata, *Le tentazioni della critica*, consultata in «Marcatré», n. 1, novembre 1963, pp. 27.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ivi*, p. 28.

e studiosi della generazione più giovane a lui vicini, accolse con amarezza l'affermazione degli artisti americani (Rauschenberg ricevette il Leone d'oro) e si ritrasse progressivamente dalla critica militante, avanzando la tesi della morte dell'arte¹⁶⁴.

La Biennale di Venezia del 1964, con lo strascico di polemiche che porta con sé, pone anche la questione della pervasività dell'arte americana e dell'irruenza del mercato (rappresentato dai galleristi Ileana Sonnabend e Leo Castelli su tutti) che la sostiene. Il rapporto Europa/America sarà un tema diversamente dibattuto nella seconda metà dei Sessanta. Ad esempio a margine dell'incontro alla Galleria Vismara di Milano che sulla scia delle discussioni riguardanti la mostra torinese curata dalla Palazzoli *Contemp l'azione* coinvolge Tommaso Trini, Piero Gilardi, la stessa Palazzoli, Gianni Emilio Simonetti, Marisa Volpi. Ne tira le fila quest'ultima sulla rivista «Bit» a marzo-aprile del '68 sintetizzando in tal modo gli elementi di forza della situazione americana:

Mi rendo conto tuttavia che una delle loro leve è la capacità di imporre degli slogan: Pop art, Op art, Primary Structure (Mc Shine), Minimal Art, Hard Edge (Langsner), Post-painterly (Greenberg) [...] Per altro l'etichetta giova alla diffusione mentre danneggia quasi sempre la lettura corretta degli stessi raggruppamenti, o delle opere o degli artisti che vi vengono ingabbiati, creando equivoci, soprattutto a distanza¹⁶⁵.

Secondo quanto ci ha raccontato Lia Rumma¹⁶⁶, il progetto che Germano Celant presenta a Marcello per la terza delle rassegne amalfitane va esattamente in una direzione "americana". Il giovane critico genovese per trasformare *Arte Povera più azioni Povere* in un evento decisivo aveva infatti pensato di convocare una folta schiera di critici tra cui avrebbero dovuto figurare anche Umbro Apollonio e Giulio Carlo Argan, oltre coloro che realmente prenderanno parte alle giornate amalfitane. Celant immaginava la presenza della critica come una vera e propria fonte di ulteriore azione tra le azioni degli artisti. Quello destinato al dibattito è dunque uno

¹⁶⁴ M. Dantini, *Giulio Argan e l'etica della critica*, in «Il Manifesto», 8 dicembre 2010. Una sola obiezione al discorso di Dantini vogliamo porla dal momento che ci appare più consono guardare il percorso di Argan non come una parabola con la sua fase di ascesa, il suo apice ed una sua caduta ma come un campo dove ogni elemento è strettamente connesso all'altro e nelle sue connessioni si illumina e si spiega. Più che immaginare un ritiro progressivo, ci sembra che il critico trasformi la sua militanza, il suo mandato intellettuale, proseguendo il suo apostolato laico attraverso nuove e diversificate modalità: l'impegno didattico (vedi la monumentale redazione della *Storia dell'arte* per Sansoni in 4 volumi che esce tra il 1968 e il 1970), insieme all'attività politica come sindaco di Roma dal 1976 al 1979, ne sono chiare testimonianze.

¹⁶⁵ M. Volpi, *In margine a un dibattito: America o Europa?*, in «Bit», II, n. 1, marzo-aprile 1968, p. 12.

¹⁶⁶ Durante le numerose chiacchierate avute con Lia Rumma a partire da settembre 2011, ci è stato più volte ribadito lo stretto rapporto tra Celant e Marcello Rumma nei mesi precedenti la rassegna. Tale rapporto è testimoniato da una serie di lettere e documenti non ancora resi disponibili.

spazio che cambia radicalmente pelle: «un'azione critici-artisti» tra le azioni povere e le opere, che si svolge all'interno degli Arsenali e che esalta la dimensione irriducibilmente fluida dell'arte e del pensiero su di essa. Di un'azione, e il dibattito no-stop riuscì ad esserlo, è difficile definire con precisione i confini, sentirne il polso, misurarne la tensione. Ciò che registra il catalogo *Arte povera più azioni povere* pubblicato l'anno successivo la mostra, proprio con le edizioni Rumma, è una traccia importante, a suo modo una indicazione preziosa del disegno «asistematico» di Celant, che sarebbe erroneo intendere soltanto come «promozionale». La presenza – oltre agli artisti di cui si è detto e di Piero Gilardi nelle vesti di “relations-maker” – di Giovanni Maria Accame, del critico e teorico del teatro d'avanguardia Giuseppe Bartolucci, di Pietro Bonfiglioli, filosofo, consulente culturale della galleria bolognese de' Foscherari nonché promotore della Cineteca Comunale, e dello storico del cinema Vittorio Boarini, del critico americano Henry Martin e del gallerista atipico Gerry Schum, di Gillo Dorfles e della “nuova critica” formata da Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna, Daniela Palazzoli, Tommaso Trini, Angelo Trimarco, Marisa Volpi, consente, naturalmente, di muovere il discorso da una prospettiva plurilinguistica oltreché polemica.

Molti spunti di riflessione scaturiscono anche dalla tavola rotonda *Nuove esperienze artistiche al di là della pittura* che ha luogo a San Benedetto del Tronto il 6 luglio 1969¹⁶⁷, il giorno successivo la vernice della VIII Biennale, nella quale abbiamo visto interagire la purezza degli ambienti cinetico-visuali, la mobilità incalzante degli artisti riconducibili all'arte povera e la radicalità dei fluxeurs: una scelta *diplomatica* – così ne parla Tommaso Trini su «Domus» recensendo la biennale¹⁶⁸ – che sembra rispondere a un preciso disegno curatoriale volto alla non esclusione delle ipotesi “programmate”. Dice Menna in proposito: «questa non è una mostra di tendenza, ma una mostra che raccoglie esperienze diverse aventi però un denominatore

¹⁶⁷ Nel 2006 Luciano Marucci, avvalendosi del contributo della Mediateca delle Marche, ma soprattutto dando prova di grande generosità, ha curato la realizzazione di un cd-rom dedicato all'evento del 1969. Il cd ha reso possibile la ripubblicazione del catalogo e la consultazione di materiali d'archivio (corrispondenza con gli artisti, immagini fotografiche delle opere e delle azioni nel paesaggio e la preziosa trascrizione del convegno-dibattito *Nuove esperienze artistiche al di là della pittura* a cura di Anna Maria Novelli). Si rimanda pertanto a tale fonte per le citazioni tratte dal convegno.

¹⁶⁸ T. Trini, *L'estensione teatrale*, in «Domus», n. 480, novembre 1969, p. 49.

comune»¹⁶⁹. La tavola rotonda vede intervenire Dorfles, che svolge anche il ruolo di coordinatore e poi naturalmente Menna e Marucci, alcuni degli artisti tra cui, Marotta, Merz, Pignotti, Munari, Prini, e nelle file della critica Trini, Bonito Oliva, Celant. Dorfles e Menna non rinunciano a tirare le fila della discussione (che diventa una sorta di verifica collettiva delle idee messe in campo¹⁷⁰) senza eludere alcune questioni intimamente legate al tema di fondo della rassegna. Una di esse è paventata da Dorfles il quale, dietro esperienze artistiche da lui definite «situazionali» che prescindono dalla creazione materiale e dalla realizzazione di oggetti, intravede un rischio, forse una contraddizione:

queste “azioni” molto spesso vengono rese pubbliche soltanto attraverso il mezzo fotografico. [...] Abbiamo perciò tutta una nuova forma di documentazione di azioni e situazioni che, attraverso un mezzo meccanico, vengono “artificializzate”; situazioni naturali che divengono artificiali, che si artificializzano attraverso un mezzo tecnico com’è quello della fotografia e che, attraverso questo mezzo, divengono “smerciabili”.

La risposta di Menna, Tommaso Trini e Bruno Munari in proposito è di altro segno, pragmatico e lungimirante. Dice Menna:

Trini, invece (ed in questo sono d’accordo con lui), sostiene che l’artista compie un’operazione puntiforme, ma è convinto che sia un’operazione che deve essere partecipata e, quindi, adopera tutti i mezzi possibili per partecipare questa sua esperienza ad altri: fotografia, cinema, ecc. [...] Dorfles parlava del fattore negativo implicito nell’uso della foto per comunicare atti “magici”, l’agire “qui ed ora”. A me sembra che lavorare mediante la foto sia realistico e del tutto necessario, dovendosi comunicare appunto gesti effimeri, momenti e trasgressioni non affidate a simboli oggettualizzati quali il quadro, la scultura, ecc. L’artista deve veicolare se vuole comunicare, ed è ora che si impossessi direttamente, e con lucidità, dei mezzi che veicolano appunto le sue informazioni. Così, anche questi artisti che appaiono sensibilstici, poetici, magici, finiscono per voler controllare, al pari dei programmati, i loro mezzi di comunicazione¹⁷¹.

Ma la discussione diventa per Filiberto Menna una occasione per chiarire più ampiamente cosa sorregge l’esaltante novità operativa di artisti così sensibilmente diversi. Le sue parole rivelano, a nostro avviso, più di una venatura marcusiana:

Ciò che unisce questi artisti è soprattutto l’intento di mettere in evidenza dei procedimenti operativi, per cui l’operazione artistica si trasforma da operazione creatrice di oggetti finiti, conclusi plasticamente, in una sorta di modello di comportamento. Questi artisti ci propongono un modello di

¹⁶⁹ Trascrizione del convegno-dibattito *Nuove esperienze artistiche al di là della pittura* a cura di Anna Maria Novelli, s.i.p.

¹⁷⁰ In questo senso è significativo il giudizio di Lamberto Pignotti sulla rassegna ordita da Dorfles e Menna che manifesta perplessità riguardo la vetustà del “contenitore” espositivo: «è ancora una mostra e, forse, questo è il difetto. Io avrei preferito che questa fosse stata una manifestazione viva in un contesto di gente che va e che viene. Meglio sarebbe stato eliminare l’edificio che ricorda le strutture a cui è adibito. Ad ogni modo è una mostra: è il lato negativo. Il lato positivo è che è una mostra di invenzioni e la mostra è bella».

¹⁷¹ *Nuove esperienze artistiche al di là della pittura* a cura di Anna Maria Novelli, s.i.p.

comportamento che agisce in senso liberatorio a due livelli: in primo luogo sul piano dell'informazione, perché il procedimento porta a una serie di comunicazioni che spiazzano lo spettatore, lo costringono a rivedere continuamente le cognizioni acquisite sulla base delle informazioni correnti fornite dai mezzi di comunicazione di massa ordinariamente operanti nel contesto sociale odierno. Ma questo tipo di liberazione che ci propongono gli artisti si accompagna a un tipo di liberazione molto più radicale in quanto agisce ad un livello psichico più profondo. [...] Operazione artistica e operazione psicanalitica sostanzialmente coincidono perché tendono a portar fuori questo nucleo sommerso, questo strato profondo.

Grosso spazio è infine dedicato alla relazione dialettica di artificiale/naturale, con cui Dorflès sintetizza in catalogo gli sviluppi delle ultime correnti artistiche audio-visive, e che necessita una riformulazione, a partire da una considerazione: ritenere fallaci sia «i principi di un'arte decisamente derivata dall'elemento tecnologico»¹⁷² sia quelli che ad essi ostinatamente si oppongono. Le riflessioni riprendono nel senso e nella ispirazione i temi toccati in conclusione del saggio *Artificio e Natura*¹⁷³. E fanno eco a quelle di Menna, pronunciate durante il dibattito, sui rischi che corrono «gli artisti che si servono di mezzi tecnologici evoluti»¹⁷⁴ [...] nell' «eleggere a modello non tanto il procedimento di formazione quanto il materiale adoperato e gli effetti determinati da certi congegni tecnici. C'è il rischio che il mezzo tecnico adoperato congeli o, addirittura, occulti l'idea formativa»¹⁷⁵. L'arte può indirizzare, mitigare il potere della tecnologia a patto che non ne sottovaluti l'importanza, che non la escluda dal presente.

A cura di Achille Bonito Oliva, la rassegna «Critica in atto» del 1972 prende le forme non di una tavola rotonda (o dei temibili agoni di qualche anno prima) ma di una serie di singoli incontri orchestrati in modo tale che a ogni critico sia dato identico spazio per dare voce alle proprie posizioni, e alla propria singolare inquietudine, e per offrire riflessioni sui problemi della critica e sulle questioni ritenute più preminenti della ricerca artistica attuale. Il titolo che fa da cornice alla rassegna, e con cui concludiamo questa parte del lavoro, ribadisce l'avanzamento di un processo ancora in corso, raffreddato rispetto ai conflitti del '68 ma di certo non cristallizzato. Lo spirito della rassegna sembra corrispondere al principio di base su cui si articolano le attività degli Incontri della Buontempo, ricercare «strumenti o modelli

¹⁷² G. Dorflès, *Artificiale e naturale nelle ultime tendenze artistiche audiovisive*, in *Al di là della pittura*, cat. mostra a cura di G. Dorflès, F. Menna, cit., s.i.p.

¹⁷³ G. Dorflès, *Artificio e Natura*, Einaudi, Torino 1977 [1968], p. 244.

¹⁷⁴ *Nuove esperienze artistiche al di là della pittura*, cit., s.i.p.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

organizzativi per il lavoro culturale». Sono coinvolti, ventidue tra storici e critici d'arte distanti per formazione, provenienza e generazione da Giulio Carlo Argan a Jean Marc Poinot, da Filiberto Menna a Catherine Millet, da Bonito Oliva a Calvesi. L'esito di questi incontri – concretizzatosi nel secondo dei quaderni pubblicati dagli Incontri Internazionali d'Arte¹⁷⁶ – ha sfumature decisamente variegata: con uno sguardo generale possiamo dire che prevalgono temi e interrogazioni riguardanti l'arte concettuale, la cui portata e i cui effetti stanno (ora più che durante il fuoco della contestazione sessantottesca¹⁷⁷), imprimendo una direzione “analitica” e più profondamente introspettiva alla critica.

I.6. Voci di un dibattito plurale: Maurizio Calvesi; Germano Celant; Carla Lonzi; Filiberto Menna.

Appare evidente nella ricostruzione fin qui condotta che le voci in questione, considerando solo quelle di provenienza italiana, si incrociano, si scontrano, facendosi interpreti e portatrici di una pratica critica plurale e conseguentemente di uno sguardo diverso sulla “smaterializzazione”. Per discutere di questa pluralità, si è scelto di soffermarsi su alcune figure (Maurizio Calvesi, Germano Celant, Filiberto Menna, Carla Lonzi) che, com'è facile supporre, non esauriscono la complessa varietà del panorama critico italiano attivo nei tardi anni Sessanta quando – lo ha detto splendidamente Giulio Paolini parlando di Celant – «la figura del critico cominciava ad abbandonare il ruolo di “recensore”, di giudice temuto e riverito, per cedere il passo a quello di amico, confidente, “profugo” di una funzione al tramonto e in cerca di nuova ospitalità»¹⁷⁸.

Quella che abbiamo messo in atto è dunque una parzialità ragionata ed eteroglossa, nel senso che ne dà Bachtin, che vuole farsi sintesi di una tensione positiva, di un avanzamento, di una riqualificazione. Portando ciascuno con sé la singolarità della

¹⁷⁶ *Critica in atto*, a cura di A. Bonito Oliva, Quaderno degli Incontri Internazionali d'Arte/2, Roma 1973.

¹⁷⁷ Ne sono prova anche le numerose esposizioni dedicate ai padri del concettuale che si susseguono in Italia, da Torino (Stein, Sperone) a Napoli (dalla esordiente Lia Rumma).

¹⁷⁸ Le parole di Giulio Paolini, raccolte da Ludovico Pratesi su un pieghevole stampato in occasione di “Alighiero Boetti Day”, che si è svolto all'Auditorium della RAI di Torino il 28 maggio 2011, sono state riproposte da A. Costantini, *La vita è una serie di azioni. “Arte Povera” a Genova e a Bologna*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011, p. 196.

propria formazione, del proprio retroterra culturale, delle proprie strategie operative, i critici citati hanno pronunciato risposte diverse alle medesime questioni: la sfida rappresentata dalle novità dematerializzanti dell'arte e alle trasformazioni dello statuto della critica. Le diversità emergeranno di seguito ma si può affermare che, per tutti, il lavoro è orientato in direzione di uno scardinamento, agito con determinazione ed efficacia, dei confini ormai labili tra le discipline.

Maurizio Calvesi, da cui questa analisi vuole muovere e non solo perché tra tutti i "convocati" è il meno giovane, consente di introdurre una questione che per la storia della critica italiana del dopoguerra resta discriminante: ci riferiamo alla "riabilitazione" dell'avanguardia futurista, la cui attitudine anti-contemplativa e i cui assunti legati al rapporto tra arte-azione e arte-vita lasciano non poche tracce nel DNA degli artisti emergenti negli anni sessanta. A partire dalla pubblicazione degli *Archivi del Futurismo* nel 1958 a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori e lungo tutto il decennio successivo, il processo di rimozione della prima avanguardia italiana viene interrotto dall'intensificarsi di studi e ricerche su fatti e protagonisti del movimento¹⁷⁹. In queste vicende, il ruolo del critico romano ha un peso rilevante. Risale al 1966 il suo volume, uscito per Lerici, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop Art*. Nella raccolta di articoli scritti a partire dal 1963 e perlopiù pubblicati singolarmente sulla rivista palermitana «Collage», Calvesi «riapre il discorso su Marinetti, su Boccioni e su Balla, sui rapporti tra il futurismo e le avanguardie, sul contributo irrinunciabile di Sant'Elia»¹⁸⁰, e soprattutto, come a servirsi di quelle premesse per leggere le ricerche coeve, lega l'analisi della Neoavanguardia ai saggi critici sul futurismo nel quale coglie una delle matrici più autentiche del presente dell'arte. Ripercorrendo, inoltre, nel secondo dei testi dedicati alla Pop Art, redatto dopo la Biennale di Venezia del 1964, il rapporto tra la pittura e le «pratiche in divenire dell'*happening*, dell'*environment*, dell'*event*» e ragionando sulle modalità con

¹⁷⁹ Prima con la pubblicazione nel 1958 degli *Archivi del Futurismo* a cura di Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori e poi con le ricerche di numerosi studiosi, l'avanguardia futurista diventa un luogo critico da attraversare secondo molteplici prospettive. Si vogliono segnalare, a questo proposito, gli studi ad opera di Enrico Crispolti, la monografia di Filiberto Menna su Prampolini del 1967 e l'omaggio a Balla dello stesso anno di Maurizio Fagiolo dell'Arco, e poi le ricerche sul cinema futurista di Mario Verdone e quelle del 1969 di Giuseppe Bartolucci su *Il Gesto futurista*.

¹⁸⁰ A. Trimarco, *Filiberto Menna. Arte e critica d'arte in Italia. 1960/1980*, La città del sole, Napoli 2008, p. 12.

cui la Pop Art rielabora «sebbene più prudenzialmente»¹⁸¹ il nesso arte-vita, il critico esprime una rilevante posizione:

Molti dei principali e successivi sviluppi dell'arte degli anni Sessanta prendono le mosse dalla fondamentale esperienza della Pop Art: a cui tutti dicono di reagire, ma in realtà dovendole qualcosa. E intendo dire la stessa linea «concettuale» che troverà in Kosuth il più emblematico campione¹⁸².

A distanza di qualche mese, nel 1967, attraverso il contributo per la mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*¹⁸³ che si svolge nella galleria romana l'Attico e che riunisce per la prima volta i torinesi Gilardi e Pistoletto e gli artisti di area romana Bignardi, Ceroli, Kounellis, Pascali e Schifano, Calvesi prosegue le sue riflessioni sullo sconfinamento dell'opera nello spazio ambientale e sulla radicalità "vitale" che l'utilizzo degli elementi primari comporta. Per il catalogo della celebre e citata esposizione folignate *Lo spazio dell'immagine* del 1967, intitolato *Le strutture del primario*, Calvesi fa i conti, marcando una sorta di distacco, con la tendenza minimalista delle *Primary Structures* esposte nel 1966 al Jewish Museum di New York e che in Italia fanno capolino in occasione della Biennale di San Marino del 1967. Viene figurato uno scenario allargato, una evoluzione, in cui: «strutture primarie son tutte le strutture elementari sia fisiche che psichiche, gli elementi fondamentali che l'arte d'oggi ripropone alla nostra attenzione coinvolgendoci anche spazialmente nel suo "campo"»¹⁸⁴.

È quasi un crescendo operativo, allora, che dallo spazio coinvolge il tempo e dove l'opera arriva a compiersi e a svanire nella durata effimera di un'azione, quello condotto per *Teatro delle mostre*, il festival che a maggio del '68 infiamma la scena artistica romana e di cui si è già detto.

Dell'azione di Celant, la cui insistita presenza in queste pagine testimonia l'imprescindibilità della sua figura, qui si vuole mettere in luce una peculiare modalità di azione. Cresciuto alla scuola di Eugenio Battisti, storico dell'arte e intellettuale la cui importanza è stata più volte riconosciuta come determinante per la sua

¹⁸¹ M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, Bari, 1971, p. 11. La citazione fa parte della introduzione alla nuova edizione che segue quella del 1966 pubblicata da Lerici.

¹⁸² M. Calvesi, *Autobiografia '60-'80*, in *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, cat. mostra a cura di N. Ponente, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 febbraio-15 aprile 1981, De Luca Editore, Roma 1981, p. 11.

¹⁸³ *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, cat. mostra con testi di A. Boatto e M. Calvesi, Roma, Galleria L'Attico, giugno 1967. I contributi dei due critici sono intitolati rispettivamente *Lo spazio dello spettacolo* e *Lo spazio degli elementi*.

¹⁸⁴ M. Calvesi, *Le strutture del primario*, in *Lo spazio dell'immagine*, cit., p. 12.

formazione e per l'evolversi della sua carriera¹⁸⁵, Celant nella curvatura temporale oggetto di questo capitolo (ma lo sarà anche negli anni a venire seppur in forme molto diverse) occupa una posizione preminente in ogni aspetto, in ogni prospettiva con cui abbiamo scandito la nostra ricostruzione: nel lavoro svolto sulle riviste¹⁸⁶ («Marcatré» dalla sua fondazione nel 1963, «Casabella» dal 1966, «Bit» con la Palazzoli per un soffio di mesi tra il 1967 e il 1968); nella scrittura radicalmente rinnovata delle esposizioni di cui si fa attore, nella proposizione di una nuova militanza in grado di avanzare teoricamente proprio mettendo in discussione se stessa. Così come colpisce, ovviamente, la sapienza con cui si muove su più territori e al confine tra gli ambiti disciplinari (nei mesi precedenti la rassegna amalfitana del 1968, ad esempio, il critico sta lavorando alla prima monografia sul designer e architetto Marcello Nizzoli¹⁸⁷ per le Edizioni di Comunità). Ma in che modo, attraverso Celant, la critica militante si arricchisce di una nuova prospettiva metodologica? In che modo il ruolo del critico stempera la sua autorità e si divincola da un discorso teorico-critico settato su modalità «dittatoriali»¹⁸⁸ avvertite come intollerabili?

Ha ventisette anni, ed è il 1967, quando costruisce teoricamente l'Arte Povera. Quello adottato non è uno schema prescrittivo ma piuttosto una traccia che via via si mostra e si chiarisce. È singolare che le pagine, che per abitudine vengono tuttora definite

¹⁸⁵ Si veda ad esempio G. Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, in Id. (a cura di), *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano 1985, pp. 12-20.

¹⁸⁶ Ad un giornalista che gli chiedeva del suo rapporto con le riviste e del fatto che in fondo, nonostante la capillarità con cui il suo discorso teorico si è espanso ovunque, non ne avesse mai diretta una, Celant risponde: «Sinceramente ho sempre scelto di operare in sintonia con le persone e non con le istituzioni, siano musei o riviste. Per cui, mettendomi in dialogo con un referente – col quale condividere al massimo la passione o la ricerca – mi è stato difficile pensare di “dirigere” una struttura complessa e articolata come un museo e una rivista: che richiedono un'attenzione non solo al progetto, ma all'impegno quotidiano, secondo tempi ristretti ed eventi pianificati. Così ho preferito sempre lavorare al progetto, cercando di non allargarmi troppo su mansioni che non conoscevo e da cui forse sarei rimasto deluso, perché non corrispondevano alla mia visione, o meglio alla mia ossessione. Facendo così, ho potuto esprimermi, e trovare una mia collocazione di nicchia: dalle sue diramazioni ho creato la mia identità, lavorando in osmosi con direttori di riviste, come Mendini e Ingrid Sischy, o di musei, come Hulten e Krens. Al tempo stesso, la sintonia intellettuale ed estetica mi ha portato a un intenso scambio con artisti e architetti con cui ho condiviso l'aspetto vitale del laboratorio, soltanto applicandolo al mio ambito linguistico: la mostra e il libro costruiti in comune e “su misura” per ogni singolo creatore». È significativo ascoltare ancora nel 2010, anno a cui risale questa conversazione, la predilezione per “il progetto” e per la mobilità a discapito di qualsiasi fissità di impostazione. Si veda S. Casciani, *Germano Celant: un sogno insieme*, in «Domus», n. 940, Ottobre 2010.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ G. Celant, *Ad Amalfi ho intuito che*, in *Arte povera più azioni povere*, cit., p. 54.

come “manifesto”, rechino la definizione e la provvisorietà dichiarata di *appunti per una guerriglia*¹⁸⁹ e che siano lacunose, per stessa ammissione di Celant.

Incontro, il 23 novembre, Icaro e Ceroli che mi confermano che questo atteggiamento è ormai di molti artisti. Alviani, Scheggi, Bonalumi, Colombo, Simonetti, Castellani, Bignardi, Marotta, De Vecchi, Tacchi, Boriani, Mondino, Nespolo. Questo testo nel suo farsi è già lacunoso. Siamo infatti già alla guerriglia.

Una dimensione *in fieri* del lavoro critico, dunque, un darsi mai definitivamente per esistere come «strumento di esperienza»¹⁹⁰ che nell'intervento per il dibattito a più voci che ha luogo su «Cartabianca» a novembre del 1968, in nome della *Contestazione estetica e dell'azione politica*, si arricchisce di nuove motivazioni. Celant affida a *Critica come evento*¹⁹¹ il compito di riguadagnare «uno spazio vitale», dove sia possibile incidere nel corpo sociale e che scongiuri un lavoro che sia solo opera di mediazione. L'anno successivo che intanto registra la pubblicazione del libro *Arte Povera* con Mazzotta, nell'articolo *Per una critica acritica*, uscito in una prima versione su «Casabella» e poi ampliato nel 1970 per la rivista «Nac», Celant affianca all'idea di *critica come evento* quella di *azione conservativo-storica dei documenti*¹⁹². Sotto l'egida di Susan Sontag, del suo «elogio della trasparenza» e delle sue posizioni *Against Interpretation*, e tenendo presente le novità sostanziali dell'arte, Celant immagina (e si adopera, anche, in questa direzione con la costituzione dell'«Information documentation archives») «una diversa dimensione operativa» che sia «acritica» (in vero diversamente critica) in cui «più che giudicare o stabilire, stendere pettegolezzi o giudizi, *diventa complice*, si istituisce come vita parallela e autonoma, non artistica, rispetto alla produzione in arte»¹⁹³, che possa voler dire «lotta (e non discorso) per la creazione di archivi e fototeche, biblioteche», che possa «significare azione politica (non logorroica) per *avere potere non sull'arte ma sugli strumenti di documentazione*»¹⁹⁴. Prefigurando nuovi scenari, Celant si spinge a dire che una

¹⁸⁹ Si veda a questo proposito G. Maraniello, *Scrivere: Appunti per una storia dell'Arte Povera*, in *Arte Povera 2011*, cit., p. 95.

¹⁹⁰ G. Celant, *Ad Amalfi ho intuito che*, cit., p. 54. Come ulteriore spunto di riflessione per rilevare l'atipicità della metodologia adoperata da Celant, si vogliono ricordare alcune considerazioni di Maurizio Fagiolo, raccolte nel Quaderno de' Foscherari del 1968. Dice Fagiolo «Germano Celant [...] pochi pensano che anche un critico deve (volente o nolente) sapere di fare arte [...]. Non può essere che arte una critica venuta a trovarsi in una situazione che vede nell'arte la più sottile e penetrante forma di critica».

¹⁹¹ G. Celant, *Critica come evento*, in «Cartabianca», n. 3, novembre 1968, pp. 14-16.

¹⁹² G. Celant, *Per una critica acritica*, in «Nac», n. 1, ottobre 1970, p. 29, corsivo nel testo.

¹⁹³ *Ivi*, p. 30.

¹⁹⁴ *Ibidem*. Il corsivo è nel testo.

militanza così configurata può rivendicare per la critica un destino di «storia in atto del presente artistico [...] *storia immediata dell'arte contemporanea*»¹⁹⁵ dove acquisiscono un ruolo fondamentale per la loro univocità informativa anche i nuovi strumenti operativi come «il cinema, la fotografia, il libro, il registratore, la rivista»¹⁹⁶. Quale, a questo punto, il ruolo di Carla Lonzi che proprio riprendendo a dicembre del 1970 le sollecitazioni di Celant con l'articolo *La critica è potere* sulle pagine di «NAC», lo si è detto, si congeda dal mondo della critica, per proseguire comunque il suo «attacco radicale agli schemi culturali tradizionali»¹⁹⁷ su un terreno lontano dal sistema dell'arte ma completamente immerso nelle vicende del giovane movimento femminista italiano, in particolare di *Rivolta?* Per spiegarlo possiamo farci aiutare dalle riflessioni emerse nelle occasioni di approfondimento che si sono susseguite in questi anni recenti. Perché «Carla Lonzi è tornata»¹⁹⁸: lo ha scritto in maniera secca ed efficace Vinzia Fiorino nelle battute iniziali del volume del 2011 in cui si è lavorato senza scindere la sua «duplice radicalità» badando, anche, a sgombrare il campo di indagine da un altro possibile fraintendimento, quello di considerare la Lonzi una Lucy Lippard italiana¹⁹⁹; Lonzi è tornata grazie all'opera di riedizione dei suoi scritti²⁰⁰ dopo gli studi condotti nel lontano 1993²⁰¹, perché si interrogassero nuovamente e ancora le sue parole, si guardasse di nuovo alla complessità del suo percorso. Perché la sua storia ci donasse un esempio di critica “decostruttiva” e anti-accademica, fiera nemica di qualsiasi omologazione. Se, come ha detto Vanessa Martini, «la vita stessa – la sua per prima – diventa così un'operazione creativa, rigenerativa, un atto vitale e politico che rende partecipe dell'autentica dimensione

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ V. Fiorino, *Introduzione*, in L. Conte, V. Fiorino, V. Martini, *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Edizioni ETS, Pisa 2011, p. 7. Il volume raccoglie gli atti della giornata di studi dedicata alla Lonzi che si è svolta il 18 marzo del 2009 a Pisa.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Citando un'intervista di Manuela De Leonardis a Suzanne Santoro, membro della Cooperativa Beato Angelico, Liliana Ellena ricorda come Carla Lonzi avesse preso «nettamente le distanze rifiutandosi di fare la Lucy Lippard della situazione, cioè la critica d'arte femminista». Si veda L. Ellena, *Carla Lonzi e il neo-femminismo radicale degli anni '70*, in *Carla Lonzi...*, cit., p. 121.

²⁰⁰ La casa editrice et al. tra il 2010 e il 2012 ha riedito i principali volumi della Lonzi: *Sputiamo su Hegel, Taci, anzi parla, Autoritratto, Vai pure e Scritti sull'arte*.

²⁰¹ Si vedano i contributi di A.M. Sazeau, A. Tagliaferri, A. Trimarco in *XLV Esposizione Internazionale d'arte. I punti cardinali dell'arte*, cat. mostra a cura di A. Bonito Oliva, Venezia 1993, pp. 32 e ss. Più di recente, Trimarco ha dedicato un nuovo approfondimento alla figura di Lonzi. Si veda del suo già citato *Italia 1960-2000*, il capitolo *La critica come 'autoritratto', la poesia critica*, in particolare le pp. 25-32.

artistica solo chi accetta di “portare la propria vita su di un piano creativo”»²⁰² possiamo utilizzare, senza temere azzardi, le parole di Antonin Artaud per raccontare la “verità” del percorso intrapreso: «una protesta contro la cultura come processo a se stante, quasi come se esistesse la cultura da un lato e la vita dall’altro, come se la cultura non fosse un mezzo raffinato per comprendere ed esercitare la vita»²⁰³. L’immersione, d’altronde, che Lonzi compie nell’ambito teatrale è nient’affatto estemporanea: la frequentazione del Théâtre National Populaire²⁰⁴ agli inizi degli anni Cinquanta, la sua tesi di laurea, discussa nel 1956 con Roberto Longhi riguardante *I rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell’800*, precedono gli interessi per l’arte. Un esordio così configurato testimonia da subito quanto non si pongano costrizioni disciplinari ai suoi interessi e quanto la pratica critica venga intesa come un percorso da vivere sulla propria pelle, come una disciplina che conduce ad una trasformazione del proprio modo di vivere e di agire. È questo aspetto, questa estenuante tensione a fondere vita e arte che ci ha spinto in direzione di Antonin Artaud, guarda caso un eretico, una figura non ortodossa, il cui testo più noto e più bruciante *Il teatro e il suo doppio*, viene tradotto nella sua forma integrale nel 1968, a trent’anni dalla sua pubblicazione con Gallimard.

Lonzi è testimone dell’impegno vivo, strenuo, che occorre per prendere le distanze e combattere ogni tipo di sistema patriarcale, ogni consuetudine culturale svilente, ogni “incrostazione” gerarchica e, probabilmente, per rendere vana o comunque complicata ogni discendenza, ogni filiazione, ogni “scuola”.

Autoritratto, che di questo esercizio è il frutto maturo non è un libro che al primo sguardo appaia accogliente, pacificato, ammiccante. Per entrarvi è necessario attraversare un varco stretto e rinunciare a qualsiasi appiglio. La lettura è complicata dalla fluidità, dall’apertura, dall’assenza di vincoli e di ekphrasis²⁰⁵. Lonzi non traduce

²⁰² V. Martini, *Gli inizi della “straordinaria stagione” di Carla Lonzi: 1953-1963*, in Carla Lonzi, cit., p. 11.

²⁰³ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, trad.it, Einaudi, Torino 2000, p. 130.

²⁰⁴ Si veda V. Martini, cit., p. 16. La studiosa pisana, nel tracciare esaustivamente i contorni della formazione di Lonzi, cita alcune frasi tratte da *Taci, anzi parla. Diario di una femminista...*: «A vent’anni me ne sono andata a Parigi per tentare un approccio con il teatro» e «Se avessi seguito il mio primo impulso, che era appunto il teatro». Più avanti, inoltre, fa riferimento alla conoscenza del testo di Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, che compare già nella tesi di laurea.

²⁰⁵ Le battute iniziali di introduzione al volume, divenuto finalmente una risorsa disponibile e un patrimonio da condividere, chiariscono metodo e modalità con cui il lavoro è stato immaginato e poi costruito: «Questo libro è nato dalla raccolta e poi dal montaggio di discorsi fatti con alcuni artisti. Ma i discorsi sono nati come materiale di un libro: essi rispondono meno al bisogno di capire che al bisogno

in parole ciò che gli artisti costruiscono, Lonzi discorre, piuttosto, mettendo in crisi la natura professionale dell'essere critico, il suo punto di vista privilegiato. Nella sua articolazione nuova e radicale, il testo monta insieme le registrazioni degli incontri che, salvo che con Cy Twombly, Lonzi ha avuto dal 1965 al 1969 con gli artisti Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, testimonia una duplice posizione: non voler concepire la storia dell'arte come un racconto lineare e non voler rispondere ad un inquadramento per tipi, generi, tendenze. Le interviste di cui si compone il testo, e che di fatto accrescono una dimensione di prossimità e di racconto condiviso intorno l'arte, più che uno stratagemma d'indagine, rappresentano la possibilità viva e sorprendente di un dialogo insieme all'insofferenza per l'unidirezionalità insita nella dimensione scritta del saggio.

In questi anni caratterizzati dalla trasformazione dell'opera che segna anche la ridefinizione del ruolo e delle funzioni della critica, il contributo di Filiberto Menna, che del magistero di Argan aveva invece fatto tesoro, appare cristallino nella sua indicazione di rotta. Menna risponde positivamente alle richieste serrate ed emergenti di partecipazione e di impegno per rimettere in gioco e ridisegnare la pratica critica. Nel suo capitale volume *Profezia di una società estetica* del 1968 che segue le monografie su Mondrian e Prampolini (rispettivamente del 1962 e del 1967) e numerosi contributi su riviste e cataloghi, Menna riflette su alcune figure chiave dell'avanguardia artistica e del movimento moderno, sulla loro utopica lezione, per trarne modalità operative con cui agire sul presente. Preludio indispensabile di questa elaborazione è la riflessione sulla condizione di «*sradicamento dal contesto ambientale in cui si trova oggi l'intellettuale*»²⁰⁶. Una riflessione che deve svilupparsi in chiave soggettiva, senza le garanzie fornite dalla ideologia e al contempo senza rinchiudersi «nei confini di una pura specializzazione professionale»²⁰⁷. Allora, dice Menna, «dobbiamo fare in modo che la funzione subisca una sorta di sprofondamento

di intrattenermi con qualcuno in modo largamente comunicativo e umanamente soddisfacente. L'opera d'arte è stata da me sentita, a un certo punto, come una possibilità d'incontro, come un invito a partecipare rivolto dagli artisti a ciascuno di noi. Mi è sembrato un gesto a cui non poter rispondere in modo professionale». Si veda C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, p. 3.

²⁰⁶ F. Menna, *L'ideologia estetica*, in «Cartabianca», n. 3, novembre 1968, p. 17. Corsivo nel testo.

²⁰⁷ *Ibidem*.

esistenziale, metta radici nella vita quotidiana e nella totalità del nostro essere»²⁰⁸, sul modello di quel *coinvolgimento* che contraddistingue le nuove generazioni di artisti «che tendono a uscir fuori dai confini tradizionali dell'arte e a tradurre l'arte in esteticità generale»²⁰⁹. Dirà più tardi nelle pagine di «senzamargine» a proposito degli artisti: «la loro ideologia è appunto questa nuova e più aperta dimensione estetica, alla quale essi sacrificano volentieri la stessa realizzazione di oggetti autonomi, che si comprano, si portano a casa e si godono nella gelosa privacy borghese»²¹⁰. Il critico come l'intellettuale possono assumersi il compito di formulare un nuovo impegno che sia ideologicamente estetico, perché «la politica, da sola, non è in grado di attingere la condizione di una società libera»²¹¹ e perché i tentativi intesi in senso tradizionale hanno mostrato il loro tratto sclerotizzante.

I.7. Tra arte, critica e mercato: la situazione a Torino, per esempio²¹²

Perché si possa cogliere l'entità delle trasformazioni in corso e, successivamente, l'originalità delle istituzioni nate per opera (utopica e infaticabile) di Piero Gilardi e Michelangelo Pistoletto, diviene opportuno, in chiusura di capitolo, posare lo sguardo sulla scena artistica torinese, riflettendo sul singolare intreccio tra arte, critica e mercato che si sviluppa nel decennio sessanta, quando la città, dopo la scarsa propensione verso le sperimentazioni mostrata nel dopoguerra, affianca Roma²¹³ come luogo produttivo e attrattivo delle nuove ricerche sperimentali, in

²⁰⁸ *Ivi*, p. 18.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ F. Menna, *Con allegria e con rabbia*, in «senzamargine», n. 1, 1969, p. 18.

²¹¹ F. Menna, *Profezia di una società estetica*, Officina Edizioni, Roma 1983, p. 31.

²¹² Sono numerose le pubblicazioni dedicate all'analisi e alla ricostruzione dell'incandescente contesto artistico-culturale torinese dagli anni Cinquanta ai Settanta. Si vedano *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, cat. mostra a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli, Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea, febbraio-aprile 1993, Charta, Milano 1993; dedicato ai protagonisti dell'Arte Povera, si veda M. Bandini, *Arte Povera a Torino*, Umberto Allemandi & C, Torino 2002 che riprende le interviste della stessa autrice raccolte nell'inserito *Torino 1960/1973*, in «Nac», n. 3, 1973, pp. 2-18; L. Conte, *Materia...*, cit., in particolare il cap. 2 *Torino: le ricerche poveriste e i rapporti con la scena artistica internazionale*, pp. 62-107; L. M. Barbero (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Umberto Allemandi & C, Torino 2010 e il suo prosieguo nella mostra omonima, cat. a cura di F. Pola e G. Bertolino, Torino, Sala Bolaffi, febbraio-maggio 2010, Bolaffi Arte, Torino 2010.

²¹³ Un'ampia ricostruzione dei rapporti tra il contesto artistico romano e quello torinese sono stati condotti da Lara Conte. Si vedano, del testo già citato, le pp. 65 e seguenti.

primo luogo dell'Arte Povera²¹⁴. Quella torinese è una «topografia stratificata e complessa»²¹⁵ da attraversare con cura, tenendo presente il ruolo trainante della città nelle trasformazioni sociali che hanno interessato il nostro paese. La massiccia industrializzazione e la speranza di progresso che portava con sé, a cui seguono “i fermenti del dissenso” (lotte sindacali e contestazioni studentesche) e l'amara disillusione, sono elementi rilevanti della paradigmaticità delle condizioni in cui gli artisti operano in questi anni. Riferendosi ad un terreno più specificamente artistico, è innegabile che Torino – lo ha scritto Francesca Pola nel 2010 – a partire dal 1959 e lungo tutto il decennio successivo, trova «quella specifica identità di “sistema” che articola un dialogo biunivoco, all'epoca unico in Italia, tra istituzioni pubbliche e realtà private»²¹⁶, mettendo in piedi le fondamenta robuste di una vocazione internazionale. Tuttavia il percorso non è senza dolore e a considerare questa situazione unicamente come germinale del sistema museale odierno, si correrebbe il rischio, a nostro avviso, di sminuire il conflitto, diluendo la forza d'urto di azioni grazie alle quali in città sono state incubate e avanzate proposte alternative al circuito tradizionale (artista-critico-mercato). Proposte che con accenti diversi hanno reagito ad una questione ampiamente e intensamente dibattuta in questi anni: la contestazione alla mercificazione dell'arte²¹⁷, parte di quella generale e feroce critica al capitalismo, innervata nello svolgersi delle vicende intorno al 1968. Scandire i principali momenti di discontinuità dando risalto ad alcuni luoghi fondamentali nelle vicende degli artisti citati e rievocare sinteticamente il lavoro incessante di alcune figure decisive nelle fasi iniziali degli eventi e delle posizioni fin qui delineate, allora, ci

²¹⁴ È significativamente una mappa di Torino (un manifesto realizzato per la mostra *Arte Povera* del 1968 ed esposto nella vetrina della galleria bolognese De' Foscherari) il luogo nel quale Alighiero Boetti fissa l'incontro di alcuni artisti tra cui Pistoletto, Zorio, Anselmo, Piacentino, Paolini. Mirella Bandini, riferendosi allo stretto legame degli artisti con la città, ad introduzione del suo volume per Allemandi, ci ricorda come «la dura atmosfera» delle trasformazioni culturali e sociali in corso a Torino fosse oggetto di riflessione e di discussione tra gli artisti. L'intervista al sociologo Luciano Gallino, in appendice al testo, fissa gli elementi più rilevanti di tali trasformazioni.

²¹⁵ G. Bertolino, *Rotoli strisce linee*, in L. M. Barbero (a cura di), *Torino sperimentale...*, cit., p. 219.

²¹⁶ F. Pola, *Dialoghi tra spazio e tempo. Il sistema dell'avanguardia*, in L. M. Barbero (a cura di), *Torino sperimentale...*, cit., p. 131.

²¹⁷ Per usare le parole di Angelo Trimarco che in più occasioni ha rilevato la centralità di tale questione: «Il tema della critica alla mercificazione dell'arte e la riflessione sul ruolo del pubblico sono motivi-guida dei discorsi di questi anni, tanto da costituire la trama della pratica stessa dell'arte». Si veda dell'autore *Italia 1960-2000*, cit., p. 16.

sembra una strategia proficua per stabilire una possibilità di orientamento, una cornice e una destinazione.

L'arrivo nel 1956 del critico francese Michel Tapié²¹⁸, «un avventuroso cercatore d'arte» a cui si devono le definizioni teoriche di *Art Autre* e di *Informel*, ad esempio, è uno di quegli eventi destinati a ripercuotersi profondamente sulle sorti dell'arte e a dischiudere in città orizzonti internazionali. A Torino Tapié collabora con la Galleria Notizie di Luciano Pistoï²¹⁹ tra il 1958 e il 1960. Il suo contributo si registra negli interventi in catalogo per numerosi artisti italiani, nella frequenza con cui si susseguono mostre personali e collettive degli artisti informali e nella promozione del gruppo giapponese Gutai²²⁰, una vera e propria novità per lo scenario artistico italiano. Il gruppo, che molto deve al *modus operandi* di Jackson Pollock ma che al contempo prelude, attraverso una serie di azioni realizzate tra il 1957 e il 1958, a modalità d'azione "processuali", diventa oggetto di un intero numero del bollettino della galleria comprendente un cospicuo numero di immagini documentanti le azioni realizzate²²¹. Ma con l'artista Franco Assetto e l'architetto Luigi Moretti, Tapié si rende protagonista nel 1960 della fondazione dell'ICAR (International Center of Aesthetic Research), presieduto da Ada Minola: un centro "multimediale", diremmo oggi, crocevia sia dei diversi linguaggi dell'arte

²¹⁸ Va detto che prima del lungo soggiorno torinese, Tapié aveva già intessuto rapporti con alcuni artisti italiani come Giuseppe Capogrossi. Tapié lo aveva inserito nella celebre mostra *Véhémcences confrontées* del 1951 e poi presentato la sala dello stesso artista alla Biennale di Venezia del 1954. A dieci anni dalla scomparsa, nel 1997, la GAM di Torino ha dedicato alla singolare storia del critico francese una mostra tributo in cui è stato ricostruito il suo stretto legame con la città. Si rimanda quindi a *Torino Parigi New York Osaka. Tapié. Un art autre*, cat. mostra a cura di M. Bandini, Torino, GAM, marzo-giugno 1997, Ed. d'arte Fratelli Pozzo, Moncalieri 1997.

²¹⁹ Partigiano prima che collaboratore de «l'Unità», Pistoï apre la Galleria Notizie nel 1958 con una mostra personale di Wols. Pistoï prima, dell'apertura ufficiale del suo spazio espositivo, aveva già dato vita al bollettino «Notizie. Arti visive» che vantava in redazione la collaborazione di Elio Benoldi ed Enrico Crispolti.

²²⁰ Nel 1962 le relazioni di Tapié con il panorama artistico internazionale legato alla pittura d'azione, convogliarono nella cura della mostra *Strutture e stile, pitture e sculture di 42 artisti d'Europa, America e Giappone*, Torino che si svolge alla GAM.

²²¹ Lorenzo Mango ci ha ricordato che, nel presentare la prima delle due manifestazioni intitolate *L'arte Gutai sulla scena*, Yoshihara, fondatore del gruppo nel 1954, ha spiegato il carattere di quelle azioni dichiarando «si tratta di sfuggire un attimo alla concezione tradizionale delle belle arti per confrontarsi autonomamente con quello spazio artistico peculiare che è il teatro, con il suo modo di operare, vale a dire con suoni, luci, temporalità». La radicalità delle ricerche del gruppo giapponese non sfugge ad Allan Kaprow che, nel suo fondamentale testo *Assemblage, environments and happenings* del 1966, ne rileva il carattere anticipatorio. Si veda L. Mango, *Tra opera ed evento*, in *Shozo Shimamoto opere 1950-2011. Oriente e occidente*, cat. mostra, Allemandi, Torino 2011, (testo consultato on line in www.shozoshimamoto.org/testi-critici/).

– sino alla sua chiusura avvenuta nel 1977 si avvicendano mostre d’arte, concerti, conferenze, proiezioni –, che di artisti, mercanti, galleristi, pubblico.

In una direzione analogamente sprovincializzante, seppure alimentata da uno spirito del tutto diverso e “reticolare”, è da inquadrare il contributo anticonformista di Giuseppe Pinot Gallizio (chimico, farmacista, studioso di botanica officinale e di cultura popolare, archeologo, partigiano oltreché artista) alacremente impegnato nel Laboratorio Sperimentale d’Alba del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata (1955-57) e, successivamente, nelle attività dell’Internazionale Situazionista dal 1957 da cui viene espulso nel 1960. Non sorprendono le dichiarazioni di stima e riconoscenza di Gilardi e Pistoletto verso questo artista atipico scomparso troppo presto nel 1964. A ben guardare la sua opera si possono scorgere alcuni dei temi intorno ai quali anche i due artisti svilupperanno le loro ricerche: la centralità dell’elaborazione teorica, dimentica dell’intermediazione critica e tesa ad una «ridefinizione fondamentale dell’arte»²²², lo sforzo strenuo di conciliazione tra l’arte e la vita e, non ultima, la riconosciuta capacità di costruire il lavoro in una «forma comunitaria e collettiva».

Riguardo le realtà museali, invece, indubabilmente cruciale è la ripresa delle attività²²³, nel 1959, della Galleria Civica d’Arte Moderna il cui programma si avvia ad unire al confronto più consueto con la realtà artistica francese – di lì a poco oscurata dai potenti bagliori d’oltreoceano – l’apertura al contesto nordeuropeo e statunitense. Tale apertura culmina nella già citata mostra *Conceptual Art Arte Povera Land Art* a cura di Celant datata 1970. Nel 1965, intanto, grazie all’atto di donazione che Eugenio Battisti compie del Museo sperimentale d’arte contemporanea²²⁴ caparbiamente cresciuto in seno alle sue attività universitarie di

²²² M. Bandini, *Pinot Gallizio: “Il ‘Primo Laboratorio di Esperienze Immaginate del Movimento per una Bauhaus Immaginata’ (Alba 55-57) e il ‘Laboratorio Sperimentale d’Alba dell’Internazionale Situazionista’ (1957-60)”*, in «DATA», # 9, autunno 1973, p. 17.

²²³ Si tratta in realtà di un’apertura a tutti gli effetti, dal momento che la distruzione del padiglione espositivo a causa del secondo conflitto mondiale comportò la creazione di un nuovo edificio progettato da Carlo Bassi e Goffredo Boschetti che si inaugurò appunto nel 1959. La struttura è stata sottoposta ad una opera di ristrutturazione e di ampliamento nel decennio ottanta che ha portato ad una nuova apertura nel 1993.

²²⁴ Per una prima ricostruzione retrospettiva della natura e delle attività del museo si veda *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d’arte moderna*, cat. mostra a cura di M. Bandini e R. Maggio Serra, Castello di Rivoli, dicembre 1985 – febbraio 1986, Fabbri, Milano 1985.

promozione e diffusione dell'arte, la GAM non solo vede ridisegnate le sue collezioni – un nucleo di assoluto rilievo costituito da disegni, dipinti, sculture e incisioni – ma la sua missione. Battisti aveva avviato la raccolta a partire dal 1963, selezionando opere in grado di mappare le ricerche artistiche più recenti «senza discriminazioni di tendenze»²²⁵, documentando lo svolgersi dell'arte dall'informale alla nascente arte povera; i suoi scopi erano puramente didattici. Sviluppare riflessioni sull'arte a partire dalla visione diretta dell'opera era quanto il critico intendeva offrire ai suoi studenti dell'Università di Genova, ma trasferendosi negli USA e non trovando nel capoluogo ligure un'alternativa concreta, Battisti decise che la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino potesse essere il luogo giusto per accogliere la collezione. Secondo l'atto di donazione, i lavori degli artisti dovevano

costituire un Museo Sperimentale Autonomo, una sezione della Galleria d'Arte Moderna destinata a svolgere la più attiva, sollecita e capillare propaganda per l'arte contemporanea con mostre non solo in città, ma anche in paesi, in fabbriche; con un regolamento così duttile da consentire alla raccolta di variare con gli anni, seguendo nel modo più immediato, quasi come una cronaca, senza preventive inibizioni critiche, quanto succede nel mondo dell'arte italiana e straniera²²⁶.

Una speranza di rinnovamento che partiva eccezionalmente dall'università, senza spegnersi nella pigrizia dell'istituzione accademica poco avvezza a misurarsi con l'analisi della contemporaneità, e che soprattutto poneva in risalto un nodo centrale della museologia: concepire il museo non come mero agente di conservazione, ma come luogo in grado di dialogare con il presente dell'arte e con l'esterno oltre che con l'estrema varietà del suo pubblico. L'esposizione pubblica avviene ad aprile del 1967 con una mostra tenacemente seguita dal giovane Germano Celant, incaricato da Battisti, e da Aldo Passoni. È grazie al lavoro svolto per la messa a punto della esposizione che Celant consolida un rapporto già avviato con la città di Torino e la scena artistica emergente; nella selezione degli artisti presenti, come Anna Costantini ci ha ricordato, «sono riunite per la prima volta opere di Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz e Giulio Paolini»²²⁷.

²²⁵ E. Battisti, *Un'utopia realizzabile*, in *Il Museo Sperimentale di Torino*, cit., p. 9.

²²⁶ Dall'atto notarile della Donazione Eugenio Battisti, New York, 6 dicembre 1965. Torino, Archivi dei Musei Civivi, CAP 242, "Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea", pubblicato integralmente in L. M. Barbero, *Torino...*, cit., p. 119.

²²⁷ A. Costantini, *La vita è una serie di azioni. "Arte Povera" a Genova e a Bologna*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011, p. 194.

Intanto, contemporaneamente al rafforzamento del ruolo guida della galleria civica di via Magenta, un contributo notevole alla crescita e alla espansione del contesto artistico torinese viene fornito dalla programmazione delle realtà private: un sapiente e fortunato connubio di proposte internazionali e presentazione di giovani artisti esordienti che trovano anche l'interesse di un nuovo collezionismo cresciuto insieme al boom economico. La rilevanza della programmazione è tale che seguendo i principali eventi che hanno segnato la storia degli spazi espositivi privati si scorge, in una impressionante rapidità di avvicendamento (cifra, in vero, dell'intero decennio), il transito da una stagione convergente sui fatti americani come la pop, il minor interesse verso la rigidità delle strutture primarie e un approdo più convinto e proficuo verso il sostegno e la presentazione delle ricerche processuali e concettuali.

Di Pistoia e della sua "Notizie" si è già accennato per la collaborazione intessuta con Tapié. La galleria era nata nel 1958 e da allora aveva occupato un ruolo cruciale anche grazie alla collaborazione di Carla Lonzi²²⁸, maturata nei primi anni sessanta, capace di regalare un ulteriore contributo alla ricchezza di questa stagione.

Ma tra i luoghi di scambio, di incontro, prima che di esposizione attivi in questi anni vanno ricordate la Galleria Il punto di Remo Pastori aperta nel 1962, la Galleria Stein, la Galleria di Gian Enzo Sperone. Quest'ultimo, ci racconta Anna Costantini,

nel maggio del 1964, aveva aperto in città la sua galleria con una mostra collettiva che includeva opere di Roy Lichtenstein, insieme con lavori di Michelangelo Pistoletto, Aldo Mondino e Mimmo Rotella. Sperone, attraverso Pistoletto, nel 1965 conosce Pino Pascali, e qualche anno prima, sempre attraverso Pistoletto, la gallerista Ileana Sonnabend [...] Nel gennaio del 1966, quando propone la mostra di Pascali, le "Armi", la galleria Sperone interrompe, dopo quasi due anni, la lunga sequenza di artisti della Pop proposti grazie a un accordo commerciale con la Sonnabend²²⁹.

Proprio da Sperone, Pistoletto che ha già debuttato in territorio americano ad aprile del 1966, al Walker Art Center con una personale curata da Martin Friedmann, è protagonista con i più giovani Piero Gilardi e Gianni Piacentino della

²²⁸ Alla galleria Notizie di Pistoia, Lonzi stringe rapporti con il critico Michel Tapié e gli artisti Giuseppe Pinot Gallizio, Mario Merz, Giulio Paolini e Lucio Fontana, quest'ultimo presente nel capoluogo torinese attraverso numerose mostre sia in spazi privati che istituzionali.

²²⁹ A. Costantini, *La vita è una serie di azioni...*, cit., p. 193.

mostra *Arte abitabile*²³⁰ che ha luogo due mesi dopo. Si tratta di un evento che insieme con la mostra romana *Fuoco Immagine Acqua Terra*²³¹ presso la Galleria L'Attico nel 1967, costituisce un momento di vera e propria gestazione teorica ed espositiva per le ricerche poveriste: a mutare sia il display che le intenzioni critiche. La lettura di Celant riguardo la mostra contenute in *Precronistoria* è particolarmente chiarificatrice:

i lavori, se accettano l'idea ambientale minimalista ne rifiutano i rigidi processi razionali per implicare una sensibilità vitale. Lo spazio non è accettato soltanto per la sua volumetria pura o per la qualità scalare, ma è assunto come "campo sensibile", in cui l'ambiente dell'arte si fonde con lo spazio della vita, tanto da rendere "l'arte abitabile"²³².

Pur in una evidente disomogeneità linguistica – Pistoletto presenta alcuni degli *Oggetti in meno* del 1965-1966: *Semisfera decorativa*, *Statua lignea* e *Lampada a mercurio*, Gilardi un *Tappeto natura* e *Terrazza*, Piacentino *Disco rosso-ocra* e la struttura metallica *Grande "L" blu-porpora* – la qualificazione delle opere come «abitabili» fa emergere un riferimento esplicito alla dimensione quotidiana, tale che lo stesso spazio della galleria, rifunzionalizzato dalle opere presentate, si trasforma in un luogo adatto per essere vissuto, per essere esperito.

A misurare un cambio di passo, una sorta di discontinuità nelle dinamiche concorrenziali tra le gallerie la mostra *Con temp l'azione*, a cura di Daniela Palazzoli, che coinvolge nel dicembre del 1967 la Stein, Il Punto e Sperone ma soprattutto gli artisti Piacentino, Pistoletto, Mondino, Nespolo, Anselmo, Zorio, Alviani, Fabro, Simonetti, Boetti.

Tutta o quasi la giovane pittura (e il giovane mercato d'arte) di Torino si è mobilitata per il censimento (e il recensimento) delle energie e delle tensioni che lì e altrove si stanno attuando intorno a un discorso che, in quanto orientamento collettivo, appare senz'altro il più nuovo e il più interessante che si stia facendo in questo momento in Italia. È ancora un discorso sull'oggetto, ma di natura analitica ed esperienziale questa volta, produttiva e non rappresentativa, in cui al linguaggio come stile [...] subentra, per così dire, un polilinguismo illimitato, poiché ogni opera (ogni opera-oggetto) si presenta come una cosa che obbedisce non alle leggi di una forma ma a quelle della cosa stessa, cioè all'unicità e all'irripetibilità di immagine, di materiale impiegato e di

²³⁰ *Arte Abitabile*, Torino, Galleria Sperone, giugno 1966. Espongono: Piero Gilardi, Gianni Piacentino e Michelangelo Pistoletto. Ci pare rilevante notare che l'aggettivo "abitabile" era già comparso per opera di Renzo Guasco nel 1960 riferito all'opera di Pinot Gallizio: «quadri abitabili, quadri che siano pareti, muri, finestre». Si veda R. Guasco, *Mostra del Laboratorio sperimentale di Alba*, cat. mostra, Torino, Galleria Notizie, dal 16 gennaio 1960, p. 5.

²³¹ *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, mostra e catalogo a cura di Alberto Boatto e Maurizio Calvesi, Roma, Galleria L'Attico, 8 giugno 1967. Espongono: Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Mario Schifano.

²³² G. Celant, *Precronistoria...*, cit., p. 10.

situazione spaziale in cui essa si configura. In questo senso la mostra appare non univoca poiché due tipi di esperienza vi sono associati in modo direi sperimentale: agli artisti che ricercano il linguaggio come linguaggio delle cose (Boetti, Fabro, Mondino, Zorio...) sono affiancati da artisti che attuano l'opera come una riflessione sul linguaggio, come un linguaggio che riflette su se stesso²³³.

Scegliendo di disarticolare il termine "contemplazione", la Palazzoli spinge il discorso in direzione di un divenire creativo, di un farsi dell'opera («questi ob-jecti, oggetti proiettati verso le proprie cause, non sono dei prodotti [...] ma dei fatti»²³⁴) nemico di ogni rigidità di fruizione. Un ulteriore aspetto da sottolineare risiede evidentemente nella dimensione collettiva e comunitaria dell'evento, di fatto testimoniata e arricchita dalla diversità degli artisti coinvolti. A ribadire il legame e quel tessuto di relazione tra luoghi, artisti e mecenati dell'arte, e al contempo riflettendo sulle convenzioni della visione, l'azione di Aldo Mondino, il quale unisce «non idealmente ma / terialmente [sic!] i tre spazi con un filo rosso posto a 160 cm da terra»²³⁵. Anche Michelangelo Pistoletto e la sua compagna Maria Pioppi danno vita ad un'azione aggregante che diventa una sorta di effrazione dello spazio "istituzionale" e chiuso, facendo rotolare, nel percorso che unisce le tre gallerie, una palla di giornali che rimarrà sulla soglia della galleria Sperone.

Le dimensioni e l'originalità dello scenario artistico-espositivo torinese non sarebbero tali, però, senza le vicende di alcuni spazi, di certo irregolari per quegli anni, come il Deposito d'Arte Presente e il Piper Club aperto dopo l'omonimo club romano.

La storia del Deposito d'Arte Presente, che ha i principali moventi nella passione per l'arte del collezionista Marcello Levi²³⁶ e nelle esigenze "logistiche" di Gian Enzo Sperone di uno spazio più consono alle nuove ricerche processuali, ha inizio nel 1967 al n. 3 di Via San Fermo. La sua natura - l'ultima destinazione prima dell'apertura era stata quella di un garage sotterraneo con sopra una

²³³ M. Diacono, *Con temp l'azione*, in «Bit», n. 6, dicembre 1967, p. 26.

²³⁴ D. Palazzoli, *Con temp l'azione*, Gallerie Christian Stein, Il Punto, Sperone, Torino, 4 dicembre 1967. Il testo della Palazzoli è stato ripubblicato in G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti*, cit., pp. 38-41.

²³⁵ La dichiarazione di Mondino è tratta dal progetto dell'opera, consultato in G. Celant, *Arte Povera*, cit., p. 40.

²³⁶ Per un profilo di Marcello Levi, collezionista e animatore culturale, si veda *Marcello Levi: Ritratto di un collezionista. Dal Futurismo all'Arte Povera*, cat. mostra a cura di R. Lumley e F. Manacorda, Londra, Estorick Collection, 14 settembre-18 dicembre 2005, Hopefulmonster, Torino 2005. In particolare il ruolo di Levi nelle vicende riguardanti il Deposito d'arte presente sono state trattate da R. Lumley, *Arte povera a Torino: l'intrigante caso del Deposito D'Arte Presente*, pp. 19-38.

concessionaria di automobili –, di fatto una novità per l'Italia, consentivano una versatilità di utilizzo tale da superare in un solo colpo l'asettica autoreferenzialità della galleria e ogni gerarchia espositiva.

Nei racconti di coloro che quello spazio l'hanno vissuto e contribuito a farlo crescere – ci riferiamo soprattutto a Pistoletto, al giovane Zorio, a Piero Gilardi che qui senz'altro affila le sue notevoli qualità organizzative – il DDP è un laboratorio, uno spazio alternativo non vincolato e retto dalle logiche di mercato, in cui fare ed esporre, ma anche un luogo di elaborazione di idee critiche sull'arte da condividere e da “socializzare”, un luogo in cui maturano pensieri su questioni di fondo legate all'arte e alla nuova posizione dell'artista verso il mondo e il sistema.

Accanto al DDP va poi ricordato il Piper Club Pluriclub, una discoteca la cui sede, progettata dagli architetti Pietro Derossi²³⁷, Giorgio Ceretto e Riccardo Rosso e inaugurata alla fine del 1966, è pensata come uno spazio di coinvolgimento sensoriale collettivo²³⁸. Lo spazio, particolarmente ricettivo verso la pluralità delle arti (da qui transiterà anche il Living Theatre con *Mysteries*), diviene sede di alcuni eventi decisivi per la nostra indagine²³⁹. Ci riferiamo a *La fine di Pistoletto*, azione di Michelangelo Pistoletto del 6 marzo del 1967 e l'azione/spettacolo *Cocapicco e Vestitorito*²⁴⁰, di fatto l'esordio dello Zoo, la comunità teatrale riunita intorno allo stesso Pistoletto, messa in scena che l'8 maggio del 1968.

In chiusura, è utile annoverare tra gli spazi irregolari cittadini proprio lo studio di Michelangelo Pistoletto, che diviene un vero e proprio teatro di incontri e fucina di idee. Uno spazio aperto e “collettivizzato” in ragione di una precisa volontà

²³⁷ Celant definisce l'architetto Pietro Derossi «amico e collezionista degli artisti torinesi», nonché gestore stesso del Piper. Si veda la nota pubblicata in G. Celant (a cura di), *Arte Povera. Storie e protagonisti*, cit., p. 46. Derossi attivo sin dalla fine degli anni Cinquanta, è stato tra i principali protagonisti dell'architettura radicale in Italia; tra i promotori del Gruppo Strum (abbreviazione di strumentale) nei primi anni settanta, va menzionato come organizzatore, insieme ad altri, del convegno “utopia e/o rivoluzione?” che si svolse alla Facoltà di Architettura di Torino nel 1969 e che vide, tra gli altri, partecipare Paul Virilio, Yona Friedman, Archigram e Archizoom.

²³⁸ Scrive Trini: «Né il Piper-Pluriclub di Torino né L'altro mondo di Rimini sono veramente degli ambienti, cioè strutture rigide che impongono il loro stile, l'atmosfera tipica e la clientela fissa [...]; sono piuttosto enormi contenitori muniti degli opportuni attrezzi per costruire di volta in volta un ambiente [...]. Si veda T. Trini, *Divertimentifici. I Piper Pluriclub di Torino e L'Altro Mondo Club di Rimini*, cit., pp. 13-15.

²³⁹ Nella primavera del 1967, il Piper aveva ospitato le mostre-eventi di Alighiero Boetti, Anne Marie Sazeau e Piero Gilardi, di cui si dirà specificamente nel cap. 3.

²⁴⁰ Si vedano le schede delle azioni in M. Farano, M. C. Mundici, M.T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio...*, cit., pp. 64-65 e pp. 80-81.

dell'artista resa ufficiale in un manifesto della fine del 1967, nel quale Pistoletto dichiara di aver liberato il proprio studio per accogliere coloro che «vogliono presentare il loro lavoro, fare delle cose, trovarsi». È a partire da questo movente insieme smaterializzante e “collaborativo”, così come dalle scelte radicali di Piero Gilardi, il cui lavoro artistico nel corso del 1968 prescinderebbe del tutto dalla mera produzione di oggetti, che verrà ripresa l'analisi nei capitoli III e IV.

II. *L'Esthétique relationnelle*: arte e critica di fine millennio

II.1. La proposta teorica di Nicolas Bourriaud

Esthétique relationnelle è il titolo del volume, uscito nel 1998, in cui il critico d'arte e curatore francese Nicolas Bourriaud¹ definisce i caratteri di ciò che si presenta, al contempo, come una visione dell'arte², una «teoria della forma»³ e una verifica teorica nata in seno alle esperienze condivise con un gruppo di artisti⁴. Attraverso una raccolta di saggi e articoli scritti tra il 1993 e il 1997 che pullulano di rimandi ad artisti, occasioni espositive e opere, il critico si fa artefice di un'articolata analisi su quelle pratiche che negli anni novanta trovano nella relazionalità, nel coinvolgimento del pubblico, nell'intersoggettività e nella convivialità le loro

¹ Attualmente Nicolas Bourriaud (1965) ricopre la prestigiosa carica di direttore dell'École Supérieure des Beaux-Arts di Parigi.

² Come ci ha suggerito Paola Nicolin, le origini o quanto meno «l'argine emotivo» delle speculazioni di Bourriaud di inizio decennio vanno rintracciate nella «precedente e tutt'oggi attiva militanza di Bourriaud in un gruppo di eclettici giovani intellettuali francesi, che dall'inizio degli anni Ottanta si erano riuniti sotto il nome di Société perpendiculaire. Di dichiarata ispirazione dada, la società nata come acerba sperimentazione di un gruppo di liceali interessati alla new wave e a Tristan Tzara, è cresciuta come collettivo di ricerca e produzione di eterogenee ricerche artistiche. Con riviste, manifesti, saggi e poesie, articoli e libri la Société Perpendiculaire è cresciuta come "esthétique de vie", come alchemica possibilità di una contemporanea disseminazione culturale in senso ampio. Lo spirito perpendicolare non era dunque: "un corpus dogmatico, una griglia critica, tesa alla raccolta della totalità di un patrimonio da rileggere in un'altra prospettiva. [...] L'idea era di disarticolare la realtà, decostruire il linguaggio. [...] È divenuto poi una modalità della critica perpendicolare afferrare un'opera, un artista e dissolverlo sotto un nuovo sguardo". P. Nicolin, *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, Postmedia, Milano 2006, p. 76.

³ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, trad.it., Postmedia, Milano 2010. Si veda, nello specifico, il saggio introduttivo "la forma relazionale", laddove il critico sostiene: «l'estetica relazionale non costituisce una teoria dell'arte, quest'ultima implica l'enunciato di un'origine e di una destinazione, ma una teoria della forma», p. 18.

⁴ Si veda B. Simpson, *Public relations. An interview with Nicolas Bourriaud*, in «Artforum», aprile 2001, consultato in formato digitale in <http://web.mit.edu/allanmc/www/simpson1.pdf>. Simpson chiede esplicitamente a Bourriaud da dove muova l'Estetica Relazionale e se si tratti di una strategia critica o di una riflessione sullo *zeitgeist*. Bourriaud altrettanto francamente risponde: «My ideas about relational aesthetics started from observing a group of artists—Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Vanessa Beecroft. Relational aesthetics was a critical method, a way of approaching the art of the '90s, as well as a general sensibility that these artists shared. One of the most important ideas for me is what I called the "criterion of coexistence." Take the example of ancient Chinese and Japanese painting, which always leaves space open for the viewer to complete the experience. This painting is an ellipsis. I like art that allows its audience to exist in the space opened up by it. For me, art is a space of images, objects, and human beings. Relational aesthetics is a way of considering the productive existence of the viewer of art, the space of participation that art can offer».

principali matrici. Più specificamente, utilizzando le parole dello stesso Bourriaud, l'Estetica Relazionale

tries to decode or understand the type of relations to the viewer produced by the work of art. Minimalism addressed the question of the viewer's participation in phenomenological terms. The art of the '90s addresses it in terms of use [...] One is not in front of an object anymore but included in the process of its construction⁵.

Bourriaud ha già avuto modo di rodare la sua fortunata intuizione, rendendola operativa, nella mostra *Il faut construire l'hacienda* che ha luogo nel 1992 al CCC di Tours⁶; in una delle sezioni di *Aperto '93*, la vetrina parallela alla Biennale di Venezia condivisa con un nutrito gruppo di critici chiamati a raccolta da Giancarlo Politi e Helena Kontova e, soprattutto, nella mostra *Traffic*⁷ a Bordeaux nel 1996 che va considerata per il folto gruppo di artisti coinvolti che sovente ricorreranno nelle pagine del volume – Vanessa Beecroft, Henry Bond, Angela Bulloch, Jes Brinch + Henrik Plenge Jakobsen, Maurizio Cattelan, Andrea Clavadetscher + Eric Schumacher, Honoré D'O, Liam Gillick, Dominique Gonzales-Foerster, Douglas Gordon, Jens Harning, Lotmar Hempel, Christine Hill, Noritoshi Hirakawa, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Peter Land, Miltos Manetas, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Jason Rhoades, Christopher Sperandio + Simon Grennan, Rirkrit Tiravanija, Xavier Veilhan, Gillian Wearing, Kenji Vanobe – e per l'idea intorno a cui si sviluppa il suo assunto (trasformare il museo in uno spazio di sperimentazione, una sorta di laboratorio "interumano", una piattaforma di proposizioni che mirano a mettere in crisi il suo statuto e la "cerimonia" canonica dell'esposizione)⁸, una vera e propria premessa seminale a quelle indagini sul continente relazionale di cui si dà conto nel libro e alle attività del Palais de Tokyo che avranno inizio nel 2002. Nel saggio che introduce la mostra, Bourriaud ci chiarisce peraltro quali sono le motivazioni che accomunano gli artisti, dal momento che «ogni artista il cui lavoro rientra nell'ambito dell'estetica relazionale possiede un universo di forme, una problematica e un percorso che gli appartengono: nessuno stile, tematica o

⁵ *Ibidem*.

⁶ Si veda *Il faut construire l'hacienda*, cat. mostra a cura di N. Bourriaud, E. Troncy, Tours, Centre de Creation Contemporaine, 8 gennaio-8 marzo 1992, CCC, Tours 1992.

⁷ Si veda *Traffic*, mostra a cura di N. Bourriaud, Bordeaux, CAPC Musée d'Art Contemporain, 26 gennaio-24 marzo 1996, ed. CAPC, Bordeaux 1996.

⁸ Si veda N. Bourriaud, *Le manque*, in *Traffic*, cat. mostra, cit., s.i.p.: «Le manque» sta ad indicare proprio l'assenza di relazioni con l'altro che la mostra vuole colmare.

iconografia li accomuna»⁹. Lo spazio della condivisione è rappresentato dal «medesimo orizzonte pratico e teorico: la sfera dei rapporti interumani. Le loro opere mettono in gioco i modi di scambio sociali, l'interattività con l'osservatore all'interno dell'esperienza estetica che si vede proporre, e i processi di comunicazione, nella loro dimensione concreta di utensili che servono a collegare gli individui e i gruppi umani fra loro»¹⁰.

Bourriaud avverte la necessità di formalizzare e conferire dignità teorica a queste pratiche non prima, tuttavia, di aver chiarito cosa lo muove. Nelle pagine iniziali dell'*Estetica Relazionale*, che guadagna in breve tempo una certa fama internazionale (nonostante in Italia appaia in traduzione solo nel 2010), il critico, con malcelata spocchia, ascrive le ragioni delle sue riflessioni ad un imperante «deficit del discorso teorico»¹¹ che a suo parere caratterizza il dibattito sull'arte. È arrivato il tempo di superare e sciogliere i fraintendimenti che minano la comprensione delle opere degli anni novanta e il primo passaggio da compiere, secondo Bourriaud, sta nell'abbandono dei vecchi schemi interpretativi così come dei fuorvianti ancoraggi all'arte dei decenni precedenti. Nell'impossibilità di adottare «i criteri di giudizio estetici che abbiamo ereditato»¹², rimane da affrontare un problema: «come decodificare queste produzioni apparentemente sfuggenti che siano *processuali* o *comportamentali* smettendola di nascondersi dietro l'arte degli anni sessanta?»¹³. La soluzione è partire dagli artisti e dalle trasformazioni occorse alla *forma* delle loro opere, dice il critico.

Visto che le condizioni sociali sono del tutto mutate a causa del processo di globalizzazione e i rapporti sono pregiudicati da una riduzione degli spazi vitali e delle occasioni d'incontro, bisogna, dice il critico, rintracciare le nuove domande che gli artisti si pongono e ricondurre le risposte attuate ad un chiaro disegno critico. In più di un passaggio del testo, Bourriaud si chiede che valore abbiano le relazioni interpersonali in un contesto segnato da meccanismi coattivi che tolgono alle azioni e alle relazioni ogni spontaneità. Se e in che modo gli artisti possano

⁹ N. Bourriaud, *Introduction a l'esthétique relationnelle*, in *Traffic*, cat. mostra, cit, s.i.p., tradotto in Id., *Estetica relazionale*, cit., p. 46.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 7.

¹² *Ivi*, p. 11.

¹³ *Ivi*, p. 7.

agire in questo contesto, offrendo modelli per modificarlo, è una delle sue più cogenti (e retoriche) domande.

La problematica più attuale dell'arte di oggi: è possibile generare ancora rapporti con il mondo, in un campo pratico – la storia dell'arte – tradizionalmente destinato alla loro "rappresentazione"? Contrariamente a quel che pensava Debord, il quale non vedeva nel mondo dell'arte che un serbatoio di esempi di ciò che si doveva "realizzare" concretamente nella vita quotidiana, la pratica artistica sembra oggi un ricco terreno di sperimentazioni sociali, una riserva in parte preservata dall'uniformità dei modelli di comportamento. Le opere discusse in questo libro danno un resoconto di altrettante utopie disponibili¹⁴.

Proprio riguardo l'utopia, Bourriaud non si esime dal riflettere sulla nozione d'avanguardia e sul progetto di trasformazione della cultura, della mentalità, delle condizioni di vita individuale ad essa connesse, rivendicando addirittura una continuità con le battaglie del moderno. L'arte del presente propone ancora «modelli percettivi, sperimentali, critici, partecipativi, andando nella direzione indicata dai filosofi dei Lumi, da Proudhon, da Marx, dai dadaisti o da Mondrian»¹⁵ ma c'è un ma: tali esperienze artistiche «non si presentano più come fenomeni precursori di un'evoluzione storica ineluttabile; al contrario paiono frammentarie, isolate, orfane di una visione globale del mondo che le appesantiva col peso di un'ideologia»¹⁶. Il terreno su cui l'arte può agire si è inevitabilmente ridotto, le sue funzioni non possono necessariamente essere le stesse: l'universo da modificare lascia il passo a «modelli di universi possibili»¹⁷.

Da questo cambiamento di orizzonte origina un concetto cardine dell'estetica relazionale, quello dell'opera come *interstizio sociale* che mira a configurare anche nuove modalità di fruizione:

è importante riconsiderare il ruolo delle opere nel sistema globale dell'economia, simbolica o materiale, che regge la società contemporanea: per noi, al di là del suo carattere commerciale o del suo valore semantico, l'opera d'arte rappresenta un *interstizio*¹⁸ sociale. Il termine *interstizio* fu utilizzato da Karl Marx per qualificare quelle comunità di scambio che sfuggono al quadro dell'economia capitalista, poiché sottratte alla legge del profitto: baratti, vendite in perdita, produzioni autarchiche...L'interstizio è uno spazio di relazioni umane che, pur inserendosi più o meno armoniosamente e apertamente nel sistema globale, suggerisce altre possibilità di scambio rispetto a quelle in vigore nel sistema stesso¹⁹.

¹⁴ *Ivi*, p. 9.

¹⁵ *Ivi*, p. 12.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Il richiamo è al Karl Marx dei *Grundrisse (Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica)* scritti tra il 1857 e il 1858), laddove il filosofo affronta l'analisi dell'economia delle società antiche.

¹⁹ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 15.

Passando dalle riflessioni sulla modernità a quelle sulla postmodernità, Bourriaud prende in prestito il pensiero di Jean François Lyotard a proposito dell'architettura, «condannata a generare una serie di piccole modificazioni in uno spazio lasciato in retaggio dalla modernità e ad abbandonare il progetto di una ricostruzione globale dello spazio abitato dall'umanità»²⁰, per intravedere una *exit strategy*:

apprendere ad abitare meglio il mondo, invece che cercare di costruirlo a partire da un'idea preconcepita dell'evoluzione storica. In altri termini, le opere non si danno più come finalità quella di formare realtà immaginarie o utopiche, ma di costituire modi di esistenza o modelli d'azione all'interno del reale esistente, quale che sia la scala scelta dall'artista.

Sostituire all'ingombrante fardello dell'utopia, la *micro-utopia*, è quanto va teorizzando nella consapevolezza che rinunciare al sogno utopico non vuol dire assenza di progetto. Al futuro, però, sembra quasi dirci Bourriaud, bisogna sostituire lo spazio di un giorno o, al massimo, quello di una mostra. «Le utopie sociali e la speranza rivoluzionaria hanno lasciato il posto a micro-utopie quotidiane e a strategie mimetiche: ogni posizione critica "diretta" della società è vana, se si basa sull'illusione di una marginalità oggi impossibile, quando non regressiva. Già una trentina d'anni fa, Félix Guattari [ne *La révolution moléculaire* del 1977] raccomandava queste strategie di prossimità che fondano le pratiche artistiche attuali: "Penso sia illusorio scommettere su una trasformazione progressiva della società, mentre credo che i tentativi microscopici, comunità, comitati di quartiere, organizzazione di asili in facoltà [...] rivestano un ruolo assolutamente fondamentale"»²¹.

Quale forma, quale configurazione assume ma soprattutto cosa rappresenta un'opera relazionale? Bourriaud risponde ad ognuno di questi interrogativi, ricordandoci innanzitutto che l'estetica relazionale si richiama alla teoria del "materialismo dell'incontro" o materialismo aleatorio proposta dal filosofo francese Louis Althusser, secondo cui è possibile ricondurre tutto ad un generale criterio di casualità che rende vane teorie escatologiche o genealogiche a favore, invece, dell'istantaneità del presente.

²⁰ Bourriaud si riferisce, in questo caso, ad un passaggio del testo di J. F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1987, p. 87, cit. in *Ivi*, p. 13.

²¹ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 32.

La tradizione filosofica sulla quale si basa questa estetica relazionale fu egregiamente definita da Louis Althusser, in uno dei suoi ultimi testi, come “materialismo dell’incontro” o materialismo aleatorio. Tale materialismo assume come punto di partenza la contingenza del mondo, che non ha origine né senso che gli preesista, né ragione che gli assegnerebbe un fine²².

Visto che l’Estetica Relazionale, ci viene detto quasi subito, «non è tanto una teoria dell’arte, quanto “una teoria della forma”»²³, Bourriaud dedica molta attenzione alla individuazione delle forme relazionali. Per Bourriaud “l’arte fa *tenere insieme* momenti di soggettività legati a esperienze singolari”²⁴. La forma nasce da una «deviazione» – il richiamo è ancora ad Althusser – e «dall’incontro aleatorio fra due elementi sino ad allora paralleli»²⁵. Possiamo immaginare che i due elementi siano costituiti dall’artista e dal pubblico, ciascuno portatore della propria individualità e del proprio pensiero ma potenzialmente in grado di instaurare un dialogo se attivi in un medesimo e condiviso territorio. Le occasioni di incontro e di interazione descritte dal critico, che si interpongono più che frequentemente nel testo accompagnando ogni suo spunto di riflessione, a testimonianza di uno slittamento continuo tra riflessione teorica e verifica curatoriale, riguardano nella quasi totalità dei casi opere create all’interno di spazi espositivi istituzionali: gallerie e musei, dove vengono a configurarsi di volta in volta quelle che Bourriaud definisce “micro-comunità”. La relazionalità così come viene intesa dal critico ha luogo, dunque, all’interno del sistema dell’arte. Lo spazio – la mostra – in cui s’innesta e si dispiega l’incontro diventa il momento di *mediazione* in cui prende vita l’opera, la cui essenza non è da ricercarsi nella fisicità degli oggetti autoritariamente proposti dal primo al secondo, ma nelle “interazioni” scaturite. L’intersoggettività «non rappresenta soltanto il quadro sociale della ricezione dell’arte, che costituisce il suo “ambiente”, il suo “campo” (Bourdieu), ma diventa l’essenza della pratica artistica»²⁶. Dice ancora in proposito Bourriaud:

è nostra convinzione che la forma non prenda consistenza (non acquisisca una vera esistenza) se non quando mette in gioco delle interazioni umane. La forma di un’opera d’arte nasce dalla negoziazione con l’intelligibile che abbiamo ereditato. Attraverso essa, l’artista avvia un dialogo. L’essenza della pratica artistica risiede così nell’invenzione di relazioni fra soggetti; ogni opera

²² *Ivi*, p. 17.

²³ *Ivi*, p. 18.

²⁴ *Ivi*, p. 19.

²⁵ *Ivi*, p. 18.

²⁶ *Ivi*, p. 22.

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'infinito²⁷.

Il concetto di forma, come viene inteso dal critico francese, ha caratteri impermanenti. Bourriaud conferisce valore positivo a ciò che potrebbe essere rilevato come mancanza. Uno degli esempi addotti dal critico ci viene incontro per chiarire questo aspetto:

La forma dell'opera di Gordon Matta Clark o di Dan Graham non si riduce a quella delle "cose" che questi due "artisti" "producono"; non è il semplice effetto secondario di una *composizione*, come vorrebbe l'estetica formalista, ma il principio agente di una traiettoria che si svolge attraverso segni, oggetti, forme, gesti. La *forma* dell'opera si estende al di là della sua forma materiale: è un elemento legante, un principio di agglutinazione dinamico, un'opera d'arte è un punto su una linea²⁸.

In questo scenario ciò che cambia completamente sono gli aspetti espositivi. La "mostra" diventa «la nuova unità di base dell'arte»²⁹, a discapito dell'opera in sé: opera e mostra in realtà tendono a confondersi in un farsi che si svolge in *tempo reale*.

In *Work? Work in progress?* alla galleria Andrea Rosen (New York 1992), con Felix Gonzalez-Torres, Matthew McCaslin e Liz Larner, ci racconta Bourriaud, accadeva che mentre ogni artista poteva decidere di intervenire liberamente per modificare il proprio lavoro «sostituirlo o proporre performance ed eventi»³⁰, la mostra, sotto gli effetti anche dell'interazione del visitatore determinante nel contribuire alla definizione della struttura espositiva, si riconfigurava continuamente come «una materia duttile»³¹.

Quelle appena descritte sono attitudini di certo non nuove al panorama artistico della seconda metà del novecento, dunque potrebbe non bastare spiegarle riconducendole al paradigma della relazionalità, così come una delle più ovvie obiezioni che si può muovere al critico sta nel fatto che ogni esperienza estetica si completa nello sguardo e nella partecipazione dell'altro. Bourriaud ne è consapevole, sa che ogni opera è il luogo di un incontro e di una negoziazione, e allora si premura con un rapido sguardo di dare conto, in maniera forse fin troppo semplicistica, all'evoluzione avvenuta: «dopo l'ambito delle relazioni fra l'umanità

²⁷ *Ivi*, p. 21.

²⁸ *Ivi*, pp. 19-20.

²⁹ *Ivi*, p. 70.

³⁰ *Ivi*, p. 40.

³¹ *Ibidem*.

e la divinità, poi fra l'umanità e l'oggetto, la pratica artistica si concentra ormai sulla sfera delle relazioni interpersonali dall'inizio degli anni Novanta. L'artista si concentra sui rapporti che il suo lavoro creerà nel pubblico, o sull'invenzione di modelli di partecipazione sociale»³². Così come, rispetto alla relazione tra le ricerche degli anni sessanta-settanta e le pratiche relazionali, appare riduttivo ricusare il dogmatismo e gli aspetti teleologici delle prime, compiacendosi che le seconde si siano ormai liberate della «zavorra della questione della definizione dell'arte»³³.

Tra i vari interventi che compongono il volume, ve ne è uno dedicato all'eredità lasciata da Felix Gonzales Torres, artista di origine cubana ma attivo a New York dalla fine degli anni settanta scomparso nemmeno quarantenne nel 1996, prima dunque della formalizzazione "ufficiale" dell'estetica relazionale. Bourriaud ritrova nei suoi lavori alcuni dei concetti portanti della sua elaborazione teorica come l'«offerta conviviale», la «disponibilità dell'opera»³⁴ nella sua natura precaria e dissipativa: i mucchietti di caramelle, in fondo, che compongono molti suoi lavori, raggruppati negli angoli delle gallerie sono intrinsecamente precari, così come sono potenzialmente "dono" per chi vorrà accoglierne un frammento. Gonzalez-Foerster, sin dalle sue prime mostre nella metà degli anni ottanta, «prefigura uno spazio basato sull'intersoggettività, che è precisamente quello che esploreranno gli artisti più interessanti del decennio seguente. Per citarne solo alcuni [...] Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jorge Pardo, Liam Gillick, Philip Parreno»³⁵, ma soprattutto declina originalmente e in senso inclusivo l'operazione di rigenerazione del «repertorio estetico dell'arte minimale [...], dell'anti-form e dell'arte processuale»³⁶.

Citato più volte, il pensiero filosofico di Félix Guattari torna nella parte conclusiva del testo come oggetto specifico di indagine. In *Il paradigma estetico (Félix Guattari e l'arte)*, Bourriaud flette le considerazioni sulla nozione di soggettività approntate dal filosofo per rispondere alle profonde patologie del mondo tardocapitalista. Il

³² *Ivi*, pp. 27-28.

³³ *Ivi*, p. 31. Si veda anche R. Pinto, *Il dibattito sull'arte degli anni Novanta*, in N. Bourriaud, *L'estetica relazionale*, cit., p. 115.

³⁴ *Ivi*, p. 51.

³⁵ *Ivi*, p. 53.

³⁶ *Ibidem*.

surplus di beni prodotti dal sistema capitalistico, l'atto dell'accumulare e consumare, l'obsolescenza programmata dei prodotti, che alimentano considerevolmente questo circuito, hanno come ultima conseguenza quella di aver generato «un immenso vuoto della soggettività»³⁷. Una delle vie di uscita Bourriaud la estrapola dal pensiero teorico di Guattari che considera l'arte «ciò su e intorno a cui la soggettività può ricomporsi»³⁸, agente di recupero di una soggettività smarrita. Bourriaud, successivamente, definendo i contorni di una «*praxis artistico-ecosofica*», si spinge, in verità, ancora più lontano. Se l'ecosofia, un altro dei luoghi teorici esplorati da Guattari, «può pretendere di “prendere il posto delle vecchie ideologie che hanno settorializzato in maniera abusiva il sociale, il privato e il civile”», l'arte per Bourriaud, si rivela «un ausiliare prezioso, nella misura in cui fornisce un “piano d'immanenza” al contempo molto organizzato e molto “assorbente” per l'esercizio della soggettività. Tanto più che l'arte contemporanea si è sviluppata nel senso di un diniego dell'autonomia (e dunque della settorializzazione) che le conferivano le teorie formaliste del “modernismo”, di cui Clement Greenberg fu il principale promotore. Oggi l'arte si definisce come un luogo d'importazione di metodi e concetti, una zona di ibridazioni»³⁹.

Ed è in un'ottica di contaminazione che va inquadrata l'attività di Nicolas Bourriaud in seno al Palais de Tokyo, “sito di creazione contemporanea” come recita la sua orgogliosa denominazione, da lui diretto con Jérôme Sans fino al 2006, in cui il disegno critico, proseguito nel 2002 con la pubblicazione di *Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporaine*⁴⁰, ha modo di saldarsi organicamente al programma curatoriale di una istituzione, facendovi riverberare i suoi effetti relazionali. Intervistato prima dell'apertura avvenuta a gennaio del 2002, Bourriaud dichiarava fiero che la nascente istituzione sarebbe stata l'unico spazio dedicato esclusivamente all'arte contemporanea a Parigi⁴¹. Pensato come una *kunstverein* interdisciplinare, come

³⁷ *Ivi*, p. 92.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 95.

⁴⁰ Si veda N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, trad.it., Postmedia, Milano 2004.

⁴¹ Si veda B. Simpson, *Public relations. An interview with Nicolas Bourriaud*, in «Artforum», aprile 2001, cit.

un laboratorio nel quale fare incrociare l'arte con altri ambiti come la letteratura, il cinema, la moda, il Palais de Tokyo si è trasformato, con un'operazione di restyling particolarmente onerosa, da tronfio edificio costruito per l'Esposizione Universale del 1937 in uno spazio "in potenza" in attesa di eventi, quasi un cantiere perennemente aperto, come i muri lasciati grezzi e non finiti vogliono artatamente ricordarci. «Senza collezione né archivio, per ragioni di ordine economico oltre che programmatico, il Palais de Tokyo si è rivelato un insieme di installazioni, ambienti, eventi musicali, pittura, scultura e video arte. Nel tentativo di produrre una nuova, asimmetrica, trasversale e a tratti ermetica associazione tra generi, scale, oggetti e persone il Palais ha raccolto i frammenti della condizione della critica post-moderna e li ha messi in scena in un de-museo, dove l'attenzione per la relazione tra le cose ha la meglio sulla memoria degli oggetti esposti. In altre parole, la relazione è l'oggetto del museo»⁴². Questa qualità consustanziale tra opera e luogo alla base della novità museale espressa dal Palais, puntualmente descritta da Paola Nicolin, in questi anni recenti, dopo i fasti della prima direzione di Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans conclusasi nel 2006, sembra aver perso lo smalto degli esordi come se fosse sopraggiunta una certa fatica nell'esercitare il ruolo perpetuo di "anti-museo". D'altronde, già nel 2004, Federico Ferrari ci aveva avvisato della precoce obsolescenza che tale luogo avrebbe attraversato: «lo spazio che si voleva antagonista rispetto al museo viene riassorbito al suo interno, poiché le logiche che lo governano sono in fondo le medesime: regole di produttività e di patrimonio, affogate nello spettacolare»⁴³.

II.2. L'arte relazionale, una lettura retrospettiva

Sono state molte le rassegne e le occasioni espositive, come ci ha ricordato Roberto Pinto, che si sono poste in continuità con le idee espresse da Nicolas Bourriaud⁴⁴.

⁴² P. Nicolin, *Palais de Tokyo*, cit., pp. 17-18.

⁴³ F. Ferrari, *Lo spazio critico. Note per una decostruzione museale*, Luca Sossella, Milano 2004, p. 50.

⁴⁴ Roberto Pinto cita ad esempio la Sesta edizione della Biennale di Gwangju in Corea del 2004 «in cui il Direttore Yongwoo Lee, ha chiesto agli artisti invitati di realizzare dei lavori in collaborazione con dei *viewer-participants*» con delle modalità che si rifacevano esplicitamente alle proposte di Bourriaud; e la mostra curata da Nancy Spector al Guggenheim di New York tra il 2008 e il 2009, dal titolo *The anyspacewhatever* dove sono stati invitati dieci artisti - Bullock, Cattelan, Gillick, Gonzalez-Foerster, Gordon, Höller, Huyghe, Pardo, Parreno, Tiravanija - tutti ampiamente riconducibili al paradigma relazionale di cui dà conto Bourriaud nel suo testo. (Si veda R. Pinto, *Il*

L'indirizzo relazionale con cui una parte degli sviluppi dell'arte di fine millennio è stata inquadrata, ha infatti assunto un ruolo preminente nelle dispute del coevo panorama critico; d'altra parte, anche in ragione della divulgazione di tale credo – che dall'autore non è stato immaginato come parziale o circoscritto soltanto a ciò che più gli era congeniale, ma piuttosto come uno strumento interpretativo *tout court* di cui il glossario che conclude il testo è il sintomo più chiaro –, le proposte di Bourriaud sono diventate oggetto di numerose analisi, non prive di accenti delegittimanti e considerazioni polemiche.

Era ancora tra le pagine dell'*Estetica relazionale* del 1998 e Bourriaud si dava già la possibilità di una levata di scudi verso le critiche ricevute (e anche quelle che sentiva in arrivo), contestando l'assimilazione dell'arte relazionale ad «un'arte senza effetto»⁴⁵. Ne scriveva così:

queste pratiche artistiche relazionali sono stato oggetto di continue critiche. Dato che si limitano allo spazio e alle gallerie e dei centri d'arte, contraddirebbero quel desiderio di partecipazione sociale che ne fonda il senso. Così si rimprovera ad esse di negare i conflitti sociali, le differenze, l'impossibilità di comunicare in uno spazio sociale alienato, a profitto di configurazioni delle forme di partecipazione sociale che essendo limitate al mondo dell'arte risulterebbero illusorie ed elitarie. [...] Il principale rimprovero nei confronti dell'arte relazionale è che rappresenta una forma edulcorata di critica sociale. Ciò che questi critici dimenticano è che il contenuto di queste forme dev'essere giudicato formalmente: in rapporto alla storia dell'arte, e tenendo conto del valore politico delle forme [...]. Sarebbe assurdo giudicare il contenuto sociale o politico di un'opera "relazionale" sbarazzandosi puramente e semplicemente del suo valore estetico, come vorrebbero coloro che in una mostra di Tiravanija o di Carsten Höller, non vedono che una pantomima falsamente utopica, e come volevano ieri i sostenitori di un'arte "impegnata", ossia propagandistica⁴⁶.

Difendendosi nel recinto della dimensione estetica e nella "morbidezza" del sistema dell'arte (nei suoi spazi istituzionali, principalmente, più che nelle sue convenzioni), Bourriaud di fatto individuava i principali filoni su cui in seguito si sarebbero mossi i rilievi più tesi, provenienti principalmente dalle pagine della critica nordamericana, Claire Bishop in testa.

Per tenere ora conto delle modalità con cui il testo è stato recepito in ambito italiano, possiamo dire che Roberto Pinto, nella postfazione alla traduzione dell'*Estetica relazionale* edita nel 2010, ha formulato, diplomaticamente, un

dibattito sull'arte degli anni Novanta, cit. p. 113). Il critico ricorda inoltre il convegno *Diffusion: collaborative Practice in Contemporary Art*, organizzato alla Tate Modern di Londra da John Roberts e Stephen Wright nell'ottobre 2003 che «esplicitamente citava tra i suoi presupposti il libro di Bourriaud» (R. Pinto, *Il dibattito sull'arte degli anni Novanta*, cit. p. 124).

⁴⁵ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 79.

⁴⁶ *Ibidem*.

giudizio in cui aspetti positivi e limiti del testo pressoché si bilanciano. Il principale merito di Bourriaud, per Pinto, sta nell'equilibrio che è riuscito a dare al piano teorico e a quello curatoriale, in un incessante dialogo "tra fare e principi"⁴⁷. Decisivamente salutare viene giudicata la prossimità che il critico intrattiene con gli artisti: è in seno a tale rapporto che il suo pensiero ha tratto linfa informando gli sviluppi successivi delle sue indagini critiche – pensiamo al volume *Postproduction*, ad esempio, del 2002 – e cogliendo con precisione gli elementi rilevanti della situazione artistica emergente. Nonostante anche in Italia si stesse riflettendo, anche prima degli articoli di Bourriaud, sul nuovo spostamento di attenzione dalla produzione oggettuale e dagli interessi pittorici a procedure relazionali, e in proposito Pinto cita la sua mostra *Forme di relazione*⁴⁸ e i volumi di Gabriele Perretta *Medialismo*⁴⁹ e *Arte & Co.* di Loredana Parmesani⁵⁰, «nessuno di questi libri e cataloghi – dice il critico italiano – è riuscito a trovare quell'equilibrio tra motivazioni teoriche e scelte artistiche che risulta molto più bilanciato nel lavoro del curatore francese»⁵¹. Ciò nondimeno per Pinto, la prospettiva di Bourriaud mostra anche i suoi aspetti negativi: la sua militante parzialità, e probabilmente la volontà di rimanere nell'alveo del sistema dell'arte, gli ha impedito di allargare lo sguardo oltreoceano⁵² e di tener conto di ricerche che in territorio americano già dalla fine degli anni ottanta, attraverso pratiche di attivismo artistico agenti in rapporto con il territorio e con la comunità, avevano avanzato una «controproposta "politica" all'arte "disimpegnata"»⁵³; un ulteriore elemento di

⁴⁷ R. Pinto, *Il dibattito sull'arte degli anni Novanta*, in N. Bourriaud, *L'estetica relazionale*, cit., p. 107.

⁴⁸ *Forme di relazione*, cat. mostra a cura di R. Pinto, Orzinuovi, ottobre 1993, Millelire Stampa Alternativa, s.l. 1993.

⁴⁹ Si veda G. Perretta, *Medialismo*, Giancarlo Politi editore, Milano 1993.

⁵⁰ Si veda L. Parmesani, *Arte & Co. Dal concetto all'avviamento*, Giancarlo Politi editore, Milano 1993.

⁵¹ R. Pinto, *Il dibattito sull'arte degli anni Novanta*, in N. Bourriaud, *L'estetica relazionale*, cit., p. 119.

⁵² Nel contributo del 2009 *Installazione, video, arte d'azione: l'ascesa della precarietà nell'epoca postmediale*, concepito come un excursus sugli artisti che hanno lavorato nella "sfera della relazione" o sul "tema della precarietà", si può dire che Bourriaud sia corso in qualche modo ai ripari, dando spazio a numerose esperienze come quelle di Franz West, di Hélio Oiticica, Lygia Clark, Gordon Matta Clark, che non avevano ancora trovato spazio nei suoi saggi critici. In vero, il testo ha dato anche modo al critico di ribattere alle critiche mosse dalla Bishop «sull' "angelismo" apolitico e pseudocatalizzatore» delle sue teorie. (Si veda N. Bourriaud, *Installazione, video, arte d'azione: l'ascesa della precarietà nell'epoca postmediale*, in V. Terraroli (a cura di), *L'arte del XX secolo. 2000 e oltre Tendenze della contemporaneità*, Skira, Milano 2009, pp. 29-43).

⁵³ *Ibidem*. A questo proposito Pinto adduce come esempio di una prospettiva teorico critica che agisce direzione del contesto e della comunità, il lavoro di Mary Jane Jacob che nella mostra curata a *Chicago Culture in Action. New Public art in Chicago* nel 1993, poneva «in maniera sottile ed efficace,

criticità è rilevato da Pinto, inoltre, nei rapporti pacificati che i protagonisti dell'arte relazionale, differentemente da quanto accade nelle opere degli artisti negli anni sessanta e settanta, intrattengono con l'istituzione museale, che agisce sovente come loro committente, e che rischiano di trasformare «gli indubbi intenti liberatori delle opere relazionali [...] in un semplice spettacolo mediatico»⁵⁴.

Anche Anna Detheridge, di recente, è tornata sull'*Esthétique relationnelle*, «un testo particolarmente fortunato che si ispira al tema dell'empatia, senza mai affrontare l'argomento»⁵⁵; e sugli artisti segnalati da Bourriaud che «per quanto affrontino il tema della relazione, si avventurano poco in ambito sociale»⁵⁶. A prevalere nella sua disamina, sono le considerazioni su ciò che il testo di Bourriaud *non* è stato in grado di cogliere e di includere nelle sue pagine. La studiosa ha infatti osservato che «il limite della narrazione [...] riguarda l'esclusione di quegli artisti che si sono cimentati con la vita al di là del recinto ludico dell'arte contemporanea, e con essi di tutte le esperienze più interessanti e lungimiranti della generazione maturata tra gli anni '80 e '90»⁵⁷ ovvero, per riproporre alcuni degli esempi citati, la nuova forma dell'arte pubblica – quella riunita da Suzanne Lacy nel volume *Mapping the Terrain New Genre Public Art* –, la nuova arte urbana nata a Chicago coinvolta da Mary Jane Jacob nella mostra *Culture in action* del 1993 o l'arte relazionale in Italia che nel lavoro, tra gli altri, di Cesare Pietroiusti, Luca Vitone, Liliana Moro, Eva Marisaldi, Bert Theis, si è occupata di indagare e ricucire «i rapporti tra individuo e collettività, tra i soggetti e la memoria, tra comunità e luogo, rifiutando spesso il ricorso alla rappresentazione mediatica per l'ineludibile deformazione e alterazione che essa determina nelle relazioni»⁵⁸.

Il critico Federico Ferrari nelle pagine de *Lo spazio critico* del 2004 ha invece immesso il suo sguardo sull'emanazione museale della proposta relazionale di Bourriaud, il parigino Palais de Tokyo. «Fuor di metafora», lamentando anche le

il problema del rapporto con lo spettatore giacché l'intero progetto [...] era incentrato sul tentativo di instaurare un dialogo attivo tra gli artisti e le comunità in cui erano chiamati a lavorare e con cui ideavano nonché realizzavano il loro progetto artistico».

⁵⁴ Ivi, p. 121.

⁵⁵ A. Detheridge, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino 2012, p. 221.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 233.

nefaste operazioni di ristrutturazione che hanno privato lo spazio originario della propria memoria, slegandolo «da ogni passato» per riconsegnarlo «all'immediatezza del reale», il critico ha definito la nuova istituzione, come frutto di una «demagogia spettacolare», come «una scarica culturale, dove si ammassano tutti i cliché “antagonisti”, “critici”, “pirateschi” dell'arte contemporanea»⁵⁹, le cui manifestazioni ben lontane «dal dar vita a un luogo che legga criticamente l'immediato»⁶⁰, sono piuttosto «un sofisticato prodotto di mediatori culturali che seguono le ultime tendenze di un mercato, che è a sua volta influenzato dalla loro legittimazione»⁶¹.

Il filosofo francese Jacques Rancière, allievo di Althusser, che molto ha discusso nei suoi saggi dei legami tra arte e politica come agenti di trasformazione dei sistemi di potere, ha avuto modo di riflettere sulla spettacolarizzazione dell'estetica relazionale che si mette al riparo dall'agone sociale.

L'estetica relazionale è l'erede contemporanea di una tradizione più ampia che era parte della modernità, quella di un'arte che ricercava la propria fine per diventare una vera forma di vita. Quell'idea ha vissuto un'intensità particolare all'inizio del Novecento, specie in occasione della rivoluzione sovietica, quando si è pensato che i pittori non dipingessero più i propri quadri sulla tela, ma incorniciassero una nuova forma di vita. L'estetica relazionale eredita quella tradizione e direi che a volte diventa una parodia di quella tradizione. Certamente, non dobbiamo ironizzare sull'arte relazionale, credere che si tratti di un'arte che “dice alla gente che non c'è niente da vedere in quella galleria, però possiamo parlarne”. Tuttavia, è vero che il modo in cui si è manifestata l'arte relazionale è senz'altro debole⁶².

Claire Bishop nel suo dovizioso scandaglio della proposta relazionale pubblicato sulla rivista americana «October» nel 2004 con il titolo *Antagonism and Relational Aesthetics*, si è occupata nelle prime battute del Palais de Tokyo: un luogo divenuto paradigmatico – a suo giudizio – di quella propensione europea «to reconceptualize the “white cube” model of displaying contemporary art as a studio or experimental “laboratory”»⁶³, la cui attività e la cui programmazione risentono dell'identità instabile, in «perpetual flux» dell'opera. Le battute iniziali sono state occasione per esprimere le prime perplessità riguardo la natura laboratoriale del

⁵⁹ *Ivi*, p. 49.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Il passo citato dell'intervista a Jacques Rancière di T. Lie, *Our police order: What can be said, seen, and done*, «Le Monde Diplomatique», 8 novembre 2006 è riportato in traduzione italiana in R. Pinto, *Il dibattito sull'arte degli anni Novanta*, cit., p. 124.

⁶³ C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», n. 110, Fall 2004, p. 51.

“sito di creazione contemporanea” che si è esposto facilmente per le sue caratteristiche ad essere equivocato come «space of leisure and entertainment»⁶⁴. L’analisi di Bishop – che non manca di riconoscere a Bourriaud l’estensione di un punto di vista importante sulle tendenze dell’arte contemporanea in un momento in cui, soprattutto in area anglosassone, le discussioni da una parte riguardavano essenzialmente il fenomeno della Young British Art e dall’altra, in ambito accademico, erano riluttanti ad aggiornare l’agenda critica – aveva messo in questione innanzitutto la discontinuità con le esperienze sia artistiche che teorico-critiche degli anni sessanta, su cui il critico ha basato i suoi assunti. È comunque attraverso un focus su Rirkrit Tiravanija e Liam Gillick, due artisti ritenuti emblematici della relazionalità, che la Bishop sviluppa la sua disamina e dà corpo alle sue obiezioni che la conducono infine a schierarsi a favore di pratiche artistiche più esplicitamente antagoniste⁶⁵.

Gillick and Tiravanija [...] seem to me the clearest expression of Bourriaud’s argument that relational art privileges intersubjective relations over detached opticality. Tiravanija insists that the viewer be physically present in a particular situation at a particular time – eating the food that he cooks, alongside other visitors in a communal situation. Gillick alludes to more hypothetical relations, which in many cases don’t even need to exist, but he still insists that the presence of an audience is an essential component of his art [...] this interest in the contingencies of a “relationship between” – rather than the object itself – is a hallmark of Gillick’s work and of his interest in collaborative as a whole⁶⁶.

Ma la dimensione partecipativa o, meglio, la dimensione in cui l’opera genera partecipazione non è affatto una novità per l’arte; si pensi soltanto agli Happenings, alle iniziative di Fluxus, all’arte performativa degli anni settanta o ai precetti di Joseph Beuys secondo cui tutti sono artisti. Tali momenti secondo la Bishop, sono tutti segnati «by a rethoric of democracy and emancipation that is very similar to Bourriaud’s defense of relational aesthetics»⁶⁷. Bishop discute poi delle connessioni – oltre che dei fraintendimenti di cui a suo avviso Bourriaud si fa artefice – che la relazionalità mostra di intrattenere con il pensiero di Umberto Eco espresso nel saggio *Opera Aperta* del 1962, pilastro teorico per interpretare ogni

⁶⁴ *Ivi*, p. 52.

⁶⁵ Ai docili esempi relazionali, Claire Bishop contrappone in chiusura di saggio l’analisi del lavoro di Thomas Hirschhorn e Santiago Sierra, ritenuto più esplicitamente antagonista perché calato senza ambiguità nel contesto sociale e nelle dinamiche dello spazio pubblico.

⁶⁶ C. Bishop, *Antagonism...*, cit, p. 61.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 61-62.

forma artistica che si fonda sull'“attivazione” dell'osservatore e sul suo diretto coinvolgimento nella lettura e nella costruzione sempre aperta dell'opera.

It is Eco's contention that *every* work of art is potentially “open”, since it may produce an unlimited range of possible readings [...] Bourriaud misinterprets these arguments by applying them to a specific type of work (those that require literal interaction) and thereby redirects the argument back to artistic intentionality rather than issues of reception. His position also differs from Eco in one other important respect: Eco regarded the work of art as a *reflection* of the condition of our existence in a fragmented modern culture, while Bourriaud sees the work of art *producing* these conditions. The work of art is a “social form” capable of producing positive human relationships. As a consequence, the work is automatically political in implication and emancipatory in effect.

La forma relazionale dell'opera, ed è questa la principale obiezione mossa dalla Bishop a Bourriaud, avrebbe di per sé connotazioni politiche ed implicherebbe effetti emancipatori. Il critico commetterebbe ingenuamente l'errore di assimilare «aesthetic judgement with an ethicopolitical judgement of the relationships produced by a work of art. But how do we measure or compare these relationships? The *quality* of the relationships in “relational aesthetics” are never examined or call in question. When Bourriaud argues that “encounters are more important than the individuals who compose them”, I sense that this question is (for him) unnecessary»⁶⁸. Tutte le relazioni che consentono “dialogo” sarebbero nel rilievo della Bishop, considerate automaticamente democratiche e perciò buone, senza essersi poste il problema del significato della democrazia o quello del contesto in cui vanno a collocarsi. La definizione generica di comunità avanzata dal critico così come la reticenza nel voler affrontare domande essenziali quali «per chi?» e «per quale ragione?» le relazioni si producono, diluirebbero la pregnanza teorica del disegno condotto da Bourriaud. Non basta che le relazioni si generino perché esse siano positive; «the relations set up by relational aesthetics are not intrinsically democratic, as Bourriaud suggests, since they rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of a community as immanent togetherness»⁶⁹.

Ancora in ambito americano e condividendo molte suggestioni contenute nell'articolo della Bishop, Hal Foster nel 2004 ragiona «sui limiti dell'impulso partecipativo»⁷⁰, avvertendo una certa retorica ottimistica che accompagna gli

⁶⁸ *Ivi*, p. 65.

⁶⁹ *Ivi*, p. 67.

⁷⁰ H. Foster, *Chat Rooms*, in C. Bishop (a cura di), *Participation*, ... cit., p. 190.

aspetti collaborativi delle pratiche artistiche relazionali fin troppo enfaticamente sottolineati. Si chiede senza mezzi termini il critico:

when has art, at least since the Renaissance, not involved discursivity and sociability? It is a matter of degree, of course, but might this emphasis be redundant? It also seems to risk a weird formalism of discursivity and sociability pursued for their own sakes. Collaboration, too, is often regarded as a good in itself⁷¹.

È ancora l'aspetto edulcorato dell'incontro il principale limite avvertito: «As the art critic Claire Bishop suggests, this tends to drop contradiction out of dialogue, and conflict out of democracy»⁷².

Claire Bishop nel 2007 ha avuto modo con la pubblicazione di *Participation*⁷³, una mappatura efficace delle questioni riguardanti la dimensione relazionale dell'arte sviluppata raccogliendo contributi molto diversi (saggi teorici da Eco a Rancière, scritti degli artisti da Kaprow a Hirschhorn e contributi critico-curatoriali a partire da Bourriaud), di ritornare a discutere e affrontare i legami di continuità tra l'impulso partecipativo che segna le ricerche degli anni sessanta e molte esperienze odierne. Di fatto, nell'ottica della Bishop, il richiamo ad un'arte «of participation» è strettamente connessa a tre questioni cruciali: «activation», «the desire to create an active subject, one who will empowered by the experience of physical or symbolic participation»; «autorship», «the casual relationship between the experience of a work of art and individual/collective agency»; «community», generata da una «perceived crisis in community and collective responsibility»⁷⁴, le cui modulazioni potremmo osservare da vicino attraverso le esperienze artistiche di Piero Gilardi e Michelangelo Pistoletto.

⁷¹ *Ivi*, p. 194.

⁷² *Ivi*, p. 195.

⁷³ C. Bishop (a cura di), *Participation*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London-Cambridge (MA) 2006.

⁷⁴ *Ivi*, p. 12.

III. “Oltre il recinto dell’arte”: dinamiche relazionali nella ricerca di Piero Gilardi

Quanto all’avvenire, bisogna ricordarsi che il moto del tempo culturale non è lineare:
certi temi possono cadere definitivamente nel superato [...];
ma altri, in apparenza morti, possono ritornare alla ribalta dei linguaggi.
Roland Barthes, *Saggi critici*, 1972

III.1. Una premessa (all’oltranza dell’utopia)

Pur da *outsider*¹, o forse proprio per questo, Piero Gilardi rappresenta, sin dal suo esordio nella prima metà degli anni sessanta, una figura autorevole del panorama artistico italiano ed internazionale.

La paradigmaticità delle sue vicende tuttora in movimento forniscono, soprattutto, una prospettiva di lettura originale alle questioni e ai temi che stiamo affrontando. La sua storia si inverte infatti in una pratica artistica che conduce molto presto al superamento della materialità dell’oggetto e della sua natura mercificabile e che, al contempo, istituisce legami relazionali (petizioni di condivisione e corresponsabilità), trovando alimento e conforto in una densissima e puntuale elaborazione teorica².

Se un cono d’ombra, imputabile, si può supporre, sia alla radicalità con cui per circa un decennio ha voltato le spalle al sistema dell’arte quanto alle difficoltà di scalfire il «pensiero unico» sull’arte povera, lo ha per molto tempo oscurato, Gilardi ha – ed è davvero una svolta che, partita nel 2001 con la mostra *Zero to infinity Arte Povera 1962-1972*, ha registrato il suo apice nel periodo di stesura di

¹ Si veda D. Cameron, *On Piero Gilardi*, Sperone-Westwater Gallery, New York, cat. mostra, New York 1991. Il testo, parzialmente ripubblicato in traduzione italiana in *Piero Gilardi*, cat. mostra Ravenna, Loggetta Lombardesca, 20 giugno-28 agosto 1999, Mazzotta, Milano 1999 e *Piero Gilardi. Effetti collaborativi 1963-1985*, cat. mostra a cura di A. Bellini, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, 31 marzo – 6 maggio 2012, JRP | Ringier, Zurigo 2012, ha per tempo sottolineato la rilevanza del contributo gilardiano nelle vicende dell’arte Povera. Dice il critico: «Ogni movimento, non importa quanto effimero, ha i suoi *insider* e *outsider* archetipici. Ad esempio, nonostante il ruolo che ha esercitato sugli inizi dell’Arte Povera, probabilmente Piero Gilardi dovrebbe essere considerato il personaggio più sfuggente di quella manciata di artisti ai quali questo termine si riferisce storicamente – un rinnegato in un gruppo di sedicenti emarginati e disadattati».

² Disseminata in una infinità di contributi pubblicati su riviste e bollettini, la scrittura critica di Gilardi, di cui si dirà più avanti, ha due capisaldi costituiti dalle «riflessioni autobiografiche» contenute in *Dall’arte alla vita dalla vita all’arte*, La Salamandra, Milano 1981 e *Not for sale. Alla ricerca dell’arte relazionale*, Mazzotta, Milano 2000.

questo lavoro di ricerca³ – riconquistato spazio e attenzione “istituzionali”. Questo disvelamento o, meglio, questo processo di riappropriazione in sede storiografica ha avuto luogo non appena la critica ha inteso analizzare i movimenti che l’artista ha attraversato svincolata dai condizionamenti delle versioni ufficiali e dalle restrizioni identitarie, non appena lo sguardo sulle mostre – e in particolare le rassegne *Arte Povera più azioni Povere* (Amalfi, 1968), *Op Losse Schroeven, Situaties en cryptostructuren* (Amsterdam, 1969), *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* (Berna, 1969) – ha immesso prepotentemente nel dibattito nuove, imprescindibili, prospettive.

Ci proponiamo, allora, di esaminare la natura articolata del suo apporto, il senso del suo agire dematerializzato e “partecipativo”. Perché porsi “al di là dell’opera” per Gilardi ha comportato (e tuttora comporta) molteplici aspetti: mettere in discussione i confini dell’arte superando il «recinto dell’estetica» innanzitutto, percepire i bisogni e le urgenze del contesto sociale, lavorare per modificare il presente interagendo con “l’altro”: la comunità prima, il vivente nella sua complessità oggi. Riattraversare poi il suo itinerario artistico, partendo dalla singolarità della sua rotta, confliggente con le schematizzazioni storiografiche più in voga e con qualunque tipo di istituzione autoritaria, vuol dire ammettere la possibilità di una ricostruzione dei fatti differente⁴. È quindi tempo di riflettervi, a partire dalle fasi inaugurali del suo percorso già ricche di diramazioni e di implicazioni.

³ Ci riferiamo innanzitutto alla mostra personale itinerante che si è svolta a Rivoli la scorsa primavera ed è attualmente in corso al Nottingham Contemporary dopo la tappa al Van Abbe Museum di Eindhoven. Si veda *Piero Gilardi. Effetti collaborativi 1963-1985*, cat. mostra a cura di A. Bellini, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, 31 marzo – 6 maggio 2012, JRP | Ringier, Zurigo 2012. Durante la conversazione che abbiamo avuto con l’artista ad ottobre del 2012, chiedendogli se la critica avesse compreso sino in fondo il suo lavoro, Gilardi ha sottolineato come «negli ultimi 10-15 anni, diversi critici, giovani in particolare, hanno lavorato sulla sua storia». Ha poi continuato: «questo non sarebbe stato possibile negli anni novanta. [...] Molte interviste sui lavori in corso e poi la mostra di Rivoli, ora a Eindhoven e poi a Nottingham, accompagnate da un libro in tre lingue, fanno sì che a questo punto io mi ritenga soddisfatto».

⁴ È la direzione su cui si sono efficacemente mossi, ad esempio, Lara Conte che ha analizzato e ricostruito, nel segno di Trini, l’importanza di Gilardi nelle dinamiche artistiche internazionali tra il 1966 e il 1970 (Cfr. L., Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti: 1966-1970*, Electa, Milano 2010) e Francesco Manacorda che ha definito il ruolo cruciale dell’artista per la progettazione e la realizzazione delle rassegne del 1969 di Amsterdam e Berna (Cfr. F. Manacorda, *Temporary artistic communities – Piero Gilardi in conversation with Francesco Manacorda*, 8 novembre 2008, in C. Rattemeyer (a cura di), *Exhibiting the new art. ‘Op losse schroeven’ and ‘When attitudes become form’ 1969*, Londra 2010, pp. 230-238).

La sua prima personale, a Torino nell'ottobre del 1963, dal titolo profetico *Macchine per il futuro* e dalla configurazione che *in embryo* racchiude le sfide che l'artista da diversi anni continua ad intraprendere per mezzo del PAV⁵, induce a mettere in questione la storia, l'attività dell'artista torinese, cominciata oramai cinquanta anni fa, pensando ad un progressivo ampliamento di temi e motivazioni. Non un'evoluzione lineare, un procedere nitido che scorre senza ostacoli, che vede i temi di ieri prefigurare quelli di oggi, quanto un sistema irradiante, vivo e in espansione, in grado di conglobare e generare via via nuovi elementi, nuove "cellule" di un organismo al cui centro dimora (pulsante) il confronto con l'Alterità e «il rapporto uomo-natura, o più precisamente il rapporto natura-cultura nella sfera antropica, [...] il nucleo problematico delle elaborazioni teoriche e delle conseguenti ipotesi espressive fin dall'inizio degli anni '60»⁶.

Il terreno della formazione di Gilardi è rappresentato da quel contesto torinese di cui abbiamo delineato i contorni in chiusura di primo capitolo. Ha 21 anni quando compie il suo esordio⁷, un passato (!) di «pittore neofuturista e neocubista»⁸ e, attraverso Aldo Mondino, una conoscenza delle ricerche neosurrealiste⁹. *Macchine per il futuro* si apre presso la Galleria L'Immagine dell'artista Antonio Carena¹⁰; in catalogo scrivono il critico Renzo Guasco, il designer Clino Trini Castelli¹¹ (fratello

⁵ PAV è l'acronimo di Parco Arte Vivente, Centro d'Arte Contemporanea di Torino inauguratosi nel 2008. Dell'attività del parco che ha in Gilardi il suo ideatore e fondatore si parlerà in maniera più approfondita in chiusura di capitolo.

⁶ P. Gilardi, *Cambia il vento...è tempo di propositi*, in *L'ethos del vivente*, cat. a cura di C. Cravero, PAV - Parco Arte Vivente centro Sperimentale d'Arte Contemporanea, Torino 2012, p. 8.

⁷ Figlio d'arte, il padre di origine ticinese si era trasferito a Torino negli anni Venti per studiare all'Accademia Albertina, Gilardi (1942) compie in realtà le sue prime prove d'artista sul finire degli anni Cinquanta quando, presso la Galleria Cassiopea di Torino, espone una serie di paesaggi.

⁸ M. Bandini, *Torino 1960/1973*, in «NAC», n. 3, marzo 1973, p. 6.

⁹ Si veda *Conversazione tra Piero Gilardi e Claudio Spadoni*, in *Piero Gilardi*, cat. mostra Ravenna, Loggetta Lombardesca, 20 giugno-28 agosto 1999, Mazzotta, Milano, p. 29.

¹⁰ Intervistato da Mirella Bandini nell'ambito dell'inchiesta per la rivista «NAC» dal titolo "Torino 1960/1973", l'artista Antonio Carena in maniera molto colorita offre uno sguardo franco sull'ambiente torinese e sui suoi legami con alcuni giovani «colleghi»: «Io stimavo grosso [sic] Pistoletto Gilardi Mondino Paolini e pochi altri...Sperone cresceva (sarebbe stato di lì a poco protagonista e catalizzatore attraverso scelte giuste). Uniche "perle" in quel cesso culturale informato di manierismi effettuali atteggiamenti viscerali post-informali e post-qualcosaltro» (cfr. M. Bandini, *Torino 1960/1973*, in «NAC», n. 3, marzo 1973, p. 5). Relativamente al rapporto tra Carena e Gilardi, si segnala una collettiva da Gian Enzo Sperone a maggio del 1965, di cui non risulta pubblicato catalogo, comprendente gli artisti Carena, Castellani, Fontana, Gilardi, Pistoletto, Sottsass jr. (cfr. A. Botta, G. Franchino, *Cronologia*, p. 41, documentazione contenuta nel cd allegato a L. M. Barbero (a cura di), *Torino Sperimentale 1959-1969...*, cit.).

del critico Tommaso Trini), l'oncologo Carlo Sirtori: un parterre singolarmente assortito per una mostra che si configura come «un metaforico progetto di sistema urbanistico-architettonico per una futuribile “società cibernetica”»¹², «governata dai computers e pacificata da ogni conflitto umano»¹³, che immediatamente relega nella obsolescenza le sue precedenti prove pittoriche. Si tratta di un progetto saldo nelle motivazioni ma non del tutto negli esiti¹⁴, nel quale l'artista mostra l'ampiezza di riflessioni con cui in questo inizio di decennio si sta misurando.

Pensavo che l'ambito cognitivo costituisse una via d'uscita. [...] la tecno-scienza era la salvezza, uno strumento per uscire da questa violenza endemica: cerchiamo nella scienza dei riferimenti che possano rifondare il patto sociale¹⁵.

La mostra, «impersonale nella sua formula linguistica, nel suo codice»¹⁶, presenta una mappa (*Carta dell'Europa Pianificata*), tavole disegnate e modelli tridimensionali di infrastrutture urbane e abitazioni tipo, oltre che due film in 8 mm, oggi perduti, dal titolo *Ultima fase* e *La Vita del Futuro*¹⁷. Uno dei modelli è costituito da una cellula abitativa, all'interno della quale viene posta la *Macchina per discorrere* per la cui costruzione Gilardi si avvale della collaborazione del designer Ettore Sottsass jr., all'epoca collaboratore attivissimo della Olivetti di

¹¹ A testimoniare la prossimità con il contesto artistico emergente torinese di Clino Trini Castelli, impegnato all'inizio degli anni sessanta come designer presso il Centro Stile Fiat di Torino, si vuole qui segnalare il quadro specchiante, ora in collezione privata, che Michelangelo Pistoletto gli dedica nel 1963. Si tratta di M. Pistoletto, *Ritratto di Clino*, carta velina dipinta su acciaio inox lucidato a specchio, cm 75,5x50,5, pubblicato in *Michelangelo Pistoletto. Da Uno a molti 1956-1974*, cat. mostra a cura di C. Basualdo, Roma, MAXXI, Mondadori Electa, Roma 2011, p. 200, n. 15. Nel dibattito che si è svolto al Nottingham Contemporary il 23 marzo 2013, Tommaso Trini ha dichiarato che la sua conoscenza dei giovani artisti torinesi avviene tramite i rapporti già avviati del fratello.

¹² P. Gilardi, *Introduzione*, in *Bioma. Pensieri, creazioni e progetti per un Parco d'Arte Vivente*, ACPAV-PEA-Gribaudo, Torino 2005, p. 9.

¹³ P. Gilardi, *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, cit., p. 8.

¹⁴ Non è solo il parere titubante di due artisti, Michelangelo Pistoletto e Aldo Mondino molto vicini a Gilardi in questo inizio di decennio, a farci avanzare questa considerazione (ricorda Gilardi in proposito: «ne apprezzarono la portata anche se mi dissero che non era ancora la cosa giusta». Cfr. G. Bertolino, F. Pola, *Intervista a Piero Gilardi*, in *Torino Sperimentale*, cit., p. 277). La complessità delle questioni poste dalle macchine pensate «per appagare gli istinti», «per gravidanze artificiali», oltre che «per discorrere», sembrano risentire nella loro presentazione sui dépliant informativi, costruiti con l'integrazione di immagini e linguaggio verbale, di quell'ironico processo di smascheramento del potere della tecnologia messo in atto dalle coeve ricerche di poesia visiva. Il caso della M.G.A. (artificial generation machine) pubblicizzato attraverso la figura di un dottore occhialuto, con accanto una nuvoletta che dice «riprodurtevi a macchina! ve lo dice uno che se ne intende», ci sembra un esempio convincente per suffragare questa ipotesi.

¹⁵ G. Bertolino, F. Pola, *Intervista a Piero Gilardi*, in *Torino Sperimentale...*, cit., p. 274.

¹⁶ *Conversazione tra Claudio Spadoni e Piero Gilardi*, in *Piero Gilardi*, cit., p. 31.

¹⁷ Si veda LeGrace G. Benson, G. Muresu, *An Interview with Piero Gilardi*, in «Leonardo», vol. 1, n. 4, ottobre 1968, pp. 431-439.

Ivrea¹⁸. Anche le altre macchine sono dotate di funzioni umane, in pieno slancio cibernetico: «per appagare gli istinti», «per la fecondazione artificiale». Nella sua complessa articolazione, il progetto è un primo acerbo esempio di quelle che, più tardi, Gilardi definisce esperienze trans-artistiche, frutto di ibridazioni culturali con altre sfere del sapere¹⁹.

Raccontando dei suoi interessi per la cibernetica che, va detto, non rimangono circoscritti soltanto a questo momento ma agganciano via via nuovi problemi²⁰, Gilardi tiene in considerazione un campo allargato di stimoli²¹: rievoca il ruolo di Eugenio Battisti, del fisico Tullio Regge e della rivista «Civiltà delle Macchine» che, tra i tanti contributi all'inizio degli anni Sessanta, annovera anche quelli di Silvio Ceccato, il filosofo e linguista al quale si deve la divulgazione degli studi di

¹⁸ G. Bertolino, F. Pola, *Intervista a Piero Gilardi*, in *Torino Sperimentale*, cit., p. 276.

¹⁹ Dirà l'artista nel 2004: «le prime due ibridazioni culturali che ho sperimentato e vissuto sono state quella con la psicoterapia, e il relativo aspetto teorico della psicologia e della psicoanalisi, e quella con la prassi politica e la relativa teoria della rivoluzione sociale. Infatti ad aprirmi alla politica è stata soprattutto la scrittura di Franco Basaglia sulla pratica dirompente della Comunità terapeutica delle istituzioni chiuse (a partire dal manicomio di Gorizia). Anch'io praticai questa esperienza entrando con un gruppo di studenti in medicina e sociologia nel manicomio di Torino occupato nel 1969. [...] Il rapporto con la sofferenza psichica individuale mi indusse a calarmi nella teoria psicoanalitica – i miei riferimenti furono Jung e Laing – e a entrare io stesso in analisi. Questo excursus penso mi abbia dato la consapevolezza della fondamentale importanza del mondo interiore e del fatto che ogni azione umana, concreta e codificata nella complessità della società, scaturisce dalle pulsioni affettive interiori di ciascuno di noi». (Cfr. P. Gilardi, *Introduzione*, in *Bioma*, cit., p. 10).

²⁰ In tal senso, immaginiamo che l'incidenza che i concetti chiave della cibernetica come il feedback e l'entropia hanno avuto nel rifondare i parametri interpretativi per lo studio della mente e del comportamento, abbiano esercitato una notevole influenza anche nel percorso successivo di Gilardi. Una prima spiegazione della fascinazione per la cibernetica, diventata costante nelle interviste rilasciate di recente, è contenuta nella rivista americana «Leonardo». Con un inglese volutamente non editato Gilardi, rispondendo alle domande dei suoi interlocutori, dice: «I can speak of a passion of mine for cybernetics, which from an absolutely profane point of view has interested me very much. This science wants to reconstruct man in his integrity, that is to say, not only to study man in order to construct determined mechanism, but to study him also for example in terms of intuitive faculties, of his faculty of mental synthesizing, and also in terms of his poetic faculties. [...] by means of this cybernetic idea of feedback, I began to see reality in a different way. That is, I began no longer to refer reality to abstract models, but to refer it above all to contingency, that is to say, to the contingent mechanism of things, of the relationships of things in their moments» (Si veda LeGrace G. Benson, G. Muresu, *An Interview with Piero Gilardi*, in «Leonardo», cit., p. 432). Per un approfondimento del rapporto tra cibernetica e psicologia sistemica ci è stato particolarmente utile il testo di A. Dinacci (a cura di), *Narrate genti le vostre storie*, Liguori Editore, Napoli 2005.

²¹ Piero Gilardi in conversazione con Maria De Vivo, Torino, 12 ottobre 2012. Precisa l'artista: «l'interesse per la scienza e l'innovazione scientifica, tecno-scientifica è una costante della mia vita, nonostante abbia fatto anche del teatro con una tribù di Masai! L'aspetto cognitivo per me è sempre stato intrecciato a tutti i miei interessi artistici».

cibernetica in Italia²². Che l'imprinting cibernetico, di per sé un terreno d'indagine particolarmente «interrelato» e reticolare, abbia funzionato per Gilardi come costante stimolo alla combinazione fra campi di ricerca diversi che spaziano dalla fisica alla biologia, dall'antropologia alla psicologia, è un'ipotesi che appare legittimo avanzare. Questa traccia aiuta a distinguere, a nostro avviso, anche la peculiarità del suo rapporto con la scienza e la tecnologia al centro della riflessione di molti artisti (prevalentemente di molti gruppi di artisti attivi in Italia) e della critica, in questi anni in cui le «magnifiche sorti e progressive» sembrano poter cambiare e migliorare il mondo. In maniera coerente, la prima strutturazione della sua ricerca si muove in quella che è più di un'atmosfera teorica in cui possono sincreticamente convivere (perché tutti agiscono in direzione di una rottura epistemologica) la «prima» cibernetica dell'americano Norbert Wiener e del francese Pierre de Latille, le teorie sistemiche di Gregory Bateson, l'antipsichiatria di Franco Basaglia e di Donald Laing e la critica all'irrigidimento della società capitalista di Herbert Marcuse.

Tornando alla «cellula abitativa» del 1963, le pareti montavano dei «pannelli gestaltici che avevano una funzione sulla psicologia senso-motoria della persona, una funzione rilassante»²³. È in essi che Gilardi individua le matrici dei *Tappeti-natura* i cui primi esempi risalgono al 1965²⁴: rettangoli, in alcuni casi rotoli²⁵, di

²² Sulla rivista di Finmeccanica fondata da Leonardo Sinisgalli nel 1953 e da lui diretta fino al 1958 e dove organicamente si susseguono riflessioni su scienza, tecnologia e arte, Silvio Ceccato pubblica numerosi contributi. Segnaliamo per l'affinità con le questioni di cui stiamo discutendo *L'osservazione nell'uomo e nella macchina*, in «Civiltà delle macchine», n. 2, marzo-aprile 1962, pp. 58-70. Uscito, invece, nella rivista milanese «D'Ars Agency» si segnala *Arte e cibernetica*, la cui indagine è rivolta all'analisi dei processi mentali alla base della percezione visiva (Cfr. «D'Ars Agency», n. 2, marzo-maggio 1963, pp. 1-4).

²³ G. Bertolino, F. Pola, *Intervista a Piero Gilardi*, in *Torino Sperimentale*, cit., p. 277.

²⁴ Nel 1964, l'artista aveva già prodotto poliuretano espanso e plastiche viniliche un *Igloo*. Si trattava di un paradosso «visivo», visto l'utilizzo di materiali artificiali per costruire uno dei luoghi archetipali dell'abitare.

²⁵ A questo proposito, i *Tappeti-natura* esposti come rotoli, non possono non rimandare anche alla «pittura industriale» di Giuseppe Pinot Gallizio, ovvero a quel «felice ossimoro» con cui l'artista intorno al 1958 nel Laboratorio Sperimentale di Alba aveva posto il problema radicale del rapporto tra produzione artistica e produzione industriale, non in termini di asservimento ma in termini «quantitativi». «Devalorizzare» per diffondere, in sostanza, affinché la pittura diventasse da vendere «a metri nelle strade, sui mercati, nei grandi magazzini, per vestire, decorare, raccontare e divertire – e nel contempo consumare e distruggere» (Cfr. M. Bandini, *Pinot Gallizio: Il 'Primo Laboratorio di Esperienze Immaginate del Movimento per una Bauhaus Immaginate' (Alba 55-57) e il 'Laboratorio Sperimentale d'Alba dell'Internazionale Situazionista' (1957-60)*, in «DATA», # 9, Autunno 1973, pp. 16-26. Pinot Gallizio, riceve nel 1964, anno della sua scomparsa l'omaggio

natura artificiale realizzati in poliuretano espanso, un materiale soffice e indeformabile con cui l'artista raggiunge, nella ri-creazione letterale di greti di torrente, campi di grano, brani di prato dai colori vibranti, un impressionante «effetto di realtà»²⁶. Una serie cospicua di lavori, questa, che appartiene non soltanto cronologicamente al cuore degli anni sessanta. È infatti sintomatica di una temperie che ha introiettato le suggestioni pop (analogie formali con le *soft sculptures* di Claes Oldenburg vengono abitualmente rilevate²⁷) e «il ritorno alle cose stesse»²⁸, come scrive Renato Barilli che giudica «difficilmente superabile» la «marcia incalzante»²⁹ condotta da Gilardi in questo processo di avvicinamento e riproduzione. I *Tappeti* giocano con il design, pur essendo plasmati a mano, occupano orizzontalmente lo spazio invitando lo spettatore ad interagire, come se fossero un «campo» generativo di processi mentali ed emozionali. «La loro semplicità è disarmante almeno quanto la loro complessità potenziale»³⁰, ha scritto Angela Vettese, così come Henry Martin, a tempo debito, ci aveva avvertito della loro ambiguità («structure of ambiguity», scrive), in cui il nome «tappeti-natura» è solo il primo moltiplicatore di fraintendimenti. «We can do what we want with these objects since we don't know what they are in the first place»³¹; la principale ambiguità, per il critico, risiede nel loro porsi come una interrogazione che non vuole essere risolta:

veneziano con una sala presentata alla Biennale da Maurizio Calvesi. Sul tema del 'rotolo' si veda G. Bertolino, *Rotoli, strisce, linea. Oltre la pittura, oltre la scultura*, in *Torino sperimentale*, cit., pp. 219-265 e M. Dantini, *Isole, rotoli, promenades. Temi geografici o di viaggio e «vedute» nell'arte italiana tra Sessanta e Settanta*, in Id., *Geopolitiche dell'arte*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012, pp. 29-50.

²⁶ P. Gilardi, *Gilardi*, in «Marcatré», nn. 26-29, dicembre 1966, p. 379.

²⁷ Ci pare opportuno rilevare che le *soft sculptures* di Claes Oldenburg, nella loro messa in discussione della retorica formale della scultura, sono ugualmente e costantemente rievocate come riferimento di molte soluzioni *antiform* realizzate nella seconda metà dei sessanta. L'artista americano Robert Morris nel suo articolo *Antiform* pubblicato ad aprile 1968, ad esempio, cita Oldenburg come uno dei primi ad aver usato materiali «diversi da quelli industriali e rigidi».

²⁸ *Aspetti del ritorno alle cose stesse* è il titolo «esplicitamente husserliano» (come ci ha suggerito Stefania Zuliani) della rassegna curata dal critico Renato Barilli ad ottobre del 1966, nell'ambito delle iniziative promosse dal Centro Colautti di Salerno di Marcello Rumma (Cfr. *La costruzione del nuovo. Salerno 1966-1976*, cit.).

²⁹ Cfr. R. Barilli, *Mari in tempesta per materasso*, in «la Fiera Letteraria», 27 aprile 1967, p. 17.

³⁰ Angela Vettese in conversazione con Piero Gilardi, in *Piero Gilardi Interdipendenze*, cat. mostra a cura di A. Vettese, Modena, 14 maggio-16 luglio 2006, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, p. 41.

³¹ H. Martin, *Technological Arcadia*, in «Art & Artists», 1968, ripubblicato in P. Gilardi, *Dall'arte alla vita*, cit., s.i.p.

Has he rehabilitated Nature for the rehabilitated man, or is he showing us Nature unredeemed for mankind unredeemed? Is he showing us man's relationship to Nature as it is, or as it will be, as it should be or as it shouldn't be? Is his work naturalism or romance, lyricism or satire? Since it cannot be all of these things, perhaps it is none of them. Gilardi has not chosen to solve our problems for us, but simply to show us where some of them are. Part of the power of his works comes from the way in which its meaning and its valence seem continuously to shift from the way in which it so delicately hangs between the halucinatory and the real³².

Vissuti dall'artista a tratti come una zavorra³³ a cui quella coazione a ripetere richiesta dal mercato (in questo caso la potente Ileana Sonnabend) avrebbe voluto ancorarlo, i *Tappeti-natura* sono stati qualcosa di più che un transito verso nuove pratiche artistiche, rimandando in maniera evidente al problema del rapporto tra *téchne* e *physis*³⁴ che non si esaurirà certo in questa serie di lavori.

Anche i tappeti-natura rappresentavano per me la possibilità di soddisfare razionalmente il bisogno della natura e mi faceva rabbia che Sottsass scrivesse invece su Domus che erano un disperato rituale magico per esorcizzare, anticipandola, la morte della natura vera. Adesso ripensandoci credo nel mio atteggiamento di allora ci fosse veramente anche quella angoscia per la perdita della natura; ma c'era d'altra parte la fiducia nella tecnologia rappresentata dalla scelta del materiale artificiale: il poliuretano espanso [...]. Nostalgia dell'eden naturale e desiderio di emancipazione dalle contraddizioni della 'natura' erano dunque i termini simbolici del mio atteggiamento di allora³⁵.

A misura che il successo commerciale e la richiesta internazionale dei suoi *Tappeti-natura* crescono, l'artista sente frustrate le sue potenzialità creative e la sua libertà. Segnali di ribellione cominciano ad avvertirsi, infatti, nel 1966 con la

³² *Ibidem*.

³³ Non c'è intervista o ricostruzione in cui Gilardi non abbia dato o sia stato chiamato a dare conto dei suoi *Tappeti-natura*. Alla luce del cambio di passo intrapreso intorno al '68, tale serie di lavori, in ragione di uno straordinario successo commerciale proseguito nel corso degli anni, sono apparsi a tratti come un peccato originale da espiare o come una produzione da intendere soltanto come funzionale al finanziamento di altri progetti più sperimentali. Si vuole qui ricordare che in questo frenetico frangente, seppure già affiancando altre pratiche «relazionali», Gilardi collabora con la GUFRA dei fratelli Guglielmetto realizzando il tappeto *Pavèpiuma* nel 1967 e la seduta *Sassi* nel 1968; nel 1968 partecipa, inoltre, insieme a numerosi altri artisti alla seconda edizione di Eurodomus, mostra del design italiano (una esaustiva documentazione della mostra è contenuta nella rivista «Domus», n. 463, giugno 1968). L'interruzione vera e propria arriva nel 1969 dopo la collaborazione con l'architetto Marcel Breuer per il quale realizza un ambiente in gommapiuma per l'Hotel Le Flaine in Francia. Con i lavori più recenti esposti al PAV che hanno fatto evolvere le opere in gommapiuma in delle vere e proprie installazioni interattive, ci appaiono poste le condizioni per una "auto-riconciliazione". Si veda *Piero Gilardi recent works 2008-2013*, mostra a cura di Claudio Craverio, PAV, Torino, 25 gennaio – 28 aprile 2013.

³⁴ Un aspetto, questo, rilevato da Henry Martin nell'articolo *Piero Gilardi o l'Arcadia Tecnologica*, in «Flash», n. 1, giugno 1967: «L'opera di Gilardi è direttamente interessata a due situazioni abbastanza ben definite: la Natura, soggetto del suo lavoro, e la Tecnologia, nelle tecniche che usa. La tecnologia ha condizionato dopo tutto il nostro modo di comprendere la Natura. Ha forse reso la Natura più temibile di quanto non fosse prima [...]. La fede di Gilardi nella tecnologia sembra essere quasi completa...».

³⁵ P. Gilardi, *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte*, cit. p. 11.

partecipazione alla mostra *Arte abitabile* da Sperone che dà visibilità espositiva ad un sodalizio³⁶ (vissuto in termini di discussione teorica sul superamento della cornice della rappresentazione e di condivisione di intenti) avviato già da alcuni anni con Michelangelo Pistoletto, presente nella collettiva con il più giovane Gianni Piacentino. Gilardi vi partecipa presentando sì un *Tappeto-natura* ma anche una *Terrazza* per «interni domestici» che modificava «in modo ludico la prossemica nello spazio della galleria»³⁷, generando inediti punti di vista³⁸. Analogamente, la produzione degli *Oggetti* tra il 1966 e l'inizio del '67 sposta la sua attenzione verso modalità di azione e questioni diverse: un pettine, dei sandali, una sega, una carriola, vengono costruiti come se fossero opera di un «*bricoleur*»³⁹ che utilizza pezzi di recupero. Hanno un significato speciale per l'artista perché «dedicarsi ad una produzione marginale rispetto a quella di una società consumistica voleva essere la metafora di un nuovo modo di vedere le cose, di un nuovo modo dell'individuo di creare, partendo proprio dal paesaggio alienato ed entropico degli oggetti di consumo»⁴⁰.

Si tratta di una novità rilevata anche da Germano Celant il quale ne scrive sulle pagine di «Flash Art», nel testo seminale *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* dove vengono tracciati i contorni mobili dell'Arte Povera in cui, a questo punto ma solo per un brevissimo frangente, viene annoverato anche il nostro artista:

Un'urgenza dell'esserci [...] ha condotto Gilardi, soffocato dai suoi tappeti natura e dal poliuretano, a realizzare nel 1966 (mostra «Arte Abitabile», Sperone) degli oggetti che sono la concretizzazione, non più mediata e mimetica del suo agire strumentale e funzionale, ed ecco il basto, la carriola, la sega, la scala. Per chi conosce l'operoso Gilardi, questi sono i suoi 'simboli'⁴¹.

³⁶ Dichiara Pistoletto a proposito del clima solidale venutosi a creare: «C'era ancora una volta, la contingenza dell'incontro tra persone, un interesse reciproco che era un fatto reale, quindi la mostra "Arte Abitabile", più che descrivere un lavoro fatto per le abitazioni, era una maniera di noi tre di abitare insieme. Abbiamo trovato una abitabilità comune in questa mostra». Si veda *Michelangelo Pistoletto*, in *Pistoletto*, cat. mostra a cura di G. Celant, Forte del Belvedere, Firenze, marzo - maggio 1984, Electa, Milano 1984, p. 54.

³⁷ *Intervista di Andrea Bellini a Piero Gilardi*, in *Piero Gilardi. Effetti collaborativi...*, cit., p. 170.

³⁸ Dice Tommaso Trini in proposito che si trattava di «un palco aereo, protetto da una rete, che portava verso il soffitto della Galleria Sperone. Una trasposizione, se vogliamo dei trabattelli per muratori e affrescatori su cui l'artista aveva lavorato da ragazzo per anni al restauro di chiese e palazzi» (si veda *Inverosimile*, in *Piero Gilardi*, cit., p. 120).

³⁹ Si veda l'intervista di Stefania Delaidotti a Piero Gilardi, in *Piero Gilardi. Interdipendenze*, cit., p. 107.

⁴⁰ *Conversazione tra Claudio Spadoni e Piero Gilardi*, in *Piero Gilardi*, cit., p. 35.

⁴¹ G. Celant, *Arte Povera Appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», n. 5, novembre 1967, p. 2.

Gilardi partecipa alla mostra *Collage I*, curata da Celant, che si svolge a Genova, presso l'Istituto di Storia dell'arte dal 13 al 27 dicembre del 1967, ma non alle successive mostre individuate come i principali momenti espositivi del gruppo poverista⁴². Anche in occasione della rassegna amalfitana, il suo ruolo ha infatti compiti "connettivi". Mentre intorno e accanto agli artisti incalzano le proteste degli studenti, intervengono altri elementi a influenzare le sue intenzionalità creative, scaturiti anche dal pensiero chiave contenuto nel testo del 1967 di Michelangelo Pistoletto *Le ultime parole famose*⁴³ («portare l'arte ai bordi della vita»⁴⁴).

Restano comunque fondamentali, nella sua storia come in quella di altri artisti riconducibili al gruppo di Arte Povera, in questa fase in cui si dipanano nuovi indirizzi artistici e nuove modalità di aggregazione che mettono in crisi ogni asettica e autoreferenziale modalità di esposizione, le attività del Piper Pluriclub e del Deposito d'Arte Presente. Il 25 gennaio del 1967, annunciato da un manifesto rutilante, Gilardi realizza al Piper pluriclub di Torino, uno dei luoghi-simbolo degli intrecci e della contaminazione di cui si nutre l'esperienza artistica di questi anni, un «happening al poliuretano» tra i *tappeti-natura*. Più rilevante per continuità e impegno il suo coinvolgimento nelle vicende del DDP, la cui attività si è detto, comincia nel 1967.

Era uno spazio in cui lavori erano temporaneamente depositati, con l'intenzione in seguito di rimaneggiarli o spostarli. Ma il fatto che si trovassero in un unico luogo ha consentito che essi generassero autonomamente un discorso. Il DDP è stato creato con una duplice funzione: da un lato aprire uno spazio alternativo dove si trovasse una grammatica espositiva nuova e diversa dal white cube e, dall'altro, per facilitare gli incontri tra artisti e il dialogo con gli artisti ospiti, come il Living Theatre, ad esempio. [...] L'idea coinvolgeva il collezionista Marcello Levi il quale a sua volta invitò altri collezionisti torinesi. Avevo vissuto per un anno a New York, dove c'erano molti spazi alternativi, al punto che il Lower East Side era diventato una sorta di mostra diffusa. I curatori dei musei tendono a dare importanza al contenitore dell'arte, ma la nostra logica allora poteva riassumersi così: cerchiamo di dematerializzare l'arte e trasformarla in azione. Si era quindi

⁴² Nel 1967 Gilardi, e questo è certamente segno della sua rilevanza nel contesto artistico italiano di quegli anni così concitati, partecipa a due eventi fondamentali anche per gli sviluppi successivi dell'Arte Povera; ci riferiamo a *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra* che si svolge negli spazi della romana Galleria L'Attico a giugno del 1967 con i contributi di Calvesi e Boatto e *Lo spazio degli elementi* che a Foligno coinvolge le voci più in vista dell'arte d'avanguardia e della critica militante (Cfr. in questa tesi il paragrafo 1.5).

⁴³ Gilardi definisce il testo di Pistoletto come il «manifesto di una nuova problematica». Si sta evidentemente riferendo a quei segnali di compromissione tra arte e vita che pervadono le parole dell'artista, «il più intellettuale del gruppo». Si veda M. Bandini, *Torino 1960/1973*, cit., p. 6.

⁴⁴ M. Pistoletto, *Le ultime parole famose*, Torino 1967, ripubblicato in Id., *Un artista in meno*, hopefulmonster, Torino 1989, p. 18.

favorevoli all'annullamento di tutto, si era in una fase intellettuale e politica in cui le vecchie e rigide strutture e tutti i paradigmi della società industriale vennero messi in crisi⁴⁵.

La rottura con il DDP avviene alla fine del 1968⁴⁶. Evidentemente il deposito, apparso a Gilardi, e non solo a lui, come un altrove possibile per l'arte e i suoi sviluppi, diviene il luogo emblematico di un tradimento di aspettative: un "paradiso perduto" che a questo punto, seguendo uno slancio utopico che non ha ancora smesso di infiammare la sua azione, l'artista prende a ricercare altrove.

III. 2 Gli scritti teorici degli anni Sessanta

Due mesi prima dell'apertura della mostra *Zero to infinity. Arte Povera 1962-1972*⁴⁷ che si inaugura alla Tate Modern di Londra a maggio del 2001, Piero Gilardi scrive una lettera aperta⁴⁸ al critico genovese Germano Celant⁴⁹. La rassegna londinese curata da Richard Flood e Frances Morris, e il suo prosieguito in territorio americano, costituendo un bilancio approfondito sul movimento italiano più importante del dopoguerra e insieme una sorta di risarcimento per la scarsa attenzione internazionale, offrono a Gilardi la possibilità di fare ritorno e chiarezza sulla «posta in gioco sottesa a tutte quelle esperienze – da Torino alla West Coast – in rapporto alla trasformazione dell'arte e dei suoi fondamenti storici in quell'inizio di fine della modernità»⁵⁰. A distanza di molto tempo dalla nascita ufficiale dell'Arte Povera, Gilardi si chiede se non si possa arrivare ad un

⁴⁵ F. Manacorda, *Temporary artistic communities – Piero Gilardi in conversation with Francesco Manacorda*, cit. La citazione si riferisce alla traduzione italiana dell'intervista, pubblicata parzialmente in *Piero Gilardi. Effetti collaborativi*, cit., pp. 183-184.

⁴⁶ Il DDP chiuderà definitivamente poco dopo nella primavera del 1969. Si vedano L. Conte, *Materia, corpo, azione*, cit., p. 105 e segg.; I. Cavarero, *Il Deposito d'Arte Presente a Torino*, in L. Conte (a cura di), *Quaderni di scultura contemporanea*, n. 9, Edizioni della Cometa, Roma 2010, pp. 54-62.

⁴⁷ *Zero to infinity. Arte Povera 1962-1972*, cat. mostra a cura di R. Flood, F. Morris, Tate Modern, 31 maggio-19 agosto, Tate Modern, London-Minneapolis 2001.

⁴⁸ Per la rilevanza di tale lettera si veda anche il contributo di D. Franssen, *Effetto collaborativo*, in *Piero Gilardi. Effetti collaborativi 1963-1985*, cat. mostra, cit., pp. 49-55. La curatrice del Van Abbe Museum di Eindhoven, co-organizzatrice della retrospettiva partita da Rivoli, dice che da questa lettera emerge che «agli occhi di Gilardi c'è un aspetto più importante rispetto alla storia del movimento [Arte Povera], ovvero l'idea che esista una relazione causale tra la riforma artistica e quella sociale».

⁴⁹ Si veda P. Gilardi, *Infinity to Zero*, in «Juliet», anno 20, n. 103, maggio-giugno 2001, p. 65. La lettera è datata in calce marzo 2001.

⁵⁰ *Ibidem*.

chiarimento «sugli intenti, sui contenuti teorici e sugli esiti culturali di quel movimento»⁵¹. Nel suo appello, il ricordo appassionato e teso di quella storia – «si parlava [...] di ‘non-arte’ e i filosofi come Adorno ci guardavano un po’ orripilati. Criticavano il nostro obiettivo di fondere l’arte con la vita dicendo che l’arte non può divenire realtà se non autoabrogandosi, mentre noi facevamo mostre, festival ed eventi in cui si vedevano oggetti di una fisicità assoluta o messe in scena autoevidenti che sconcertavano chi si aspettava il segno artistico»⁵² – si accompagna ad altre puntualizzazioni che tengono insieme il passato (e il movente di molti artisti coinvolti) con le urgenze del presente.

Io penso però che la “posta in gioco” non fosse solo l’avvicinamento di nuove metafore estetiche, ma qualcosa di più sostanziale che riguardava l’orizzonte culturale di tutti quanti, cioè avvicinare l’arte e la vita sull’onda di quell’energia soggettiva che anima le grandi trasformazioni della società umana⁵³.

Alla comunanza con altri artisti che in maniera analoga inseguivano quell’utopia:

Per me, per Pistoletto, come anche per Beuys, era abbastanza chiaro che la separazione tra l’arte e la vita reale poteva essere superata nella misura in cui la realtà andava verso l’arte, attraverso una propria trasformazione qualitativa; questo voleva dire che doveva esserci una rivoluzione sociale capace anche di liberare le possibilità estetiche rimosse degli esseri umani e di realizzare un connubio tra tecnica e arte per una ricostruzione generale dell’ambiente umano⁵⁴.

Ai rapporti tra arte e politica:

In effetti di turbolenza politica ce n’è stata molta nel decennio seguente, ma l’obiettivo della nuova società come ben sappiamo, è stato mancato, o meglio si è realizzato solo sul piano della cultura e in parte sul piano dei rapporti interpersonali⁵⁵.

Alla consonanza di intenti con altre vicende artistiche internazionali e al merito riconosciuto a Celant per lo sforzo compiuto in direzione del «posizionamento internazionale» del gruppo:

Il senso dell’Arte Povera e delle analoghe espressioni artistiche che si andavano facendo in tutto l’occidente negli anni ‘60, era in fondo quello, anche se si articolava in diversi significanti simbolici che indicavano ognuno un itinerario ed una possibilità di azione nella prassi. La scelta di itinerario operativo che hai fatto tu è stata chiara e vorrei dirti che riconosco il tuo merito di aver portato un gruppo di artisti ad un livello di maturazione estetica e teorica di respiro internazionale e così pure di aver portato il «genius loci» italiano che essi esprimevano, nelle istituzioni artistiche più rappresentative del mondo⁵⁶.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

Alla possibilità di agire al di fuori di un contesto strettamente artistico così come dimostra il suo itinerario:

Nel mio caso la scelta è andata così: nei primi cinque o sei anni dopo il '68, ho fatto il militante politico «puro», cioè mi sono preso il rischio di lavorare per una rivoluzione sociale che se avesse avuto la capacità di «dare il giro» alla vecchia società capitalistica avrebbe potuto iniziare a liberare quelle «possibilità estetiche rimosse» di cui parlavo prima. Invece questa sfida esistenziale politica ha subito uno scacco politico e per certi aspetti è degenerata, ad esempio nel leninismo anacronistico o nel terrorismo rosso. Così a partire dal '74 ho cominciato a lavorare nella «controcultura» cercando di contribuire alla sperimentazione di un'arte liberata attraverso la creatività collettiva e diffusa, cioè le pratiche estetiche autoctone di operai, studenti e finanche di tribù del terzo mondo in lotta, ma anche attraverso la creatività individuale di non-artisti come i pazienti psichiatrici⁵⁷.

La lettera si conclude con la richiesta franca di un bilancio (di un'ammissione di colpa? di una dichiarazione di sconfitta?):

oggi che cosa rimane degli esiti delle tue e delle mie vicende artistiche? Il messaggio simbolico-estetico dell'arte povera ad esempio che cosa può ancora dire ai giovani artisti – e non solo – che, sono attoniti di fronte a una società, e quindi ad una prospettiva esistenziale, globalizzate, virtualizzate e appiattite sul presente? Sarei felice di ascoltare una tua eventuale risposta. Per parte mia posso rispondere che in questo lasso storico il fatto di non aver semantizzato esteticamente il senso profondo di quel movimento degli anni '60 mi ha permesso una buona mobilità nello scegliere e nell'impegnarmi via via nelle problematiche socio-culturali cruciali che si sono susseguite nei decenni di fine secolo e di portare avanti al loro interno varie forme di interazione artistica con la politica, con la filosofia, con la psicologia, con la scienza post-deterministiche e con le tecnologie digitali.

È vero che la creatività diffusa degli anni '70 si è tradotta oggi nell'estetizzazione ridondante della società iperconsumistica, ma quel suo originario nucleo relazionale, empatico più che utopico, si è invece sviluppato ed ora dilaga nel cyberspazio di Internet (come interazione simbolica nelle tecnologie immateriali) e fluisce nelle pratiche espressive sottratte ai palinsesti dell'entertainment commerciale. È pur vero, che oggi faccio anche delle opere in Virtuale con interfaccia fisiologico-bionici ma questa è solo un'ansa di quell'onda sinusoidale di relazioni creative – dagli stages di multimedialità alle lettere amorose, dai seminari di semiologia alle animazioni di carnevale, ect.– che considero nel loro insieme come il mio attuale e molecolare «fare arte»⁵⁸.

Il processo di analisi a cui l'artista sottopone se stesso, Celant e la storia che hanno attraversato, esprime la volontà di non eludere le contraddizioni quanto di slatentizzarle.

Quando abbiamo posto all'artista la domanda «cosa chiedevi a Celant in quella lettera?», Gilardi ha risposto: «di riconsiderare che dentro il movimento dell'arte povera ci fossero gli embrioni dell'arte relazionale, quell'arte che si è affermata come fenomeno conclamato negli anni Novanta, ma che oggi, ad esempio, è uno dei

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

tratti fondanti dell'arte ecologica. Non c'è arte ecologica che non sia relazionale⁵⁹, le operazioni di arte ecologica sono tutte operazioni condivise. E quindi il riconoscimento di questo nucleo: un nucleo di trasformazione storica della natura dell'arte che, da produzione di condensati ecologici in ambito estetico diventava atto relazionale senza perdere la sua stoffa simbolica. L'arte secondo un punto di vista lacaniano fa sempre parte del simbolico. Che lui ammettesse che c'è stato proprio un passaggio. [...] Quello che io ho detto e scritto allora era l'elaborazione del lutto per la morte dell'estetica tradizionale»⁶⁰.

Esse misurano altresì il tenore delle sue posizioni dagli accenti a tratti teleologici, che si sollevano da una dimensione esclusivamente attinente la sfera dell'arte, come accade sovente nei suoi scritti, lasciando intravedere quanto sia (stata) alta e complessa la «posta in gioco». La lettera aperta a Celant testimonia, in alcuni casi acutizza retrospettivamente, alcuni dei nodi critici del lungo dibattito di cui ci stiamo occupando, fornendo più di un elemento per seguire da vicino la sua posizione. Lo scenario artistico internazionale della seconda metà degli anni sessanta – il suo costituirsi e il suo snaturarsi, se usiamo una prospettiva strettamente gilardiana – è al centro dei suoi scritti e dei suoi articoli usciti su riviste tra il 1967-1969: uno spaccato significativo per seguire le speranze, corroborate da una frenetica attività di *relationship* con la situazione internazionale, e le delusioni, provate di fronte alla forza del sistema dell'arte di adattarsi alle nuove condizioni, istituzionalizzando quelle situazioni e quei movimenti nati (anche) per contrastarlo.

Ma procediamo con ordine.

In una fase di grande visibilità espositiva⁶¹ che nel 1967 porta la sua opera a varcare i confini italiani, facendola approdare a Parigi alla galleria di Ileana Sonnabend e poi a New York, su invito di Lucy Lippard, con una personale di

⁵⁹ Sulla natura del termine relazionale che in Gilardi non è spiegabile soltanto attraverso il riferimento ai paradigmi teorici del critico francese Nicolas Bourriaud, si veda il paragrafo successivo.

⁶⁰ Piero Gilardi in conversazione con Maria De Vivo, Torino, 12 ottobre 2012.

⁶¹ È sicuramente dal 1966, con l'esposizione della serie dei *Tappeti-natura* tra Torino, Milano, Bruxelles, Amburgo, che la presenza di Gilardi nel contesto artistico non soltanto torinese registra un definitivo consolidamento.

Tappeti-natura alla Fischbach Gallery⁶², Gilardi dà inizio alla sua scrittura critica. Si tratta di un impegno così intenso da diventare ben presto un «elemento intrinseco»⁶³ della sua pratica artistica⁶⁴. Un'attività, quella della scrittura gilardiana, che è costruzione di sé e scoperta dell'affine, che non si offre come spazio privato di riflessione, né si colloca *a latere* della produzione di oggetti, ma ne diventa la sua necessaria evoluzione (dematerializzata):

Nel periodo tra la fine del '67 e la metà del '69 ho smesso di fare oggetti artistici e ho cominciato a scrivere e teorizzare perché non vedevo altro mezzo per proseguire, evolvendolo, il discorso dei tappeti-natura⁶⁵.

Reportages e teorizzazione vanno di pari passo con i viaggi compiuti tra Stati Uniti e Nord Europa⁶⁶, nei quali Gilardi incontra artisti, visita gallerie e spazi irregolari, raccogliendo informazioni sulle situazioni in cui sente di potersi rispecchiare mentre progetta forme di auto-organizzazione del circuito espositivo sull'esempio di quelli attivati da gruppi musicali e cinema indipendente, per eludere, superandoli, i rapporti gerarchici degli artisti con la critica e le istituzioni. A Francesco Manacorda ha detto in proposito di recente:

Ho creduto che non fosse più possibile modificare le forme o le condizioni intrinseche dell'arte e così ho scelto – non ancora coscientemente dal punto di vista politico – di non realizzare più oggetti commerciali e di lavorare solo su idee condivise con altri artisti. Ho quindi iniziato un'attività che Tommaso Trini mi ha aiutato a definire in termini di «relationship». Questa attività era ibrida – nel senso che poteva essere intesa come un gesto artistico, e quindi inclusa nel contesto dell'arte concettuale come arte anti-formalistica – ma d'altro canto essa possedeva anche una struttura teorica⁶⁷.

⁶² Si tratta dello stesso spazio che nel 1966, sempre a cura di Lucy Lippard aveva ospitato la mostra *Eccentric Abstraction* nella quale avevano esposto gli artisti Alice Adams, Louise Bourgeois, Lindsey Decker, Eva Hesse, Gary Kuehn, Jean Linder, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier and Frank Lincoln Viner.

⁶³ C. Spadoni, *Dall'artificiale al virtuale. Appunti per Piero Gilardi*, in *Piero Gilardi*, cat. mostra, cit., p. 19.

⁶⁴ Una interpretazione efficace del significato che la pagina scritta assume per Gilardi ci viene da Eric Troncy. Introducendo il volume di scritti *Not for sale. Alla ricerca dell'arte relazionale*, nei quali l'artista persevera, coerentemente con le sue passate esperienze, nella costruzione tenace e ostinata di falde di resistenza alla logica del mercato, Troncy dice: «Gli scritti che punteggiano e articolano tutta una vita conformata a periplo, chiariscono efficacemente le scelte operate costantemente lungo un percorso in cui la decisione di rifuggire le certezze e le sicurezze gli ha fatto sempre da timone. Piero Gilardi è stato in qualche modo un cancelliere che ha registrato la propria storia; la scrittura resta, nell'exkursus del suo impegno, la sola forma d'espressione che non ha mai rimesso in questione, mentre tutte le altre forme si sono per lui trovate, in un momento o nell'altro, messe in crisi da una ricerca esigente di sincerità e di rinnovamento coerente alle trasformazioni del suo pensiero». (Si veda E. Troncy, *Prefazione*, in *Not for sale*, cit., p. 7).

⁶⁵ P. Gilardi, *Dall'arte alla vita ...*, cit., p. 11.

⁶⁶ Una circostanziata ricostruzione dei viaggi a New York e in Europa è stata svolta da Lara Conte nel suo saggio, *Materia, corpo, azione...*, cit., pp. 168-189.

La prima delle *Lettere*⁶⁸ (un insieme di impressioni personali, notazioni di costume e dettagliati resoconti del suo iperattivo girovagare che spicca per originalità nella configurazione asciutta, da bollettino, con cui la rivista di Politi si presenta ai suoi lettori) parte da New York e viene pubblicata nel numero di settembre-ottobre 1967 della neonata rivista «Flash»: l'artista vi registra «i sintomi ambigui ma progressivi di una nuova situazione»⁶⁹ che va corrodendo il dominio della compagine minimalista consacrata, solo l'anno precedente, dalla rassegna newyorkese curata da Kynaston McShine *Primary structures*⁷⁰, nella quale vengono presentati i giovani scultori americani Sol LeWitt, Ron Bladen, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Grosvenor, Carl Andre, Tony Smith, Larry Bell, Robert Morris, Artschwager con gli inglesi Anthony Caro, Peter Phillips, William Tucker.

È da qui che bisogna partire, da quanto va accadendo tra il 1966-67 a New York e parallelamente nella West Coast già teatro all'inizio degli anni sessanta nell'Università di Berkeley in California dei primi cortei di protesta degli studenti. Su quei molteplici segnali di dissenso Gilardi costruisce la sua narrazione del nuovo e il suo ampio e articolato dossier⁷¹ che molta importanza avrà per Wim Beeren e per Harald Szeemann nella ideazione e nella elaborazione delle due rassegne *Op Losse Schroeven* e *When attitudes become forms*⁷². Verosimilmente è con alcuni dei protagonisti della mostra *Eccentric abstraction* che Gilardi

⁶⁷ Cfr. F. Manacorda, *Temporary artistic communities...*, cit., p. 233, ora anche in traduzione italiana, in una versione ridotta, in Piero Gilardi. *Effetti collaborativi...*, cit., p. 183.

⁶⁸ I contributi di Piero Gilardi per la rivista di Politi in questo volgere di decennio sono i seguenti: *Lettera da New York*, in «Flash», nn. 3-4, settembre-ottobre 1967, p. 3; *Diario da New York*, in «Flash», n. 5, novembre-dicembre 1967, pp. 1-3; *Da Londra e da Düsseldorf*, in «Flash Art», n. 6, 15 gennaio-15 febbraio 1968, pp. 1-2; *Dall'Olanda*, in «Flash Art», n. 7, 15 marzo-15 aprile 1968, p. 3; *Piero Gilardi dalla Svezia*, in «Flash Art», n. 9, novembre-dicembre 1968, p. 3.

⁶⁹ P. Gilardi, *Lettera da New York*, in «Flash», nn. 3-4, settembre-ottobre 1967, p. 3.

⁷⁰ *Primary Structures: Young american and British Sculptors*, cat. mostra a cura di K. McShine, New York, The Jewish Museum, 27 aprile-12 giugno 1966, The Jewish Museum, New York 1966.

⁷¹ Nei suoi viaggi tra New York, Duesseldorf, Londra, Parigi, Amsterdam, Stoccolma raccoglie materiale tra gli altri su Alice Adams, Eva Hesse, Barry Flanagan, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Ger Van Elk, Bernard Hoeke, Louise Bourgeois, Mowry Baden, Harold Paris, Kenneth Price, Don Potts, Lars Englund, Richard Long, Gary Kueghn, Frank Viner, Marinus Boezem, Alle Kaks, Jan Dibbets, Konrad Lueg, Daniel Buren, Mark Boyle, Panamarenko, William Wiley a cui unisce quella degli italiani Gilberto Zorio, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Pier Paolo Calzolari, Mario Merz.

⁷² Per una esaustiva disamina delle due rassegne internazionali nelle loro concitate fasi di ideazione, gestazione, allestimento si rimanda allo studio di C. Rattemeyer, *Exhibiting the New Art «Op Losse Schroeven» and «When attitudes Become form» 1969*, Afterall, London 2010. Il volume, come si è precedentemente detto, contiene anche l'intervista di Francesco Manacorda a Piero Gilardi.

intrattiene, infatti, i primi contatti: Alice Adams, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Frank Viener vengono inseriti anche in un documento recentemente reso pubblico, databile 1967, dal titolo *I sei artisti più rappresentativi del Funny looking*⁷³, definizione con la quale viene individuata una ricerca «che va oltre ‘il tempo senza storia’ delle strutture primarie per recuperare nuovamente ‘un tempo psichico’»⁷⁴. Ancora su «Flash»⁷⁵, Gilardi dà conto della Funk Art, una tendenza profondamente antiscultorea che si delinea in California negli anni sessanta, il cui primo bilancio viene approntato da Peter Selz nella mostra *Funk Art*, svoltasi presso l’University Art Museum di Berkeley ad aprile del 1967.

L’indirizzo perseguito, che si colloca in un territorio “terzo” che potremmo qualificare come connettivo e che non è né semplicemente artistico né soltanto critico, si chiarifica via via che i suoi contributi dall’estero – Londra, Düsseldorf, Parigi, Amsterdam, Stoccolma – si susseguono, disegnando una vera e propria mappatura dell’universo che oggi definiamo postminimalista. È significativamente intitolato *Oltre le strutture*⁷⁶ il testo riconducibile agli ultimi mesi del 1967 nel quale si tirano le fila di questo momento di profonda trasformazione:

Negli ultimi due anni si è sviluppata una situazione creativa che ha portato il linguaggio artistico al di là delle ‘strutture’; questa situazione è cominciata da una spontanea tendenza di alcuni gruppi di artisti sparsi dalla California al Nord Europa fino a New York e all’Italia; all’inizio essa affiancava le esperienze ‘minimal’, ma ora ha chiaramente mostrato il suo carattere nuovo di ricerca emotiva e motoria.

Questi nuovi artisti si distinguono per l’intuizione di una ‘energia primaria’, fluida e asimmetrica. [...]. Le caratteristiche più evidenti di questa situazione creativa, che io chiamo ‘arte micro-emotiva’, sono: un nuovo interesse per l’individualità, il carattere sensoriale delle espressioni ed il sovvertimento delle tradizionali e statiche formule dell’oggetto d’arte⁷⁷.

Gilardi individua sollecitazioni sensoriali e perdita di fissità della scultura come centrali nella mostra americana *Eccentric Abstraction* del 1966, elementi che ritrova ancora di più nell’esposizione francofortese *19:45-21:55*, organizzata da Paul Maenz il 9 settembre dell’anno successivo, nella quale vengono presentati, all’insegna di una temporalità concentrata e sfuggente, «Barry Flanagan e Richard Long di Londra, Jan Dibbets di Amsterdam, Bernard Höke di Berlino e Konrad Lueg

⁷³ Si veda *Torino Sperimentale*, cit., p. 280.

⁷⁴ L. Conte, *Materia, corpo, azione...*, cit., p. 171.

⁷⁵ P. Gilardi, *Diario da New York*, in «Flash», n. 5, novembre-dicembre 1967, pp. 1-3.

⁷⁶ Si tratta di un documento dattiloscritto in tre pagine consultato presso l’archivio Piero Gilardi, reso pubblico nel catalogo *Torino Sperimentale...*, cit., p. 282.

⁷⁷ *Ibidem*.

di Düsseldorf»⁷⁸. Nel documento, Gilardi, passando in rassegna il lavoro di George Pasmore, di Marinus Boezem, di Olle Kaks così come dei suoi più prossimi compagni torinesi Merz, Zorio, Pistoletto, scioglie i nodi della «energia senza struttura», al fondo di ogni manifestazione microemotiva che riesce a trovare, nelle profonda varietà di soluzioni, una possibile unitarietà:

Nonostante la varietà delle espressioni e dei linguaggi che caratterizza l'area artistica «microemotiva», si impone l'unitarietà delle idee di fondo; il carattere problematico di questa idea è la prima spiegazione della sua universalità; la seconda sta invece nel suo rapporto con la generale intuizione di una diversa e nuova libertà psichica dell'individuo, attraverso e oltre la società tecnologica⁷⁹.

La teorizzazione in continua evoluzione della nuova situazione artistica a cui Gilardi dà il nome, con un'evidente sottolineatura degli aspetti cognitivi, di «Arte Microemotiva»⁸⁰, ha luogo nel 1968 attraverso la pubblicazione di alcuni articoli su testate straniere e sulle riviste italiane «Ombre Elettriche» e «Pianeta Fresco»⁸¹. Al centro di questa definizione è un'idea di "primario" che non ha legami con il riduzionismo e l'analicità delle strutture americane ma che piuttosto appare contigua a quanto vanno scrivendo in questo periodo Maurizio Calvesi⁸² e Renato Barilli⁸³. La primarietà è un concetto su cui Gilardi insiste molto. Anche sulla rivista «Carte Segrete» ne aveva dato una definizione:

Nel campo dell'arte è un po' che si sente parlare di «primarietà», ad esempio riferita alle «Primary Structures» di tutta una generazione di artisti americani che con a capo Bob Morris, Don Judd, Dan Flavin e Sol Lewitt, le sviluppano dal 1964; ma io uso il termine di **primarietà** per tutto il lavoro

⁷⁸ *Ibidem*. L'esposizione 19:45-21:55, nel cui titolo viene resa esplicita la sua durata concisa vede la partecipazione anche di John Johnson, Peter Roehr, Charlotte Posenenske. Per un'attenta analisi di questa mostra si veda S. Boettger, *The Lost Contingent: Paul Maenz's Prophetic 1967 Event and Ambiguity of Historical Priority*, in «Art Journal» vol. 62, n. 1, spring 2003, pp. 34-47.

⁷⁹ P. Gilardi, *Oltre le strutture*, cit.

⁸⁰ Durante il nostro incontro, alla domanda specifica sul significato ultimo del termine «microemotiva», Gilardi fa riferimento ad una sorta di sincretismo tra la dimensione minimale e il recupero della soggettività a cui «emotiva» allude.

⁸¹ «Ombre elettriche» è stata una rivista di cinema indipendente stampata a Torino; «Pianeta fresco» è stata invece la rivista di «cultura autogestita» diretta da Fernanda Pivano uscita in due numeri tra la fine del 1967 e la primavera del 1968.

⁸² Si rimanda per tale questione al paragrafo I.6.

⁸³ Si veda il contributo per il dibattito bolognese *La Povertà dell'arte* del 1968 in cui il critico esprime la sua idea di arte povera come "informale freddo", nel senso addotto da Mc Luhan, che presenta molte analogie con la nozione di "microemotività" coniata da Gilardi.

che si fa attualmente in un environment artistico che va dalla California all'Europa del Nord, da New York all'Italia e che non ha più niente di «strutturale»⁸⁴.

Il testo *A microemotive art*, o meglio una delle sue varianti⁸⁵, è preceduto da uno «strano dialogo» tra l'artista e l' «energia primaria»; Gilardi, grazie ad un affinarsi delle sue capacità ricettive, ad una crescita della sua sensibilità psichica, si dispone all'ascolto dell' «energia primaria» (che esiste «da sempre», «in tutti i punti dove il vuoto si contrappone al pieno», la cui forma «segue il confine tra materia e antimateria»⁸⁶):

[...] ora sono penetrato fisicamente nell'aria, nell'acqua e nei minerali che mi circondano, sono riuscito a fermare il ritmo binario che crea le differenziazioni vitali e sono entrato in comunicazione con la fluida energia primaria...

che, alla stregua di quanto va dicendo anche l'artista americano Robert Smithson, sembra considerare positivamente la dispersione entropica, dando all'arte la possibilità di una nuova direzione:

si tratta di un movimento microscopico e globale che non ha più niente a che fare con «l'azione motoria», ormai ineluttabilmente coinvolta nell'Entropia dei meccanismi e delle strutture; è una vibrazione libera ed asimmetrica, che si pone come rappresentazione dell'energia primaria. Larry Bell diceva che le sue sculture «minimal» sono immagini che vengono dal vuoto per vivere il solo istante dell'impatto con il pieno; per Nauman, Van Elk, Zorio e tutti i nuovi artisti le immagini devono vivere a cavallo tra il vuoto e il pieno⁸⁷.

Un importante momento di verifica sia della capillarità della sua rete di contatti sia della diffusione di una «nuova sensibilità» artistica che ha risvolti largamente internazionali, ha modo di esplicitarsi ad Amalfi in occasione della tre giorni curata da Celant *Arte povera più azioni povere*, per la quale Gilardi facilita l'arrivo di Richard Long, Ger Van Elk, Jan Dibbets che aveva avuto modo di incontrare nei suoi precedenti viaggi in Europa. A scorrere il suo racconto redatto per il libro della Rumma editore che esce nel 1969, Gilardi rivela in un passaggio l'insofferenza che di lì a poco diventerà matrice di una frattura insanabile:

L'unica azione «di gruppo» nata da un'intesa immediata tra i partecipanti era stata quella del giocare a pallone in piazza e poi nell'arsenale, sul terreno della installazione di Pistoletto; una azione

⁸⁴ P. Gilardi, G. Toti, *Crito-oggetti, crito-politica. Invendibilità e detestazione*, in «Carte segrete», n. 7, settembre 1968, pp. 144-145. Grassetto nel testo.

⁸⁵ Si tratta del testo datato 1968 ora in P. Gilardi, *Dall'arte alla vita. Dalla vita all'arte*, cit., pp. 30-32, presentato come traduzione dell'articolo uscito nella rivista americana «Arts magazine» che nella sua versione originale non riporta però «lo strano dialogo» tra Gilardi e «l'energia primaria».

⁸⁶ *Ivi*, p. 30.

⁸⁷ *Ivi*, p. 31.

che suscitò malintesi e discussioni: era la spiacevole verifica del fatto che la libertà dell'azione creativa è ancora separata dallo spazio fisico della rappresentazione, ancora soggetto ad una forma di proprietà individuale⁸⁸.

Da Amalfi, Gilardi verifica, così come era accaduto nell'intenso lavoro per il DDP di cui era stato fulcro teorico e organizzativo, la difficoltà di veder realizzato «un nuovo tipo di lavoro comunitario».

L'esperienza di Amalfi, oltre a essere stata una vacanza conviviale per gli artisti ed un esempio di realizzazione che sarà seguito dai dinamici musei del nord Europa è stata anche il primo nodo ufficiale di una intesa politica che si rifletterà in tutte le maggiori manifestazioni artistiche italiane del 1969.

Di mostre «aperte» se ne sono già fatte nel '68 e se ne faranno di più nel prossimo futuro, anche negli USA; le «azioni», i «progetti geografici» e le espressioni «dematerializzate» saranno sempre più esposte nei musei, nelle gallerie private e nelle illustrazioni dei libri, nel quadro di un controllo culturale di vasto respiro che l'establishment artistico internazionale applicherà alla nuova avanguardia. Ciò che invece ha distinto la rassegna di Amalfi è quella contiguità fisica e quei brevi momenti di identificazione individuale ed intesa emotiva, che abbiamo avuto durante quei giorni⁸⁹.

Nel decennio che volge alla fine, Gilardi è impegnato nella realizzazione e nella costruzione delle trame e delle relazioni tra artisti, critici (Beeren e Szeemann) e istituzioni (lo Stedelijk Museum di Amsterdam e la Kunsthalle di Berna) di due rassegne cardine della storia delle esposizioni del Novecento, sulla base di quell'ampio dossier costruito alacremente nei suoi viaggi internazionali. In questa fase delicatissima, che vede delinearci accanto alle nuove ipotesi di ricerca anche un nuovo ruolo e un nuovo territorio d'azione per la critica, la "terzietà" del nostro artista è destinata ad incontrare grossi ostacoli per "sopravvivere" (in realtà dovrà inevitabilmente diventare antagonista). Lo storico dell'arte Robert Lumley, recentemente, ha parlato in questo modo della complessità di questo momento e dell'inevitabile scontro di competenze:

Gilardi in some ways was acting like a curator and he was also acting as a critic, and he was acting as a traveler, as well. At this certain moment, you have the emergence of a new figure of the curator which is Celant, which is Harald Szeeman, people he crashes with. Wim Beeren, the guy at Stedelijk Museum, who Gilardi describes to be more bureaucratic, he doesn't crash with [...] ⁹⁰.

⁸⁸ P. Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, in *Arte povera più azioni povere*, a cura di G. Celant, Rumma Editore, Salerno 1969, p. 78.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 80-81.

⁹⁰ Le considerazioni di Robert Lumley sono emerse durante la tavola rotonda conclusiva di *Collaborative effects. A Symposium* che si è svolta presso il museo Nottingham Contemporary il 23 marzo 2013. La trascrizione è nostra.

Nel saggio dal titolo *Politics and the avant-garde* che accompagna la rassegna *Op Losse Schroeven*⁹¹ che viene inaugurata allo Stedelijk Museum di Amsterdam il 15 marzo del 1969 solo una settimana prima della più nota rassegna curata da Szeemann dalla quale è completamente espunto il ruolo di Gilardi per le ragioni messe in luce dalle recenti ricostruzioni, l'artista appronta una lucida analisi sull'arte internazionale di tutto il decennio, di cui conosce dinamiche e contraddizioni per averle vissute e attraversate in prima persona.

Scandagliando Nouveau Réalisme, Pop Art, Primary Structures, Funk Art, Arte Povera ed alcune esperienze artistiche dell'area Latina, così come il fenomeno del New American Cinema, Gilardi tocca tutti i fili ancora scoperti degli sviluppi artistici più recenti. L'atteggiamento assunto e la vicinanza con le tesi promosse dalla rivoluzione culturale maoista, mostrano però una frattura profonda. Gilardi appare infatti in queste pagine non più come soggetto aggregante di situazioni internazionali sintonizzate su analoghe istanze, ma come un severo e disilluso valutatore che trova una via d'uscita nell'aggancio con la politica. Perché è ormai il primo dei due termini "Politics" a prevalere su qualsiasi manifestazione di "Avant-garde". Gilardi approda ad una riflessione finale citando un passaggio di una conferenza del filosofo Herbert Marcuse del quale intravede comunque dei limiti da superare per dare un peso e una prospettiva diversa al potere dell'attività artistica di liberare l'inconscio e la coscienza represses:

Marcuse punta il dito su qualcosa di contemporaneamente divergente e positivo in relazione alla nuova posizione assunta dall'arte; la sua non è, comunque, una comprensione piena del fenomeno, in quanto egli è ancora ostacolato da una logica «verticale»; la funzione catartica e il mondo del negativo sono reali, ma pur sempre ovvie caratteristiche dell'avanguardia presente; il legame tra arte e politica non va pensato come infrastruttura, ma come discesa sul piano orizzontale nella forma di una «vicinanza» mentale ed emotiva; l'arte nelle sue proprietà linguistiche e strutturali, è già finita – assorbita nell'entropia del sistema⁹².

⁹¹ *Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren*, a cura di W. Beeren, Amsterdam, Stedelijk Museum, 15 marzo-27 aprile 1969 (poi Essen, Folkwang Museum, 9 maggio-22 giugno 1969). A scorrere l'elenco dei partecipanti si ritrovano nella quasi totalità gli artisti, se così si può dire, di Gilardi. Si tratta di Andre, Anselmo, Beuys, Boezem, Bollinger, Calzolari, De Maria, Dibbets, van Elk, Ferrer, Flanagan, Heizer, Huebler, Icaro, Jenny, Kaeks, Kounellis, Long, Mario e Marisa Merz, Morris, Nauman, Oppenheim, Panamarenko, Prini, Ruthenbeck, Ryman, Saret, Serra, Smithson, Sonnier, Viner, Weiner, Zorio. Qui si vuole inoltre segnalare che il contributo di Gilardi, riletto evidentemente come un testo di valore artistico è stato inserito nell'antologia sull'arte concettuale curata da Alberro e Stimson nel 1999 (si veda A. Alberro, B. Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, The MIT press, Cambridge-London 1999).

⁹² P. Gilardi, *Politics and the Avant-garde*, in *Op Losse Schroeven*, cit.. In traduzione italiana il testo è stato pubblicato nella rivista «Nero», a. 9, n. 26, primavera-estate 2011. Le citazioni sono tratte da questa traduzione.

Ragionando inoltre sulla necessità di un superamento del linguaggio, Gilardi spiega le ragioni di questa (ancora) inattuata prospettiva:

L'unica ragione per la quale gli artisti liberi si esprimono attraverso il mezzo dei segni è che la loro coscienza ancora non ha portato avanti una globalità che è «funzionale» per sua natura; gli artisti d'avanguardia in accordo con l'establishment hanno sempre di più assunto le sembianze di estensioni isolate e meccaniche del corpo del sistema; per il resto, l'intera esperienza è una realtà mentale, non un'esperienza «funzionale»: ostacoli di tipo psicoanalitico e sociologico continuano a chiedere di essere affrontati dagli artisti con la «difesa» dei segni; la condizione totalizzante dell'essere, opposta all'unidimensionalità del sistema è stata sperimentata solo in maniera sporadica⁹³.

È una posizione forte quella raggiunta da Gilardi che Wim Beeren accoglie senza censure. Una posizione che diventerà presto delusione:

Penso che oggi la sola possibilità che l'individuo ha per non perdere quella 'essenzialità' percepita nei brevi momenti di comunione rivoluzionaria, consiste nel condurre simultaneamente l'esperienza politica a quella artistica, senza che una subordini l'altra e senza abbandonare l'una per l'altra: solo in questo modo possono compiersi, non importa quando, e unificarsi nell'utopia diventata realtà⁹⁴.

Queste parole, affidate alla rivista francese «Robho» che risalgono all'inizio del 1969⁹⁵, diventano ancora più amare nel 1981 quando Gilardi affida al suo primo libro un bilancio iniziale della sua vita vissuta «agendo artisticamente».

All'inizio avevo creduto che i nuovi contenuti culturali di quella area artistica fossero di per se stessi irriducibili rispetto ad ogni tentativo di istituzionalizzazione; invece quelle esperienze cominciavano ad essere accolte dall'establishment artistico ed etichettate con varie denominazioni: 'anti-form art', 'process-art', 'earth-works', 'arte povera', ecc.⁹⁶.

Per giungere fino in fondo alle premesse gilardiane, l'arte non può esistere se non dissolta nelle dinamiche della vita e nella costruzione di un nuovo ordine sociale, non può esistere se non negando la legittimità di un sistema «imperialistico» capace di trovare via via nuove strategie per allargare il suo dominio. Il cambio di stato gilardiano non avviene in maniera indolore, coincide, anzi, con una profonda

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ P. Gilardi, *Alla redazione di Robho*, Torino, datata febbraio 1969, in Id., *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte*, cit., p. 36.

⁹⁵ Lara Conte ci ricorda che una evidente delusione in Gilardi era già emersa in una lettera a Vittorio Boarini e Pietro Bonfiglioli datata 15 gennaio 1969. Gilardi vedeva in *Prospect* una fiera atipica, certo, che pure restava una manifestazione commerciale organizzata dal gallerista Konrad Fischer e dal critico Hans Strelow a settembre del 1968. Era l'inizio della fine: «Doveva avvenire una rivoluzione culturale che portasse alla vita (come all'inizio diceva sinceramente Pistoletto), invece è avvenuta una controrivoluzione del sistema artistico internazionale che, pur mantenendo l'arte americana in alto nella gerarchia dei valori culturali e mercantili, abbraccia ora tutta l'area occidentale; è rimasta solo qualche isola di libertà: Londra, la Baia di San Francisco e Amsterdam» (si veda L. Conte, *Materia, corpo, azione...*, cit., p. 187).

⁹⁶ P. Gilardi, *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte*, cit., p. 12.

crisi personale. «Mettere in questione lo statuto dell'artista» per Gilardi, in questa fine di decennio è rimettersi personalmente in questione come artista⁹⁷.

III.3. Dalla creatività collettiva all'atto relazionale

Io credo di essere rimasto artista e di esserlo
potenzialmente per il futuro.
Piero Gilardi a Mirella Bandini, ottobre 1972

Durante l'incontro che ha accompagnato l'apertura della personale al Castello di Rivoli del 2012 – una mostra che ha ufficialmente interrotto il silenzio delle istituzioni torinesi e che ha illuminato con luce finalmente benevola gli anni 1963-1985, esito di “effetti collaborativi” – l'allora direttore Andrea Bellini per sottolineare la centralità dell'artista nel contesto torinese e il suo *passaggio di stato* alla fine degli anni sessanta, citava le parole testé raccolte da Giovanni Anselmo: «quando [Gilardi] ha deciso di uscire dalla metafora dell'arte per entrare nel sociale, ho sentito come una mancanza fisica, come se fosse mancato un corpo. Abbiamo sentito tutti una mancanza, una sottrazione di spazio»⁹⁸. Quell'assenza, quel vuoto, in verità, sono stati pienezza altrove («oltre il recinto dell'arte» come ama spesso dire Gilardi), vissuta fino in fondo per congiungere, non solo utopicamente, la vita con l'arte e l'arte con la vita⁹⁹.

Mi sono autocompiaciuto a lungo della bellezza oggettuale dei lavori, ad esempio di Eva Hesse, Gilberto Zorio o Ger Van Elk; poi sono arrivato a capire che il senso del lavoro che si andava facendo stava nell'agire relazionale, nell'interazione simbolica delle soggettività, nella metamorfosi del sé che diventava “noi” senza passare attraverso codificazioni estetiche. [...] Il percorso che ho sentito

⁹⁷ Si veda la conversazione tra Piero Gilardi e Giovanni Joppolo dal titolo *Etre artiste autrement*, in «Opus International», n. 63, maggio 1977, pp. 34-35. Trad. nostra.

⁹⁸ Ringraziamo Alessandra Landi per averci fornito le registrazioni del simposio d'apertura dedicato a Piero Gilardi che si è svolto al Castello di Rivoli il 30 marzo 2012 e che ha visto tra i partecipanti, oltre l'artista e il direttore nonché curatore della mostra Andrea Bellini, i critici Tommaso Trini e Angela Vettese, attenti interpreti della sua opera, e Diane Franssen e Alex Farquharson a loro volta coinvolti come responsabili delle istituzioni che hanno poi accolto il progetto di mostra itinerante.

⁹⁹ In uno scambio epistolare con Michelangelo Pistoletto risalente all'inizio degli anni '80, consultato presso l'Archivio Piero Gilardi di Torino, incluso ora tra i documenti esposti nell'ultima retrospettiva itinerante, l'artista scrive: «J'estime qu'une rencontre entre l'art et la vie est possible, à condition toutefois que l'on change non seulement l'art mais aussi la vie. J'ai lutté avec d'autres, pour changer l'organisation sociale qui conditionne notre vie; cette bataille semble perdue, mais le raisons de fond qui l'on déclenchée sont devenues plus claires et plus mûres». Il carteggio, dattiloscritto in lingua francese, era probabilmente destinato ad una rivista internazionale.

di dover fare per dare corpo a quella idea utopica – l'arte deve entrare nella vita – è stato quello di entrare nella vita agendo artisticamente. Certo questo transito comportava preliminarmente un rifiuto critico del fare arte in modo professionale, ma non come gesto di anti-arte o non-arte (che mi apparivano delle utopie sterili) quanto come emancipazione dalla *techne* e dalla ideologia dell'arte, per poter accedere alla pratica artistica della vita nella sua attualità¹⁰⁰.

Si è trattato di un transito travagliato, costellato di numerosi e inappellabili “NO” al sistema che, se è lecito istituire confronti tra storie distanti che condividono però lo stesso tempo incandescente, risulta vicino per radicalità al gesto compiuto nel 1970 da Carla Lonzi. Non priva di amarezze e crisi esistenziali¹⁰¹, la sua strenua opposizione si è rinfrancata nel sostegno alle battaglie antimanicomiali – tanto da far circolare una voce, negli anni settanta, secondo la quale avrebbe smesso di fare arte per diventare un barelliere dell'ospedale psichiatrico di Torino¹⁰² – e alle lotte sindacali accanto agli operai. Gilardi aveva in tal modo smesso davvero? Oppure quella scelta intrapresa tra il 1968 e il 1969 e portata avanti con orgoglio costituiva la premessa per essere «*artiste autrement*»¹⁰³ in nome di una orizzontalità agita arretrando, scomparendo per i suoi detrattori?

Che la trasformazione dello status dell'artista, il suo “esser-nel-mondo” sia un nodo critico su cui in questi stessi anni lavorano molti artisti a diverse latitudini, basterebbero a testimoniare i percorsi di Joseph Beuys e Allan Kaprow¹⁰⁴ per i quali la creazione è «*dinamica coevolvente dell'esistenza*»¹⁰⁵. Così come è opportuno, seppure soltanto con un accenno, ricordare che l'«impegno», come ci

¹⁰⁰ Piero Gilardi in conversazione con Angela Vettese, in *Piero Gilardi Interdipendenze*, cit., p. 21.

¹⁰¹ Il suo primo libro di riflessioni autobiografiche uscito nel 1981 è disseminato di riferimenti a momenti di crisi personali.

¹⁰² Cfr. F. Manacorda, *Temporary artistic community*, cit. e F. Poli, *Piero Gilardi: a Fukushima sulle ali di un Albatros*, in «La Stampa», 26 aprile 2012.

¹⁰³ Si veda la conversazione tra Piero Gilardi e Giovanni Joppolo dal titolo *Etre artiste autrement*, in «Opus International», n. 63, maggio 1977, pp. 34-35.

¹⁰⁴ A proposito di Allan Kaprow, Gabriele Guercio nel saggio intitolato *La via della creazione coevolutiva: arte e desiderio di continuità*, dice: «Kaprow acutizzando la poetica dei suoi happenings del cinquanta, propone che essere artisti non comporti più essere, poeti, musicisti, ecc., bensì accettare un'attività unica e rivalutare la creatività tout court abolendo i precetti estetici e il professionalismo dell'arte (nel 1971 Kaprow teorizza l'educazione di un “un-artist”). Fuori dai luoghi canonici (gallerie, musei, ecc.), si possono coltivare le forze creative in una nuova agenda di interventi e missioni così che a misura che “l'arte diviene meno arte, essa svolge il precedente ruolo della filosofia come critica della vita”», (G. Guercio, *La via della creazione coevolutiva: arte e desiderio di continuità*, in R. Bonito Oliva, A. Trucchio A. (a cura di), *Paura e immaginazione*, Mimesis, Milano 2007, p. 267.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 261.

hanno suggerito Elena di Raddo e Cristina Casero¹⁰⁶, è un tratto dominante dell'arte italiana degli anni settanta nella sua complicata e sfuggente articolazione e che una molteplicità di esperienze diffuse su tutto il territorio italiano vivono e lavorano in nome di un'«Arte nel sociale»¹⁰⁷ che viene seguita da vicino dagli interventi critici di Enrico Crispolti.

Gilardi, come è possibile immaginare, vede in quella orizzontalità anonima la migliore delle strade praticabili per dare respiro allo slancio utopistico sbocciato nel '68. Intraprende pertanto una rivoluzione in permanenza¹⁰⁸ da vivere fino in fondo e in ogni suo aspetto perché «se la vita, la società e le sue concrete istituzioni non sono aperte alla libertà dell'arte allora bisogna cambiarle»¹⁰⁹. Non viene citato esplicitamente tra i suoi riferimenti teorici, ma si potrebbe comprendere tale attitudine attraverso le parole risalenti al 1934 di Walter Benjamin su *L'artista come produttore*, perché Gilardi dimostra di conoscere bene (e di voler attuare) il principio secondo il quale si pone come necessario «non rifornire l'apparato di produzione senza nello stesso tempo trasformarlo»¹¹⁰. Benjamin in queste stesse riflessioni risalenti alla metà degli anni Trenta fa luce su un'autorialità che si trasforma e che potenzialmente si diffonde, esito che ci sembra poter essere addotto come obiettivo finale delle azioni gilardiane. Perché in quella fine di decennio il suo gesto, mettendo anche in evidenza, per contrasto, la criticità dei rapporti con le lotte politiche dell'intero arco poverista tutt'altro che facili da inquadrare unitariamente¹¹¹, ci introduce a una nuova modalità di azione, una

¹⁰⁶ Si veda E. Di Raddo, C. Casero (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali dell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

¹⁰⁷ Si rimanda, per una ricognizione di tali esperienze, a E. Crispolti, *Ambiente come sociale*, in *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, catalogo generale, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1976; Id., *Arti visive e partecipazione sociale*, De Donato, Bari 1977; un contributo più recente in merito lo si deve ad A. Pioselli, *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in C. Birozzi, M. Pugliese, *L'arte pubblica nello spazio urbano*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 21-38.

¹⁰⁸ La centralità di tale momento ha fatto dire all'artista nel 1981, in una fase di primo bilancio artistico/esistenziale: «Credo che per me il '68 sia stato un "punto di non ritorno"; l'agire sul piano politico è ormai una acquisizione fondata nell'insieme della mia vita». (Si veda P. Gilardi, *Perché questo libro oggi...*, in Id., *Dalla vita all'arte...*, cit., p. 7).

¹⁰⁹ P. Gilardi, *Sedici anni fa...*, in Id., *Dalla vita all'arte...*, cit., p. 12.

¹¹⁰ W. Benjamin, *L'artista come produttore*, in Id., *Scritti 1934-1937*, trad.it., Einaudi, Torino 2004, p. 51.

¹¹¹ Il caso di Pino Pascali e la sua posizione critica, ad esempio, sulle contestazioni alla Biennale di Venezia del 1968 può essere significativa per ricordare che nel gruppo le differenze erano notevoli. Un'analisi di questa delicata questione è contenuta in R. Lumley, *Spaces of Arte Povera*, in *Zero to*

creatività diffusa e collettiva, che si esplicita rinunciando ai privilegi di uno status, quello dell'artista creatore, e alla sua singolare eccezionalità. Gilardi rimane protagonista, ma di un protagonismo senza nome e senza firma¹¹². Questo "abdicare", unitamente alla volontaria rinuncia alla protezione del sistema dell'arte, si colloca in un momento di riflessione particolarmente acceso, soprattutto in area francese, sulla nozione di "autore", sulla sua messa in questione attraverso nuove angolazioni critiche. Nel 1968, a firma di Roland Barthes esce l'articolo *La mort de l'Auteur*¹¹³ nel quale si discute del ridimensionamento dell'io autoriale a favore della scrittura, del testo; all'anno successivo risale la conferenza di Michel Foucault *Que est ce-que un auteur* dove centrale è la sostituzione dell'autore con la *funzione-autore*¹¹⁴. Di Foucault, per il loro tratto "indisciplinante" sono altrettanto fondamentali per inquadrare alcune emergenze tematiche, le indagini sulla questione del soggetto, della dissidenza, dell'internamento delle personalità anomale, al centro dei saggi che il filosofo dedica al potere e alla follia nei primi anni Sessanta. Ma quella che si rivela come scomparsa dell'autorialità in Gilardi a favore del suo essere con gli altri¹¹⁵, a favore di una vivida pratica

infinity, cit., pp. 51-65. in particolare, dice lo storico in un passaggio cruciale a p. 56: «For the artists of Arte Povera the coexistence of actions carried out in the name of art and political action posed dilemmas that were resolved (or not) with difficulty. In the statements of September 1968 entitled "Azioni Povere", Celant greeted what he perceived as the convergence of "art" and "life" – the twin poles between the avant-garde had historically oscillated. In prose heavy with *marxisant* jargon, Celant returned to themes first addressed in "Notes for s Guerriglia War": the only way to sabotage the art system was to dematerialize art, thereby preventing its commodification. The relationship between art practice and the politics of the social movements was more confused, however, than such programmatic statements might imply» Una verifica delle ricadute politiche (delle mancate ricadute, in verità, perché secondo l'autore il discorso celantiano si muove essenzialmente su un piano metaforico) è stata approntata anche nel recente contributo di J. Galimberti, *A third-worldist Art? Germano Celant's invention of Arte Povera*, in «Art History», vol. 36, n. 2, aprile 2013, pp. 418-441.

¹¹² Tale tema, la rinuncia all'autorialità, è stato oggetto di riflessione recente da parte di Claudio Cravero in *L'uomo e l'artista nel mondo*, in *Piero Gilardi Recent works 2008-2013*, in corso di stampa. Il critico citando Gustaf Almenberg autore di *Notes on participatory art* nel 2010, ha scritto: «in sintesi, prevale l'anonimato in favore del gruppo, a discapito della poetica soggettiva che comunemente dà forza e identità al lavoro di un artista».

¹¹³ Si veda R. Barthes, *La morte dell'autore* (1968), in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici*, trad. it., Einaudi, Torino 1988.

¹¹⁴ M. Foucault, *Che cos'è un autore* (1969), in Id. *Scritti letterari*, trad. it., a cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano 1971.

¹¹⁵ Se utilizziamo come modello interpretativo l'approccio sistemico di Gregory Bateson, figura cara al pantheon di riferimenti teorici di Gilardi, potremmo dire che l'individuo non esiste in sé ma come prodotto di un'interazione. È all'interno di «costellazioni d'interazione con altri individui» che lo sviluppo del sé avviene, perché «nessun uomo è "ingegnoso", dipendente o "fatalista" nel vuoto. Una sua caratteristica, qualunque essa sia, non è propriamente sua, ma piuttosto di ciò che avviene tra

collettiva che diventerà poi co-autorialità, si comprende altresì guardando indietro alle esperienze d'avanguardia (alle imprese pressoché anonime di Vladimir Majakovskij per l'Agenzia telegrafica russa Rosta, ad esempio, con quel sentirsi al servizio di un progetto, di un'istanza rivoluzionaria attraverso la realizzazione delle cosiddette "Vetrine") e alle contemporanee ricerche teatrali che si muovono in direzione di un progressivo assottigliamento tra chi fa teatro e chi guarda, tra attore e spettatore.

Sono «dimissioni» gravide di conseguenze, ovviamente. Gilardi paga per questo gesto «un prezzo altissimo», ci ha ricordato di recente Gian Enzo Sperone, dal momento che «la purezza riceve poche gratifiche nel carrozzone dell'arte»¹¹⁶. Già Lea Vergine, nel 1976, riflettendo su esperienze sostanzialmente eterogenee (quelle di Davide Boriani, Daniel Buren, Gabriele De Vecchi, Julio Le Parc, Enzo Mari, Manfredo Massironi, Gianni Emilio Simonetti oltre che di Gilardi stesso) ma accomunate «dall'antico sogno di cambiare il mondo», aveva sottolineato l'incapacità (o la cosciente volontà) degli ambienti culturali di accettare la natura eterodossa di alcune esperienze portatrici di un fare diverso:

di fronte a tali devianze la società culturale ha espresso le sue sanzioni. I critici, sempre pronti a correre dove «batte l'accento», e cioè quasi sempre «altrove» da quello che richiederebbe la necessità, hanno cercato di rendere il fenomeno «non avvenuto», lo hanno rimosso o omesso, cercando di sminuirne la portata con il silenzio. [...] Il loro comportamento anomalo può destare il panico: il cambiamento di prospettiva, l'introduzione dell'extra-estetico sono sembrati atteggiamenti sconcertanti, inaccettabili perché eccentrici, irritanti, alienanti, utopici o dispersivamente *altri* all'interno delle strutture artistiche. Dal momento in cui gli otto fuori-casta incarnavano un fare diverso, non potevano essere più letti, compresi o utilizzati; non si poteva perdonare loro di aver tradito gli interessi della loro classe, quella degli artistici [sic] e dei critici¹¹⁷.

In cosa consiste, allora, questo presunto tradimento; cosa vuol dire "fare" arte diversamente per Gilardi in questa scismatica fase? Pratica dell'arte e militanza politica, ci sembra di poter affermare senza dubbi, si pongono non come momenti alternativi ma come un *continuum* inscindibile che trova legittimità nella tensione e nei conflitti dello spazio pubblico. Gilardi iscrive il suo operare nel progetto più

lui e qualcos'altro (o qualcun altro)». (Si veda G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, trad. it., Adelphi, Milano 1978, p. 326).

¹¹⁶ G.E. Sperone, *Memorialino*, in *Torino Sperimentale...*, cit., p. 475.

¹¹⁷ L. Vergine, *Attraverso l'arte. Pratica politica / pagare il '68*, Arcana Editrice, Roma 1976, p. XXI.

utopico e sintomatico delle avanguardie storiche¹¹⁸ – arte come vita, vita come arte – già ripreso in altre forme anche dai situazionisti, e insieme dà continuità alle sue precedenti posizioni teoriche. Le riflessioni sull'individuo, sulla primarietà, sulla energia, oggetto dei suoi scritti nella seconda metà dei sessanta, non vengono infatti smentite ma, nutrite di slanci politici, proseguono nella dimensione ampia e imprevedibile della relazione legando indissolubilmente l'individuo al contesto, alla collettività. D'altronde, nel 1968, scrivendo a Gianni Toti del significato in continua evoluzione dell'arte microemotiva, e soprattutto delle sue aperture comunitarie, aveva scritto:

L'arte ha sviluppato un analogo meccanismo di sinergia al di fuori dei canali e dei media tecnologici; per l'artista "primario" introspezione ed espressione sono la stessa cosa; per lui non c'è più divisione tra lo spazio mentale dell'individuo e quello della collettività. Gruppi di attori, artisti o musicisti vivono anche materialmente in comunità, nelle quali la comunicazione avviene a un livello quasi telepatico; il Living Theatre di New York e l'Art Laboratory sono esempi di queste comunità. Allora, ti dicevo, dopo l'avvento della primarietà non esiste più l'artista, non dico isolato, ma nemmeno solitario: il sistema delle 'unità' simboliche è finito¹¹⁹.

Gilardi intende l'attività artistica «non come una mitica ricerca "poetica" fine a sé stessa, ma come un processo dialettico dell'individuo nei confronti della realtà sociale e materiale»¹²⁰. A partire dal 1969, all'interno e attraverso *comunità artistiche temporanee* (realtà grazie alle quali può ripensare ad una utilità dell'artista), l'intreccio tra pratica dell'arte e istanze politiche dà vita ad una molteplicità di interventi¹²¹ difficilmente enumerabili, svolti in luoghi in cui più

¹¹⁸ Mirella Bandini, ad introduzione del testo *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte* del 1981, traccia una sorta di quadro di riferimento in cui è possibile iscrivere l'azione gilardiana. La critica piemontese, attenta studiosa di quei movimenti e di quegli artisti in cui "l'estetico e il politico" si intrecciano, individua nell'avanguardia dadaista e poi in quella surrealista i luoghi in cui si dibatte e si pratica «la critica radicale all'arte; il superamento dell'arte; l'arte come pratica esistenziale e politica entro la vita quotidiana». Tali questioni costituiranno il punto di partenza, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, del movimento situazionista che le assocerà alla pratica della lotta rivoluzionaria.

¹¹⁹ P. Gilardi, G. Toti, *Crito-oggetti, crito-politica. Invendibilità e detestazione*, in «Carte segrete», n. 7, settembre 1968, p. 145.

¹²⁰ P. Gilardi, *Sette domande senza riguardo*, in L. Vergine, *Attraverso l'arte...*, cit., p. 159.

¹²¹ Una prima documentazione corredata di immagini relative a manifesti, fumetti, azioni urbane e di testi concepiti come una sorta di diario ragionato, sono contenute nel libro P. Gilardi, *Dall'arte alla vita. Dalla vita all'arte*, Salamandra, Milano 1981. L'artista organizza il suo excursus da metà degli anni sessanta fino al 1981 nelle seguenti fasi da intendersi in maniera più sfumata di quanto la sequenza di titoli possa indurre a pensare: i tappeti natura; la teorizzazione dell'arte microemotiva; la politicizzazione e la militanza; l'esperienza della "cultura proletaria"; l'animazione con gli "psichiatrizati"; l'esperienza nel Collettivo La Comune.

forte si sente il disagio sociale, luoghi in cui forte cresce il dissenso contro il potere e l'autorità. Di queste azioni l'artista parla in termini di «*hazard*»:

si trattava di una sorta di scommessa continua. Gli obiettivi cambiavano di giorno in giorno. È necessario essere estremamente plastici quando ci si trova dentro a un processo trasformativo. Essere plastici vuol dire rinunciare a una parte della propria identità. Quella tradizionale e assodata, per aprirsi a un mutamento di identità¹²².

L'immersione nel flusso dell'esistenza comincia dapprima con le battaglie condotte in nome dell'antipsichiatria. È la scrittura dirompente di Basaglia, dirà più tardi, ad aprirgli le porte della politica.

Nel 1968, la casa editrice Einaudi aveva pubblicato di Basaglia *L'istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico*, un testo che metteva in discussione la psichiatria tradizionale, prospettando un approccio non repressivo verso la malattia e il disagio mentale. La lezione basagliana viene assunta da Gilardi secondo diverse direttrici: su un piano concreto, collaborando con l'Associazione per la lotta contro le malattie mentali¹²³, che con un atto di effrazione aveva violato nel 1969 lo spazio chiuso dell'ospedale psichiatrico di Collegno¹²⁴ e, al contempo su un piano più generale, come vettore di contestazione dell'autorità (anche il movimento studentesco ne fa tesoro in questo modo); risulta particolarmente chiarificatrice, in proposito, una dichiarazione dell'artista risalente al 1977 nella

¹²² Si veda l'intervista di Stefania Delaidotti a Piero Gilardi, in *Piero Gilardi. Interdipendenze*, cit., p. 115.

¹²³ Ci ha raccontato Gilardi in proposito: «la mia esperienza con l'Associazione per la lotta contro le malattie mentali nasce con l'occupazione del manicomio di Collegno nel 1969. Alla fine degli anni Sessanta il movimento studentesco dilatava il suo raggio d'azione. Non si affrontavano solo i problemi di una scuola gerarchica ma si andava ad attaccare le istituzioni chiuse, le istituzioni dell'emarginazione. Il movimento di Torino delle facoltà di medicina e sociologia occupò l'ospedale psichiatrico di Collegno che aveva 5.000 pazienti». In un manifesto murale realizzato nel 1969 per conto della associazione, gli slogan "Manicomio=Lager" e "dove la repressione indossa il camice bianco", che si affiancano all'immagine di un uomo senza volto dietro le sbarre, fanno esplicitamente riferimento alla durezza delle condizioni manicomiali.

¹²⁴ Dice Gilardi: «Noi entrammo stabilmente nel manicomio come "collettivo volontari" facendo inchiesta tra i ricoverati dei reparti, assemblee per discutere comunitariamente dei miglioramenti delle condizioni di vita e di libertà; [...] più avanti quando la liberalizzazione del manicomio era già abbastanza avviata, cominciammo ad uscire nel territorio della città assieme agli operatori più politicizzati [...] per reinserire i ricoverati che venivano via via dimessi e per preparare il terreno alla istituzione di consultori psichiatrici. [...] Nel '70 il nostro collettivo [...] si fuse con altri tre collettivi di base creando un organismo in grado di abbozzare un minimo di analisi e di linea politica complessiva: il collettivo Lenin, che assunse come base teorica il leninismo e il maoismo. Il collettivo crebbe, e nel '71 si presentò la necessità che passasse all'intervento operaio, cosa che accettai di fare iniziando un periodo di militanza dura e impegnativa» (Si veda P. Gilardi, *Dall'arte alla vita...*, cit. p. 13).

quale si sostiene che «l'antipsichiatria deve essere considerata come un fermento critico e non come una tendenza in seno alla psichiatria»¹²⁵. L'incontro con le teorie di Basaglia che a partire da questo frangente forgiarono gli sviluppi di altri protagonisti della scena dell'arte¹²⁶, offre da subito anche un'altra garanzia, utile per mantenere intatta la propria infedeltà alle chiusure perpetrate dalla classe borghese e per definire una costante della sua pratica dell'arte: disporsi all'ascolto dell'Altro per innescare un'auto-analisi¹²⁷ e un dialogo che, utilizzando un aggettivo caro al Gilardi teorico degli anni novanta, sia sempre ibridante.

Il lavoro negli istituti manicomiali, dopo un'interruzione, si attiva in maniera serrata nel 1974 protraendosi fino al 1980 nel quartiere Aurora nell'ambito delle attività del collettivo la Comune; intanto con la costituzione di un Atelier Populaire sulla scia di quelli sorti numerosi a Parigi, Gilardi mette al servizio del movimento le sue capacità artistiche realizzando «illustrazioni improvvisate su volantini, disegni didascalici per opuscoli, *taze-bao* e disegni satirici su indicazione degli operai e utilizzati in fabbrica o nelle manifestazioni, striscioni dipinti ecc.»¹²⁸. Attraverso attività di controinformazione, denuncia e agitazione, Gilardi agisce da "esperto rosso" rispondendo organicamente alle richieste di Avanguardia Operaia di cui fa parte. Ma a questa prima fase ne segue una successiva, invece, in cui si sviluppa un'animazione di tipo diverso «con contenuti non più semplicemente agitatori e propagandistici ma intrinsecamente culturali e collegati ai "nuovi

¹²⁵ La dichiarazione di Gilardi introduce il dossier a cura di G. Joppolo, *Activités expressives anti-psychiatriques*, in «Opus International», n. 63, maggio 1977, p. 27.

¹²⁶ Anna Detheridge ha dedicato un passaggio del suo recente *Scultori della speranza* agli artisti che hanno raccolto l'eredità culturale di Basaglia, artisti «sensibili alla relazione e al tema dell'intersoggettività». Con i fotografi Luciano D'Alessandro, Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin (questi ultimi due artefici del celebre libro-reportage *Morire di classe* pubblicato da Einaudi nel 1968), l'autrice ha citato, tra gli altri, Gilardi, Sergio Lombardo, Cesare Pietroiusti e il Collettivo Laboratorio di Comunicazione (si veda A. Detheridge, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino 2012, p. 103).

¹²⁷ Questa messa in discussione dello status di artista e di se stesso in quanto artista, emerge in una frase di Gilardi a proposito del lavoro fatto negli atelier di libera espressione in cui opera dal 1974, in seno all'equipe impegnata nel Centro di Lavoro protetto femminile di Torino. Ci sembra utile ricordarla per sottolineare la ricaduta di questo impegno: « [si trattava di un] lavoro che mi poneva in contatto con gli altri, che mi poneva anche in una condizione di autoriflessione: la condizione dell'arte-terapeuta» (Si veda *Conversazione tra Piero Gilardi e Claudio Spadoni*, in *Piero Gilardi*, cat. mostra Ravenna, cit. p. 36).

¹²⁸ P. Gilardi, *Una lettera*, in L. Vergine, *Attraverso l'arte...*, cit., p. 142.

bisogni”»¹²⁹. Gilardi definisce questo momento come di liberazione cruciale, come un modo per trasformare la cultura e vivere diversamente la propria soggettività, aspetti questi che rendono il suo agire estremamente vicino alle pratiche culturali dei gruppi femministi in Italia e dei movimenti postcoloniali e antirazzisti che oltreoceano a partire dagli anni settanta si fanno agenti delle medesime aspirazioni¹³⁰.

Gli interventi di teatro di strada durante i cortei del 1° maggio e le sfilate carnevalesche per le quali Gilardi realizza in gommapiuma le sue maschere, diventano momenti di liceità civile, liberazione, contaminazione, incontro, di «gioco, momento di riconoscimento empatico tra le persone» e poi scioglimento, che fuori dal tempo ordinario, catalizzano disobbedienza civile e politica affondando le proprie radici nella tradizione popolare. Questa dimensione di festa, «metafora chiave dell'avanguardia»¹³¹, che attinge alla cultura popolare e che ravviva la peculiarità delle esperienze gilardiane prefigurando, nella dimensione della relazione, gli sviluppi successivi, è tornata anche nei pensieri di Gilardi che abbiamo raccolto riguardo l'arte politica, l'arte relazionale e la dimensione di piazza:

Se penso all'arte politica nel recinto dell'estetica, mi riferisco ad esempio ad Hans Haacke, a Joseph Beuys stesso, il lavoro fatto da questi artisti è un lavoro di tipo ideologico, non calato nella mischia della realtà e del conflitto sociale, ma è comunque utile perché alimenta un dibattito intorno a delle idee che sono non solo la denuncia delle ingiustizie ma anche lo sviluppo di posizioni e pratiche alternative. Anche l'arte relazionale di Bourriaud sovente contiene questi nuclei. Il gruppo Superflex che fa il biogas espone nei musei ma poi va in Africa e crea in un villaggio un impianto per produrre il biogas. Oppure Philip Parreno che espone nei musei ma a Ceylon con la comunità mette in piedi un nuovo villaggio a partire da un centro sociale. C'è un rischio, però, che i contenuti ideologici che proponi nelle tue opere vengano acquistati e in tal modo sequestrati dal conflitto e dalle dinamiche sociali e usati come scarico di coscienza della borghesia capitalistica¹³².

Tali considerazioni sono state oggetto di un confronto con Nicolas Bourriaud.

Bourriaud dice che ci vuole una distanza spazio-temporale. Perché questa estetica si fonda su dei concetti che devi per forza poter giocare in maniera astratta, altrimenti non arrivano a fondo, non

¹²⁹ *Animazione politica oggi*, testo firmato da “La commissione Grafica e Animazione della federazione Torinese di Democrazia Proletaria”, Torino 20 /I/ 1983, in «Alfabeto Urbano», foglio di informazione, maggio 1983, s.p.

¹³⁰ Una lettura recente sulle dinamiche collaborative, antidoto efficace per contestare e sfuggire insieme alla mitologia patriarcale occidentale, alle strutture di potere, come pure alle questioni di originalità e autorialità imposte dal mercato dell'arte, è contenuta in T. Holert, *Joint ventures. On the state of Collaboration*, in «Artforum», XLIX, n. 6, febbraio 2011, pp. 158-161.

¹³¹ Si veda *Speciale '77. Gorilla, draghi e mongolfiere. Conversazione con Giuliano Scabia, Stefano Chiodi e Andrea Cortellessa*, in www.doppiozero.com, pubblicato il 20 marzo 2012.

¹³² Piero Gilardi in conversazione con Maria De Vivo, Torino, 12 ottobre 2012.

sono radicali. Ci vuole la “distanza” estetica per far sì che queste idee politiche, questi ideali politici alternativi si purifichino di tutte le scorie e siano radicali. Invece io sono militante, lavoro dentro ai movimenti in maniera anonima. Mi rendo conto che la mia posizione non è quella di produttore di messaggi estetici ma è nel suo insieme una narrazione artistica che può aiutare il cambiamento politico. Nei cortei a cui partecipo ci sono tante scorie di cultura popolare¹³³.

L’inizio degli anni Ottanta vede Gilardi impegnato a sperimentare pratiche creative collettive attraverso la realizzazione di interventi in territori particolarmente caldi da un punto di vista politico. In Nicaragua, facendo animazione al Barrio San Judas della capitale Managua nel 1982; tra i nativi americani nella scuola indiana della riserva Mohawk di Akwesasne nel 1983 con *Stop Pollution*; in Kenya nel 1985 con la tribù Samburu, l’artista verifica, estendendo non solo metaforicamente il suo territorio d’intervento, l’esistenza di situazioni “altre” in cui poter ritrovare quella energia, «quella carica di potenziale ribellione e non accettazione del sistema»¹³⁴ che forse sentiva parzialmente esaurita nel suo abituale contesto d’azione. «Si è trattato di momenti teatrali sviluppati secondo il modulo drammaturgico di gioco-rito-gioco»¹³⁵, ha raccontato l’artista sottolineando ancora la centralità dell’aspetto ludico che tornerà più tardi a riproporsi in una veste aggiornata dalle nuove tecnologie.

Creatività collettiva, lavoro di gruppo, partecipazione, relazione¹³⁶ sono termini che è legittimo ascrivere al lessico gilardiano nella sua totalità. Essi diventano il tratto peculiare per eccellenza del suo *modus operandi*: una propizia disposizione da cui far nascere nuovi pensieri, nuove idee, che trovano ulteriori stimoli e nuovi riferimenti nelle teorie sulla «Plural Art» dello psicoanalista James Hillman¹³⁷ – a riprova di una relazione che Gilardi intrattiene costantemente con i modelli teorici della psicologia e con la sfera terapeutica tout court – il quale individua nell’azione

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Si veda l’intervista di Stefania Delaidotti a Piero Gilardi, in *Piero Gilardi. Interdipendenze*, cit., p. 117.

¹³⁵ P. Gilardi, *Introduzione*, in *Not for sale...*, cit., p. 9.

¹³⁶ Di una dimensione relazionale dell’arte, già prefigurata dalle avanguardie storiche, e costruita «assumendo una più diretta inferenza nei rapporti di vita a tutti i livelli», Gilardi parla già dalla metà degli anni ottanta. Si veda, nello specifico, P. Gilardi, *Intervista*, in «Juliet», n. 40, 1986 ora ripubblicata in Id., *Not for sale...*, cit., pp. 35-36.

¹³⁷ In una intervista risalente alla primavera del 2012, interrogato su quale pensiero teorico-filosofico fosse stato determinante per lo sviluppo delle sue posizioni, Gilardi ha così sintetizzato: «Herbert Marcuse negli anni ’60 e parzialmente negli anni ’70, James Hillman per tutti gli anni ’70 e ’80 e Roberto Marchesini dagli anni ’90 ad oggi», si veda S. Crobe (a cura di), *Per il diritto sociale all’arte*, in «Il Giornale delle fondazioni», inserto de «Il Giornale dell’arte», maggio 2012.

plurale condotta da gruppi di più persone, «un campo di flusso continuo, una strategia per rinforzare la psiche»¹³⁸.

Tutto ciò ci aiuta a ribadire che la relazionalità, condizione dematerializzante per eccellenza che forgia gli sviluppi dell'arte di Gilardi in ogni risvolto, né temporalmente né tematicamente è riconducibile soltanto all'alveo della teoria elaborata sul finire dello scorso millennio da Bourriaud.

Ci sembra particolarmente significativa la posizione di Simona Lodi che, recensendo la mostra *Effetti collaborativi*, senza giri di parole, riferisce di tale aspetto, mostrando che il solo riferimento alle teorie dell'*esthétique relationnelle* possono far torto ad una prassi artistica nella quale l'etica eccede sempre l'estetica.

Piero Gilardi in many ways anticipated later movements in seeing the aesthetic value of shared space and collaboration – a value underpinning the open-source, Internet-based nature of tech-art today. He pioneered the "art of sharing," ushering politics into art and linking art to social issues in a participatory way. For Gilardi, ethics come before aesthetics. Andrea Bellini, curator of the exhibition, calls Gilardi a "forerunner of relational art." Now I don't want to take issue with Bellini or challenge the paternity of Gilardi's work, but to call it simply "relational aesthetics" – a rubric invented by Nicolas Bourriaud in the 1990s and misused ever since by curators lacking in imagination – hardly does it justice. Gilardi's work goes beyond the "relational"; his sense of "collaboration" embraces a shared goal and implicitly contains the sharing of knowledge and action, the horizontal dimension of participatory democracy. These artistic elements have plenty in common with the concepts that underpin art in a globalized world and the ethics of art in our global, digital age. Open source, the art of networking, Internet freedom, horizontal democracy, freedom of speech, participation and new forms of social representation are all political issues that technology always brings to the fore, concepts which people make either positive or negative use of¹³⁹.

III.4. Arte-scienza-tecnologia: una ibridazione necessaria

Per Gilardi la triangolazione arte-scienza-tecnologia non è semplicemente una comunicazione serrata tra ambiti disciplinari diversi, ognuno retto da proprie regole e proprie strategie operative, ma un processo che deve tendere ad una relazione più profonda. Gilardi ha insistito più volte¹⁴⁰ nell'immaginare questo rapporto come una ibridazione atta a formulare nuovi paradigmi con i quali

¹³⁸ J. Hillman, *Plural Art*, in «Tema Celeste», nn. 79-80, 2000, pp. 108-117.

¹³⁹ S. Lodi, *What Is The Meaning Of Art? A Master Of Arte Povera Gives The Answer*, www.huffingtonpost.com, pubblicato il 5 maggio 2012.

¹⁴⁰ Tale posizione prevale nei contributi raccolti nel volume *Not for sale...*, cit, soprattutto nel cap. III, pp. 67-96, dedicato esplicitamente a *L'ibridazione arte-scienza-tecnologia*. Declinata in chiave biotecnologica esso domina, d'altronde, tutti gli "Art Program" del PAV dalla sua nascita nel 2008.

tradurre e rappresentare la complessità del presente ed insieme prefigurare scenari futuri. Se secondo una schematizzazione di comodo lo scienziato è stato colui che ha analizzato e compreso i fenomeni del mondo e l'artista colui che ha interpretato e dato significato umano e una forma simbolica a queste conoscenze, solo attraverso un incontro ibridante tra queste due figure è possibile generare un nuovo sistema transculturale.

Ma perché tale ibridazione è per Gilardi così importante? E come ha fatto evolvere il modo con cui si occupa del mondo? Una prima risposta è possibile trovarla facendo riferimento ai pensieri emersi durante l'incontro/intervista con Hans Ulrich Obrist che si è svolta all'Accademia delle Scienze di Torino il 30 giugno 2013, su cui ci è parso doveroso ritornare quando abbiamo incontrato l'artista.

Secondo Gilardi, tutti devono acquisire la capacità, che non potrà essere esclusiva degli artisti, di interpretare il mondo e di immaginare nuove possibilità esistenziali: «l'azione che ne consegue può essere politica, ma la politica è la dimensione dei tempi brevi, c'è un'altra dimensione che è quella dei lunghi cicli delle rivoluzioni scientifiche ed è per questo che gli artisti si interessano alla scienza»¹⁴¹.

I tempi lunghi delle trasformazioni scientifiche e dell'arte sono i tempi di cambiamento di un "paradigma", per usare un vecchio termine che ancora funziona. Un paradigma complessivo, fondante. Anche se oggi c'è una grande accelerazione su tutto, ci vogliono dei decenni per cambiare il paradigma¹⁴².

L'ibridazione si presenta come necessaria, allora, per orientare (partecipare almeno, aggiungiamo noi) il tempo lungo dei cambiamenti di paradigma.

Così come l'abbiamo introdotta, la triangolazione arte-scienza-tecnologia, che pure non può dirsi estranea ai suoi primi progetti, segna compiutamente il percorso di Gilardi a partire dagli anni ottanta¹⁴³, un decennio in cui avanzano informatica e telematica e in cui, riprendendo Francesca Gallo che ne scrive alludendo a Jean Baudrillard, «i simulacri elettronici insidiano il mondo reale, o almeno generano un

¹⁴¹ Dalle dichiarazioni di Piero Gilardi intervistato da Hans Ulrich Obrist, Torino, Accademia delle Scienze, 30 giugno 2012.

¹⁴² Piero Gilardi in conversazione con Maria De Vivo, Torino, 12 ottobre 2012.

¹⁴³ Che si tratti di un campo di riflessione centrale, ampiamente esplorato e perennemente interrogante nell'ambito del suo percorso artistico, lo testimonia il suo attuale impegno con il Parco Arte Vivente.

panorama affollato di *copie di copie*»¹⁴⁴. L'artista non recede nel sostegno ai movimenti e alle battaglie politiche, il suo discorso viaggia ancora sulla strada forte dell'impegno e della collaborazione, ma intanto va compiendo il suo ritorno "all'arte" esplorando nuovi orizzonti d'azione grazie all'utilizzo dei nuovi mezzi tecnologici. Questa scelta non è attuata soltanto, strumentalmente, per consolidare e prolungare vecchie forme di creatività collettive: è ancora una motivazione di tipo etico-politico a muovere l'artista. Nel rievocare l'incipit di questa nuova evoluzione, Gilardi ricorda non a caso come fattore scatenante una pagina socialmente drammatica della storia di Torino, ovvero i licenziamenti che nel 1980 la FIAT commina a molte migliaia di operai e impiegati. La spinta allo studio e poi all'utilizzo delle nuove risorse tecnologiche arriva, quindi, quando queste ultime, nel riassetto organizzativo post-fordista, irrompono in maniera massiccia e irreversibile nelle fabbriche sostituendo il lavoro manuale dell'uomo con processi di automazione¹⁴⁵. Ancora in seno alle iniziative di Democrazia Proletaria, e in seguito intessendo rapporti con artisti e studiosi come Ennio Bertrand, Giorgio Vaccarino e Franco Torriani, Gilardi comincia a lavorare in direzione di un'appropriazione di tutti, «dal basso, delle nuove tecnologie informatiche e digitali»¹⁴⁶, postulando un rovesciamento di utilizzo, un riscatto attraverso l'arte. Quella messa in campo dall'artista, sempre presente quando ci sono da affrontare grandi mutazioni culturali e questioni radicali che riguardano l'esistenza e le contraddizioni della società, è una sorta di «farmacologia positiva», come ha detto il filosofo francese Bernard Stiegler¹⁴⁷. Perché «se il *pharmakon* è "veleno", esso è, anche, il rimedio che ridona la salute. Se la tecnologia, in sinergia con lo sviluppo del capitalismo, è ed è stata il "veleno" della nostra epoca, se è sostanzialmente la causa dell'odierno *mal-être*, vale a dire della odierna "miseria simbolica", secondo

¹⁴⁴ F. Gallo, *Immateriale. Il termine chiave (il feticcio più ingombrante) della nostra epoca*, in www.doppiozero.com, pubblicato il 18 aprile 2011. La studiosa ha trattato in maniera più ampia il tema dell'immateriale e le sue "ricadute" espositive in *Les Immatériaux. Un percorso di Jean Francois Lyotard nell'arte contemporanea*, Aracne, Roma 2008.

¹⁴⁵ Si veda N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977*, Feltrinelli, Milano 2007 [1988], p. 9.

¹⁴⁶ Si veda P. Gilardi, *Introduzione*, in *Bioma...*, cit., p. 10.

¹⁴⁷ Il pensiero filosofico del francese Bernard Stiegler, allievo di Derrida, centrato sulla tecnologia ed i suoi sviluppi (il momento tecnico per Stiegler rappresenta il riscatto dall'animalità), e sulle forti critiche al capitalismo, è un altro dei luoghi teorici esplorati da Piero Gilardi.

l'espressione utilizzata da Stiegler, si tratta allora di trovare in essa, e non semplicemente *contro* di essa, il rimedio per la rinascita del "valore spirito"¹⁴⁸».

Non era affatto di moda a metà degli anni ottanta, in Italia, occuparsi di nuove tecnologie. Era il linguaggio pittorico, piuttosto, ripreso e riattualizzato dalle ricerche della Transavanguardia a dominare la scena. Il percorso nell'"immateriale" nelle varietà delle sue declinazioni¹⁴⁹ era scarsamente frequentato dagli artisti, poco battuto dalla critica salvo rare eccezioni¹⁵⁰, negletto dal sistema dell'arte contemporanea e pressoché ignorato da istituzioni culturali, dalle accademie e dai centri di ricerca¹⁵¹. Non stupisce allora che Gilardi trovi una sponda, per il suo incontro con la tecnoscienza, in alcune realtà straniere. Un momento cruciale di questa avventura può essere fissato nei rapporti avviati, tramite l'associazione culturale Ars Technica fondata a Parigi nel 1989 con Claude Faure e Piotr Kowalski, con la Cité de Science et de l'Industrie, una realtà nata nel 1986 con lo scopo di divulgare presso il grande pubblico il sapere scientifico e tecnologico nell'ambito della progressiva espansione e diversificazione delle attività del Parc de la Villette. Come consulente della Cité per circa dieci anni, l'associazione si «impegna a tessere la nuova arte interattiva, condividendo con la scienza i paradigmi delle tecnologie dell'informazione»¹⁵². In questo ambiente, di per sé luogo di sperimentazione e di dialogo con altre professionalità, Gilardi ha modo di discutere delle novità che Humberto Maturana e il suo allievo Francisco Varela hanno approntato (l'autopoiesi è tra le più rilevanti), dell'emergenza delle questioni affrontate dalla scienza post-newtoniana (la teoria del caos di René Thom, le strutture dissipative di Ilya Prigogine), stabilendo di fatto nelle scienze cognitive e nel mondo tecno-scientifico un punto di riferimento imprescindibile a

¹⁴⁸ V. Cuomo, *Bernard Stiegler. Reinventare il mondo*, in www.ilportaledikainos.it, pubblicato il 4 settembre 2012.

¹⁴⁹ Partendo dalla complessa vicenda terminologica, il critico Domenico Quaranta ha esplorato la sfaccettata natura della New Media art nel saggio *Media, new media, postmedia*, Postmedia books, Milano 2010.

¹⁵⁰ È doveroso a questo proposito segnalare l'attento lavoro di promozione di Mario Costa che attraverso il progetto Artmedia, da lui ideato e diretto dal 1985 al 2009 presso l'Università di Salerno, dove ha insegnato estetica, ha posto al centro dell'attenzione internazionale il rapporto arte-filosofia-tecnoscienze-nuove tecnologie.

¹⁵¹ Questo aspetto è stato analizzato nell'articolo-ricognizione di S. Vassallo, L. Cappellini, *Installazioni interattive in Italia. Percorsi di ricerca all'intersezione tra arte e tecnologie digitali*, in «Informatica Umanistica», n. 5, ottobre 2011, pp. 53-76.

¹⁵² P. Gilardi, *Introduzione*, in Id., *Not for sale*, cit., p. 10.

cui non solo attingere liberamente ma con cui postumanisticamente ibridarsi per fare arte.

È a Parigi, alla Cité, che Gilardi presenta *Ixiana*: il progetto della sua prima installazione interattiva, dalla lunga e mai conclusa gestazione, intrapreso nel 1985 lavorando fianco a fianco con architetti, tecnici programmatori e artisti, e proposto nel suo stato embrionale nel 1989. *Ixiana* era pensata come un parco tecnologico – non un’opera in sé – in un corpo di bambina bionica, una sorta di versione aggiornata (ma ugualmente libidinale) della *Hon/Elle* che Niki de Saint Phalle aveva realizzato nel 1966. Progettato per essere collocato, come in un gioco di matrioske, all’interno del parco de La Villette, «si proponeva di dar vita a una struttura organica artificiale, ludica e felicemente utopica. *Ixiana* era la casa del carnevale liberatorio, dei saturnali neotecnologici. Il pubblico, entrando dentro il corpo gigante della bambina, avrebbe potuto divertirsi con apparati interattivi, digitali e virtuali legati ai cinque sensi. Nella testa era prevista una postazione in rete per stimolare la creatività collettiva»¹⁵³. La descrizione dell’artista ci induce ad aggiungere un’altra considerazione riguardante il corpo come luogo della creazione, come una madre che guarda al futuro: all’intelligenza artificiale, alle positive potenzialità del virtuale. Quando ne abbiamo chiesto conto all’artista, ci ha risposto così:

nel dibattito che oggi si fa intorno alla corporeità, un dibattito a cui partecipano artisti, scienziati, emerge una considerazione: l’immersività virtuale simbolicamente corrisponde all’immersione nel liquido amniotico. Ne parlava anche James Hillman che sapeva evocare molto bene gli archetipi che dai miti del passato si fanno vivi oggi. Ci sono tante situazioni immersive nell’arte, molti artisti ne hanno approfittato come Marta de Menezes, ad esempio, che si è fatta un autoritratto con una serie di TAC del suo cervello. Tutto questo rientrare dentro è come rientrare nell’utero simbolicamente. *Ixiana*, in fondo, era l’infanzia della nuova tecnoscienza¹⁵⁴.

Le installazioni interattive create negli anni Novanta con software e dispositivi via via più complessi grazie ai quali viene scritta una nuova drammaturgia della socialità collettiva, sono numerose. Si tratta di lavori, come ha giustamente notato l’esperto di nuovi media Domenico Quaranta, in cui la dimensione ludica, pur connaturata all’interattività, assume un tipo di risvolto speciale. Il fruitore (il co-autore) è chiamato a giocare ma al contempo a mettere in discussione «i propri

¹⁵³ F. Poli, *Piero Gilardi a Fukushima sulle ali di un albatros*, in «La Stampa», cit.

¹⁵⁴ Piero Gilardi in conversazione con Maria De Vivo, Torino, 12 ottobre 2012.

pregiudizi e la propria cultura»¹⁵⁵. Le più rilevanti per i temi affrontati e gli esiti raggiunti sono costituite dalla “vigna elettronica” di *Inverosimile* (1989-1990)¹⁵⁶, realizzata in collaborazione con il musicista informatico Riccardo Colella che sottopone l’inter-attore ad un insieme di stimoli plurisensoriali; e i successivi progetti in cui «il gioco interattivo è contestualizzato a un concept etico-politico»¹⁵⁷: *Nord vs Sud* (1992), nata sull’onda dei tragici eventi della guerra del Golfo, nella quale si è messa in opera una simulazione futurologica dei possibili scenari (il programma ne prevedeva 729) «di quel grave e complesso problema che è il rapporto economico, politico, culturale tra il “Nord” e il “Sud” del mondo»¹⁵⁸; *Survival*, (1995), il cui software generativo era costituito da algoritmi genetici, caratterizzata da un apparato scenico forte per la presenza di enormi stalagmiti «componenti di un mutevole progetto di metropoli»; e *General Intellect* (1997), realizzata in collaborazione con Ennio Bertrand, dalle istanze apertamente eco-sociali, nella quale i partecipanti a partire dalla frammentazione etnica delle metropoli, venivano indotti a “smontare” e rimontare la propria identità e a costruirne di nuove modificate. Il tema dell’ibridazione del sé, che ci avvia verso gli orizzonti tematici del decennio successivo, sono alla base di *Connected Es* (1999) che «esprime il tentativo di stabilire una nuova forma di relazione tra i soggetti attraverso l’emergenza dei loro stati di coscienza profondi, nella condizione di “allucinazione lucida” della realtà virtuale»¹⁵⁹. La realizzazione di tali installazioni procede contemporaneamente con un attento lavoro di promozione. Gilardi è con Ennio Bertrand, Donato Prosdocimo, Franco Torriani, Giorgio Vaccarino, Massimo Venegoni, Pino Zappalà, tra i soci fondatori dell’associazione Arslab, che si

¹⁵⁵ Per approfondire la posizione di Gilardi riguardo gli aspetti ludici dell’arte dei nuovi media, si rimanda alla trascrizione della tavola rotonda *Playtime. Dimensione ludica e new media art*, a cura di Domenico Quaranta che si è svolta a Torino il 30 giugno 2004, consultabile online in http://domenicoquaranta.com/public/LECTURES/2004_06_playtime.pdf.

¹⁵⁶ Per una descrizione dettagliata alla base dell’installazione *Inverosimile* che sperimenta le prime forme di un processo di «autocreazione espressiva», si veda P. Gilardi, *Interattività creativa e arte polisensoriale*, in «Terzocchio», n. 61, 1991, ripubblicato in Id., *Not for sale*, cit., pp. 69-71.

¹⁵⁷ P. Gilardi, *Progetto General Intellect*, Torino, 1996. *Codici, interfaccia e significati artistici rizomatici*, in Id., *Not for sale*, cit., p. 84.

¹⁵⁸ P. Gilardi, *La metafora della nuova futurologia*, Torino, 1993, in Id., *Not for sale*, cit., p. 74. Nel contributo si legge che il rapporto Nord e Sud è stampo impostato secondo una «logica sistemica semplificata» che ha considerato la natura della società un sistema omeostatico e autopoietico, traendo di fatto riferimento dalle teorie di Maturana e Varela.

¹⁵⁹ P. Gilardi, *Connected Es*, Torino, 1999, in Id., *Not for sale*, cit., p. 92.

configura come una sorta di propaggine torinese della francese Ars Technica, e che diviene particolarmente attiva negli anni novanta grazie alla realizzazione di tre eventi: *Arslab. Metodi ed Emozioni*, 1992; *Arslab. I Sensi del Virtuale*, 1995; *Arslab. I labirinti del corpo in gioco*, 1999 che sono di fatto tra le poche ricognizioni espositive italiane sull'arte dei nuovi media¹⁶⁰. A queste mostre Arslab affianca altre iniziative, incontri, conferenze, workshops, sul rapporto tra arte, tecnoscienza e nuovi media, intrecciando scambi non soltanto con altre realtà torinesi, CentroScienza ed Extramuseum, ad esempio, ma avviando preziose collaborazioni con quelle realtà internazionali che costituiscono i principali centri di ricerca a sostegno delle ricerche neomediali: si tratta dello StadtHaus di Ulm, il McLuhan Program di Toronto, GMD Bonn, ZKM di Karlsruhe, Ars Electronica Center Linz, ICC Tokyo, Artec London.

Nel decennio novanta, mentre va approntando la sua analisi e la sua ricognizione sull'arte neotecnologica per lo più attraverso articoli sulle riviste italiane «Flash Art» e «Juliet» e nei documenti elaborati in seno le attività del “Gruppo di discussione dall'Io virtuale”, Gilardi non si astiene – non è nella sua natura – dal prendere posizione su alcuni nodi critici del postmoderno, stabilendo prossimità di pensiero (con Pierre Levy) e distanze (da Jean Baudrillard e Paul Virilio¹⁶¹) che pure tiene in considerazione come monito. Gli accenti allarmati sul futuro della società dominata dalle tecnologie immateriali, la minaccia di quella derealizzazione del mondo contenuti nelle teorie di Virilio (la «cybercassandra», come l'ha definita), diventano pertanto i termini dialettici dei suoi ragionamenti sull'arte al tempo del virtuale.

Oggi la soggettività si confronta con una dimensione di virtuale di completa comunicabilità e intercambiabilità attraverso la quale si produce un senso nuovo nella vita sociale; l'Io individuale

¹⁶⁰ Il programma dettagliato degli eventi organizzati dall'associazione Arslab e le immagini dei lavori presentati è consultabile in www.arslab.it.

¹⁶¹ «Qual era la contestazione che muovevi a Paul Virilio?», abbiamo chiesto a Gilardi. «Che fosse profondamente contrario all'ibridazione – ci ha risposto – restio nell'accettare che la tecnosfera diventasse uno spazio di ibridazione per l'essere umano, riferendo invece di tutti gli aspetti negativi delle ricadute della tecnosfera sulla vita sociale. Una critica fatta in maniera fatalistica. Negli ultimi tempi mi sembra che si sia ammorbidito, lo dico tenendo presente che all'interno del pensiero ecologico, oggi, la maggior parte delle persone pensa che non possiamo ritornare ad una natura arcaica. C'è questa nuova dimensione che è la tecnosfera, dobbiamo solo usarla nel modo giusto, accoglierla. Una delle possibilità più evidenti è quella di usare le tecnoscienze per ricostruire la biodiversità oltreché per disinquinare il pianeta». (Piero Gilardi in conversazione con Maria De Vivo, Torino, 12 ottobre 2012).

ne risulta eccentrico, libero dai tradizionali confini di spazio e di tempo; nel contempo, attraverso gli interfaccia che collegano i sistemi informatici al nostro apparato sensomotorio – in particolare la realtà virtuale – si produce una estroversione delle nostre dinamiche interiori e profonde¹⁶².

È nel disegno ottimistico di Levy, nelle aperture di senso, nelle prospettive future connaturate, per il filosofo, alla virtualizzazione («in sé né positiva, né negativa, né neutra» ma «movimento stesso del “farsi altro”»¹⁶³) che Gilardi orienta la sua analisi, accogliendo tutte le possibilità che il «nuovo spazio antropologico»¹⁶⁴ prefigurato dal filosofo, dischiude.

D'altronde, «l'arte – ce lo ha ricordato Angelo Trimarco – nella trama teorica di Levy, viene assunta ancora una volta a modello di forme nuove di relazioni e di un modo differente di fare comunità, in quanto pratica di cambiamento, di riorganizzazione dei rapporti sociali, formazione di “soggetti collettivi di emancipazione”»¹⁶⁵.

Sul finire del decennio, in perfetta sintonia con quanto si va discutendo in esperienze come il festival di Ars Electronica di Linz, luogo di elezione del *cultural crossing* arte/scienza che nel 1999 accoglieva le proposte dei nuovi artisti della Bio-tech art e della Trans-genetic art¹⁶⁶, lo sguardo di Gilardi muove dall'interattività al *Bios*¹⁶⁷, dal “codice” alla “cellula” per dirla con la stessa sintesi di Andrea Bellini. Su questo nuovo indirizzo l'artista svilupperà la sua ricerca e le sue proposte nel nuovo millennio.

¹⁶² P. Gilardi, *Esperienza virtuale e soggettività*, Torino, 1995, in Id. *Not for sale*, cit., p. 80.

¹⁶³ P. Levy, *Il virtuale*, trad.it., Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p. 2.

¹⁶⁴ P. Gilardi, *L'ibridazione arte-tecnoscienza*, Torino, 1999, in Id., *Not for sale*, cit. p. 89.

¹⁶⁵ A. Trimarco, *Post-storia. Il sistema dell'arte*, Editori Riuniti, Milano 2004, p. 41.

¹⁶⁶ Gilardi non a caso recensisce su «Flash Art» questa edizione del festival dando ampio spazio all'opera di Eduardo Kac e al «processo di informazione e di coscientizzazione sulla biogenetica» di cui gli artisti devono farsi promotori. (Si veda P. Gilardi, *Arte del DNA*, Linz, 1999, in «Flash Art», n. 218, 1999, ripubblicato in Id., *Not for sale...*, cit. pp. 115-116).

¹⁶⁷ Ha dichiarato l'artista nel 2005: «Alla fine degli anni '90 questa ricerca affrontò i contenuti e significati delle emergenti biotecnologie e iniziai a realizzare installazioni come *Biosphere* e *Mitopoiesis* che interloquivano con i paradigmi della biogenetica e con le loro applicazioni sociali. L'emergere della “scienza della vita”, dal background della teoria dell'informazione e dell'informatica, è stato per me un evento fondamentale [...]. La dialettica tra la coppia, tradizionalmente oppositiva, di natura/cultura trovava finalmente una sintesi nell'ibridazione tra vita organica e artificialità tecnologica». (Si veda P. Gilardi, *Introduzione*, in *Bioma...*, cit., p. 11).

III.5. L'arte del vivente: il PAV di Torino, Centro Sperimentale d'arte Contemporanea

«Anche il *grano* e la *rosa* sono l'uomo;
e sono l'uomo tutta la terra e le sue acque senza fine e le sue montagne solitarie,
in una prodigiosa moltiplicazione e varietà e squisitezze di forme».
Anna Maria Ortese, *Corpo Celeste*, 1997

«Terzo paesaggio rinvia a Terzo stato (e non a Terzo mondo).
Uno spazio che non esprime né il potere né la sottomissione al potere».
Gilles Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, 2004

Visto dal Parco Arte Vivente – uno spazio residuale trasformato in un «territorio di resilienza»¹⁶⁸ – l'itinerario artistico di Piero Gilardi, sensibile esempio di «giardiniere planetario»¹⁶⁹, per usare una speranzosa definizione coniata dal paesaggista Gilles Clément, sembra chiarirsi maggiormente. Attraverso il PAV Gilardi ha avuto modo di riprendere tutta la sua «storia senza ripeterla»¹⁷⁰, di dare corpo ad ogni aspetto, ad ogni istanza del suo lungo e complesso percorso – ivi compresa quell'attitudine di organizzatore e di curatore *sui generis* – guardando al futuro (dell'arte e non solo) senza mai cedere a nostalgiche rievocazioni o a sterili rivendicazioni di attenzione. Il PAV non è infatti un giardino d'artista, né un parco

¹⁶⁸ Facendo riferimento all'idea di «resilienza», un concetto che lega insieme la capacità di sopravvivere a quella di resistere e riorganizzarsi, Claudio Cravero, curatore nonché attuale responsabile dell'Art Program del PAV, individua nel parco non un contenitore neutrale ma uno spazio in cui osmoticamente confluiscono «il biologico e il tecnologico», un «insieme di territori di resilienza urbana. Ossia luoghi in divenire e in trasformazione con identità, e quindi estetiche, sempre in evoluzione». (Si veda C. Cravero, *Parco Park Parc. Arte e territori di resilienza urbana*, in Id. (a cura di), *Parco Park Parc. Arte e territori di resilienza urbana*, cat., Torino 2010, p. 10).

¹⁶⁹ Nel saggio che il francese Gilles Clément, ingegnere agronomo, paesaggista, entomologo, giardiniere, ha scritto nel 2004, «Il giardiniere planetario» è costituito dall'intera umanità chiamata responsabilmente a prendersi cura della Terra, giardino planetario, e delle diversità che contiene. Con uno stile molto poco accademico, il saggio è un invito a conoscere e proteggere la diversità del «mondo vivente» superando la prepotenza dell'ottica antropocentrica (Si veda G. Clément, *Il giardiniere planetario*, trad. it., 22publishing, Milano 2008). Nella conferenza di presentazione del suo intervento *Jardin Mandala* realizzato, nel 2010, sul tetto pensile del PAV, Clément è ritornato su tale tema: «il giardiniere non può andare contro la natura del giardino ma entrare in armonia con questo, assecondandone le esigenze e la sua propria natura, in maniera sostenibile». (Si veda O. Brombin, *Everybody gardener. Strategie collettive d'immaginazione*, in *Parco Park Parc. Arte e territori di resilienza urbana*, cit., p. 15). Si può dire che le posizioni di Gilardi sono in sintonia con quelle del paesaggista, che si è fatto promotore di un'idea di co-responsabilità militante e di una definizione di mondo vivente inteso come «somma degli essere dotati della capacità di trasformazione, dai batteri all'uomo, intrecciati insieme in un nodo di relazioni più o meno strette, che legano ciascuna parte al tutto in una dinamica continuamente rinnovata» (G. Clément, *Il giardiniere planetario*, cit., p. 75).

¹⁷⁰ R. Barthes, *Saggi critici*, trad.it., Einaudi, Torino 1972, Nota introduttiva, p. VII.

di sculture all'aperto¹⁷¹ né semplicemente una realtà antagonista al museo che si colloca in uno dei «non luoghi»¹⁷² della città di Torino; l'eccezionalità della sua configurazione, un vero unicum nel panorama dei centri d'arte contemporanea italiani, è da cercare nell'aggettivo che lo connota: «vivente» che ci fornisce preziose indicazioni sia sulla natura della sua *mission* in perenne evoluzione che sull'ambito in cui si collocano la sua azione e le sue esplorazioni, ovvero la Bioarte, un macro contenitore critico¹⁷³, dove fluidamente convivono l'arte ecologica, la Bio-tech art e la Transgenetic art.

Nel sistema in espansione che abbiamo indicato come *analogon* dell'opera gilardiana, il PAV – un luogo che dichiara di essere più cose insieme: «uno spazio pubblico in una città in trasformazione, un sito espositivo all'aria aperta, un museo interattivo, un luogo d'incontro e di esperienze in laboratorio, un centro di ricerca attento al dialogo tra arte e natura, biotecnologie ed ecologia, tra pubblico e artisti»¹⁷⁴ – è stato in grado di rinverdire prima e poi di offrire nuove soluzioni a questioni radicate nella sua poetica (la relazione arte-natura-tecnologia, innanzitutto) e, insieme, di moltiplicare idee ed energie del suo progetto etico perennemente in fieri¹⁷⁵.

¹⁷¹ Per un approfondimento sul tema dei parchi-museo in Italia, si rinvia a R. Lambarelli, D. Bigi (a cura di), *Parchi-Museo di Scultura in Italia*, in «Arte e Critica», a. V, n. 14, novembre 1997-gennaio 1998 e a S. Zuliani, *Il fantasma della statua*, Edizioni della Cometa, Roma 2007, in particolare il cap. *Dentro e fuori il museo. Gli spazi per la scultura*, pp. 17-32.

¹⁷² Utilizzando la definizione di Marc Augé, Elisabetta Cristallini, nel volume da lei curato *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, Gangemi Editore, Roma 2008, in particolare nelle pagine riguardanti «L'arte nei "non luoghi" delle città», ha riunito una serie di esperienze e di realtà molto diverse capaci di risignificare il territorio attraverso esperienze artistiche. Il panorama delineato dalla studiosa, includente anche il PAV, va, per citare soltanto alcuni esempi dello scenario italiano, dall'Osservatorio Nomade Stalker a Roma al Passante Ferroviario di Torino, al «museo obbligatorio» della Metropolitana di Napoli.

¹⁷³ Nel dodicesimo workshop del PAV, "Progettare con il vivente", che ha avuto luogo nel febbraio del 2010, Gilardi stesso ha inteso attraversare retrospettivamente il complesso territorio della Bioarte, a partire dalla presentazione della documentazione visiva delle opere di alcuni degli antesignani come Mark Thompson, Hubert Duprat, Teresa Murak, Marta de Menezes, George Gessert ed Eduardo Kac, quest'ultimo già oggetto delle perlustrazioni critiche di Gilardi nel 1999. (Si veda P. Gilardi, *Arte del DNA, Linz 1999*, in «Flash Art», n. 218, 1999, ripubblicato in Id., *Not for sale...*, cit., pp. 115-116).

¹⁷⁴ Si veda la pagina dedicata all'acPav pubblicata in www.parcoartevivente.it.

¹⁷⁵ Durante l'intervista che Hans Ulrich Obrist ha fatto a Gilardi il 30 giugno 2012 a Torino, l'artista, allontanando ogni possibile equivoco sulla definizione di PAV, ne ha parlato come di un «progetto», «perché un progetto è un sistema vivente e come sistema vivente è un ibrido complesso in divenire». (La conversazione non ancora pubblicata si è svolta all'Accademia delle Scienze di Torino come appuntamento conclusivo dell'iniziativa a cura di Gianluigi Ricuperati *Giorno per giorno. Dall'eternità a qui*, 19-30 giugno 2012. La trascrizione è nostra. Qui si vuole segnalare che Gilardi ha

Se, come ci ha detto Gilardi, «la prima cosa che fanno gli artisti, è produrre del senso rispetto a una sfida esistenziale»¹⁷⁶ perché «gli artisti son capaci di individuarla prima dei filosofi e a volte anche prima degli scienziati»¹⁷⁷, allora con il PAV è stata raccolta una sfida cruciale: creare un luogo «ibrido» dove i termini che si combinano sono l'arte e le tecnoscienze (in particolare le biotecnologie), in cui riflettere sui cambiamenti e sui «transiti epocali»¹⁷⁸ che la nostra cultura sta vivendo in questo tempo postumanistico, mettendo al centro il tema del vivente.

Fondamento di questa giovane istituzione che ha senza dubbio una sua matrice in *IXIANA*, la bambola bionica, ovvero il progetto di un parco all'interno del Parco de la Villette di cui abbiamo parlato, è stato un gruppo di lavoro transdisciplinare composto da artisti, scienziati, architetti, programmatori, che ha speso molte energie affinché questa idea non soccombesse a causa dei ritardi cronici e delle disattenzioni del potere politico. Nel 2002 il gruppo si è trasformato nell'ACPAV: tale associazione, costituitasi a Torino per iniziativa di Gilardi, che ha programmato di occuparsi nello «specifico dell' "arte del vivente" concretizzando soluzioni museologiche innovative e metodologie artistiche interdisciplinari e peculiarmente partecipative»¹⁷⁹ e che ha lottato «in nome del principio di sussidiarietà»¹⁸⁰, ha avuto in gestione dal Comune di Torino lo spazio – un'area industriale dismessa di circa 23.000 mq¹⁸¹, in zona Lingotto, «dove fino ai primi anni novanta del novecento un'industria metalmeccanica produceva componenti

partecipato a tale evento anche in veste di autore per il catalogo che ha accompagnato la rassegna. Con la lucidità d'osservazione che gli è propria e che lo rende tuttora un attento esegeta degli scenari artistici, Gilardi ha tracciato nel testo *Arte Scienza tecnologia*, una puntuale disamina sulle diverse anime dell'arte tecnoscientifica).

¹⁷⁶ Piero Gilardi in conversazione con Maria De Vivo, Torino, 12 ottobre 2012.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Si veda la pagina dedicata all'acPav consultabile in www.parcoartevivente.it.

¹⁸⁰ Piero Gilardi in conversazione con Maria De Vivo, Torino, 12 ottobre 2012.

¹⁸¹ Il terreno su cui il PAV è nato è una zona deindustrializzata che dopo la sua ultima destinazione "produttiva" è rimasto abbandonato. Si tratta, come si può leggere nelle pagine di presentazione del sito www.parcoartevivente.it, di «un terrain vague, un luogo sospeso nel tempo dove presto, si diceva nel quartiere, si sarebbe realizzata un'area verde attrezzata. In questo terreno in transito, a suo modo selvaggio, utilizzato come discarica di macerie edilizie, questo "Terzo Paesaggio" - nella definizione di Gilles Clément - diviene uno spazio transitorio dotato di una vitalità propria. Uno spazio in tensione verso un'inedita trasformazione che è divenuta oggetto di trattative tra una pluralità di attori finalizzate alla realizzazione del Parco d'Arte in sostituzione del previsto parco attrezzato».

per auto»¹⁸² poi organizzata dall'architetto paesaggista Gianluca Cosmacini – su cui il parco è nato sei anni più tardi nel 2008. Si è trattato di un lungo periodo gestativo, dunque, che ha lasciato i suoi primi segni nel 2006 con l'opera ambientale della francese Dominique Gonzalez-Foerster, *Tréfle*: un quadrifoglio percorribile ricavato nel terreno, per la cui costruzione l'artista si è ispirata alle chiese etiopi copte interrato di epoca medievale e ai canyon. A questo intervento ambientale, dai chiari accenti relazionali¹⁸³, ha fatto seguito, l'anno successivo, il convegno dal titolo *Dalla Land Art alla Bioarte*¹⁸⁴; Ivana Mulatero e Piero Gilardi hanno invitato a discutere un gruppo particolarmente articolato di scienziati e studiosi tra cui Pier Luigi Capucci¹⁸⁵, Jens Hauser¹⁸⁶, Nicolas Bourriaud¹⁸⁷, Roberto Marchesini¹⁸⁸, Franco Torriani, Lorenzo Taiuti, il biologo artista Louis Bec,

¹⁸² G. Cosmacini, *Un parco in movimento*, in I. Mulatero (a cura di), *Dalla Land Art alla Bioarte*, Atti del Convegno internazionale di studi, Torino, 20 gennaio 2007, hopefulmonster, Torino 2007, p. 35.

¹⁸³ Dominique Gonzalez-Foerster è tra coloro che hanno preso parte a molte delle mostre ordite da Nicolas Bourriaud a partire da *Traffic*, Bordeaux 1996.

¹⁸⁴ Il convegno internazionale di studi *Dalla Land art alla Bioarte* a cura di Ivana Mulatero e con il coordinamento di Piero Gilardi, si è svolto il 20 gennaio 2007 a Torino presso la Sala Conferenze della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Gli atti del convegno sono stati raccolti nel volume omonimo curato da Ivana Mulatero, hopefulmonster editore, Torino 2007.

¹⁸⁵ Teorico delle arti multimediali, Pier Luigi Capucci lavora, almeno dagli anni ottanta, ad intrecciare i mondi dell'arte, della scienza e della tecnologia. Si vedano i suoi volumi *Realtà del virtuale. Rappresentazioni tecnologiche, comunicazione, arte*, Clueb, Bologna 1993; *Arte & tecnologie. Comunicazione estetica e tecnoscienze*, Edizioni dell'Ortica, Bologna 1996; in occasione del convegno, lo studioso ha presentato in anteprima il grafico sulle relazioni tra le forme espressive in seno alla Bioarte, realizzato sulla base di alcuni testi dell'artista George Gessert per rispondere agli equivoci tassonomici che accompagnano la definizione di questo inquieto orizzonte artistico. Tale grafico è poi confluito nell'introduzione del volume J. Hauser (a cura di) *Art Biotech*, trad. it., Clueb, Bologna 2007, p. 11.

¹⁸⁶ Jens Hauser, curatore della mostra considerata il manifesto dell'arte biotecnologica *Art Biotech* che a Nantes nel 2003 ha visto raccolti i lavori di George Gessert, Eduardo Kac, Joe Davis, Marta de Menezes, Art Orienté objet, Tissue Culture & Art/SymbioticA, Adam Zaretsky, Brandon Ballengee, Chrissy Conant, Polona Tratnik, Jun Takita, molti dei quali successivamente coinvolti in eventi espositivi e workshop nelle attività del PAV.

¹⁸⁷ Il rapporto tra Nicolas Bourriaud e il PAV ha avuto luogo nel 2007 nelle fasi precedenti l'apertura definitiva del parco, protraendosi per poco più di un anno ovvero fino a quando il critico è stato chiamato a curare la quarta edizione della Tate Triennial che si è svolta alla Tate Britain di Londra nel 2009, all'insegna dell'*Altermodern*. Su invito di Gilardi, il critico era stato coinvolto nella direzione artistica, ma il suo impegno, annunciato a novembre 2008 quando il parco ha ufficialmente aperto, più che definire gli indirizzi operativi della nascente istituzione, immaginata come una sorta di "repubblica degli artisti", o lavorare alla programmazione del 2009, ha segnato soltanto alcune iniziative, realizzate nell'ambito di *Village green*, come *Self Bar* installazione conviviale di Michel Blazy, artista peraltro già coinvolto con una personale nel 2007 nelle attività del Palais de Tokyo di Parigi. Ringrazio Claudio Cravero e Piero Gilardi per le precisazioni fornite riguardo questo argomento.

¹⁸⁸ Di Roberto Marchesini, filosofo e zooantropologo, si segnala per la pertinenza con i temi qui trattati e per la rilevanza avuta nella definizione degli indirizzi teorici di Gilardi *Post-human. Verso*

l'arteterapeuta Tea Teramino, l'architetto Gianluca Cosmacini e artisti già chiamati ad intervenire in maniera operativa nel parco come Andrea Caretto e Raffaella Spagna. Ne è scaturita una sorta di ricognizione delle riflessioni teoriche che ancora oggi rappresentano la piattaforma su cui si dipanano gli indirizzi¹⁸⁹ del PAV. Durante il convegno si sono confrontati il pensiero postumanistico – «un pensiero che ha superato i dualismi cartesiani, le posizioni sostanzialiste e antropocentriche, per indagare il rapporto con l'alterità dell'essere umano, inteso antropologicamente come un insieme temporaneo e transitorio nel processo cosmologico della coevoluzione»¹⁹⁰ –, le teorie dei nuovi media in rapporto con il “vivente”, le pratiche “rimaterializzanti” dell'Art Biotech e l'estetica relazionale, soprattutto in quei risvolti che riguardano la permeabilità con cui condurre il dialogo con il pubblico e il presente.

Di questa costellazione teorica ci sembra che *Bioma* (termine che allude, nella sua unione di biosfera e antroposfera, alla dimensione globale del vivente), costituisca una chiara sintesi. Nella sua deliberata e metonimica ambiguità – *Bioma* è «opera, edificio, esperienza e luogo di metafore»¹⁹¹ – è l'incipit, il nucleo generativo dell'edificio del PAV, il suo cuore pulsante, una struttura dalle forme ottagonali la cui configurazione semi-ipogea rievoca «un arcaico rapporto con il sottosuolo»¹⁹² e al contempo un percorso iniziatico nel ventre della terra messo a punto nel 2008 da Piero Gilardi con la collaborazione degli architetti Gianluca Cosmacini e Massimo Venegoni e dell'autore del software operativo Riccardo Colella, dove le dicotomie natura/artificio e reale/virtuale sfumano, perdendo rigidità. Composto di sei stazioni interattive *Mutazioni vegetali, Essenze profumate, Rilievi di natura,*

nuovi modelli di esistenza, Bollati Boringhieri, Torino 2002. Con il testo *Ibridazioni e predicati umani: l'approccio postumanistico*, Marchesini era stato precedentemente coinvolto nel primo dei volumi realizzati dall'acPAV, *Bioma. Pensieri, creazioni e progetti...*, cit., pp. 17-18.

¹⁸⁹ Ci sembra utile, a questo proposito, richiamare la posizione dell'artista espressa durante un'intervista a Paolo Martore risalente a maggio del 2007. Gilardi ha dichiarato: «Avevamo la possibilità di invitare *land artisti* degli anni Ottanta, di quella fase definita *art in nature* da Vittorio Fagone, e di chiedere loro interventi che sarebbero rimasti come memoria. Ma, ragionando e confrontandoci in un convegno pubblico, abbiamo deciso di rigettare tale opzione e, anzi, di stare attenti a non cucirci addosso l'etichetta di una istituzione con compiti di conservazione, perché potrebbe essere un freno a sviluppi futuri». Si veda P. Martore (a cura di), *Intervista a Piero Gilardi*, in E. Cristallini (a cura di) *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, cit., p. 256.

¹⁹⁰ P. Gilardi, *L'Art Program del PAV: proposte e considerazioni*, in *Dall'arte alla vita. Dalla vita all'arte*, cit., p. 41.

¹⁹¹ T. Teramino, *Il ruolo della Sezione Ricerche Creative*, in *Dalla Land art alla Bioarte*, cit., p. 53.

¹⁹² G. Cosmacini, *I principi del progetto*, in *Bioma...*, cit., p. 43.

Giochi d'acqua, Sensi variabili, Energie invisibili che si snodano «con un andamento meandriforme»¹⁹³, *Bioma* consente al pubblico di intensificare, come nelle esperienze di Realtà Aumentata, la percezione e la relazione con le manifestazioni del vivente, grazie ad un diversificato apparato tecnologico da utilizzare su di un vasto campionario di elementi rappresentativi del mondo naturale¹⁹⁴.

Sino ad oggi il PAV, con il suo Art Program¹⁹⁵ che si è avvalso dal 2009 del fattivo contributo di Claudio Cravero, ha fornito modelli di sviluppo comportamentale, affrontando temi come l'esplorazione della biodiversità (nel 2010) che ha coinvolto artisti che si sono confrontati sul tema del giardino in un'accezione non autoritaria e che ha avuto uno dei suoi momenti salienti nella realizzazione di *Jardin Mandala* da parte di Gilles Clément; i *Paesaggi del corpo vivente* (2011) che ha visto la partecipazione di Marta de Menezes e Dario Neira e la realizzazione da parte di Eduardo Kac di *Edunia*, petunia ibridata con il suo DNA; *l'Ethos del vivente* (2012) a partire dai rapporti di co-dipendenza tra gli esseri viventi; e a breve *l'Internaturalità* (2013) paradigma con il quale si è voluto indicare l'ibridazione tra le concezioni della natura presenti nei diversi sistemi culturali esistenti sul pianeta.

Pur dovendo far fronte ai bilanci magri e continuamente erosi dei finanziamenti alla cultura, con la molteplicità delle sue iniziative il PAV rappresenta, nella singolarità della sua configurazione, un vero e proprio presidio fondato sulla «necessità di operare per la sopravvivenza del *Bios*, di riaprire l'imbutto della biodiversità anche attraverso *l'Hybris* tecno scientifico, rinunciando al contempo ai due opposti e speculari atteggiamenti dell'Io globale: quello predatorio e dominatore del mercato e quello passivo e parassitario del consumo»¹⁹⁶. Facendosi

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Si veda I. Mulatero, *Appunti per una metabolizzazione di Bioma*, in dossier autoprodotta dal PAV, Torino 2008, pp. 5-9, consultato presso l'Archivio Piero Gilardi Torino.

¹⁹⁵ Gli Art Program, nell'impostazione di Gilardi e del suo nutrito gruppo di lavoro, devono essere intesi come attività guidate dalle relazioni inscindibili e combinate tra il momento della riflessione teorica, quello della sperimentazione artistica (scaturita da eventi espositivi e workshop condotti dagli artisti) e quello divulgativo, attraverso attività educative e formative per il pubblico e programmi laboratoriali per le scuole.

¹⁹⁶ P. Gilardi, *Un parco come mondo*, in *Parco Park Parc. Arte e territori di resilienza urbana*, cit., p. 8.

interprete delle indicazioni di Jean Luc Nancy, Gilardi ha in fondo definito l'orizzonte, insieme utopico e operativo, del *suo* parco¹⁹⁷:

«Aver cura e conservare il mondo equivale nell'età globale a una emancipativa rivoluzione copernicana in quanto richiede il rovesciamento del punto di vista prospettico imposto dalla concezione antropocentrica: dallo sfruttamento illimitato del pianeta, considerato un oggetto acquisito e inesauribile, alla sua cura intelligente e consapevole quale sistema vivente complesso e fragile, dal quale dipende la nostra sopravvivenza. Si tratta [...] di trasformare la globalizzazione in "mondializzazione", cioè di convertire quello che è soltanto un globo quale totalità di mercato e tecnologia auto-referenziale, in un mondo, cioè una totalità di senso che rimotivi l'azione umana. Il sistema globale, nato sulla premessa dell'universalità modernista, ha ormai cessato di ricrearsi, ma continua la sua anarchica espansione nella quale prende sempre più corpo una pulsione di morte»¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Si veda A. Trimarco, *Considerazioni sul sistema dell'arte, come epilogo*, in Id., *Italia 1960-2000*, cit., pp. 226-227.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

IV. Azione/collaborazione/comunità: il percorso “utopico” di Michelangelo Pistoletto¹

IV.1. L'incipit degli eventi: dai *Quadri specchianti* agli *Oggetti in meno*

Il 22 dicembre del 1967, nella galleria torinese di Gian Enzo Sperone², Michelangelo Pistoletto presenta *Pietra miliare* (un paracarro) su cui ha inscritto la data “1967”³. Nient'altro⁴. L'assolutezza della proposta e il suo elevato grado di rifrazione spazio-temporale vengono accompagnate da un manifestino, di fatto l'invito stesso, che ci avvisa che altrove – lontano dall'ufficialità della galleria e precisamente nell'atelier dell'artista ora sgombro degli *Oggetti in meno* – sta per accadere qualcosa: «Con questa mostra – si legge – io ho liberato il mio studio, che si apre per accogliervi i giovani che vogliono presentare il loro lavoro, fare delle cose, trovarsi»⁵. La dichiarazione offre indicazioni importanti sullo stato dell'arte e

¹ Il titolo di questo capitolo riprende parzialmente quello del volume a cura di M. Farano, C. Mundici, M. T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio: azioni e collaborazioni 1967/2004*, Fondazione Torino Musei, Torino 2005 nel quale è stato ricostruito in maniera esaustiva e filologica, avvalendosi della più che consistente documentazione proveniente dall'Archivio Pistoletto, il lavoro dell'artista nei suoi risvolti collaborativi e smaterializzati.

² La succitata mostra da Sperone non è la prima delle occasioni espositive che il gallerista dedica a Michelangelo Pistoletto. Peraltro il loro incontro, avvenuto all'inizio degli anni sessanta presso la galleria Galatea dove Sperone aveva cominciato a collaborare, incide profondamente sul corso degli eventi artistici ed espositivi torinesi. Grazie a Michelangelo Pistoletto, Sperone stringe rapporti con la gallerista Ileana Sonnabend che danno avvio alle numerose mostre, a partire dal maggio 1964, dedicate ai protagonisti del new dada e della pop art, veri dominatori del mercato in questa fase centrale del decennio.

³ Nella lunga carriera di Pistoletto sono numerosi i lavori che si offrono come “continenti di tempo”, per usare un'espressione di Bruno Corà. Si possono a questo proposito ricordare *Le Stanze*, dodici mostre consecutive realizzate tra il 1975 e il 1976 alla Galleria Christian Stein di Torino; *Un'isola nel tempo*, a Berlino Est nel 1978; lo spettacolo *Anno Uno* nel 1981, al teatro Quirino di Roma, interpretato dagli abitanti di Corniglia; e la mostra *Anno Bianco* che si snoda lungo tutto il 1989 in diverse tappe espositive «intese esplicitamente come specchio degli avvenimenti nel “mondo” durante l'arco dell'anno» (Si veda M. Pistoletto, *Anno Bianco*, a cura di M. Pistoletto e B. Corà, Edizioni A.E.I.O.U., Roma 1990, ora anche in www.pistoletto.it/it/testi/anno_bianco.pdf). All'insegna del tempo sono stati di recente letti anche gli *Oggetti in meno* realizzati da Pistoletto tra il 1965 e il 1966. Si veda per quest'ultima analisi J.F. Chevrier, *Gli oggetti in meno: la dimensione del tempo*, in *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti 1956-1974*, cat. mostra a cura di C. Basualdo, MAXXI, Roma, Electa, Milano 2011, pp. 68-95.

⁴ Ci sembra doveroso precisare che, durante gli ultimi giorni della mostra, Pistoletto aggiunge alla *Pietra miliare* un gruppo di altri lavori ai quali si riferirà successivamente come «fenomeno del cubo e della luce: primo atto creativo dopo la *Pietra miliare*». La documentazione fotografica dell'installazione è pubblicata in A. Boatto (a cura di), *Pistoletto. Dentro/ fuori lo specchio*, Fantini editrice, Roma © 1969, ma pubblicato nel 1970, tavola n. 46, ed è inoltre consultabile in www.pistoletto.it/opere.

⁵ Il manifestino è stato più volte riprodotto nei cataloghi dedicati all'artista. Si veda, ad esempio, M. Farano, C. Mundici, M. T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio...*, cit., p. 69.

sugli imminenti sviluppi “smaterializzanti” dell’attività di Pistoletto in questo anno che volge al termine, ma al contempo getta una luce fino al nostro presente, come se tutto fosse stato previsto, intercettando attitudini che si protraggono, oggi, in Cittadellarte⁶.

Il percorso che Pistoletto, nato a Biella nel 1933, ha compiuto fino al 1967 ha già assunto contorni eccezionali e ricevuto plauso internazionale⁷, tuttavia quello che sta per cominciare non è un nuovo inizio immemore o insoddisfatto di ciò che è stato, ma un tempo speciale da «celebrare»⁸ e da fissare simbolicamente sulla pietra oltre che nelle pagine del testo *Le ultime parole famose*⁹, dato alle stampe in forma autoprodotta proprio in questo frangente. La dimensione della collaborazione creativa, «un elemento cardine del lavoro di Pistoletto [...] che è stato poi continuamente ripreso e applicato in nuovi contesti nei decenni successivi»¹⁰, prima di esplicitarsi in una pluralità di azioni, è d’altronde presagita nella “processualità”¹¹ dei *Quadri specchianti* e nel loro porsi «ai bordi della vita» in relazione con il mondo, e nell’anarchica molteplicità linguistica degli *Oggetti in meno*, presentati nello studio dell’artista nel 1966 come se fossero, a tutti gli effetti, frutto di una mostra collettiva oltre che una fiera dichiarazione di opposizione alle pressioni del sistema dell’arte, in barba a ogni coerenza stilistica. Tale dimensione trova sponda e slancio in un’avvertita scrittura critica dove, senza posa, in un

⁶ Si vedano, in conclusione di questo capitolo, le parole di Pistoletto risalenti al 1998 in cui si fa riferimento a Cittadellarte come a “uno spazio vuoto”, una “città aperta”.

⁷ A titolo esemplificativo si segnalano la prima mostra parigina alla galleria di Ileana Sonnabend che si apre a marzo del 1964 e la personale dal titolo *Michelangelo Pistoletto. A reflected world* che da aprile a maggio del 1966 viene ospitata negli Stati Uniti al Walker Art Center di Minneapolis.

⁸ Si veda A. Boatto, *Pistoletto. Dentro/fuori lo specchio*, cit., p. 17.

⁹ M. Pistoletto, *Le ultime parole famose*, in Id., *Un artista in meno*, hopefulmonster, Torino 1989. Il volume raccoglie un’ampia antologia di testi scritti dall’artista tra il 1962 e il 1988.

¹⁰ M. Farano, M.C. Mundici, M. T. Roberto, *Premessa*, in *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio...*, cit., p. 7.

¹¹ È Tommaso Trini a far riferimento alla “processualità” dei *Quadri specchianti*. Si vedano i suoi articoli *Anselmo, Penone, Zorio e le nuove fonti di energie per il deserto dell’arte*, in «DATA», # 9, autunno 1973, pp. 62-67, di cui parleremo più avanti; e *Michelangelo Pistoletto*, in «DATA», # 13, autunno 1974, pp. 42-45, nel quale il critico scrive: «La pittura di Pistoletto ci coinvolge in un’esperienza fenomenologica. [...] Questa opera è in processo ogni volta che uno spettatore, anche inconsapevolmente, entra nel suo campo visivo». Analogamente, Angela Vettese ha scritto di recente che con i *Quadri specchianti* «nasce l’aspetto performativo del lavoro di Pistoletto: quello che ha come presupposto l’abbandono dell’opera come ipostasi, momento fermo e assertivo della realtà, e che, invece, la trasforma in un omaggio al cambiamento come legge ineluttabile della vita» (si veda A. Vettese, *Dai dipinti della formazione alle prime superfici riflettenti*, in *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti...*, cit., p. 65).

movimento continuamente oscillante tra l'analisi delle intenzionalità creative e le possibili strategie di attuazione, Pistoletto riflette sui fondamenti dell'arte e sulla sua funzione, sul ruolo dell'artista e sul potere che ancora detiene per trasformare il mondo. È questo uno dei tratti peculiari della sua opera, il suo prezioso contributo alle trame critico-artistiche che stiamo indagando ed è la traccia principale che utilizzeremo per attraversare una storia che per complessità ed estensione temporale sarebbe, in questa sede, difficilmente percorribile, condividendo la lettura secondo cui, nonostante la pluralità di esiti e soluzioni con cui si manifesta (anche in conseguenza di quel «passo di fianco»¹² ampiamente descritto ne *Le Ultime parole famose*), l'opera di Pistoletto si presenta ai nostri occhi con un'incrollabile unitarietà, indice di una volontà incessante di connessione e di rispecchiamento tra tempi lontani e prospettive future¹³. «Non esiste – scrive a questo proposito Angela Vettese – un Pistoletto degli esordi, un Pistoletto degli specchi, un Pistoletto delle azioni e un altro che ha messo in piedi quella Factory multi-imprenditoriale che è Cittadellarte. Esiste un solo artista che ha progressivamente inventato, accolto e messo a punto quella che è stata definita, senza peraltro rendergliene un merito sufficiente, “collaborative creativity”»¹⁴.

Respirata sin dall'infanzia (i genitori erano entrambi artisti, il padre Ettore Olivero Pistoletto anche restauratore di quadri antichi)¹⁵, l'arte per Pistoletto assume risvolti ufficiali nella seconda metà degli anni cinquanta. Frequenta su suggerimento della madre la scuola di pubblicità di Armando Testa a Torino e per

¹² M. Pistoletto, *Le ultime parole famose*, in Id., *Un artista in meno*, cit., pp. 19-20. Scrive Pistoletto nel 1967: «il mio modo di procedere ora è di fianco. Ogni mio prodotto è una mia liberazione e non una costruzione che vuole rappresentarmi; né io mi rifletto su di essi, né gli altri si possono riflettere su di me per mezzo dei miei lavori. Ogni mio prodotto è destinato a proseguire la sua strada da solo, senza trascinarsi con sé, perché io sono già attivo in un altro luogo».

¹³ Anche la scrittura critica dell'artista è caratterizzata da una intelaiatura nella quale passato, presente, futuro sembrano convivere e rispecchiarsi.

¹⁴ A. Vettese, *Dai dipinti della formazione alle prime superfici riflettenti*, in *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti...*, cit., p. 66.

¹⁵ Ci racconta in proposito l'artista: «Ho cominciato a dipingere a quattordici anni, contemporaneamente aiutavo mio padre nel restauro. Fin da prima, bambino, seguivo i suoi insegnamenti. Mi faceva disegnare e copiare dal vero. Erano studi di anatomia, di architettura ecc., e poi con il restauro ho approfondito il senso molto pratico e tecnico dell'arte. La prima volta che ho esposto un quadro è stato al Circolo degli artisti di Torino nel 1955 ed era un autoritratto. Ero insieme a mio padre, che esponeva annualmente in quel circolo» (si veda U. Allemandi, *Specchio delle mie brame*, in “Bolaffi Arte”, anno VII, n. 57, Milano, febbraio-marzo 1976, ripubblicata in *Pistoletto*, cat. mostra a cura di G. Celant, Firenze, Forte del Belvedere, marzo-maggio 1984, Electa, Firenze 1984, p. 15).

un breve periodo mette su uno studio pubblicitario; ma nel 1958 grazie all'interessamento del critico Luigi Carluccio stipula un contratto con la galleria Galatea dove nel 1960 tiene la sua prima personale. La galleria torinese, aperta nel 1957 da Mario Tazzoli, è la stessa che a gennaio del 1958 aveva ospitato la prima mostra di Francis Bacon in Italia. Quanto l'opera di Bacon incarni per Pistoletto un riferimento importante ma anche una questione da affrontare e sciogliere, lo si evince in questa dichiarazione rilasciata al critico Germano Celant:

Vedendo Bacon ho percepito che il mio problema, il mio dramma erano già lì, dichiarati, di un uomo alla ricerca della propria dimensione e del proprio spazio, una gabbia di vetro impenetrabile, in cui l'uomo viveva in uno stato talmente drammatico da essere soffocato, da non avere voce e spazio. Era un uomo bloccato, braccato, malato, distrutto e angosciato, splendidamente dipinto ma, in questo stato, terribilmente isolato, qualcosa di più forte che drammatico, come condannato. Intanto, dato il clima esistenziale in cui l'arte mi sembrava si muovesse, io stesso avvertivo di dovermi muovere per uscire, ho continuato la mia ricerca, condensando proprio il mio lavoro sull'uomo, ma cercando di fare il contrario di Bacon; togliere tutta l'espressione e tutto il movimento dalle figure, così da raffreddare la drammaticità. Rimaneva solo una cosa drammatica: l'espressione della pennellata pittorica, la quale doveva in qualche maniera significare qualcosa. Per fuggire da me dovevo fuggire qualsiasi tipo di rappresentazione e quindi uscire dal dramma. Ho continuato a giocare la mia partita sul rapporto tra la massa di questa persona e il suo fondo, così sono arrivato ai fondi d'oro, ai fondi neri¹⁶.

Come un moderno pittore di icone, Pistoletto nel 1958 prende a dipingere la figura umana – in realtà se stesso – a grandezza naturale immergendola in sfondi prima indistinti, poi oro, poi color argento che mostrano ancora la loro intangibilità, la loro incommensurabile absolutezza privi come sono di qualsiasi riferimento. Quando, nel 1961, nell'opera intitolata *Il presente* utilizza per lo sfondo uno strato di colore nero lucidissimo, Pistoletto dona alla materia pittorica una qualità riflettente. L'artista, a quel punto, non ha più bisogno di guardarsi allo specchio per eseguire il suo autoritratto: nel quadro vede e ritrova se stesso immerso non nell'assoluto ma nella mobilità e nella contingenza dello spazio circostante. Come ci ha suggerito Angela Vettese, i quadri neri asseriscono che «sul piano individuale non esiste identità che sia scissa dal tempo, dal luogo, dall'altro da sé; siamo diversi da momento a momento e *panta rei*, tutto scorre anche sul piano della natura: non esiste una realtà assoluta ma un andirivieni di immagini transitorie la

¹⁶ M. Pistoletto, *Interviste a Pistoletto (1971, 1983, 1984)* in *Pistoletto*, cat. mostra a cura di G. Celant, cit., p. 23.

cui unica costante è il movimento»¹⁷. La lotta tra figura e sfondo durata tre anni che ha condotto l'artista a questa svolta decisiva, preludio di quella che lui stesso definisce come «l'inizio del mio lavoro artistico»¹⁸, è anche il travaglio di un'epoca che ha raggelato il pathos per rituffarsi e dialogare con il mondo: niente più "pieghe", niente più affanni né residui di materia o tensioni gestuali.

Pistoletto, in questa sorta di atto di nascita, si colloca all'interno delle regole del gioco dell'arte e portando «l'opera a monte della pittura, dove lo specchio costituisce la prima esperienza della rappresentazione»¹⁹ apre una nuova prospettiva. In verità la rovescia quando al supporto "tela" sostituisce una superficie di acciaio inossidabile lucidato e alla figura dipinta «una sagoma di leggerissima carta velina, ritagliata sui contorni desunti da ingrandimenti fotografici al naturale»²⁰. È sul filo di una pratica pittorica estenuante che l'artista giunge dunque alla levigatezza delle superfici specchianti. È sul filo di una meditazione (risolta ma sempre in atto) sull'identità che l'opera diviene un dispositivo che, come ci ha ben avvertito Bruno Corà, «innesca un processo fenomenologico di relazione simultanea tra tutte le componenti esistenti in un dato ambiente che cadano nell'azione riflettente dell'opera. I quadri specchianti in quanto presente continuo, sintetizzano la tripartita divisione tradizionale del tempo nell'unidimensionale tempo dia-sincronico. [...] Essi insistono con le regole dell'arte sul versante della vita. Pur essendo modelli di spazio, la loro capacità di dilatazione e assorbimento è la dinamica stessa della vita in presenza dell'arte»²¹.

I *Quadri specchianti* vengono esposti in occasione della seconda e ultima mostra alla Galatea nell'aprile del 1963. Nonostante la premurosa chiarezza con cui Luigi Carluccio presenta in catalogo l'eccezionalità della mostra, sottolineando lo

¹⁷ A. Vettese, *Dentro lo specchio*, in *Io sono l'altro. Michelangelo Pistoletto*, cat. mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e contemporanea, 18 novembre 2000-4 febbraio 2001, Edizioni GAM, Torino 2000, p. 13.

¹⁸ Si veda M. Pistoletto, *Interviste a Pistoletto (1971, 1983, 1984)* in *Pistoletto*, cat. mostra, cit., p. 23.

¹⁹ T. Trini, *Michelangelo Pistoletto*, in «DATA», # 13, cit., p. 42.

²⁰ L. Carluccio, *Michelangelo Pistoletto*, cat. mostra, Torino, Galleria Galatea, aprile 1963, ripubblicato in *Michelangelo Pistoletto*, cat. mostra a cura di A. Monferini e A. Imponente, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 8 giugno-30 ottobre 1990, Electa, Milano 1990, p. 31. Un attento esame delle procedure tecniche utilizzate dall'artista è stato affrontato da S. Penn, *"La complicità dei materiali" nei dipinti e nei Quadri specchianti di Pistoletto*, in *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti...*, cit, pp. 160-185.

²¹ B. Corà, *Michelangelo Pistoletto. Lo spazio della riflessione nell'arte*, Essegi, Ravenna 1986, pp. 38-39.

sviluppo positivamente «sconcertante» di tale ricerca, le ultime sperimentazioni a Torino vengono accolte con freddezza a partire dallo stesso gallerista.

Ciò che viene giudicato irricevibile a Torino, tuttavia, suscita l'interesse di Ileana Sonnabend di stanza a Parigi a cui nel 1963 Pistoletto mostra il catalogo dei suoi lavori appena conclusi. L'incontro con la Sonnabend, con cui firma un nuovo contratto che risolve definitivamente i rapporti con la galleria Galatea, consente all'artista di inserirsi in un contesto espositivo di dimensioni internazionali innescando, inoltre, nelle pagine della critica un confronto²² con la generazione degli artisti americani neodadaisti e pop che la gallerista rappresenta e che in questo frangente stanno raggiungendo il massimo della visibilità e del successo commerciale; il Leone d'oro conferito a Robert Rauschenberg in occasione della XXXII edizione della Biennale di Venezia del 1964 è di questa preminenza l'affermazione più nota ed eclatante. Se la critica spiega in maniera molto diversa le matrici dei *Quadri specchianti* e la relazione con le coeve ricerche americane²³, ciò che va prevalentemente emergendo e che ci preme sottolineare per meglio inquadrare i successivi sviluppi dell'opera di Pistoletto, sono le considerazioni riguardanti la loro natura evenemenziale, la loro capacità di intercettare la vita, «scopo e risultato»²⁴ per cui sono stati creati e di innescare un processo partecipativo.

Ad uno sviluppo degli *happenings* si riferisce ad esempio Martin Friedman – nello scritto che accompagna la personale al Walker Art Center di Minneapolis del 1966

²² Ha detto l'artista riguardo le presunte convergenze, rilevate da una parte della critica, con gli artisti pop: «Anche se i pop non fossero esistiti, il mio lavoro sarebbe stato uguale, sarebbe esistito in connessione con le mie matrici italiane. Quanto era avvenuto non significava un'influenza linguistica, quanto un contatto a livello di distribuzione e di organizzazione informazionale del mio lavoro. Il rapporto Sonnabend-Castelli aveva questa ragione, non voleva dire analogia con i pittori pop americani, anche se a volte la critica ha assunto questo parametro, a quel momento forse inevitabile. A ben vedere il mio lavoro nasceva invece da una diversa radice culturale. L'oggettivazione americana era ottenuta attraverso l'immagine di consumo e di divulgazione, era identificarsi con l'oggetto banale della bandiera americana, come Jasper Johns. Per me era uscire da una frantumazione astratta dei segni informali. [...] Il mio lavoro non nasce da un'immagine di coinvolgimento locale o nazionale, di consumismo o di figurazione pubblica, ma deriva dalla centralità della figura umana. L'unico strumento utilizzato è la fotografia, in quanto concetto stesso dell'oggettività dell'immagine» (Si veda M. Pistoletto, *Interviste a Pistoletto (1971, 1983, 1984)* in *Pistoletto*, cat. mostra, cit., pp. 31, 33).

²³ Una breve sintesi delle diverse posizioni è stata approntata da F. Fiorani, *Introduzione all'antologia critica*, in *Michelangelo Pistoletto*, cat. mostra a cura di A. Monferini e A. Imponente, cit., pp. 25-29.

²⁴ M. Pistoletto, *Le ultime parole famose*, cit., p. 19.

– che rileva come a Pistoletto interessi creare eventi spontanei attraverso i suoi dispositivi specchianti. Ed è analogamente all'happening che fa riferimento Maurizio Calvesi nello scritto per *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, mostra che si svolge alla galleria L'Attico di Roma a giugno del 1967, puntualizzando come di fronte all'opera di Pistoletto ci si trovi «in uno spazio, dove tu stesso agisci incontrollato e che puoi modificare»²⁵.

Ma sono Alberto Boatto, autore nel 1969 della prima monografia dedicata all'artista, e Tommaso Trini, attento interprete della sua opera sin dalla metà degli anni sessanta, a fornirci la lettura più esplicita dei *Quadri specchianti* come strutture dell'evento e della partecipazione. Scrive Boatto:

Una volta entrati nel raggio di questi specchi, siamo noi a sostituirci a Pistoletto nell'ufficio di portare a termine l'opera. Così, e con un movimento istantaneo e di pura sorpresa, questo ingresso di noi e del nostro ambiente all'interno dell'opera assume il profilo ed il ritmo di un **evento**, e allorquando l'istantaneità si compie nella violenza, l'**evento** acquista il risalto di un'irruzione. Già dunque specchiarsi, conoscere e riconoscersi sono verbi attivi, azioni, **eventi**. Invece di restare nell'inerzia dell'osservatore, cui spetta solo il giudizio di valore, ecco che ne diveniamo attivamente corresponsabili²⁶.

Mentre Trini vede addirittura in quelle opere così come negli *Oggetti in meno* il punto di inizio di quell'attitudine processuale che imperverserà sull'orizzonte artistico internazionale nella seconda metà degli anni sessanta e che avrà nella scuola torinese dei superbi interpreti:

l'arte in processo nasce da noi con caratteri autonomi e diversi dalla process art americana. A Torino, dove Anselmo e Zorio sono attivi dal 1966, e Penone dal 1968, qualcuno ha già avviato da tempo l'esplorazione dei confini dell'arte: è Pistoletto. La process art europea nasce coi "quadri specchianti" (1962) e si espande con la serie degli "oggetti in meno" (1966) di Pistoletto. Nei suoi specchi dove vediamo scorrere il tempo reale, agisce la nozione del doppio e siamo coinvolti nel divenire delle immagini; una processualità visiva a cui gli "oggetti in meno" aggiungono una processualità ideologica – quella che vuole rivoluzionare la produzione e la circolazione dell'opera d'arte²⁷.

Gli *Oggetti in meno*, tra i primi esempi italiani, come ci ha appena suggerito Trini, della critica alla mercificazione dell'arte che segna ampiamente la seconda metà del decennio sessanta nonché le idee fondanti dell'Arte Povera, vengono realizzati dall'artista tra il 1965 e il 1966 determinando una occupazione fisica dello spazio

²⁵ M. Calvesi, *Lo spazio degli elementi*, in *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, cat. mostra, Roma, Galleria L'Attico, cit.

²⁶ A. Boatto, *Pistoletto. Dentro/fuori lo specchio*, cit, p. 9. Il grassetto è nel testo.

²⁷ T. Trini, *Anselmo, Penone, Zorio e le nuove fonti d'energia per il deserto dell'arte*, in «DATA», # 9, autunno 1973, p. 72.

che il gruppo di sette lavori, tutti diversi, costituenti il gruppo dei *Plexiglass*²⁸ del 1964 aveva cominciato ad attuare portando in quello che l'artista definisce «spazio abitativo»²⁹, «il significato dello specchio»³⁰.

Il successo internazionale delle superfici specchianti e le pressioni del mercato³¹ fanno scaturire una reazione creativa straordinaria. Sapiente curatore di se stesso, Pistoletto decide di fare una mostra in cui non sia possibile riconoscerlo come unico autore protagonista.

Ho pensato che la cosa più bella fosse fare una mostra che avesse l'aspetto di una collettiva, dove non si identificasse una personalità, che in quella maniera sarebbe stata un doppione della mia realtà, ma la mia realtà doveva rimanere unica ed autonoma, ed il resto doveva funzionare secondo la mia volontà, che era l'unica realtà. Ho fatto questa mostra, cercando un sistema da usare affinché ogni oggetto fosse diverso dall'altro. La prima azione da fare era liberarsi dal sistema tradizionale di considerare se stessi in una maniera unica e quindi di attenersi a questa configurazione. Il sistema l'ho trovato nella contingenza cioè nel dimenticare tutto e guardarmi intorno per cogliere quelli che erano i motivi di stimolo immediato³².

La molteplicità e la contingenza insite nelle superfici specchianti si riverberano in un gruppo di trenta lavori realizzati³³ violando ogni confine tra pittura, scultura e architettura e adottando materiali eterogenei (legno, cartone, fiberglass, mica,

²⁸ Esposti nella galleria Gian Enzo Sperone ad ottobre del 1964, le sette opere (*Filo Elettrico appeso al muro*, *Filo elettrico caduto a terra*, *Scala doppia appoggiata al muro*, *Segnale sul plexiglass sul muro*, *Tavolino con disco e giornale*, *Pila di dischi* e *Il muro*) sono realizzate in materiale plastico trasparente sul quale l'artista è intervenuto pittoricamente o riportando fotograficamente gli oggetti evocati nei titoli. Con un fare tautologico, sorprendente visto che siamo nel 1964, ne *Il muro* accade, ad esempio, che la lastra di plexiglass, unico elemento che compone l'opera, sia «l'intercapedine visiva che consente al muro di proporsi alla nostra mente come l'idea di muro» (si veda A. Vettese, *Dentro lo specchio*, cit., p. 16). Un riferimento concettuale *ante litteram*, d'altronde lo si può cogliere nel testo dell'artista che accompagna le opere: «una "cosa" non è arte, l'idea espressa della stessa "cosa" può esserlo» (si veda M. Pistoletto, *I plexiglass*, in Id., *Un artista in meno*, hopefulmonster, Torino 1989, p. 10).

²⁹ M. Pistoletto, *Oggetti in meno*, in Id., *Un artista in meno*, cit., p. 12.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Leggendaria, a questo proposito, resta il racconto di Pistoletto sulle motivazioni da cui gli *Oggetti in meno* scaturiscono: «Alla fine del 1964, Leo Castelli mi dice: sbrigati a fare quadri perché sono stati venduti tutti e piazzati nei musei, voglio fare una tua mostra subito. Allora ho lavorato come un matto, sono partito e arrivato a New York, mi ricordo che nel taxi c'erano da una parte Solomon [Alan Solomon], che aveva curato il padiglione americano alla Biennale di Venezia del 1964, quando aveva vinto Rauschenberg, e dall'altra Leo Castelli. Quest'ultimo afferma "Senti, devi venire negli Stati Uniti oppure per te qui non c'è più niente da fare. Stai avendo un enorme successo, però o entri nella nostra grande famiglia o non è possibile continuare". Da quella volta non sono più andato per quindici anni negli Stati Uniti. Questo per dire come sia ritornato in Italia a fare gli "Oggetti in meno" e abbia reagito ad una concezione di mercato che rendeva potente un dominio culturale e pratico che ti forzava a sentirti parte di un clan o solo.», (si veda M. Pistoletto, *Interviste a Pistoletto...*, cit., pp. 29-30).

³² *Ivi*, p. 51.

³³ In realtà nelle numerose fonti bibliografiche esaminate si fa sempre riferimento, in maniera indefinita, ad una "trentina" di opere.

cemento, plastica, ferro, tra i tanti, oltre che specchi e fotografie), «liberamente mescolati e reinventati in modo da fare sì che il risultato sia un collettivo non ascrivibile a una fonte, un agente o una proprietà unici»³⁴. Attraverso essi, l'artista mette in atto il suo personalissimo meccanismo di liberazione (non solo dal potere del mercato dell'arte) a cui allude la singolare denotazione "in meno".

I lavori che faccio non vogliono essere delle costruzioni o fabbricazioni di nuove idee, come non vogliono essere oggetti che mi rappresentino, da imporre o per impormi agli altri, ma sono oggetti attraverso i quali io mi libero di qualcosa – non sono costruzioni ma liberazioni – io non li considero oggetti in più ma oggetti in meno, nel senso che portano con sé un'esperienza percettiva definitivamente esternata³⁵.

Che si tratti di opere che rivendicano una continuità evolutiva con i precedenti *Quadri specchianti* si evince chiaramente nel testo critico dell'artista:

Mi pare con i miei recenti lavori, di essere entrato nello specchio, entrato attivamente in quella dimensione di tempo che nei quadri specchianti era rappresentata. I miei recenti lavori testimoniano la necessità di vivere e agire secondo questa dimensione, cioè secondo l'irripetibilità di ogni attimo, ogni luogo e quindi di ogni azione presente³⁶.

Ed è appunto esaltando incoerenza e capacità di frustrare «ogni aspettativa codificata» che Germano Celant arruola gli *Oggetti in meno* di Pistoletto nell'exkursus di *Appunti per una guerriglia* dove sta descrivendo le fasi aurorali del nuovo scenario poverista. D'altronde, pur condividendo con gli *specific objects*³⁷ di Donald Judd il non essere né pittura né scultura e tantomeno l'espressione di una qualsivoglia intenzionalità illusionistica, gli *Oggetti in meno*, come ci ha suggerito ancora il critico genovese, si insinuano

come un cuneo linguistico tra una situazione data, la Minimal Art, ed una situazione a venire, l'Arte Povera. Si muovono in direzione di una loro sintesi, quanto atto di oltrepassamento della fenomenologia astratta delle strutture primarie, che riducono tutto a formula o a monomateriali industriali, e di potenziamento del disordine e dell'incoerenza dell'immaginario, che permettono la pluralità delle forme e delle materie³⁸.

Ma altre motivazioni fanno di questa serie di opere un luogo da interrogare ancora. Al principio del 1966, gli *Oggetti in meno* vengono mostrati per la prima volta e

³⁴ G. Guercio, *Una comunità del non-tutto*, in *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti...*, cit., p. 128.

³⁵ M. Pistoletto, *Gli oggetti in meno*, cit., p. 14.

³⁶ *Ivi*, p. 12.

³⁷ La teorizzazione degli *Specific Objects* è stata approntata da Donald Judd nel 1965, si veda D. Judd, *Specific Objects*, in «Arts Yearbook», 8, 1965.

³⁸ G. Celant, *Reflections on lava*, in *Michelangelo Pistoletto. Division and Multiplication of the Mirror*, cat. mostra, New York, The Institute for Contemporary Art P.S. 1 Museum, 2 ottobre - 27 novembre 1989, citato in trad. it. in G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011, p. 153.

insolitamente nello studio dell'artista, una soffitta in via Reymond a Torino che è anche la sua abitazione; tale scelta rimanda a una precisa volontà di delegittimazione dei luoghi istituzionalmente deputati a conferire valore artistico³⁹, ponendoci inoltre anche di fronte a quello che Gabriele Guercio ha definito uno «slittamento dal privato al pubblico»⁴⁰ che ci spinge a vedere lo studio di Pistoletto «come un sito aperto, trasparente a se stesso e al mondo»⁴¹. Guercio, inoltre, ci suggerisce un ulteriore elemento su cui riflettere, ovvero sul modo con cui il «collettivo anarchico» che forma gli *Oggetti in meno*, nel porsi come manifestazione della “sottrazione” e dell'impermanenza, nello sfidare lo *status quo* della produzione dell'arte così come della sua ricezione⁴², asserisca «la necessità di operare indipendentemente e di immaginare [...] una comunità libera da gerarchie e entità accentranti»⁴³. L'intero saggio di Guercio *Una comunità del non-Tutto*⁴⁴ è dedicato al «particolare senso di comunità che informa le opere di Pistoletto dal 1962 al 1970 circa»⁴⁵. Un senso che nell'evidenziare «differenza, incompletezza e sottrazione anziché identità, pienezza e addizione»⁴⁶, ripensato oggi,

rivela affinità con il modo di concepire la comunità che, spesso ispirato dalle visioni seminali di Georges Bataille, è stato articolato negli ultimi anni da pensatori europei quali Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben e Roberto Esposito. Tali pensatori mettono in discussione le idee acquisite in merito al concetto di appartenenza alla società umana⁴⁷.

³⁹ Si veda B. Corà, *Michelangelo Pistoletto*, cit., p. 75.

⁴⁰ G. Guercio, *Una comunità del non-tutto*, cit., p. 128.

⁴¹ *Ivi*, p. 127.

⁴² Dice Guercio: «gli *oggetti in meno* dicono che un artista non è obbligato ad abituarsi a un modo di lavoro di “successo”, né ad allearsi con un gruppo influente per fare carriera. Una scoperta parallela a quella che l'opera d'arte sta per la prova, contingente e discreta, della mobilità del confine tra artistico e non-artistico» (*Ivi*, p. 134).

⁴³ *Ivi*, pp. 133-134.

⁴⁴ Lo studioso ci spiega che “non-Tutto” è ripreso da Jacques Lacan «che parlava della logica del “non-Tutto” associata al femminile e opposta alla logica maschile del maestro padrone, una logica che seduce prospettando la conoscenza enciclopedica e la sottomissione di tutto l'esistente a un principio di totalizzazione» (*Ivi*, p. 130).

⁴⁵ *Ivi*, p. 129.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

IV.2. Della collaborazione, del teatro (fuori dai teatri): Lo Zoo.

J'ai fait ce que je croyais être la meilleure chose, j'ai changé la vie
en changeant ma vie dans le sens de créer avec les autres.
Et c'est là que réside, à mon sens, la réussite au delà de l'utopie.
Michelangelo Pistoletto, 1980

Basta elencare le sue auto per dare un'idea dell'evoluzione di Pistoletto:
il 1200 Fiat al tempo degli specchi, poi ha viaggiato una sola estate con la spider, dopo New York,
e adesso il pullmino per trasportarci tutto lo Zoo.
Alighiero Boetti, [1969-1970]

L'apertura dello studio alla fine del 1967 e la sua conseguente trasformazione in un luogo di collaborazione creativa, lo abbiamo anticipato, inaugura un tempo cruciale nelle vicende artistiche di Pistoletto: un tempo di nuove sperimentazioni e soluzioni espressive con le quali l'artista conduce a esiti inediti il superamento della natura oggettuale dell'opera e il ripudio della sua finitezza, della sua autonomia. Va detto che Pistoletto aveva già operato in direzione dell'opera come evento a marzo del 1967, quando al Piper Pluriclub⁴⁸ di Torino aveva realizzato *La fine di Pistoletto*, la prima delle sue azioni in pubblico: trenta persone che indossavano una maschera riprodotte il suo volto muovendo altrettante lamiera specchianti in un'egocentrica apoteosi di riflessi e suoni⁴⁹; e poi nei primi giorni di dicembre, in occasione della mostra collettiva curata da Daniela Palazzoli *Con temp l'azione* dove aveva fatto rotolare – direttamente nello spazio della città tra le gallerie Il Punto, Stein, Sperone coinvolte in questo inedito programma – la *Palla di giornali*. Sulla natura di questi eventi, l'artista preciserà più tardi: «dal 1967 in avanti ho realizzato un certo numero di azioni in luoghi pubblici, affinché la mia produzione non fosse unicamente centrata sull'oggetto. La parola "performance", per quanto mi riguarda è inappropriata, perché il mio lavoro non è basato

⁴⁸ Per un approfondimento sul Piper Pluriclub si rimanda al paragrafo 1.7.

⁴⁹ La presenza degli specchi come oggetti di scena e agenti moltiplicatori dell'identità dell'artista, peraltro non direttamente coinvolto nell'azione, sembra un rimando metonimico a ciò che Pistoletto ha finora realizzato. A Celant descrive così quanto accade al Piper il 6 marzo del 1967: «Ho fatto trenta fotografie della mia faccia messe per mezzo di maschere sulla faccia di trenta persone che facevano dei movimenti plastici con delle lamiera. I movimenti plastici erano dati dal suono creato da queste lamiera e, dato che il posto era una sala da ballo, si era creato il suono con le lamiera. Tutti avevano la mia maschera, quindi tutti erano Pistoletto. Alla fine tutte le lamiera venivano posate per terra formando il pavimento su cui si ballava. C'era tutto un gioco di riflessi su un piano spettacolare. Molta gente è rimasta scioccata e irritata proprio per questo eccesso di ego che avevo messo nella mostra perché trenta persone con la mia faccia era veramente dire volete Pistoletto, ecco siete tutti Pistoletto» (M. Pistoletto, *Interviste a Pistoletto...*, cit., p. 66).

sull'espressione individuale ma sull'idea di incontri, di dialoghi creativi con altri artefici, in luoghi che non sono specificamente deputati all'arte»⁵⁰. I rapporti di collaborazione che si avviano a partire dall'apertura del suo studio in chiusura del 1967 con cui si libera anche dell'ingombrante presenza degli *Oggetti in meno*, gli consentono di «aprire il dialogo con diverse forme di soggettività e di esperienza»⁵¹. Collaborare, creare insieme, per Pistoletto non significherà mai *scomparire* ma crescere secondo una prospettiva antiautoritaria che – come ci ha aiutato ad osservare Claire Bishop⁵² – trova linfa nello slancio, nel rischio e nell'imprevedibilità generati dall'incontro con l'altro.

In un'intervista rilasciata a Mirella Bandini nel 1973, l'artista ricorda con queste parole il senso di quella decisione, una docile e insieme significativa effrazione che appare oramai come una naturale conseguenza del percorso compiuto fino a questo momento: «“Aprire” lo studio era un fatto tecnico, una cosa fatta per me. Del resto io ho avuto un continuo rapporto di incontro, direi quasi costante, con tutti gli artisti giovani di Torino. Per me era un modo di procedere. Dato che ho “aperto” il quadro alla presenza e partecipazione di tutti, perché non “aprire” invece uno spazio fisico? Il fatto di aprire non era tanto per lasciare entrare la baraonda, ma trovarmi in una condizione energetica e stimolante senza dover pensare sempre ed esclusivamente all'oggetto o avere solo rapporti con esso. L'azione creativa con gli altri è una cosa che va oltre l'oggetto. Il rapporto con le persone diventa dinamico. L'incontro con gli altri non è solo rappresentato, ma è diretto»⁵³. Lo studio prende, da subito, ad essere frequentato e contaminato dalla presenza di poeti, musicisti, attori, registi, pittori e scultori che a loro volta danno vita a *reading*, opere teatrali, mostre spontanee, performance musicali, proiezioni

⁵⁰ M. Pistoletto in M. Bouisset, *Mirror effects*, in «Art Press», marzo 1994, p. 37, cit. in M. Farano, M.C. Mundici, M. T. Roberto, *Premessa*, in *Michelangelo Pistoletto...*, cit., p. 64.

⁵¹ M. Farano, M.C. Mundici, M. T. Roberto, *Premessa*, in Id., *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio...*, cit., p. 7.

⁵² Nel volume *Participation* Claire Bishop affronta la questione “autorship”, riflettendo sulle qualità della collaborazione creativa: «The gesture of ceding some or all authorial control is conventionally regarded as more egalitarian and democratic than the creation of a work by a single artist, while shared production is also seen to entail the aesthetic benefits of a greater risk and unpredictability. Collaborative creativity is therefore understood both to emerge from, and to produce, a more positive and non-hierarchical social model» (si veda C. Bishop, *Introduction//Viewers as producers*, in Id. (a cura di), *Participation*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London-Cambridge MA 2006, p. 12).

⁵³ M. Pistoletto, in M. Bandini, *Torino 1960/1973*, in «NAC», novembre 1973, p. 13.

di film sperimentali, tutti sempre particolarmente affollati. «Molte persone – ci racconta ancora Pistoletto – che avevano letto il manifesto sono venute nello studio e questo spazio è diventato veramente uno spazio meraviglioso. Rapporti quotidiani con gente che aveva delle cose da mostrare, da fare»⁵⁴. Pistoletto non assiste però inerte, crea piuttosto le condizioni perché l'atelier possa avere quella tensione giusta perché l'arte “accada”, testimoniando in questo modo quanto la questione della collaborazione creativa, nel suo caso, sia legata oltre che alle trasformazioni dello statuto dell'opera ad una riflessione costante sullo spazio espositivo, che appare in verità come una sottile emanazione dell'autore. Nel primo dei due ambienti di cui si compone lo studio di Via Reymond, Pistoletto realizza quella che chiama «camera di decondizionamento». Questa soluzione viene adottata «di modo che le persone che venivano ad assistere alla proiezione o alla recita di poesie o alla musica, entravano religiosizzate [sic], cioè con un senso di religiosa attenzione. Le persone arrivavano chiacchierando e urlando, entravano dentro, ancora due o tre voci, poi il silenzio, perché avevo creato uno stato di immediato contenimento»⁵⁵. Gli accorgimenti creati per attuare il “decondizionamento” sono di volta in volta diversi in modo tale da non perdere quel carattere spiazzante con cui erano stati immaginati. Il senso di quest'operazione ha modo di chiarirsi maggiormente in occasione della mostra che a febbraio del 1968 si tiene alla Galleria L'Attico di Roma⁵⁶, perché anche in questo caso Pistoletto allestisce due stanze (illuminate a giorno da riflettori potentissimi): una di “decondizionamento” dove mette a disposizione del pubblico costumi e cappelli di varie epoche provenienti da Cinecittà e una “di spettacolo” dove posiziona tre quadri specchianti ed alcuni elementi scenografici: una colonna in

⁵⁴ M. Pistoletto, in *Michelangelo Pistoletto*, cat. mostra a cura di G. Celant, cit. p. 68.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Pistoletto ritorna alla Galleria L'Attico di Roma il 25-26 ottobre del 1968 con *Lo Zoo* per partecipare a *Zuppa*, due serate spettacolo fatte di improvvisazioni teatrali e musicali realizzate con il gruppo MEV (Musica Elettronica Viva) composto da musicisti e compositori statunitensi tra cui Alvin Curran, Frederik Rzewsky, Richard Teitlebaum. Con MEV, *Lo Zoo* collaborerà ancora per l'azione-spettacolo *Play I* al DDP di Torino, a dicembre del 1968. Per la ricostruzione delle vicende che portarono alla realizzazione dell'evento, che segue peraltro la prima rappresentazione dello spettacolo *Orgia* di Pier Paolo Pasolini negli stessi spazi del DDP, si veda I. Cavarero, *Il Deposito d'Arte Presente a Torino*, in L. Conte (a cura di), *Quaderni di scultura contemporanea*, n. 9, Edizioni della Cometa, Roma 2010, pp. 54-62.

cartapesta, sedie e rocce finte⁵⁷. La galleria in tal modo assume «la doppia identità di platea e *set* cinematografico e i visitatori sono invitati a giocare il ruolo di comparse e di osservatori, a esplorare, come nota Pistoletto, “quel limite tra sé e il proprio esterno, la coreografia di sé”»⁵⁸. In questa mostra, c'è anche, a nostro avviso, nel gioco di travestimenti che vede i critici, gli artisti e il pubblico agire alla pari osservando le stesse regole, il desiderio da parte dell'artista di mescolare le carte, di azzerare le distanze, di riscrivere le parti di ognuno. Quello che va in scena è un meccanismo di liberazione “curato” dall'artista, dove tutti coloro che varcano la soglia partecipano alla finzione dell'arte. Per questa mostra Pistoletto coinvolge anche dieci giovani cineasti⁵⁹ che frequentavano il suo studio e che sono chiamati a realizzare altrettanti film in 16 mm poi proiettati nel giorno conclusivo dell'esposizione. Pistoletto che va sperimentando nuove forme espressive ci spiega cosa c'è dietro questi film girati in un mese di intensa vita comunitaria a Torino: «ci sono molte azioni creative che non possono entrare nel canone della galleria d'arte, dell'ambiente chiuso o di qualsiasi ambiente già precostituito per l'opera d'arte. Io cerco di uscire proprio da questo schema preordinato per ritrovare la vera dinamica delle mie possibilità. Queste cose che faccio inoltre mi danno la possibilità di operare in una dimensione più vasta, che è la collaborazione creativa. Qui ad esempio mentre io faccio una cosa l'uomo di cinema crea nello stesso modo. Non sono documentari questi, ma convergenze creative»⁶⁰. Tale posizione, a questa data, è testimonianza di una reale prossimità con le contemporanee ricerche di cinema sperimentale influenzate dal *New American Cinema* noto a

⁵⁷ Si veda la scheda *Mostra a L'Attico* in M. Farano, *Dallo Zoo al Terzo Paradiso. Azioni e collaborazioni*, in *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio...*, cit., p. 70.

⁵⁸ M. T. Roberto, *Davanti allo specchio, al di qua delle sbarre. Lo Zoo dagli antefatti a L'uomo nero*, in M. Farano, M.C. Mundici, M. T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio...*, p. 17.

⁵⁹ Si tratta di Mario Ferrero, Plinio Martelli, Tonino De Bernardi, Pia Epremi, Renato Dogliani, Gabriele Orani, Renato Ferrero, Marisa Merz, Franco Giachino Nichot, Paolo Menzio. Scrive Pistoletto a proposito ancora dei film nati in collaborazione con i giovani cineasti: «i film [...] nascono in un luogo che sta a metà tra me e ognuno di loro. Ognuno ha realizzato ciò che voleva senza imposizioni né rinunce reciproche e, nella circostanza, la comunicazione creativa è stata piena. Il vero senso di ogni film è la creazione nel vuoto (tra le due persone). Quanto alla mostra è diventata più larga di una personale, per me; per gli altri c'è stata la possibilità di entrare in un luogo precluso» (Si veda M. Pistoletto, *Tra*, 20 marzo 1968, in Id., *Un artista in meno*, cit. p. 22).

⁶⁰ M. Venturoli, *Dialogo con Pistoletto*, in Id., *Tutti gli uomini dell'arte*, Rizzoli, Milano 1968, p. 342.

Torino⁶¹, nonché espressione di una lettura aggiornatissima riguardo la natura di “opera” dei film realizzati.

Dalla mostra romana all’Attico, le forme di “collaborazione” diventano, dunque, preminenti. Invitato a partecipare alla Biennale di Venezia del 1968, Pistoletto redige e pubblica il 2 aprile 1968 un manifesto nel quale dichiara: «Con questo manifesto invito le persone che lo desiderano a collaborare con me alla XXXIV Biennale di Venezia. Io per collaborazione intendo un rapporto umano non competitivo ma di intesa sensibile e percettiva. Cedere una parte di me stesso a chi desidera cedere una parte di se stesso è l’opera che mi interessa». Pistoletto non ha modo di portare avanti il suo progetto veneziano⁶², ma intanto ha già dato vita a Lo Zoo, cosa che determina anche una presa di distanza dal gruppo poverista guidato da Celant⁶³. Dagli eventi maturati intorno al suo studio e dalla condivisione di intenti che si è venuta a istituire con l’attore milanese Carlo Colnaghi, il poeta Gianni Milano e con Maria Pioppi, artista e sua compagna, prende le mosse la storia di un singolare gruppo la cui attività si snoda a partire dal 1968, quando a maggio va in scena al Piper di Torino *Cocapicco e Vestitorito*, seguito poi dalla prima presentazione de *L’Uomo ammaestrato* per le strade di Vernazza. Come ha perfettamente sintetizzato il critico americano Henry Martin che prese parte al

⁶¹ Dal 13 al 21 maggio del 1967, alla Galleria Civica d’Arte Moderna di Torino era stata presentata, anche grazie all’intenso lavoro di mediazione di Fernanda Pivano, la rassegna *New American Cinema Group* a cura di Jonas Mekas.

⁶² Racconta Pistoletto ne *L’uomo nero, il lato insopportabile* (un vero e proprio esempio di scrittura sperimentale scritto in un solo mese su un quaderno di 365 pagine dove l’artista raccoglie il suo flusso di considerazioni, legate prevalentemente allo Zoo e ai rapporti collaborativi): «C’era con me una banda di artisti, poveri senza soldi, come fare ad alloggiare tutti a Venezia quando tutti gli alberghi per giunta sono pieni? Allora volevano andare a dormire di giorno nella sala che, perbacco, mi avevano messo a disposizione. I visitatori avrebbero visto delle sculture viventi, no? Noi che dormivamo. E poi alla sera si chiudevano i cancelli, noi saremmo andati in giro per la città e durante la notte avremmo fatto delle piccole cose poetiche, davanti alle porte o alle finestre, cosicché i veneziani al mattino avrebbero avuto un piccolo dono poetico e avrebbero potuto provare il piacere che prova un bambino svegliandosi il mattino di Natale trovandosi un regalino sulla sponda del letto o sotto l’albero» (Si veda M. Pistoletto, *L’uomo nero, il lato insopportabile*, Rumma Editore, Salerno 1970, p. 77).

⁶³ La volontà per Pistoletto e Lo Zoo di non identificarsi esclusivamente nella cornice dell’Arte Povera emerge chiaramente nel famoso contributo scritto per il libro-catalogo *Arte povera più azioni povere* del 1969: «noi non aderiamo, non facciamo parte e non accettiamo il termine **arte povera** benché amiamo gli amici con cui ci siamo trovati anche ad Amalfi. Per noi il termine **povero** va bene e basta, perché esso equivale a **ricco** mentre il termine **arte** vuol dire **ricco tu e povero io**». [Si veda la lettera a firma de Lo Zoo (che vuol dire quelli che stanno al di qua delle sbarre) pubblicata in G. Celant (a cura di), *Arte Povera più azioni Povere*, Edizioni Rumma, Salerno 1969, p. 103. Grassetto nel testo].

gruppo per un frangente, si trattava di «un numero X di persone diverse che per X ragioni diverse si mettono insieme in X modi diversi con X nozioni diverse di X forme diverse di collaborazione da accettare, rifiutare, modificare, affermare, mettere in dubbio, confrontare, tollerare o evitare»⁶⁴. Lo Zoo non è quindi una compagnia teatrale convenzionale, la sua forma organizzativa fluida, dice Claire Gilman «ricordava per molti aspetti un gruppo musicale privo di un organico stabile: una troupe itinerante che si ispirava alla tradizione italiana del teatro di strada, allestendo i suoi spettacoli nelle strade dei paesi, nelle piazze delle città e, più raramente, nei teatri convenzionali, in Italia e all'estero»⁶⁵. L'arte, così come aveva presagito Pistoletto in un passaggio de *Le ultime parole famose* quasi ispirandosi all'Allan Kaprow de *The Legacy of Jackson Pollock*⁶⁶, arriva in tal modo ai «bordi della vita», manifestandosi al di fuori di qualsiasi spazio istituzionalmente deputato ad accoglierla e al di là di qualsiasi regola o schema vincolante. Tuttavia l'happening, pur rappresentando l'antefatto dell'attività de Lo Zoo e di tutte quelle esperienze orientate verso il superamento dell'oggetto, non ne costituisce la matrice⁶⁷. Analogamente, né la pratica seminariale di Jerzy Grotowski che come ebbe a dichiarare l'artista celava una sorta di elitarismo⁶⁸, né «la radicalizzazione di corporeità del rituale del Living»⁶⁹, riferimenti chiave per le sperimentazioni teatrali degli anni sessanta, possono raccontare la singolarità del gruppo. Potremmo, però, cominciare a chiederci perché “Lo Zoo”? La denominazione del gruppo come il sottotitolo, “quelli che stanno al di qua delle sbarre”, nasce da una battuta di Carlo Colnaghi che pare avesse detto “Io mi trovo nello stesso posto del leone in gabbia”. «Se è indubbio – come ha osservato Gabriele Guercio – che l'immagine di una gabbia denoti uno stato di

⁶⁴ H. Martin, *Uno zoo non è una badia*, in «DATA», # 1, settembre 1971, p. 60.

⁶⁵ C. Gilman, *Il teatro oggettuale di Pistoletto*, in *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti*, cit., p. 98.

⁶⁶ Si veda A. Kaprow, *The legacy of Jackson Pollock*, in «Artnews», ottobre 1958, laddove l'artista pronuncia la frase famosa: «Due sono le alternative. O continuiamo su questa strada, ed eseguiamo dei buoni quadri dipinti, operando delle variazioni sull'estetica di Pollock senza negarla o superarla. O smettiamo totalmente di dipingere».

⁶⁷ Si veda M. T. Roberto, *Davanti allo specchio, al di qua delle sbarre...*, cit. p. 12. Più avanti la studiosa sostiene, sulla scia di quanto aveva detto Bruno Corà nel 1986, che: «l'approdo alla dimensione della teatralità [...] prende le mosse da una situazione tutta interna alle problematiche pittoriche» poste innanzitutto dai *Quadri specchianti*.

⁶⁸ Si vedano in merito le dichiarazioni di Pistoletto raccolte nell'inchiesta *Il momento della negazione?*, in «Sipario», agosto-settembre 1968, pp. 16-17.

⁶⁹ B. Corà, *Michelangelo Pistoletto. Lo spazio della riflessione nell'arte*, cit., p. 107.

intrappolamento, Lo Zoo non cercava tanto di spezzare le sbarre della “prigione” quanto di insegnare a riconoscere la gabbia, che nelle sue più vaste ramificazioni ostacola i bisogni psico-fisici e il potenziale creativo degli uomini»⁷⁰. Aveva dichiarato in proposito Lo Zoo: «quando voi vedete, sentite e fiutate uno spettacolo fatto insieme come quello de Lo Zoo, quello che voi credete di capire sarà solo la corteccia, l’involucro, ma non saprete mai cosa è successo finché non sarete anche voi attori al di qua delle sbarre»⁷¹. Le azioni de Lo Zoo, dunque, non mirano semplicemente all’abolizione della distanza tra artisti e spettatori, alla dissipazione del fare nello spazio della vita, ma operano in una direzione più profonda che sembra riproporre, fuori da ogni contesto ufficiale, una soglia, un «luogo intermedio tra l’andare del sé e il venire verso di sé della realtà esistente»⁷² una situazione analoga alla “camera di decondizionamento” che Pistoletto aveva creato qualche tempo prima per preparare l’evento dell’arte. Henry Martin già nel 1971 così ne spiega la natura: «il lavoro fatto dal gruppo – e parole come “lavoro” e “rappresentazione” fanno proprio al suo caso – sembra essere non tanto un terreno naturale di transustanziazione del conflitto in creatività, quanto piuttosto un palcoscenico creato artificialmente in cui costruire un’area di sosta che prima non esisteva»⁷³.

Con lo spettacolo *Bello e basta* di scena ad ottobre del 1970 al Teatro Uomo di Milano, il primo a svolgersi con repliche consecutive⁷⁴, Lo Zoo giunge al termine della sua attività e i suoi componenti prendono strade diverse. Tuttavia, resta significativo constatare che, il *modus operandi* con cui Pistoletto porta tuttora avanti la sua storia, sia quello del lavoro collettivo. Se tra il 1979 e il 1980, tornato negli Stati Uniti per la prima volta dopo i dissidi con Leo Castelli, l’artista propone

⁷⁰ G. Guercio, *Una comunità del non-tutto...*, cit., p. 148. Dichiarò in proposito Pistoletto in un’intervista a Guido Boursier: «non si tratta tanto di coinvolgere il pubblico, di farlo partecipare, ma di agire sulla sua libertà e sulla sua fantasia, di far scattare analoghi meccanismi di liberazione nella gente». Si veda G. Boursier, *Far scattare nella gente meccanismi di liberazione*, in «Sipario», n. 276, Milano, aprile 1969.

⁷¹ Si veda *Lo Zoo. Torino fine del XX secolo (Si prepara l’epoca dell’Acquario)*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera*, Mazzotta, Milano 1969, p. 231.

⁷² B. Corà, *Michelangelo Pistoletto. Lo spazio della riflessione nell’arte*, cit., p. 107.

⁷³ H. Martin, *Uno zoo non è una badia*, cit., p. 61.

⁷⁴ Si veda M. Farano, *Dallo Zoo al Terzo Paradiso. Azioni e collaborazioni*, in *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio...*, cit., p. 126.

ad Atlanta il suo progetto di “Creative Collaboration”⁷⁵ è con Cittadellarte, la fondazione che l’artista ha istituito a Biella nel 1998, che questa attitudine ha raggiunto la sua massima espressione.

IV.3. Il «Terzo Paradiso»

Il primo paradiso è quello della inconsapevolezza,
il secondo quello della conoscenza, il terzo quello della responsabilità.
Michelangelo Pistoletto, 2012

Con una motivazione che riprende quasi alla lettera le linee guida dell’attività e dell’impegno di Pistoletto da circa venti anni, «aver posto i valori dell’arte contemporanea al centro di una trasformazione responsabile della società», il 29 marzo 2004, l’Università degli Studi di Torino conferisce all’artista la laurea *honoris causa* in Scienze Politiche. Nella solennità dell’evento, Pistoletto presenta il *Terzo Paradiso*, penultimo⁷⁶ luogo della sua teorizzazione e progettazione artistica. Una nuova stella polare, una «bussola» lo definisce l’artista, da seguire per accrescere la rilevanza dell’arte nel sistema delle relazioni globali e conferirle una nuova funzione di guida tale da promuovere una revisione complessiva dei modelli di comportamento. Se lo scenario è quello della crisi mondiale e ad essere minacciato è il concetto di futuro, il lato intrinsecamente utopico del futuro, per reagire bisogna ripartire ancora una volta dall’arte, secondo Pistoletto, dalle sue facoltà costituenti. Non si tratta soltanto di declinare eticamente la propria azione:

⁷⁵ Scrive Marco Farano a proposito di *Creative Collaboration*: «nel biennio 1979-80 Pistoletto presenta in diverse città degli Stati Uniti una serie di mostre personali, installazioni e performance che si svolgono in musei, gallerie e luoghi pubblici. Dopo un’ampia mostra al Rice Museum di Houston a febbraio, viene invitato ad Atlanta, dove espone all’High Museum of Art un unico quadro (*Nudo su tavolo bianco*, 1976) e propone di realizzare un’ampia collaborazione creativa. A tal fine estende l’invito a tre artisti con i quali aveva già lavorato in precedenza, coordinando un ancor più grande numero di persone di età ed estrazione sociale diverse. Un fatto questo particolarmente significativo in considerazione del fermento sociale che vive questa città nel profondo Sud degli Stati Uniti, ancora segnato dall’apartheid da poco abolito, e la cui recente amministrazione, diretta un sindaco di colore, è impegnata in una forte promozione delle attività artistiche, caratterizzate sia da un approccio interdisciplinare, sia dal tentativo di coinvolgimento della popolazione» (si veda M. Farano, *Dallo Zoo al Terzo Paradiso. Azioni e collaborazioni*, in *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio...*, cit., p. 172).

⁷⁶ L’ultimo “manifesto” di Pistoletto, *Omniteismo e democrazia*, risale alla fine del 2012. In esso Pistoletto ha posto nuovamente la sua attenzione su temi come la religione, luogo centrale delle indagini dell’artista a partire dalla fine degli anni settanta, e la politica «rileggendoli attraverso il nuovo binomio: *omniteismo e democrazia*» nella convinzione che la democrazia non possa coesistere con il monoteismo.

«io stesso, nonostante l'impegno artistico, intellettuale e pratico indirizzato verso una trasformazione responsabile della società, dovevo fare un ulteriore passo, ancora più deciso ed efficace, per contribuire al cambiamento che questa umanità, tanto silenziosamente quanto disperatamente, stava implorando»⁷⁷, ma di osare di più, fare in modo che il più largo numero di persone assuma su di sé questa responsabilità.

Alla già intensa e variegata trama di attività di Cittadellarte la cui missione sociale costituisce un «principio attivo per la sostanziale formazione»⁷⁸ di questo progetto, Pistoletto indica con il *Terzo Paradiso* «un possibile percorso per l'umanità intera: un nuovo mondo»⁷⁹. In che cosa consista e quale potrebbe essere la pacificata prospettiva che maturerebbe nella sua attuazione emerge, al solito molto esplicitamente, in queste parole.

«Che cos'è il Terzo Paradiso?» – dice l'artista:

È la fusione tra il primo e il secondo paradiso. Il primo è il paradiso in cui gli esseri umani erano totalmente integrati nella natura. Il secondo è il paradiso artificiale, sviluppato dall'intelligenza umana attraverso un processo che ha raggiunto oggi proporzioni globalizzanti. Questo paradiso è fatto di bisogni artificiali, di prodotti artificiali, di comodità artificiali, di piaceri artificiali e di ogni altra forma di artificio. Si è formato un vero e proprio mondo artificiale che, con progressione esponenziale, ingenera, parallelamente agli effetti benefici, processi irreversibili di degrado a dimensione planetaria. Il pericolo di una tragica collisione tra la sfera naturale e quella artificiale è ormai annunciato in ogni modo.

Il progetto del Terzo Paradiso consiste nel condurre l'artificio, cioè la scienza, la tecnologia, l'arte, la cultura e la politica a restituire vita alla Terra, congiuntamente all'impegno di rifondare i comuni principi e comportamenti etici, in quanto da questi dipende l'effettiva riuscita di tale obiettivo.

Terzo Paradiso significa il passaggio ad un nuovo livello di civiltà planetaria, indispensabile per assicurare al genere umano la propria sopravvivenza.

Il Terzo Paradiso è il nuovo mito che porta ognuno ad assumere una personale responsabilità in questo frangente epocale.

Il Terzo Paradiso è raffigurato simbolicamente da una riconfigurazione del segno matematico dell'infinito. Con il "Nuovo Segno d'Infinito" si disegnano tre cerchi: i due cerchi opposti significano natura e artificio, quello centrale è la congiunzione dei due e rappresenta il grembo generativo del Terzo Paradiso⁸⁰.

La presentazione di questo ardito scenario progettuale che può essere assunto solo attraverso un'adesione attenta e consapevole, è divenuta anche il contesto d'esordio del "nuovo segno di infinito" – simbolo rettificato dall'onnipotenza dell'arte – tracciato per la prima volta dall'artista nel 2003 sulla sabbia.

⁷⁷ M. Pistoletto, *Il Terzo Paradiso*, Marsilio, Venezia 2010, p. 16.

⁷⁸ *Ivi*, p. 50.

⁷⁹ M. Pistoletto, *Omniteismo e democrazia*, Cittadellarte Edizioni, Biella 2012, consultato in formato digitale in: http://www.pistoletto.it/it/testi/omniteismo_e_democrazia.pdf.

⁸⁰ Si veda www.pistoletto.it/it/testi/terzo_paradiso.pdf.

Già nel 1993 con *Segno Arte*⁸¹, Pistoletto aveva creato un segno che voleva essere il movente di una serie di opere con forma identica ma realizzate in diversi materiali e, al contempo, un invito esteso a tutti a proporre un proprio “Segno Arte”. Dimorava nelle intenzioni dell’artista la possibilità che il simbolo tornasse ad essere «comunitario e condiviso»⁸², ad esprimere «un’identità collettiva»⁸³. Il *Terzo Paradiso* è allora una rinnovata occasione per riprendere tali intenzioni, di gran lunga più longeva rispetto al precedente dal momento che la sua trama si estende dal 2003 sino ad oggi.

In grado di esprimere le capacità aggreganti e generatrici dell’arte, quella che intende superare ogni autoreferenziale e criptica sintassi⁸⁴ e giungere anche a chi non ha dimestichezza con l’*artworld*, tale ideogramma⁸⁵ – simbolo di un’identità autoriale che l’artista immagina come collettiva – è diventato, allo stesso tempo, frammento e matrice, grazie alla sua «eloquenza particolare»⁸⁶, di un dialogo che Pistoletto ha voluto istituire con il territorio nei luoghi più diversi non solo in Italia⁸⁷ e con le numerose comunità che hanno voluto accoglierlo. Mentre concludiamo questo lavoro di tesi, ha avuto inizio l’ultimo atto del *Terzo Paradiso* al Museo del Louvre di Parigi, ma tra le numerose installazioni si vogliono

⁸¹ Come ci ha dettagliatamente illustrato Marco Farano il *Segno Arte* è «una figura formata dall’intersezione di due triangoli, il primo generato dalla proiezione in pianta delle linee che congiungono il punto di vista virtuale dell’immagine riflessa all’osservatore. È una figura che iscrive idealmente un corpo umano con le braccia e le gambe divaricate, con la testa e i genitali posti in corrispondenza dei due opposti punti di vista e l’ombelico che coincide con la linea di superficie dello specchio. Con questa forma, usata principalmente in un modulo base di dimensioni 210x120x60, corrispondente alla massima estensione del corpo dell’artista, Pistoletto realizza numerose opere in materiali diversi». (Si veda M. Farano, *Dallo Zoo al Terzo Paradiso. Azioni e collaborazioni*, in M. Farano, M.C. Mundici, M. T. Roberto, cit., p. 200).

⁸² *Simbolo e arte. Conversazione di Massimo Melotti con Michelangelo Pistoletto*, in M. Melotti (a cura di), *Sul simbolo confronti e riflessioni all’inizio del millennio*, Luca Sossella Editore, Rome 2004, p. 8.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Si veda V. Trione, *Michelangelo Pistoletto: è il tempo della rinascita*, in «Io Donna», 18 dicembre 2012.

⁸⁵ Il simbolo del *Terzo Paradiso* è stato il segno “protettore” anche del “Rebirth-day”, giornata universale della rinascita che si è tenuta il 21 dicembre 2012 in numerosi luoghi sparsi per il mondo e che ha visto partecipare migliaia di persone con iniziative collettive coerenti con le tesi enunciate nel testo del *Terzo Paradiso*.

⁸⁶ La definizione è di Salvatore Settis, si veda *Dialogo tra Achille Bonito Oliva e Salvatore Settis con Michelangelo Pistoletto*, in *Michelangelo Pistoletto. Il Terzo Paradiso*, cat. a cura di A. Bonito Oliva, Electa, Milano 2012, p. 19.

⁸⁷ Si veda *Michelangelo Pistoletto. Il Terzo Paradiso*, cat. a cura di A. Bonito Oliva, Electa, Milano 2012 nel quale sono state raccolte a ritroso dal 2012 al 2003 tutte le immagini documentative delle installazioni del nuovo segno di infinito. Il volume ha accompagnato l’installazione dell’artista *Il Terzo Paradiso* presso le Terme di Caracalla, Roma, 29 ottobre 2012-6 gennaio 2013 a cura di A. Bonito Oliva.

ricordare le ri-creazioni avvenute nelle Terme di Caracalla di Roma (ottobre 2012), nel Bosco di Francesco ad Assisi (2010) o all'Isola di San Servolo (giugno 2005).

Il Terzo Paradiso [...] apre un corso temporale di cui non si stabilisce la fine. [...] Con il Terzo Paradiso non sono più l'unico autore, la responsabilità autoriale si estende a ogni altra persona. Il Terzo Paradiso diviene così un'opera immanente, tanto quanto contingente. [...] Non vuole profetizzare un futuro imbevuto di speranze metafisiche, ma una trasformazione responsabile che riguardi ogni ambito della vita umana⁸⁸.

Per fugare qualsiasi ipotesi di lettura di tale simbolo e del suo progetto legata alla trascendenza, Pistoletto parte dalla etimologia della parola "paradiso": un giardino protetto o, meglio, come ci ha insegnato Gilles Clement, un «luogo di protezione»⁸⁹. Nei suoi scritti Pistoletto non dichiara quasi mai relazioni con il pensiero altrui⁹⁰, ma ci sembra si possano avvertire diverse assonanze con le parole di Clement. Dice infatti il paesaggista, a proposito dei legami tra giardino e paradiso:

Il primo giardino è un *recinto*. Conviene proteggere il bene prezioso del giardino; la verdura, la frutta, e poi i fiori, gli animali, l'arte di vivere, quello che, col passare del tempo, continuerà a sembrarci il «meglio». È la maniera di interpretare il meglio che, a seconda dei modelli di civiltà, determinerà lo *stile* dei giardini. La nozione di meglio, di bene prezioso, è in continua evoluzione. La scenografia destinata a valorizzare il meglio si adegua al cambiamento dei fondamenti del giardino, ma il principio del giardino rimane costante: avvicinarsi il più possibile al paradiso⁹¹.

Tali considerazioni si pongono in antitesi all'idea che il giardino sia soltanto uno «spazio di distensione, di ozio, di piacere, di rappresentazione e di lusso»⁹² rappresentando, invece una necessità, una «questione di sopravvivenza»⁹³, come per altri versi va dicendo Pistoletto. Ma un ulteriore punto di contatto con Clement è rilevabile in questo passaggio in cui il riferimento è, senza dubbio, al *Giardiniere*

⁸⁸ *Ivi*, p. 80.

⁸⁹ G. Clement, *Breve storia del giardino*, trad.it., Quodlibet, Macerata 2012, p. 17.

⁹⁰ Di questa sorta di estraneità, davvero singolare pensando ai continui scambi che Pistoletto intesse con altri ambiti del sapere, hanno parlato Angela Vettese («Pistoletto sostiene peraltro di "non aver mai letto niente", cioè di non aver nutrito il suo lavoro artistico con posizioni letterarie o filosofiche suggerite da testi altrui», Si veda A. Vettese, *Dai dipinti della formazione alle prime superfici riflettenti*, cit., p. 67) e Arianna Testino che chiedendo all'artista dei legami con le riflessioni filosofiche di Merleau-Ponty, ad esempio, ha raccolto questa risposta: «Io non leggo io scrivo, parlo, lavoro, ma non leggo. Il mio lavoro non parte da qualcosa di predefinito. È una ricerca che ha come referente il mondo, l'essere, l'universo, l'uomo, le grandi problematiche, le piccole problematiche, ma non la letteratura, la filosofia. Il mio lavoro è letteratura, è filosofia, è scienza, spiritualità ma non viene da nessuna di quelle strade là. Io uso come unico metodo, come unico referente, come unica forza operativa anche nel senso della condotta di pensiero, il concetto dell'arte. L'arte è per me sufficiente». (Si veda *Intervista a Michelangelo Pistoletto. Milano, 30 marzo 2009*, in A. Testino, *Michelangelo Pistoletto. L'unione di vita, parole e opera*, Damocle, Venezia 2012).

⁹¹ G. Clement, *Breve storia del giardino*, cit., p. 19. Le riflessioni di Gilles Clement sul giardino percorrono anche le sue precedenti pubblicazioni *Manifesto del Terzo Paesaggio* e *Il giardiniere planetario*, la cui prima edizione risale al 2004.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

planetario: «La mia idea di *Terzo Paradiso* vuole riprendere il principio originario di giardino difeso da ogni pericolo circostante. Un giardino che oggi va individuato nell'intero pianeta»⁹⁴.

Quando nel 2010 Pistoletto dà alle stampe il volume *Il Terzo Paradiso*, l'obiettivo è definire nella maniera più esaustiva possibile – quasi come in un vademecum – le strategie di difesa e le modalità d'azione da attuare :

Con questo libro intendo comunicare i punti essenziali e determinanti per introdurci nel Terzo Paradiso, proponendo nuove prospettive di pensiero e d'azione che ispirino il lettore a una consapevolezza del proprio ruolo nella costruzione di una nuova era dell'umanità. In una situazione di smarrimento generale e di insostenibilità che riguarda tutti i campi della convivenza, si sente di identificare valori condivisibili. Auspicio di stimolare il dibattito sui temi dell'ambiente, della sopravvivenza umana sulla Terra, della politica, dell'economia, dell'educazione e della spiritualità, coinvolgendo tutte le persone che vorranno dare il loro contributo affinché il Terzo Paradiso superi la valenza simbolica e si faccia realtà⁹⁵.

Le diverse anime, i diversi punti di cui si compone il volume (“Ricchezza come condivisione”, “Sostentamento come produzione di scambio a dimensione globale”, “Sopravvivenza come contenimento demografico”, “Educazione come mezzo primario di trasformazione sociale”, “Democrazia come equilibrio”, “Libertà come generatrice di responsabilità”, “Arte come spiritualità”), però, non mancano di offrire spazio anche a considerazioni critiche sull'exkursus artistico compiuto, letto in alcuni frangenti come prefigurativo delle tensioni creative del presente⁹⁶, ma anche all'arte del passato, in primo luogo l'arte rinascimentale, ed esperienze novecentesche come quella di Piero Manzoni. Più in generale, però, si avverte la necessità di riqualificare responsabilmente il valore dell'azione artistica.

L'arte per Pistoletto non è un'attività vagamente culturale, non è un atto decorativo o espressione del moto interiore dell'artista, ma è impegno morale. Non può per questo rimanere confinata in un ghetto, per Pistoletto è suo compito destituire ogni isolamento, ogni specificità; l'arte deve ritrovare uno spazio proprio

⁹⁴ M. Pistoletto, *Terzo Paradiso*, cit., p. 17.

⁹⁵ *Ivi*, p. 9.

⁹⁶ In questa direzione, risulta particolarmente esplicito il passaggio dedicato agli specchi: «Nel mio lavoro il riconoscimento delle differenze avviene a partire dal 1961 con il primo quadro specchiante [...] Due sono gli elementi che compongono l'opera: lo specchio che mostra le immagini nel loro incessante movimento, e la figura fotografica fissata sullo specchio, che rimane per sempre immobile. Si ottiene così la totale mobilità e la massima staticità: due realtà – una opposta all'altra – che convivono nello stesso luogo. Queste differenze estreme si incontrano e si uniscono perfettamente nel quadro specchiante, richiamando in questa convergenza tutte le opposte dualità» (Si veda *Ivi*, p. 55).

rinunciando ad averne uno che sia interno solo al sistema dell'arte. Per tali ragioni l'orizzonte del pensiero e delle azioni di Pistoletto non è mai castigato o autoreferenziale, ma ha respiro profondo. Pistoletto non si sottrae alla responsabilità che gli deriva dal suo essere artista, piuttosto allarga con slancio la costellazione del suo agire di dichiarazione in dichiarazione, esaltando le sue doti di comunicatore e manifestando una volontà inesausta di condividere le proprie idee. Risuonano a tratti nelle sue parole i nodi per eccellenza della poetica di Joseph Beuys: il «concetto ampliato di arte» e «plastica sociale». Ma se per Beuys il riferimento più giusto da fare alle stagioni del passato è quello al Romanticismo tedesco, teso a superare cesure e contraddizioni e a condannare l'età moderna, se questa significa separare i sensi dall'intelletto, la ragione dall'eros, la scienza dall'estetica, l'uomo dalla natura, Pistoletto rievoca sovente la necessità di un nuovo Rinascimento declinato secondo principi di sostenibilità.

Anche la critica, oltre ad individuare nella nozione di "responsabilità" costruttiva il nucleo da cui discende ogni azione ed evento intitolato ed ispirato al *Terzo Paradiso* (è il caso di Achille Bonito Oliva che sottolinea la forza di tale proposta «capace di entrare nel quotidiano e di bucare anche le gerarchie di intervento dell'arte, il suo lato neoplatonico e concettuale, e di assumersi la possibilità di diventare da domanda sul mondo una risposta ai problemi»⁹⁷), ha fatto ricorso alla figura di Joseph Beuys come riferimento principe. Michele Dantini, ad esempio, che pur si è mosso per la sua analisi nel solco della responsabilità, ha aggiunto: «L'adozione di un ideogramma, l'importanza attribuita al simbolo, l'enfasi pedagogica e libertaria sviluppano poi, attraverso gli espliciti riferimenti alla tradizione pedagogica liberale, un colloquio a distanza, concorde e perfino affettuoso, con Beuys e la sua Libera Università»⁹⁸.

Si respira nelle parole di Pistoletto una forza che eccede le forme "interstiziali" della relazionalità, alludendo piuttosto alle speranze del «moderno», dove il ruolo dell'arte, dell'artista e dell'intellettuale restano insostituibili. Tratteggiando sinteticamente le vicende che legano nell'attività di Pistoletto la Fondazione

⁹⁷ *Dialogo tra Achille Bonito Oliva e Salvatore Settis con Michelangelo Pistoletto*, in *Michelangelo Pistoletto. Il Terzo Paradiso*, cat. a cura di A. Bonito Oliva, Electa, Milano 2012, p. 10.

⁹⁸ M. Dantini, *Michelangelo Pistoletto*, in Id., *Arte, ecologia e sfera pubblica*, Aracne Editrice, Roma 2012, p. 93.

Cittadellarte e il Terzo Paradiso, Trimarco dice a proposito di quest'ultimo quanto esso sia: «prossimo per tensione etica e aspirazione al mutamento sociale a certe opere emblematiche di Beuys e, più in generale, alla linea della “profezia di una società estetica”»⁹⁹. Filiberto Menna nel saggio ricordato del 1968 *Profezia di una società estetica*, prendeva una posizione precisa riguardo i compiti dell'artista e dell'intellettuale ritenendo fondamentale un radicamento profondo, un coinvolgimento nella società, proponendosi di integrare nella prospettiva estetica sia quella politica che quella tecnologica, in modo da temperare e scongiurare l'eventualità (la realtà, ahimè) di ogni pretesa egemonica.

IV.4. Cittadellarte¹⁰⁰ a Biella: laboratorio creativo o opera d'arte totale?

Sono sempre padre e figlio di ogni mio istante.
Ogni lavoro è figlio di un lavoro precedente.

Michelangelo Pistoletto, 1990

Cittadellarte ha un cuore antico.

Ad ottobre del 1994, presso il Palazzo Comunale di Pistoia, Michelangelo Pistoletto si fa promotore del primo di una serie di incontri, sotto forma di tavola rotonda, che vede convenire architetti, designer, economisti, scrittori, artisti e collezionisti d'arte¹⁰¹; un'assonanza, anche in questo caso, potrebbe essere rilevata, con la cautela dovuta a scopi e sensibilità diverse, con le iniziative della F.I.U., la Free International University fondata da Beuys nel 1973, che per *Documenta 6* nel 1977, aveva dato vita nel giardino accanto al Fridericianum ai “100 giorni di

⁹⁹ A. Trimarco, *Considerazioni sul sistema dell'arte, come epilogo*, in Id., *Italia 1960-2000...*, cit., p. 228.

¹⁰⁰ Come si può leggere nelle pagine di presentazione pubblicate in www.cittadellarte.it, la configurazione giuridica di Cittadellarte è la seguente: «Organizzazione non lucrativa di utilità sociale, riconosciuta dalla Regione Piemonte e con essa convenzionata. Ha sede a Biella in un ex manifattura laniera (sec. XIX), un complesso di archeologia industriale [di proprietà di Michelangelo Pistoletto], tutelato dal Ministero dei Beni Culturali. Cittadellarte gode del sostegno della Fondazione CRT e della Compagnia di San Paolo».

¹⁰¹ Con Pistoletto, tra gli altri, partecipano alla tavola rotonda Bruno Corà, curatore di Palazzo Fabroni, centro d'arte contemporanea di Pistoia; Elisabeth Schweeger, direttrice del Teatro Marstall di Monaco dove Pistoletto ordisce a febbraio del 1994 *Tempo, Tag, Theater* una manifestazione in cui si incontrano esperienze diverse e una pluralità di discipline artistiche, considerata il diretto antecedente di *Progetto Arte*; l'artista Pierpaolo Calzolari; l'economista Pier Luigi Sacco; il collezionista Giuliano Gori.

discussione”, nei quali esponenti di diversi campi del sapere si erano incontrati per ragionare della trasformazione del mondo e della società. L’incontro pistoiese diventa l’occasione per presentare *Progetto Arte*, un manifesto in cui Pistoletto dichiara, dando prova della sua inesauribile vocazione sociale e collaborativa, che è più che mai arrivato il tempo per l’artista di interrogarsi sul proprio ruolo e sulle finalità che l’arte deve assumere¹⁰² (basterebbe questo per rendere inopportuna qualsiasi restrizione “relazionale”, nel senso indicato da Bourriaud, della sua opera). Pistoletto posa ancora il suo sguardo sul mondo e con una chiarezza pedagogica che trova probabilmente stimolo nell’attività di docenza che sta svolgendo dal 1991 presso il dipartimento di scultura dell’Accademia di Belle Arti di Vienna, mette a punto una visione dell’arte che vuole occuparsi di offrire una risposta alla globalizzazione e alle politiche neoliberiste¹⁰³.

Il manifesto si snoda lungo alcuni punti chiave, alcune linee guida: “l’artista sponsor del pensiero”, “amare le differenze”, ad esempio, e si configura «come progetto di avvicinamento e congiunzione di tutto ciò che è reciso e spinto verso distanze contrapposte e penso che essa debba ritrovare la sua compresenza universale»¹⁰⁴. Spazia su diverse questioni riguardanti lo sviluppo della società senza porre ostacoli o limitazioni alle sfere di cui l’arte deve occuparsi e che deve far dialogare:

L’arte è l’espressione più sensibile ed integrale del pensiero ed è tempo che l’artista prenda su di sé la responsabilità di porre in comunicazione ogni altra attività umana, dall’economia alla politica, dalla scienza alla religione, dall’educazione al comportamento, in breve tutte le istanze del tessuto sociale¹⁰⁵.

Prefigura la creazione di un laboratorio che sia capace di connettere e ridistribuire energie creative:

Si parte constatando che la civiltà non può più essere intesa in termini di territorio circoscritto,

¹⁰² Una delle immediate conseguenze del “Primo Incontro Manifesto Progetto Arte” è costituito dalla mostra curata da Bruno Corà *Le porte di Palazzo Fabroni* (Pistoia, novembre 1995-febbraio 1996), organizzata in 16 stanze tematiche dal titolo “Abito, Politica, Incontri, Architettura, Teatro, Arte, Informazione, Musica, Scienza, Design, Religione, Mercato, Economia, Letteratura, Cibo, Filosofia” che corrispondono ai diversi ambiti enucleati in *Progetto Arte*.

¹⁰³ Si veda Corsten M.J., Gielen P., Coppola L. (a cura di), *The cleverness of spirituality. An interview with Michelangelo Pistoletto*, in Gielen P., De Bruyne P. (a cura di), *Being an Artist in a Post-Fordist Times*, NAI [sic] Publishers, Rotterdam 2009, pp. 55-67.

¹⁰⁴ M. Pistoletto, dal *Manifesto di Progetto Arte*, 1994, consultato in formato digitale in www.pistoletto.it/it/testi/progetto_arte.pdf

¹⁰⁵ *Ibidem*.

quindi si pensa ad una filosofia che stimoli l'espressione di una "civiltà globale". Un motto in questo senso è "eliminare le distanze mantenendo le differenze". Si apre un laboratorio il cui proposito è quello di formare un nucleo embrionale di energia che possa essere comunicata al di fuori di un ristretto campo. Cioè raccogliere le pulsioni creative che cercano il contatto tra le innumerevoli potenzialità esistenti benché inesprese: per creare in conseguenza dei canali di collegamento che debbono formare la struttura sferica della società umana sul pianeta.

Non elude la questione del rapporto fra l'arte e il potere, guardando al passato per progettare il futuro:

Progetto Arte è il segnale indicativo di un principio possibile, quello della congiunzione dei poli opposti, applicabile ad ogni ceto sociale, in senso ideale e pratico. Il passato ed il futuro sono due poli che si congiungono nel presente. Per progettare il futuro è ormai necessario procedere contemporaneamente nella visione del passato. In questo senso il progetto assegna un ruolo fondamentale all'incontro tra arte ed architettura¹⁰⁶.

Pianifica una strategia conciliante:

Un altro motto di Progetto Arte è: "artista sponsor del pensiero", esso esprime un proposito di scambio tra i diversi mezzi, atto a dare una reversibilità al senso remunerativo. Ma, detto ciò, dobbiamo prendere atto che anche, e forse soprattutto, i principi che formano e dividono le religioni contengono i germi profondi del conflitto estetico e morale nel mondo. La durezza dei metodi dogmatici non corrisponde più alle esigenze interpretative che attualmente devono collegare le differenze particolari delle culture con l'idea di un concetto universale. Per questo io diffido di tutte le posizioni che definiscono esclusivamente positiva la propria parte perpetrando la primitiva suggestione che consegna ad un nemico frontale il segno negativo, da combattere.

E individua nello promozione di un'arte che esalti le differenze¹⁰⁷ il suo mandato operativo:

"Amare le differenze", può essere un altro slogan di Progetto Arte, il che non significa pensare a regole rigide di uniformità ed eguaglianza, ma all'articolazione estensiva delle diversità. Infatti il progetto non consiste in un disegno prestabilito e formalizzato, ma in un segno libero e dinamico, fluido e flessuoso che si inserisce tra le vecchie trincee come capillare connessione del tessuto di un corpo nuovo che si disegna da sé nella molteplicità delle sue cellule.

L'analisi e le indicazioni contenute nel manifesto, per quanto possano apparire visionarie e utopiche, hanno in verità già una "casa" dove mettere radici: Cittadellarte è la loro concretizzazione. Nel 1994, data della presentazione del "Manifesto" e dei progetti didattici¹⁰⁸ di cui si sta occupando per l'Accademia di

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Love Difference* è diventato lo slogan-manifesto del "Movimento Artistico per una Politica Intermediterranea" nato nel 2002 nell'ambito delle iniziative promosse dall'Ufficio Politica di Cittadellarte (si veda www.lovedifference.org).

¹⁰⁸ Erica Battle ci ha ricordato, in uno dei pochi riferimenti bibliografici dedicati all'attività di docenza di Pistoletto presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna, della dimensione relazionale e partecipativa delle sue modalità di insegnamento. «Pistoletto's master class in sculpture in Vienna

Vienna, Pistoletto ha già acquistato a Biella, sua città natale, l'ex-opificio laniero ottocentesco Trombetta: un complesso di archeologia industriale dismesso, situato accanto alle rive del torrente Cervo che l'artista ha «recuperato e trasformato in opera d'arte»¹⁰⁹, non immaginandolo alla stregua di un «luogo di raccolta delle opere come un museo», perché si tratta «non di museificazione, ma di operazione»; un luogo, quindi, che nella sua denominazione rivendica, insieme, la fortificazione e la protezione che l'arte può garantire e le potenzialità creative e trasformatrici che si intercettano varcandone la soglia. Inaugurata ufficialmente nel 1998, la fondazione porta i segni di quel che Pistoletto è stato nella sua lunga e complessa carriera. È l'espressione più *filiale* del suo credo artistico:

Questo è il luogo d'origine, in questa città mio padre aveva, quando io avevo tre mesi, disegnato un mio ritratto, io l'ho poi intitolato *Autoritratto attraverso mio padre*, poi ho scritto su questo disegno "La mia eredità sarà uno spazio vuoto". Questo spazio vuoto è una città aperta. Non siete ora soltanto davanti a un oggetto da guardare e contemplare, ma questo oggetto è un luogo che vi guarda e vi riguarda, non siete fuori da questa città, perché ne fate parte, non siete spettatori o turisti, ma abitanti. Questo luogo vuole essere una centrale di energia civile, creato dall'incontro dei contrapposti elementi, come il vuoto e il pieno, come l'individuo e la società, il prodotto unico e il prodotto moltiplicato. È qui che voi vi vestite, vi muovete, vi sedete, viaggiate, considerate la vostra esistenza e il mondo che volete abitare¹¹⁰.

Cittadellarte è lo specchio in cui Pistoletto vuole condurre il mondo a guardarsi "responsabilmente"¹¹¹. In fondo, lo specchio, il luogo dell'uno e dei molti, è ciò che l'ha generata. Nel 2002, l'artista ha dichiarato che «il riferimento più significativo, a supporto dell'impegno assunto di *trasformazione sociale responsabile*»¹¹²,

was marked by a participatory structure centered on a *Begehungen*, a committee-style meeting in which open dialogue fueled critiques and topical discussions among students. In addition to encouraging open communication, Pistoletto collaborated with students on a number of exhibitions and invited artists to run workshops on sculpture, performance» (si veda E. Battle, *Structures for Progress: Pistoletto's Participatory Art and the Emergence of Cittadellarte*, in www.philamuseum.org/exhibitions/).

¹⁰⁹ M. Pistoletto, cit., in M. Farano, M.C. Mundici, M. T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio*, cit., p. 248.

¹¹⁰ M. Pistoletto, in *L'homme noir*, film di Pierre Coulibef, 1998 ora in M. Farano..., cit., p. 248.

¹¹¹ La continuità con le precedenti ricerche di Pistoletto e con il "simbolo" che più di ogni altro nel corso dei decenni ne ha segnato la storia - lo specchio - ha ispirato anche la recente installazione che racconta Cittadellarte al Museo del Louvre dove l'artista ha in corso, mentre concludiamo questo lavoro, la sua personale dal titolo *Michelangelo Pistoletto. Année 1 - Le Paradis sur Terre*. Un sapiente sistema di registrazione in tempo reale messo a punto in *Le porte di Cittadellarte*, un'installazione ideata da Juan Esteban Sandoval e Paolo Naldini per Cittadellarte e da Michelangelo Pistoletto, in collaborazione con Studio Azzurro, consente ai visitatori del Louvre di riflettersi direttamente nelle immagini video della fondazione biellese e dei suoi uffici in attività proiettate su grandi schermi.

¹¹² M. Pistoletto, *Cittadellarte e i suoi Uffici*, in «Journal 7», Cittadellarte, Biella 2002, p. 3. Consultabile anche in formato digitale in www.pistoletto.it/it/testi/cittadellarte_uffici.pdf.

Cittadellarte lo ha trovato nell'opera evento *Divisione – Moltiplicazione dello Specchio* risalente al 1978. In quel caso lo specchio inteso «come simbolo di totalità»¹¹³, «campione emblematico di contenitore universale»¹¹⁴, diviso dall'azione dell'artista, aveva generato due specchi singoli che posti l'uno di fronte all'altro avevano dato vita ad una serie infinita di rimandi. Tale processo mostra, secondo Pistoletto, profonde analogie con quanto avviene in natura:

A convalida ulteriore di quanto detto possiamo anche portare la testimonianza del sistema organico che in natura divide una cellula per formare due cellule che si dividono a loro volta fino al prodursi di un corpo.

La divisione dello specchio prova, così, che all'origine non esiste la moltiplicazione bensì la divisione. La moltiplicazione è stata concepita seguendo un'interpretazione inversa della realtà, in quanto si è chiamata moltiplicazione la suddivisione interna (progressivamente crescente) del nucleo universale¹¹⁵.

Cittadellarte ha dato vita al suo programma basandolo esattamente sul concetto di *condivisione* e sulla potenza metaforica della “cellula” come matrice del divenire.

Assumiamo [il concetto di *condivisione*] a matrice di una concezione dei rapporti umani radicalmente differente dalla logica della moltiplicazione che regge il sistema dell'accumulazione, dell'accorpamento e dell'occupazione possessiva. L'atto simbolico di divisione dello specchio non solo ci conduce direttamente ad assumere il valore della condivisione come principale riferimento in ogni campo della pratica sociale, ma forma e guida la stessa organizzazione strutturale di Cittadellarte. Porta cioè le regole che riflettono l'intelligenza della natura a definire l'articolazione complessiva dell'impianto che contiene l'attività di questo centro. Cittadellarte nasce, dunque, come spazio zero, cioè svuotato di tutti i fatti e i fenomeni che riguardano il contesto umano e sociale. Un vuoto però riempito magneticamente poiché, come lo specchio, riflette tutti quanti quei fatti e quei fenomeni. Come specchio, o zero matematico, Cittadellarte è un nucleo primario. Questo nucleo si divide in nuclei diversi che condividono l'impegno di *trasformazione sociale responsabile*. I nuclei, separati all'interno del contenitore originario, prendono il nome delle differenti parti che compongono la compagine sociale. L'insieme dei nuclei, denominato *Uffizi*, dà forma organica all'intera attività di Cittadellarte. Ogni nucleo costituisce un ufficio autonomo, ma interconnesso con tutti gli altri.

Oggi l'attività della fondazione che si è via via moltiplicata a partire dal 1998, è organizzata nelle forme suddette articolandosi intorno questi ambiti: “Arte, Educazione, Ecologia, Economia, Politica, Spiritualità, Produzione, Lavoro, Comunicazione, Architettura, Moda e Nutrimento”, mentre altri Uffizi stanno per vedere la luce: “Scienza, Filosofia, Diritto, Sport”. Ognuno di questi uffizi è a sua volta centro irradiante di una pluralità di iniziative gestite sia su scala locale che globale, attraverso processi partecipativi costruiti all'insegna dello sviluppo sostenibile, della eco-architettura, della produzione responsabile di beni.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

Per come si configura, Cittadellarte pone questioni rilevanti riguardo una possibile interpretazione delle modalità complessive del suo operare, che è vicina per alcuni aspetti a quanto emerge negli anni novanta all'interno del dibattito sul "New Genre of Public Art"¹¹⁶, soprattutto in relazione all'idea dell'arte come strumento di trasformazione della società e al concetto di responsabilità dell'artista¹¹⁷. Ma probabilmente questa prospettiva di lettura deve innanzitutto affrontare l'impaccio di una (possibile) definizione. Cittadellarte è un laboratorio creativo osmoticamente connesso al territorio e alle dinamiche sociali oppure è l'opera d'arte totale che più incarna l'essenza di Pistoletto, ovvero quell'attitudine catalizzatrice di energie da usare e dissipare nella vita? E in che misura si esplicita la relazione tra artista e istituzione?

Cittadellarte è il luogo in cui Pistoletto vive e lavora, custodisce il suo prezioso archivio e la sua collezione di opere (gli *Oggetti in meno*, ad esempio, numerosi quadri specchianti e i lavori che compongono la sua collezione di Arte Povera). Allo stesso tempo, è il luogo da cui prendono avvio le sue collaborazioni internazionali e i progetti "responsabili", la sede in cui si svolgono incontri, il convegno annuale dal programmatico titolo *Arte al centro di una trasformazione sociale responsabile*, le mostre sulle tematiche che coinvolgono i diversi "Uffizi" di cui la fondazione è composta, il premio "Minimum Prize", e dove vengono ospitati gli artisti in residenza, ormai dal 1999. Essa si configura dunque come un centro nevralgico che, operando attraverso uno slittamento continuo tra "io e molti", tra l'arte e la

¹¹⁶ Si veda S. Lacy (a cura di), *Mapping the Terrain. New Genre Public art*, Bay Press, Seattle 1995. Il volume come ha dichiarato Maria Giovanna Mancini, è «focalizzato sull'utilità del nuovo genere d'arte pubblica in termini sociali e sull'importanza della dimensione partecipativa dell'opera» (si veda M. G. Mancini, *L'arte nello spazio pubblico. Una prospettiva critica*, Plectica, Salerno, 2011, p. 72).

¹¹⁷ La centralità della questione "Arte pubblica" nel programma di intenti promosso da Cittadellarte è testimoniata da diverse iniziative. Si segnala, in proposito, la mostra curata da Anna Detheridge nel 2003 *Arte pubblica in Italia, lo spazio delle relazioni*, una «ricognizione sulle pratiche artistiche che, al di fuori dei circuiti delle gallerie, privilegiano la sfera sociale e scelgono come modalità di lavoro il dialogo e la collaborazione, favorendo un rapporto diretto fra mondo dell'arte ed enti pubblici e la loro rappresentanze» e la più recente *ARTInRETI. Pratiche artistiche e trasformazione urbana in Piemonte* curata nel 2012 da Cecilia Guida, dedicata al «tema dell'arte nel contesto sociale con l'intento di stimolare una profonda riflessione sul concetto di trasformazione», a partire da una prima attività di networking delle realtà piemontesi. (Si veda M. Farano, M.C. Mundici, M.T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto...*, cit., p. 264; «Arte al Centro di una Trasformazione Sociale Responsabile 2012», ottobre 2012, p. 5).

vita, di certo non nuovi alla storia di Pistoletto, lavora sulle tensioni generatrici che nascono tra il “pieno” delle istanze di coinvolgimento e partecipazione che hanno radici negli anni sessanta e il “vuoto” di un futuro responsabile da costruire. L’interrogativo iniziale non può dunque essere sciolto perché è in quella antinomia che l’opera, il luogo vivono.

BIBLIOGRAFIA*

Articoli

-, *Storia delle idee*, in «Cartabianca», n. 1, marzo 1968, pp. 29-32

-, *Deposito d'arte presente a Torino*, in «Flash Art», n. 7, 15 marzo-15 aprile 1968

-, *Il momento della negazione?*, in «Sipario», n. 268-269, agosto-settembre 1968, pp. 8-20

-, *Gesti di liberazione*, in «Sipario», dicembre 1970, p. 56

-, *Attraversando il sessantotto. L'esperienza di Cartabianca. Una conversazione con Alberto Boatto e Fabio Sargentini a cura di R. Lambarelli*, in «Arte e Critica», n. 69, feb-mar 2012, pp. 70-75

Bandini M., *Al di là della pittura*, in «Nac», n. 21, 15 settembre 1969, pp. 8-10

Bandini M., *Pinot Gallizio: "Il 'Primo Laboratorio di Esperienze Immaginate del Movimento per una Bauhaus Immaginate' (Alba 55-57) e il 'Laboratorio Sperimentale d'Alba dell'Internazionale Situazionista' (1957-60)"*, in «DATA», # 9, autunno 1973, pp. 16-26

Bandini M., *Quegli anni Settanta a Torino*, in «Flash Art», n. 162, giugno-luglio 1991, pp. 87-102

Barilli R., *Mari in tempesta per materasso*, in «La Fiera Letteraria», 27 aprile 1967

Battisti E., *La tavolata e il fumoir*, in «Il Marcatrè», n. 1, novembre 1963, pp. 2-3

Belloni F., *Contestazione estetica e azione politica: "Cartabianca e Senzamargine"*, in www.arteideologia.it

Belloni F., *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, in «Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale», 9/2012, pp. 121-164

Benson G. L., Muresu G., *An interview with Piero Gilardi*, in «Leonardo», vol. 1, n. 4, ottobre 1968, pp. 431-439

* Relativamente a Michelangelo Pistoletto, nella presente bibliografia sono stati indicati solo i volumi e gli articoli citati nel testo; per la bibliografia completa relativa all'artista si rimanda a <http://www.pistoletto.it/it/bibliografia.htm>. Per una bibliografia completa, aggiornata al 2011, sull'argomento Arte Povera si rimanda invece a Celant G., *Arte Povera. Storia e Storie*, Electa, Milano 2011.

Bishop C., *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», n. 110, Fall 2004, pp. 51-79

Boatto A., *Pistoletto: dissipazione come procedimento*, in «Cartabianca», n. 1, marzo 1968, pp. 9-12

Boatto A., *Evento come avventura*, «Cartabianca», n. 3, novembre 1968, pp. 2-6

Boettger S., *The Lost Contingent: Paul Maenz's Prophetic 1967 Event and Ambiguity of Historical Priority*, in «Art Journal», vo. 62, n. 1, spring 2003, pp. 34-47

Calvesi M., *Topologia e ontologia, oggetto e comportamento, forma e struttura: rilievi provvisori*, in «Cartabianca», maggio 1968, pp. 2-5

Cappabianca A., *La nuova città da «spazio» a «campo»*, in «Casabella», n. 326, 1968, pp. 48-51

Casciani S., *Germano Celant: un sogno insieme*, in «Domus», n. 940, Ottobre 2010, in www.domusweb.it

Celant G., *Lo spazio dell'immagine*, in «Bit», n. 4, luglio 1967, p. 12

Celant G., *Appunti per una guerriglia*, «Flash Art», n. 5, novembre 1967, p. 2

Celant G., *Critica come evento*, in «Cartabianca», n. 3, novembre 1968, pp. 14-16

Celant G., *Per una critica acritica*, in «Casabella», n. 348, dicembre 1969, pp. 42-44

Celant G., *Per una critica acritica*, in «Nac», n. 1, ottobre 1970, pp. 29-30

Celant G., *Book as artwork 1960-1970*, in «DATA», # 1, settembre 1971, pp. 35-50

Chandler J., Lippard L., *The Dematerialization of Art*, in «Art International», febbraio 1968, pp. 31-36

Crobe S., (a cura di), *Per il diritto sociale all'arte*, in «Il Giornale delle fondazioni», inserto de «Il Giornale dell'arte», maggio 2012

Dantini M., *Giulio Argan e l'etica della critica*, in «Il Manifesto», 8 dicembre 2010

de Marchis G., *Temporalità dell'immagine*, in «Teatro», n. 1, 1969, pp. 24-26

Etre artiste autrement, Conversazione tra Piero Gilardi e Giovanni Joppolo, in «Opus International», n. 63, maggio 1977, pp. 34-35

Fagiolo dell'Arco M., *Nuove tecniche d'immagine*, in «Bit», n. 4, luglio 1967, pp. 14-18

Gandini M., *L'individuo multiplo di Pistoletto*, in www.alfabeta2.it, pubblicato l'8 gennaio 2013

Gardner A., Palmer D., *Nicolas Bourriaud Interviewed*, in «Broadsheet 34.3», settembre – ottobre 2005, pp. 166 – 167

Gilardi P., *Lettera da New York*, in «Flash Art», nn. 3-4, settembre-ottobre 1967, pp. 2-3

Gilardi P., *Diario da New York*, in «Flash Art», n. 5, novembre-dicembre 1967, pp. 1-3

Gilardi P., *Piero Gilardi da Londra e Duesseldorf*, in «Flash Art», n. 6, gennaio-febbraio 1968, pp. 1-2

Gilardi P., *Dall'Olanda*, in «Flash Art», n. 7, 15 marzo-15 aprile 1968, p. 3

P. Gilardi, G. Toti, *Crito-oggetti, crito-politica. Invendibilità e detestazione*, in «Carte segrete», n. 7, settembre 1968, pp. 144-145

Gilardi P., *Primary energy and the "Microemotive Artists"*, in «Arts Magazine», vol. 43, n. 1, settembre-ottobre 1968, pp. 48-51

Gilardi P., *Piero Gilardi dalla Svezia*, in «Flash Art», n. 9, novembre-dicembre 1968, p. 3

Gilardi P., *Infinity to Zero*, in «Juliet», anno 20, n. 103, maggio-giugno 2001, p. 65

Gilardi P., *Politics and the Avant-garde*, in «Nero», a. 9, n. 26, primavera-estate 2011

Gilman C. (a cura di), *Postwar Italian Art. A special Issue*, in «October», n. 124, primavera 2008

Giordano M., «*Collage*»: *un'esperienza di eseditoria d'avanguardia nella Palermo degli anni sessanta*, in «Tecla. Rivista di Temi e Critica Letteraria», n. 2, dicembre 2010, pp. 108-126

Giraud C., *L'arte? È politica, più che Povera*, in www.artribune.com, 1 aprile 2012

Holert T., *Joint ventures. On the state of Collaboration*, in «Artforum», XLIX, n. 6, febbraio 2011, pp. 158-161

Kirby M., «*Attività*» *nuova forma di spettacolo*, in «Sipario», n. 281, settembre 1969 «Teatro», n. 1, 1969, pp. 14-20

- Kostelanetz R., *Il teatro dei mezzi misti*, in «Sipario», n. 272, dicembre 1968, pp. 133-136
- Lambarelli R., Bigi D. (a cura di), *Parchi-Museo di Scultura in Italia*, in «Arte e Critica», a. V, n. 14, novembre 1997-gennaio 1998
- Lebel J.J., *Lettera aperta allo spettatore*, in «Sipario», n. 249, gennaio 1967, pp. 9-13
- LeWitt, S., *Paragraphs on Conceptual Art*, in *American Sculpture*, in «Arforum», a. V., n. 10, giugno 1967, pp. 79-83
- Lie T., Rancière J., *Our police order: What can be said, seen, and done*, «Le Monde Diplomatique», 8 novembre 2006, in www.eurozine.com/articles/2006-08-11-lieranciere-en.html
- Lo Pinto L., *Le affinit  elettive: Lisa Ponti*, in www.doppiozero.com, 18 settembre 2012
- Manzoni P., *Libera Dimensione*, in «Azimuth», Milano, n. 2, 1960
- Margiotta S., *Il Living Theatre in Italia: la critica*, in «Acting Archives Review», a. 2, n. 3, maggio 2012, pp. 179-200
- Martin H., *Piero Gilardi o l'arcadia tecnologica*, in «Flash», n. 1, giugno 1967, p. 3
- Martin H., *Specchio, bello specchio*, in «Marcatr », nn. 30-33, luglio 1967, pp. 274-275
- Martin H., *Pistoletto*, in «Art International», vol. XIII, n. 2, febbraio 1969, pp. 29-32
- Martin H., *Uno Zoo non   una badia*, in «DATA», # 1, settembre 1971, pp. 60-61
- Menna F., *Gli artisti si sono autoconvocati per confessare il loro "amore segreto"*, in «Il Mattino», Napoli, 6 agosto 1970.
- Morris R., *Notes on sculpture, Part 1*, in «Artforum», vol. IV, n. 6, febbraio 1966, pp. 42-44
- Morris R., *Notes on sculpture, Part 2*, in «Artforum», vol. II, n. 2, ottobre 1966, pp. 20-33
- Morris R., *Notes on sculpture, part 4: Beyond Objects*, in «Artforum», vol. VII, n. 8, aprile 1969, pp. 50-54
- Palazzoli D., *Il quando*, in «Bit», n. 6, dicembre 1967
- Pistoi M., *Riviste*, in «Marcatr », nn. 19-22, aprile 1966, pp. 387-389

- Pistoi, *Intervista a Michelangelo Pistoletto*, in «Marcatré», nn. 26-29, dicembre 1966, p. 411
- Pistoletto M., *Lo Zoo*, in «Teatro», n. 1, 1969, pp. 16-17
- Pistoletto M., *Cittadellarte e i suoi Uffizi*, in «Journal 7», Cittadellarte, Biella 2002
- Pivano F., *Il Living Theatre*, in «Domus», n. 462, maggio 1968, pp. 57-58
- Poli F., *Piero Gilardi: a Fukushima sulle ali di un Albatros*, in «La Stampa», 26 aprile 2012
- Politi G., *A Lucio Fontana e Gino Marotta piacevano le salsicce di mio padre*, in «Flash Art», n. 282, aprile 2010
- Rodi A., *Gilardi profeta in patria*, in www.artribune.com, 6 maggio 2012
- Sacco P. L. (a cura di), *Il curatore: attivista, superstar o mediatore?*, in «Flash Art», n. 268, febbraio - marzo 2008, pp. 118-119
- Schacherl B., *Lo spazio politico del teatro nell'Italia degli anni Settanta*, «I problemi di Ulisse», n. LXV, luglio 1969, pp. 57-64
- Scheggi P., *La città come tempo di spettacolo*, in «Casabella», nn. 339-340, 1969
- Sergio G., *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)*, in «Palinsesti», vol. 1, n. 1, 2011, in www.palinsesti.net
- Sergio G., *Informazione, documentazione opera: la funzione dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 e il 1970*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 88, 2006, pp. 62-82
- Simpson B., *Public relations. An interview with Nicolas Bourriaud*, in «Artforum», aprile 2001, in <http://web.mit.edu/allanmc/www/simpson1.pdf>
- Speciale '77. Gorilla, draghi e mongolfiere*, Conversazione con Giuliano Scabia, Stefano Chiodi, Andrea Cortellessa, in www.doppiozero.com
- Tazzi P.L., *La Dieta di Montepulciano*, in «Nac», novembre 1970, pp. 12-14
- Trimarco A., *Arte Povera più azioni povere*, in «Flash Art», n. 9, novembre-dicembre 1968, p. 4
- Trini T., *No man's mirror. Opere recenti di Michelangelo Pistoletto in mostra a Milano, Genova, New York, Bruxelles*, in «Domus», n. 449, aprile 1967, pp. 46-50

Trini T., *Foligno*, in «Domus», n. 453, agosto 1967, pp. 41-45

Trini T., *San Marino. L'automazione delle icone. Sesta Biennale d'arte, repubblica di San Marino: "Nuove tecniche di Immagine"*, in «Domus», n. 454, settembre 1967, pp. 47-48

Trini T., *La Scuola di Torino*, in «Domus», n. 457, dicembre 1967, pp. 49-50

T.T. [Trini T.], *Michelangelo Pistoletto (Piper Club, Torino)*, in «Bit», n. 1, marzo 1967, p. 29

T.T. [Trini T.], *Living Theatre (Piper Club, Torino)*, in «Bit», n. 1, marzo 1967, p. 30

Trini T., *Divertimentifici. I Piper Pluriclub di Torino e L'Altro Mondo Club di Rimini*, in «Domus», n. 458, gennaio 1968, pp. 13-15

Trini T., *Le notti della tartaruga*, in «Domus», n. 465, agosto 1968, pp. 41-45

Trini T., *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in «Domus», n. 470, gennaio 1969, pp. 45-51.

Trini T., *Trilogia del creator prodigo. Tre mostre: "Strutture criptiche" a Amsterdam + Quando le attitudini diventano forma" a Berna + Mostra di Pistoletto a Rotterdam*, in «Domus», n. 478, settembre 1969, pp. 47-55

Trini T., *L'estensione teatrale*, in «Domus», n. 480, novembre 1969, pp. 49-50

Tronccone A., *Spazio, tempo, immagine a Foligno*, in «LuxFlux», n. 38, 2010

Vassallo S., Cappellini L., *Installazioni interattive in Italia. Percorsi di ricerca all'intersezione tra arte e tecnologie digitali*, in «Informatica Umanistica», n. 5, 2011, pp. 53-77

Vergine L. (a cura di), *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, in «Il Marcatrè», nn. 14-15, maggio-giugno 1965.

Verhagen E., *Pour une esthétique de l'abnegation*, in «Art Presse», n. 368, 2010, pp. 55-58

Volpi M., *In margine a un dibattito: America o Europa?*, in «Bit», II, n. 1, marzo-aprile 1968, pp. 12-13

Cataloghi

4. *Documenta*, cat. mostra, Kassel, Galerie an der Schoenen Aussicht, Museum Fridericianum, Orangerie im Auepark, 27 giugno-6 ottobre 1968, 2 voll., Documenta, Kassel 1968

19:45-21:55. Dies Alles Herzchen wird einmal Dir gehören, cat. mostra a cura di P. Maenz, Francoforte, Galeria Dorothea Loehr, 9 settembre 1967, Paul Maenz, Frankfurt 1968

Al di là della Pittura. VIII Biennale d'arte contemporanea, cat. mostra a cura di G. Dorfler, L. Marucci, F. Menna, San Benedetto del Tronto, Palazzo Scolastico Gabrielli, 5 luglio-28 agosto 1969, Centro Di, Firenze 1969

Amore Mio, cat. mostra, Palazzo Ricci, Montepulciano 30 giugno-30 settembre 1970, Centro Di, Firenze 1970

Arte Povera più Azioni Povere, cat. a cura di G. Celant, Rumma Editore, Salerno 1969

Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, cat. mostra a cura di L. Caramel, Como, 21 settembre 1969, C. Nani, Como 1969

Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, cat. mostra a cura di G. Celant, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1970, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970

Contemporanea, cat. mostra, Roma, Parcheggio di Villa Borghese, 30 novembre 1973- febbraio 74, Centro Di, Firenze 1973

Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70, cat. mostra a cura di G. de Marchis e S. Pinto, Prato, Palazzo Pretorio, ottobre-novembre 1970, Centro Di, Firenze 1970

Ecosoft art: un parco in movimento, 2006/2008. Progetto di collezione permanente e nuove ricerche del Parco Arte Vivente, a cura di C. Cravero, Eventi e Progetti editore, Biella 2008

Eccentric Abstraction, cat. mostra a cura di L. Lippard, New York, Fischbach Gallery, 20 settembre-8 ottobre 1966, Fischbach gallery, New York 1966

Forme di relazione, cat. mostra a cura di R. Pinto, Orzinuovi, ottobre 1993, Millelire Stampa Alternativa, s.l. 1993

Fuori! Arte e spazio urbano 1968-1976, cat. mostra a cura di A. Pioselli e S. Bignami, Milano, Museo del Novecento, Electa, Milano 2011

Gennaio '70. Comportamenti, progetti, mediazioni. III Biennale internazionale della giovane pittura, cat. mostra a cura di R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, Bologna, Museo Civico, 31 gennaio-28 febbraio 1970, Edizioni Alfa, Bologna 1970

Gilardi, cat. mostra, Torino, Galleria Sperone, dal 3 maggio 1966, con testi di P. Gilardi e M. Sonnabend, Galleria Sperone, Torino 1966

Giorno per giorno. Dall'eternità a qui, cat. a cura di Ricuperati G., Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT, Torino 2012

G. O. Growing out : evoluzione di un parco in movimento, cat. a cura di C. Cravero, Eventi e Progetti editore, Biella 2009

Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959, cat. mostra a cura di G. Celant, Parigi, Centre Georges Pompidou-Musée National d'art moderne, 25 giugno-7 settembre 1981, Centre Georges Pompidou-Centro Di, Paris-Firenze 1981

Il museo Sperimentale di Torino. Arte italiana negli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna, cat. mostra a cura di M. Bandini e R. Maggio Serra, Castello di Rivoli-Museo d'Arte Contemporanea, 18 dicembre 1985-febbraio 1986), Fabbri Editori, Milano 1985

Il faut construire l'hacienda, cat. mostra a cura di N. Bourriaud, E. Troncy, Tours, Centre de Creation Contemporaine, 8 gennaio-8 marzo 1992, CCC, Tours 1992

Io sono l'altro. Michelangelo Pistoletto, cat. mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e contemporanea, 18 novembre 2000-4 febbraio 2001, Edizioni GAM, Torino 2000

L'Attico 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video, cat. mostra a cura di F. Sargentini ed E. Mascelloni, Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1987

La costruzione del nuovo: Salerno 1966/1976. Documenti, immagini, testimonianze, cat. mostra a cura di S. Zuliani, 10/17, Salerno 2005

La pratica politica. Il sistema dell'arte e il tessuto sociale, cat. mostra, Galleria Civica di Modena, 17 febbraio-18 marzo 1979

Linee della ricerca artistica in Italia: 1960-1980, cat. mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 14 febbraio-15 aprile 1981, De Luca, Roma 1981

Live in your head. When attitudes become form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information, cat. mostra a cura di H. Szeemann, 22 marzo-27 aprile 1969, Kunsthalle, Berna 1969

Lo spazio dell'immagine, cat. mostra a cura di U. Apollonio et alii, Palazzo Trinci, Foligno, luglio 1967, Alfieri edizioni d'arte, Venezia 1967

Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978, cat. mostra a cura di L. Massimo Barbero e F. Pola, Electa, Milano 2010

Macroradici del contemporaneo. La nostra era avanguardia, cat. mostra a cura di L. M. Barbero e F. Pola, Electa, Milano 2010

Marcello Levi: Ritratto di un collezionista. Dal Futurismo all'Arte Povera, cat. mostra a cura di R. Lumley e F. Manacorda, Londra, Estorick Collection, 14 settembre-18 dicembre 2005, Hopefulmonster, Torino 2005

Michelangelo Pistoletto. A reflected world, cat. mostra con testo di M. Friedman, Minneapolis, Walker Art Center, 4 aprile-8 maggio 1966, Walker Art Center, Minneapolis 1966

Michelangelo Pistoletto, cat. mostra a cura di G. Celant, Genova, Galleria La Bertesca, dicembre 1966-gennaio 1967, Galleria La Bertesca, Genova 1966

Michelangelo Pistoletto, cat. mostra a cura di A. Monferini e A. Imponente, Roma, Galleria Nazionale d'Art Moderna, 8 giugno-30 ottobre 1990, Electa, Milano 1990

Michelangelo Pistoletto: La porta dello specchio. International Cultural Project, cat. mostra, Ars Aevi, Sarajevo 2001

Michelangelo Pistoletto: Da uno a molti 1958/1974, cat. mostra a cura di C. Basualdo, Roma, Maxxi, 4 marzo-15 agosto 2011, Electa, Milano 2011

Michelangelo Pistoletto. Il Terzo Paradiso, cat. a cura di A. Bonito Oliva, Electa, Milano 2012

Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren, cat. mostra a cura di W. Beeren, Amsterdam, Stedelijk Museum, 15 marzo-27 aprile 1969 (poi Essen, Folkwang Museum, 9 maggio-22 giugno 1969), Stedelijk Museum, Amsterdam 1969

Out of actions. Between performance and object 1949-1979, cat. mostra, Thames and Hudson, New York 1998

Paesaggi del corpo ambiente, cat. a cura di C. Cravero, Eventi e Progetti, Biella 2011

PARCO PARK PARC. Arte e territori di resilienza urbana, a cura di C. Cravero, Eventi e Progetti editore, Biella 2010

Piero Gilardi. Un percorso di ricerca dal 1963 al 1985, cat. mostra, Ferrara, Padiglione d'Arte Contemporanea, Parco Massari, maggio-giugno 1985, Padiglione d'Arte Contemporanea, Ferrara 1985

Piero Gilardi, cat. mostra a cura di C. Spadoni, Ravenna, Loggetta Lombardesca, 20 giugno-28 agosto 1999, Mazzotta, Milano 1999

Piero Gilardi. Interdipendenze/Interdependence, cat. mostra a cura di A. Vettese, Modena, Galleria Civica-Palazzina dei Giardini, 14 maggio-16 luglio 2006, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006

Piero Gilardi. Effetti collaborativi 1963-1985, cat. mostra a cura di A. Bellini, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 31 marzo – 6 maggio 2012, JRP | Ringier, Zurigo 2012

Pistoletto, cat. mostra a cura di G. Celant, Forte del Belvedere, Firenze, marzo-maggio 1984, Electa, Firenze 1984

Primary Structures: Young American and British Sculptors, cat. mostra a cura di K. McShine, New York, The Jewish Museum, 27 aprile-12 giugno 1966, The Jewish Museum, New York 1966

Ricognizione cinque. Agostino Bonalumi, Marcolino Gandini, Aldo Mondino, Gianni Ruffi, Gilberto Zorio, cat. mostra con un testo di A. Trimarco, Centro Colautti, Salerno 1968

Roma anni '60. Al di là della pittura, cat. mostra a cura di M. Calvesi e R. Siligato, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, Edizioni Carte Segrete, Roma 1990

Shozo Shimamoto opere 1950-2011. Oriente e occidente, cat. mostra a cura di L. Mango, Allemandi, Torino 2011

Teatro delle mostre, cat. mostra, Roma, Galleria La Tartaruga 6-31 maggio 1968, testo di M. Calvesi, didascalie di A. Bonito Oliva, Lerici, Roma 1968

Tecnicamente. Piero Fogliati, Piero Gilardi, Marcello Pecchioli, Ennio Bertrand, Pietro Mussini: artisti e critici di Ars Technica a confronto, cat. a cura di M. Melotti, L'uovo di struzzo, Torino 1990

Torino Parigi New York Osaka. Tapiè. Un art autre, cat. mostra a cura di M. Bandini, Torino, GAM, marzo-giugno 1997, Ed. d'arte Fratelli Pozzo, Moncalieri 1997

Traffic, mostra a cura di N. Bourriaud, Bordeaux, CAPC Musée d'Art Contemporain, 26 gennaio-24 marzo 1996, ed. CAPC, Bordeaux 1996

Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970, cat. mostra a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli, Castello di Rivoli – Museo d'Arte Contemporanea, febbraio-aprile 1993, Charta, Milano 1993

VI Biennale d'Arte Repubblica di San Marino «Nuove tecniche d'immagine», cat. mostra, San Marino, Palazzo dei Congressi, 15 luglio-30 settembre 1967, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1967

Vitalità del Negativo nell'arte italiana 1960-1970, cat. mostra a cura di A. Bonito Oliva, Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1970 – gennaio 1971, Centro Di, Firenze 1970

Volterra 1973. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro, cat. mostra a cura di E. Crispolti, Volterra, 15 luglio-15 settembre 1973, Centro Di, Firenze 1973

XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, cat. mostra, Venezia, Giardini di Castello, 18 giugno-16 ottobre 1966, Stamperia di Venezia, Venezia 1966

XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, cat. mostra, Venezia, Giardini di Castello, 22 giugno-20 ottobre 1968, Alfieri edizioni d'Arte-Centro Di, Venezia-Firenze 1968

XXXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, cat. mostra, Venezia, Giardini di Castello, 24 giugno-25 ottobre 1970, Stamperia di Venezia, Venezia 1970

XXXVII Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali, cat. mostra, Venezia, Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976, La Biennale di Venezia, Venezia 1976

XLV Esposizione Internazionale d'arte. I punti cardinali dell'arte, cat. mostra a cura di A. Bonito Oliva, Marsilio, Venezia 1993

Zero to infinity. Arte Povera 1962-1972, cat. mostra a cura di R. Flood, F. Morris, Walker Art Center-Tate Modern, (31 maggio-19 agosto), Tate Modern, London 2001

VOLUMI

Alberro A., Stimson B., *Conceptual art: a critical anthology*, The MIT press, Cambridge-London 1999

Alfano Miglietti F., *Arte in Italia. 1960-1985*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988

Altshuler B., *The avant-garde in exhibition: new art in the 20th century*, H.N. Abrams, New York 1994

Arte povera, comportamento, body art, concettualismo, testi di R. Barilli, G. Dorfles, F. Menna, Bompiani, Milano 1975

Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, trad.it, Einaudi, Torino 2000

Attisani A. (a cura di), *Enciclopedia del Teatro del '900*, Feltrinelli, Milano 1980

Aymonino A. e Tolic I., *La vita delle mostre*, Milano, Mondadori 2007

- Bandini M., *Arte povera a Torino*, Umberto Allemandi & C, Torino 2002
- Bateson G., *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1978
- Battle E., *Structures for Progress. Pistoletto's Participatory Art and the Emergence of Cittadellarte*, in *Michelangelo Pistoletto. Cittadellarte*, Philadelphia Museum of Art, programma mostra, Philadelphia Museum of Art, 2 novembre 2010 - 16 gennaio 2011
- Barbero L.M. (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969*, Umberto Allemandi & C, Torino 2010
- Barilli R., *Tra presenza e assenza: due modelli culturali in conflitto*, Bompiani, Milano 1974
- Barilli R., *Informale oggetto comportamento*, Feltrinelli, Milano 1988
- Barthes R., *Il brusio della lingua. Saggi critici*, trad. it., Einaudi, Torino 1988
- Bartolucci G., *La scrittura scenica*, Lerici Editore, Roma 1968
- Bateson G., *Verso un'ecologia della mente*, trad. it., Adelphi, Milano 1978
- Baudrillard J., *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988
- Belting H., *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, trad.it., Einaudi, Torino 1990
- Bioma. Pensieri, creazioni e progetti per un Parco d'Arte Vivente*, Gribaudo Editore, Torino 2005
- Birrozzi C., Pugliese M. (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano*, Bruno Mondadori, Milano 2007
- Bishop C. (a cura di), *Participation*, Whitechapel Gallery and The MIT Press, London-Cambridge (MA) 2006
- Boatto A. (a cura di), *Pistoletto. Dentro e fuori lo specchio*, Fantini, Roma © 1969, pubblicato nel 1970
- Bonfiglioli P. (a cura di), *La povertà dell'arte*, Galleria de' Foscherari, Bologna 1968
- Bonito Oliva A., *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze 1971
- Bonito Oliva A. (a cura di), *Critica in atto*, Incontri Internazionali d'arte, Roma 1973

Bordini S., *Artisti e critici: note sul dibattito tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, in *L'arte del XX secolo. 1946-1968. La nascita dell'arte contemporanea*, Skira, Milano 2008, pp. 228-232

Bortolotti M., *Il critico come curatore*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003

Bourdieu P., Darbel A., trad.it., *L'amore dell'arte. I musei europei e il loro pubblico*, Guaraldi, Rimini 1972

Bourriaud N., *Post-production. Come l'arte riprogramma il mondo*, trad. it., Postmedia books, Milano 2004

Bourriaud N., *Estetica relazionale*, trad. it., Postmedia books, Milano 2010

Bronson A. A., Gale P. (a cura di), *Museum by artists*, Art Metropole, Toronto 1983

Calvesi M., *Le due avanguardie. Dal futurismo alla pop art*, Lerici editore, Milano 1966

Carla Lonzi: La duplice radicalità. Dalla critica d'arte al femminismo di Rivolta, a cura di L. Conte, V. Fiorino, V. Martini, ETS, Pisa 2011

Casero C., Di Raddo E., *Anni '70. L'arte dell'impegno: i nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2009

Castellano G. (intervista a cura di), *Michelangelo Pistoletto: la prospettiva del Terzo Paradiso*, in *Voyages croisés. Dakar, Milano, Biella, Torino, Roma, Zingonia*, ed. 5 continents editions, Milano/Fondazione Pistoletto Onlus, Biella, 2005, pp. 78-87

Cavarero I., *Il Deposito d'Arte Presente a Torino*, in L. Conte (a cura di), *Quaderni di scultura contemporanea*, n. 9, Edizioni della Cometa, Roma 2010, pp. 54-62

Celant G., *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969

Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011

Celant G., *Arte Povera. Storia e Storie*, Electa, Milano 2011

Celant G., *Precronistoria. 1966-69. Minimal Art, Pittura sistemica, Arte Povera, Land Art, Body Art, Arte Ambientale e Nuovi Media*, Centro Di, Firenze 1976

Chiodi S. (a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Le Lettere, Firenze 2009

Cioffi R. e Rovetta A. (a cura di), *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno, Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006, V&P, Milano 2007

- Clément G., *Manifesto del Terzo Paesaggio*, trad. it., Quodlibet, Macerata 2005
- Clément G., *Il giardiniere planetario*, trad. it., 22publishing, Milano 2008
- Clément G., *Breve storia del giardino*, trad. it., Quodlibet, Macerata 2012
- Conte L., *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti : 1966-1970*, Electa, Milano 2010
- Corà B., *Michelangelo Pistoletto. Lo spazio della riflessione nell'arte*, Essegi, Ravenna 1986
- Corsten M.J., Gielen P., Coppola L. (a cura di), *The cleverness of spirituality. An interview with Michelangelo Pistoletto*, in Gielen P., De Bruyne P. (a cura di), *Being an Artist in a Post-Fordist Times*, NAI [sic] Publishers, Rotterdam 2009, pp. 55-67
- Crainz G., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma 2005
- Crispolti E., *Arti visive e partecipazione sociale*, De Donato, Bari 1977
- Dantini M., *Arte, ecologia, sfera pubblica. Scritti scelti (2007-2011)*, Aracne editrice, Roma 2012
- Dantini M., *Geopolitiche. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale*, Christian Marinotti, Milano 2012
- De Luca A. (a cura di), *Emilio Villa. Critica d'arte 1946-1984*, La Città del Sole, Napoli 2000
- De Paz A., *La pratica sociale dell'arte. Estetica e sociologia dell'arte*, Liguori, Napoli 1976
- Debord G., *La società dello spettacolo*, trad. it., De Donato, Bari 1968
- de Marchis G., *Di un nuovo senso dello spettacolo*, in G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici Editore, Roma 1968, pp. 284-285
- Detheridge A., *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino 2012
- Dewey J., *Arte come esperienza*, trad.it., La Nuova Italia, Firenze 1951
- Dinacci A. (a cura di), *Narrate genti le vostre storie*, Liguori Editore, Napoli 2005
- Dorfles G., *Artificio e natura*, Einaudi, Torino 1968

- Dorfles G., *Il divenire della critica*, Einaudi, Torino 1976
- Drudi Gambillo M., Fiori T. (a cura di), *Archivi del Futurismo*, De Luca, Roma 1958
- Eco U., *Opera Aperta*, Bompiani, Milano 1962
- Esposito R., *Communitas: origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998
- Fagiolo dell'Arco M., *Rapporto 60*, Bulzoni, Roma 1966
- Farano M., Mundici C., Roberto M. T., *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio: azioni e collaborazioni 1967/2004*, Fondazione Torino Musei, Torino 2005
- Ferguson B. W., Greenberg R. e Nairne S., *Thinking about exhibition*, Routledge, Londra-New York 1996
- Ferrari F., *Lo spazio critico: note per una decostruzione dell'istituzione museale*, Luca Sossella Editore, Roma 2004
- Foster H., *Il ritorno del reale*, trad. it., Postmedia books, Milano 2006
- Foucault M., *Che cos'è un autore (1969)*, in Id. *Scritti letterari*, trad. it., a cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano 1971.
- Gallo F., *Les Immatériaux. Un percorso di Jean Francois Lyotard nell'arte contemporanea*, Aracne, Roma 2008
- Gilardi P., *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, La Salamandra, Milano 1981
- Gilardi P., *Not for sale. Alla ricerca dell'arte relazionale. Scritti 1982-2000*, Mazzotta, Milano 2000
- Giordano M. (a cura di), *Palermo '60. Arti visive: fatti, luoghi, protagonisti*, Flaccovio editore, Palermo 2006
- Glicenstein J., *L'art: une histoire d'expositions*, Puf, Parigi 2009
- Glusberg J., *L'ultimo museo. Musei freddi e caldi, vecchi e nuovi, immaginari e integrati*, Sellerio, Palermo 1983
- Godfrey T., *Conceptual art*, Phaidon press limited, New York 1998
- Guercio G., Mattiolo A. (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010
- Guercio G., *La via della creazione coevolutiva: arte e desiderio di continuità*, in

Bonito Oliva R., Trucchio A. (a cura di), *Paura e immaginazione*, Mimesis, Milano 2007

Guida C., *Spatial practices : funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano 2012

Hauser J. (a cura di), *Art Biotech*, ed. it. a cura di Capucci P.L. e Torriani F., CLUEB, Bologna 2007

Henri A., *Environments and Happenings*, Thames & Hudson, Londra 1974

Kirby M., *Happening*, trad. it., De Donato, Bari 1968

Kostelanetz R., *The Theater of mixed means. An introduction to happenings, kinetic environments and other mixed means performances*, The Dial press, New York 1968

Kosuth J., *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, a cura di Guercio G., Costa & Nolan, Genova 1987

Lacy S. (a cura di), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle 1995

Levy P., *Intelligenza collettiva: per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 1996

Levy P., *Il virtuale*, trad. it., Raffaello Cortina, Milano 1997

Lippard L., *Changing. Essays in art criticism*, E.P. Dutton, New York 1971, pp. 255-276

Lippard L., *Six Years: The Dematerialization of The Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, New York 1973

Lista G., *Arte Povera*, 5 Continents Edition, Milano 2006

Longo A., Monti G., *Dizionario del '68*, Editori riuniti, Roma 1998

Lonzi C., *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969

Lumley R., *Between Pop Art and Arte povera: american influences in the Visual Arts in Italy in the Sixties*, in Passerini L. (a cura di), *Across the Atlantic: representations and cultural exchanges, 1800-2000*, PIE Presse interuniversitaire Européenne – Peter Lang, Bruxelles 2000

Maffei G., Peterlini P., *Riviste d'arte d'avanguardia. Esoeditoria negli anni sessanta e settanta in Italia*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2005

Maffei G. (a cura di), *Arte Povera 1966-1980. Libri e documenti*, Maurizio Corraini, Mantova 2007

Mancini M.G., *L'arte nello spazio pubblico: una prospettiva critica*, Plectica, Salerno 2011

Mango L., *Scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003

Marcuse H., *Critica della società repressiva*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1968

Marcuse H., *L'uomo a una dimensione: l'ideologia della società industriale avanzata*, trad.it., Einaudi, Torino 1968

Melotti M. (a cura di), *Sul simbolo. Confronti e riflessioni all'inizio del millennio*, Luca Sossella Editore, Roma 2004

Melotti M. (a cura di), *Opere di Pistoletto. Massimo Melotti a colloquio con Michelangelo Pistoletto*, Allemandi, Torino 2011

Menna F., *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*, Lerici, Roma 1968

Menna F., *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1975

Menna F., *Critica della critica*, Feltrinelli, Milano 1980

Mininni M., *Arte in scena*, Danilo Montanari, Ravenna 1995

Minola A., Mundici M. C., Poli F., Roberto M. T., *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, hopefulmonster, Torino 2000

Mueller G., *La nuova avanguardia. Introduzione all'arte degli anni Settanta*, Alfieri, Venezia, 1972

Mulatero I. (a cura di), *Dalla Land Art alla bio arte*, Atti del convegno internazionale di studi, Torino 20 gennaio 2007, hopefulmonster, Torino 2007

Mussa I., *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni Sessanta*, Bulzoni, Roma 1976

Nancy J. L., *La comunità inoperosa*, trad. it., Cronopio, Napoli 1992

Nancy J. L., *Essere singolare plurale*, trad. it., Einaudi, Torino 2002

Nancy J. L., Didi-Huberman G., Heinich N., Bailly J.C., *Del contemporaneo. Saggi su*

arte e tempo, Bruno Mondadori, Milano 2007

Negri A., *Arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011

Nicolin P., *Palais de Tokyo: sito di creazione contemporanea*, Postmedia books, Milano 2006

Nicolin P., *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano 1968*, Quodlibet, Macerata 2011

O'Doherty B., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, trad.it, Johan & Levi, Trucazzano 2012

Ortese A.M., *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997

Parmesani L., *Arte & Co. Dal concetto all'avviamento*, Giancarlo Politi editore, Milano 1993

Perretta G., *Medialismo*, Giancarlo Politi editore, Milano 1993

Piva A., Galliani P. (a cura di), *Eugenio Battisti: storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, Gangemi Editore, Roma 2009

Pistoletto M., *L'uomo nero il lato insopportabile*, Rumma Editore, Salerno 1970

Pistoletto M., *Un artista in meno*, hopefulmonster, Torino 1989

Pistoletto M., *Anno Bianco*, con testi di B. Corà, Edizioni A.E.I.O.U., Roma 1990

Pistoletto M., *Il Terzo Paradiso*, Marsilio, Venezia 2010

Poli F., *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma-Bari 1997

Quaranta D., *Media, new media, postmedia*, Postmedia books, Milano 2010

Quindici: una rivista e il Sessantotto, a cura di N. Balestrini, con un saggio di A. Cortellessa, Feltrinelli, Milano 2008

Rattemeyer C., *Exhibiting the New Art "Op Losse Schroeven" and "When attitudes Become form" 1969*, Afterall, London 2010

Ribaldi C., *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Il Saggiatore, Milano 2005

Rifkin J., *Il secolo biotech: il commercio genetico e l'inizio di una nuova era*, trad.it., Baldini&Castoldi, Milano 1989

- Rosenberg H., *L'oggetto ansioso*, trad.it, Bompiani, Milano 1967
- Rosenberg H., *La s-definizione dell'arte*, trad.it., Feltrinelli, Milano 1975
- Sciolla G. C. (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, Skira, Milano 2003
- Sinisi S., *Cambi di scena: teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Bulzoni, Roma 1995
- Situazioni dell'arte contemporanea*, GNAM, Roma 1976
- Sontag S., *Contro l'interpretazione*, trad.it., A. Mondadori, Milano 1967
- Taccone S., *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale*, Plectica, Salerno 2010
- Teoria e pratiche della critica d'arte*, Atti del convegno di Montecatini, maggio 1978, a cura di E. Mussi e P. Luigi Tassi, Feltrinelli, Milano 1979
- Tolve A., *ABOrigine. L'arte della critica d'arte*, Postmedia books, Milano 2012
- Trimarco A., *Confluenze: arte e critica di fine secolo*, Guerini studio, Milano 1990
- Trimarco A., *Opera d'arte totale*, Luca Sossella Editore, Roma 2001
- Trimarco A., *Post-storia: il sistema dell'arte*, Editori riuniti, Roma 2004
- Trimarco A., *Galassia: avanguardia e postmodernità*, Editori Riuniti, Roma 2006
- Trimarco A., *Filiberto Menna: arte e critica d'arte in Italia 1960-1980*, La città del sole, Napoli 2008
- Trimarco A., *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Paparo Edizioni, Napoli 2012
- Varela F., *Scienza e tecnologia della cognizione: direzioni emergenti*, Hopeful Monster, Torino 1987.
- Vergine L., *Attraverso l'arte. Pratica politica | pagare il '68*, Arcana Editrice, Roma 1976
- Violante P., *Così l'avanguardia sparì da Palermo*, in «la Repubblica», 10 settembre 2009
- Zanella F., *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni settanta*, Scripta, Verona 2012
- Zuliani S. (a cura di), *Il museo all'opera*, Bruno Mondadori, Milano 2006

Zuliani S., *Il fantasma della statua*, Edizioni della Cometa, Roma 2007

Zuliani S., *Effetto Museo*, Bruno Mondadori, Milano 2009

Zuliani S. (a cura di), *Lavori in corso. Giovani critici in dialogo con Angelo Trimarco*, Plectica, Salerno 2011

Zuliani S., *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2012

RIVISTE

Alfabeto Urbano

Appia Antica

Bit

Cartabianca

Casabella

Che fare

Data

Domus

Flash Art

Marcatré

Nac

senzamargine

SITOGRAFIA

www.alfabeta2.it

www.arslab.it

www.arteideologia.it

www.cittadellarte.it

www.connectingculture.info

www.dataarte.it

www.doppiozero.it

www.ilportaledikainos.it

www.palaisdetokyo.com

www.parcoartevivente.it

www.parcoartevivente.it/atelier/index.php

www.palineseiti.net

www.pistoletto.it

www.shozoshimamoto.org

www.villette.com

Appendice

A Michelangelo Pistoletto

- Ma première question porte sur la signification de cet échange de vues. Est-ce que le fait de rediscuter les idées de la période (1965- 66) où tu écrivais sur les murs de ton atelier " Il faut se préparer à être " a un sens pour toi. Et lequel?

- A travers quelle évolution de ta vie et de ta pensée vais-tu abouti à ces idées ?

- Dans ta brochure " Le ultime parole famosa " (Les dernières paroles fameuses) (1967) tu as écrit qu'il fallait "porter l'art à la vie , mais non plus sous la forme d'une métaphore "

Sur quelle voie t'es-tu engagé pour " sortir de la métaphore " ?

- J'estime qu'une rencontre entre l'art et la vie est possible , à condition toutefois que l'on change non seulement l'art mais aussi la vie. J'ai lutté avec d'autres, pour changer l'organisation sociale qui conditionne notre vie ; cette bataille semble perdue, mais les raisons de fond qui l'on déclenchée sont devenues plus claires et plus mûres.

A ton avis, en quoi consisterait cette "défaite " dont on parle tant ?

- Dans le catalogue de ton exposition chez Giorgio Persano, en 1978, tu écris " L'art doit acquérir une forme autonome de pouvoir "

Peux-tu nous préciser ce que tu entends par là ?

- Dans une situation sociale et culturelle aussi problématique que celle actuelle comment penses-tu de favoriser le rapprochement de l'art à la vie et de la vie à l'art ?

Piero Gilardi

A PIERO GILARDI

E' interessante il fatto che, trascorsi dieci anni senza il benchè minimo contatto, noi ci riincontriamo ora con il desiderio di riprendere un discorso.

Vedendoci mi sembra che si ripresenti in un certo senso una situazione analoga agli anni precedenti il '68 quando si era quasi soli a fare certe considerazioni e a realizzare certi progetti. Mentre nel frattempo molte cose sono successe, e molto importanti, che ci fanno ora guardare in avanti anche in termini di riscontro col passato.

Vorrei che emergessero da questo nostro colloquio le urgenze comuni e le differenze dei nostri reciproci intendimenti e interessi. Credo che la testimonianza diretta delle esperienze fatte in comune serva a rigenerare una tensione, magari scomoda ma vitale, nella materia dell'arte che tende oggi a ricongelare.

A questo scopo vorrei che tu ricostruissi brevemente la scena artistica, sia italiana che internazionale, intorno al giugno del '66, quando aprivamo la mostra dell'arte abitabile.

Dopo di che vorrei chiederti di parlare del momento in cui percorrevi le strade d'Europa e d'America nel '67-68 per raccogliere la documentazione di artisti, allora sconosciuti, che tu hai portato alla Kunsthalle di Berna e allo Stedelijk di Amsterdam formando (con alcuni artisti italiani) quella che è stata definita la nuova avanguardia.

Mi interesserebbe che tu parlassi dei motivi che ti hanno spinto a quel progetto e i motivi che da quell'esperienza ti hanno portato ad uscire dalla scena dell'arte per un tuo coinvolgimento nella politica e nell'assistenza manicomiale.

E vorrei chiederti ancora quali sono i tuoi progetti per il prossimo futuro.

arriverei a presto - ciao -

Michelangelo.

Je crois que nous rencontrer ici - sans avoir eu le moindre contact pendant dix ans - en souhaitant de reprendre un discours, est intéressant.

Il me semble que, par cette rencontre nous nous retrouvons, en quelque sorte, dans une situation analogue à celle des années qui ont précédé 1968, lorsque nous étions presque les seuls à faire certaines considérations et à réaliser certains projets. Entretemps, de nombreux et importants événements se sont produits et nous pouvons à présent regarder en avant, même en termes de confrontation avec le passé.

J'aimerais que puissent ressortir de cet entretien, les problèmes les plus urgents que nous ressentons tous deux, les différences entre nos objectifs et nos intérêts.

Je crois qu'un témoignage direct de nos expériences communes s'avérerait utile pour engendrer à nouveau une tension - peu commode, peut-être, mais vitale, dans le domaine de l'art qui, sous beaucoup d'aspects tend aujourd'hui à recongeler.

A cet effet, je te prierais de reconstruire brièvement le scénario artistique italien et international, autour du mois de Juin 1966, lorsque nous ouvrons l'exposition de l'art habitable, après quoi, je te demanderais de nous parler de l'époque où tu parcourais les routes de l'Europe et de l'Amérique - en 1967-68 - pour recueillir les témoignages d'artistes ~~alors~~ encore inconnus que tu a ensuite portés à la Kunsthalle de Berne et au Stedelijk de Amsterdam en formant (avec un certain nombre d'artistes italiens) celle que l'on a appelé la nouvelle avant-garde.

J'aimerais que tu nous parles des raisons qui t'ont porté à ce projet et que tu nous parles aussi de cel_

les qui t'ont amené a quitter la scène artistique et à accéder à la politique et à l'assistance aux malades mentaux.

Et je voudrais aussi que tu nous parles de tes projets dans l'immédiat.

Mon cher Piero,

pour moi, notre rencontre d'aujourd'hui a un sens, du fait que le parcours que nous suivons - bien que par des voies différentes - a des motivations communes, qui diffèrent de celles des autres artistes contemporains.

Cette différence se manifeste en manière plus sensible pour ce qui a trait aux artistes italiens qui ont commencé et développé leur activité à partir de la seconde moitié des années '60-

Ainsi, notre rencontre s'inscrit en même temps dans le contexte d'une dialectique de plus grande envergure.

La différence réside dans le choix de base: en effet, aujourd'hui, toute la production de ces artistes peut être présentée dans des expositions ou dans des musées alors que la nôtre n'est pas autant exploitable à cet effet. A part mes tableaux miroitant et tes tapis-nature, pour le restant notre travail procède dans une direction, à mon avis, opposée à celle des autres.

Si, d'une part, ces artistes visent un seul point, que l'on pourrait assimiler au sommet d'une pyramide ou, si tu veux, à la partie la plus étroite d'un entonnoir là où le maximum d'appréciation coïncide avec le maximum d'objectivation du produit, nous deux - d'autre part - en partant du sommet ou bien de la partie la plus étroite, nous visons à ce qui est plus large.

Nous avons desobjectivé le produit personnel au profit d'une dynamique d'événements liés à la multiplicité des rencontres. Nous avons recherché un type d'appréciation plus menue, qui naît d'un rapport continu entre les gens

Pour moi, le choix était inévitable car, dans le tableau qui s'était transformé en miroir j'avais vu cette réalité changeante et ouverte fourmillante de toute sorte de choses et de toute sorte de gens. Accéder à cette réalité signifiait, pour moi, accéder à l'Être et non pas pour abandonner l'art, mais au contraire pour porter, pour susciter l'art. Si, d'une part, mon miroir finissait dans un musée, ou dans une collection, d'autre part il était à morceaux et donc offert à tout le monde, non pas comme une métaphore, mais comme une action activant le rapport créateur.

Bien de personnes souhaitent rencontrer à nouveau les gens, elle souhaite produire un art qui joue un rôle actif, un art que toute la société puisse comprendre et partager.

Les artistes américains avaient fait une tentative, avec la Pop Art : ils avaient misé sur une foi commune : l'unité et la force nationale exprimées par la bannière étoilée jusqu'à la popularité du produit de consommation. Mais ils sont tombés au fond de l'entonnoir, sans avoir changé pour autant le rapport des gens avec l'art.

De même, nos collègues italiens - tout en faisant état d'une imagination autonome et tout en produisant une objectualité plus pauvre s'opposant à l'orthodoxie du consommisme sont également tombé au fond de l'entonnoir. Mais aujourd'hui tu parles, toi aussi de faillite tout en ayant choisi de t'adresser directement aux gens. Toutefois tu te réfères à une situation qui est engendrée par des faits extérieurs au monde de l'art, tu

fais allusion aux structures politiques et idéologiques du prolétariat. Je comprends que tu y trouves les gens commune comme , personnellement, je les trouve ailleurs, tu trouve le peuple, mais tu n'es pas sûr que l'art ne soit pas impliquée dans un projet qui n'abouti qu'à définir et à organiser la structure politique.

Je veux dire, par là, qu'il n'y a rien qui puisse offrir des garanties à l'art et j'en arrive à penser que tous les systèmes- même s'ils sont appliqués - doivent être considérés avec une certaine méfiance. C'est là que réside la seule garantie de liberté.

Je ne crois ni à la défaite ni à la faillite. A mon sentiment, on peut parler, si jamais, de victoire.

Personnellement, j'ai fait ce que je croyais être la meilleure chose, j'ai changé la vie en changeant ma vie dans le sens de créer avec les autres.

Et c'est là que réside , à mon sens, la réussite au delà de l'utopie.

Mais j'en dirais plus : je remarque que je n'ai pas été le seul à changer. Le besoin de fond qui avait explosé en ' 67 - 68 avait un fondement réel.

A l'époque, bien de gens avaient suivi , pour une sorte d'attitude ou par opportunisme . Et ce sont ceux qui ensuite ont cherché à suffoquer ou à couper les ponts avec ce besoins, en s'efforçant de ramener la situation à son point de départ.

Pour eux, à l'heure actuelle, tout prétexte est bon, pour hisser le drapeau de la victoire.

Mais tout cela ne nous empêche pas de noter que bien de choses ont changé et de voir avec plus de clarté les désirs de tant de gens, de tant de jeunes qui cherchent à donner un sens moral et esthétique à leur vie et des rapports différents , au delà des apparences.

Changer la vie n'est pas un geste de force. C'est simplement la vie qui veut change en nous.

En tant qu'artiste, je m'efforce d'opérer dans une dimension différente , non pas en me cachant mais au contraire, en indiquant cette dimension et en contribuant à créer - dans son contexte- à donner une forme au rapport fondamental que l'art peut offrir.

Mon travail se complète dans une dimension qui, en plus de mon produit englobe celui des autres , afin de ne pas m'écarter, par mon travail de cette base commune qui nous uni à la totalité.

Cette position me donne les garanties que je cherche car elle ne laisse aucun espace aux forces artificielles qui tendent à interférer - sous forme de pouvoir- dans l'expression et dans la communication.

Je mise sur l'art, le principe de la foi. C'est cela que j'entends, lorsque j'affirme que l'art doit acquérir son autonomie, sa forme de pouvoir. autonome.

Je crois que l'art trouve , de nos jours, la base spirituelle dont elle est l'expression originaire.

Il n'y a ni révolution, ni idéologie qui puissent changer les choses jusqu'à ce que les besoins de la pensée, liés aux exigences d'expression les plus intimes et, à la fois, les plus publiques seront embourbées dans les

dogmatismes.

L'art doit faire ressortir les qualités humaines en se dégageant de la croûte pétrifiée de la religion sur laquelle se fonde la structure du pouvoir artificiel.

Il s'agit de passer de la foi religieuse à l'activité créatrice . Ce n'est qu'ainsi que l'art pourra jouer à nouveau un rôle actif dans la société et ce n'est que ainsi que la société pourra changer.

Je procède dans cette direction à partir des rapports avec ma famille. Mais je ne crois pas que la société puisse changer du jour au lendemain: s'il en était ainsi, ce serait véritablement la défaite et on devrait donner raison à ceux qui pensent de ne pouvoir rien laisser , après la mort , si ce n'est que leur monument

Michelangelo Pistoletto

Turin, le 28 Décembre 1980

Cher Michelangelo,

je suis d'accord avec toi qu'il est intéressant de nous rencontrer à nouveau après dix années , du moment que chacun de nous en partant d'une intuition commune " l'art entre dans la vie " - s'est engagé et a suivi une voie différente.

J'estime que le sens de cette rencontre peut être la mise au point des idées de fond communes , telles que nous les avons mûries jusqu'ici.

S'il est vrai qu'on ne peut remonter le temps, il s'agit alors de vérifier à nouveau la substance de cette idée de base, de s'interroger sur ce que l'on a fait pour la concrétiser , de se confronter et de voir comment chacun de nous deux envisage de poursuivre sa mise en application.

Dans ta lettre tu parles de " confrontation avec le passé " et ce qui me vient immédiatement à l'esprit est la phrase qui figure dans ton livre " Le ultime parole fameuse " Chacun de mes produits est une libération, non pas une construction qui veut me représenter ".

Ta position représentait, à mon avis, le choix de la pensée dialectique, le rejet de la logique objectivante. Ce choix , aujourd'hui ,1980 est partagée par la plupart des personnes qui recherchent une conscience nouvelle et elle se traduit par des comportements concrets chez une grande partie des jeunes.

Ce fait nous prouve qu'il s'agissait d'un processus d'envergure historique qui, au delà des hauts et des bas, des régressions et des fuites illusives " en avant", ne cesse d'évoluer en tant que expression d'un besoin vaste

et profond de rapports et de modes de vie plus libres et plus créateurs , un besoin qui s'enracine dans les potentialités et dans les contradictions de notre forme actuelle de civilisation.

Dans ta lettre , tu me demandes de reconstruire le scénario artistique où nous avons vécu autour de ' 66. Je me souviens qu'au début nous étions plutôt isolés à Turin : je dois dire que tu développais cette idée d'une nouvelle manière d'être, affranchie de la logique objectivante par une approche bien plus lucide que la mienne. Personnellement, je m'efforçais de renverser cette logique par l'idée de l'objet fongible mais dans la substance j'en restais le subordonné ; je croyais encore - à l'époque- dans l'objet bien que réinventé individuellement et manuellement.

C'était l'époque où triomphaient, aux Etats Unis, les structures primaires et le discours de l'entropie : sans doute, tout cela représentait une image lucide du système de vie des sociétés industrialisées et capitalistes du moment mais nous étions allés de l'avant et nous avons trouvé un débouché à cette " inaction monumentale (est-ce que tu te souviens de l'article de Mitchell sur " Art Forum"?) et nous parcourions la voie de la récupération de la subjectivité de l'homme à l'intérieur d'un système de vie rationalisé et totalisé.

Ensuite, vers ' 67 , nous avons trouvé à Turin d'autres artistes avec qui nous confronter car nous avions mûri entretemps des orientations et des tensions analogues: Merz, Torio, Prini, Calzolari, Anselmo Boetti et d'autres encore.

Tu sais qu'alors j'avais quitté de faire des objets et j'avais commencé à voyager et à théoriser : je suis par tien quête des signes naissants du nouveau caractère subjectif , dans l'oeuvre d'artistes à l'apparence "vieux" ou naïfs à New York, en Californie, en Hollande, en Allemagne, en Angleterre etc. mais aussi dans cette période je crois d'avoir toujours été soumis à une logique objectivante , car j'étais encore sous le " charme" du formalisme de la production d'un Naumann ou d'un Long. D'ailleurs, la proposition d'auto-organisation que je portais à tous ces artistes - surtout en fonction de la exposition "When attitude becomes forme " à la Kunsthalle de Berne avait une empreinte fort corporative.

Je me souviens également que j'éprouvais alors une certaine incompréhension à l'égard de ton expérience car elle me semblait être " démonstrative ", c'est à dire que je ne réussissais pas à accepter ta négation totale de l'objet au profit de la liberté de la pensée intuitive.

Je crois aussi de ne pas avoir bien compris, alors, ce que signifiait le fait que " l'art entrait dans la vie" bien qu'aujourd'hui j'utilise largement cette formule. Et je m'y retrouve , même pour ce qui concerne l'expérience des tapis- nature qui - métaphoriquement- se proposaient comme éléments de la routine quotidienne.

A partir de ' 69 , nos expériences ont divergé : je pense que cela peut s'expliquer aujourd'hui, surtout en raison du fait que nous étions tous deux actifs sur le terrain de l'intuition- symbolisation individuelle et que nos deux différentes subjectivités nous ont amenés

à rechercher des voies différentes pour développer notre pensée.

Alors j'étais convaincu - en manière manichéiste d'avoir choisi la juste voie mais , à présent, je pense que ma position était assez subjective c'est à dire que tout en étant vraie, authentique elle était partiel le vis-à-vis de la réalité.

Si je reviens à cette période, je me souviens d'avoir été fortement déçu ,lorsque Szeman retira son appui au projet consistant à laisser organiser l'exposition de Berne en manière autonome, par les artistes et aucun de ces derniers ne protesta.

Le marché artistique et l'information culturelle ,en témoignant d'une grande astuce et ductilité, avaient commencé à mettre leurs mains sur l'oeuvre des artistes de la " processual art" , de la " land art", de "l'art pauvre " etc.

La situation qui, par son esprit et par sa forme (et je songe aux " festivals " comme celui de Amalfi en '68) semblait avoir un caractère éversif ne tarda pas à se rôliser, à s'institutionnaliser. Ainsi, - pour reprendre des termes qui nous sont communs- l'art , au lieu d'entrer dans la vie resta isolée dans la sphère esthétique. Bien que l'on ait défini " non art" , c'est à dire position alternative par rapport à la culture traditionnelle, et au pouvoir, une grande partie de l'oeuvre des artistes à partir de ce moment, leur approche libératoire s'est cristallisée dans une abstraite utopie.

Je pense que nous pouvons actuellement vérifier ce que je viens de dire , si nous considérons la façon dont vivent les artistes qui avaient été les protagonistes de

de cette expérience , dans le sens que leur libération d'autrefois s'est avérée assez illusoire; il me semble qu'ils font face à la dépression et à l'angoisse de ce moment de reflux général sans avoir recours à de nouveaux outils pour comprendre la réalité et sans donner preuve de capacités dialectiques pour ce qui est des rapports avec les autres.

A ce moment , je suis amené à faire un discours théorique : d'après Adorno (" Theorie esthétique), la tâche de l'art peut être vue dans sa volonté de transmettre une beauté et une vérité antagonistes , qui ne sont pas des objectifs utopiques mais des possibilités réelles , dégagées - aussi bien sur le plan de l'esprit que sur le plan matériel- d'une société partagée et pas encore libre. Mais cette beauté et cette vérité antagonistes ne peuvent être acquises qu'en les conquérant le jour au jour, en première personne, sans attendre qu'elles soient concrétisées par un abstrait " mouvement des idées " .

Je pense, notamment, que l'art ne reste pas un produit objectivé à une seule condition :qu'elle soit vécue et exercée , dans le cadre d'un processus dialectique et collectif de transformation de la réalité.

Je crois que cela a commencé à se produire dans les dix années qui viennent de s'écouler, à travers le protagonisme culturel collectif : nous avons vu des ouvriers qui ont réalisés des murales, des habitants des ghettos urbains faire du théâtre etc.

Tout un mouvement culturel changeant et capillaire s'est développé à la base, sur la vague de ce que l'on a appelé " les nouveaux besoins culturels" qui ont mûri à l'intérieur des ferments des luttes sociales et de la participation politique.

Pour une "ménagère" qui peignait ses murales sur le mur d'une maison de son quartier le moment esthétique n'était pas " fin à soi même ", c'était un moment de sa vie ; c'est à dire un moment qui s'inscrit dans un processus de vie partant de ^{la} perception d'un besoin humain ou social insatisfait et qui trouve son issue dans la lutte collective qui vise à le satisfaire.

C'est justement pour participer à la naissance de ce type de processus vital que j'ai commencé - en 1969- à faire du " travail politique ". Au début, dans un collectif de "volontaires " opérant à l'intérieur de l'asile pour malades mentaux de Collegno , ensuite comme "militant externe " à l'usine, avec un collectif politique de base et , enfin, dans l'organisation politique dont je suis encore à l'heure actuelle un " membre actif ".

Ce choix, par conséquent, a eu pour moi la signification d'un engagement à collaborer à établir les préalables politiques et sociaux d'une société transformée où l'art et la vie puissent s'enchevêtrer.

L'écart entre l'art ,d'une part, et d'autre part, la vie exigeait un rapprochement réciproque, c'est à dire qu'il fallait agir aussi pour faire " entrer la vie dans l'art" . Cet objectif n'aurait pu être atteint si la plupart des gens était restée passive et subordonnée, si elle n'avait pensé de pouvoir agir , à travers la lutte politique, sur sa propre destinée collective, autrement dit, si elle n'était pas devenue créatrice. L'erreur que nous avons commise - en tant que mouvement politique né en 1968- a été de glisser peu à peu

dans l'attitude qui a consisté à nous poser, comme but de notre action, les outils concrets de la transformation (l'organisation politique, le contr-pouvoir etc.) Cette erreur, je pense, dérivait surtout d'une immaturité, d'une subordination culturelle : pour cette raison je crois qu'aujourd'hui , pour renouveler les modes de lutte pour la transformation de la vie, l'expérience créatrice est particulièrement importante.

Au début, en 1969, cela a signifié : participer à une expérience très intense d'émancipation d'hommes et de femmes marqués , "exclus " auxquels je m'assimilais sur le plan humain , ensuite, au cours de mon travail de art- thérapeutique qui a duré 6 années, cela a signifié vivre - en termes plus intériorisés qu'extériorisés- le processus de vie " besoin- expression de lutte " sur lequel se fonde le protagonisme culturel collectif.

Tu me demandes enfin quels sont mes projets pour l'avenir : je te répondrai , en partant de ce que tu dis à propos du monde de l'art qui traverse à nouveau une phase de " congélation".

Je crois que c'est là un mal commun à tous les systèmes: le pouvoir et sa logique reprennent leur emprise sur le plan social et individuel. Mais étant donné que les " consciences " émancipées" ne peuvent être suffoquées sans déclencher des réactions explosives, le pouvoir mise surtout sur la manipulation, il tend à exercer des formes de contrôle inéluctable: du fait qu'il est irrépréhensible suivant la logique déterminée par la réalité existante.

A l'intérieur de ce réseau de contrôle , on arrive à tolérer - comme un fait physiologique - ce que l'on appelle la microconflictualité, les expériences alternatives de travail, de rapport intra-personnel et de "créativité ". Et bien, je pense que c'est sur ce terrain glissant qu'on peut continuer à travailler , en tenant toujours un " oeil" sur l'ensemble, sur la généralité , je crois qu'on puisse travailler à partir de la petite agglomération humaine et sociale , pour chercher de nouveaux moyens de communiquer avec tout le monde, pour chercher à transformer la logique générale et dominante des rapports intra-personnels.

Mon projet actuel consiste, pratiquement à tacher de continuer mon travail de "animateur " dans le quartier de Porta Palazzo, ici, à Turin. Cela veut dire vivre la crise de transformation que traversent à l'heure actuelle les différents groupes de jeunes, de travailleurs , de personnes âgées pour apprendre à vivre ensemble, en manière créative ; cela veut dire vivre, avec eux, l'évolution d'une façon nouvelle de " faire de l'art" , en tant que moment de connaissance intuitive de soi-même et à la fois de la totalité historique et sociale. Ce processus est difficile et " anxigène " mais il représente la seule chance que je vois, pour vivre des moments de véritable communication, pour commencer à me sentir véritablement " moi-même parmi les autres". Le but de ce travail à mon sentiment est de racheter l'art à la logique , de la représentation réifiée et à ses implications sur le plan social . C'est tout à fait secondaire que cette représentation soit transgressive ou consensuelle au système, l'essentiel est qu'aujourd'hui l'art soit vécue comme un rapport créateur de communication.

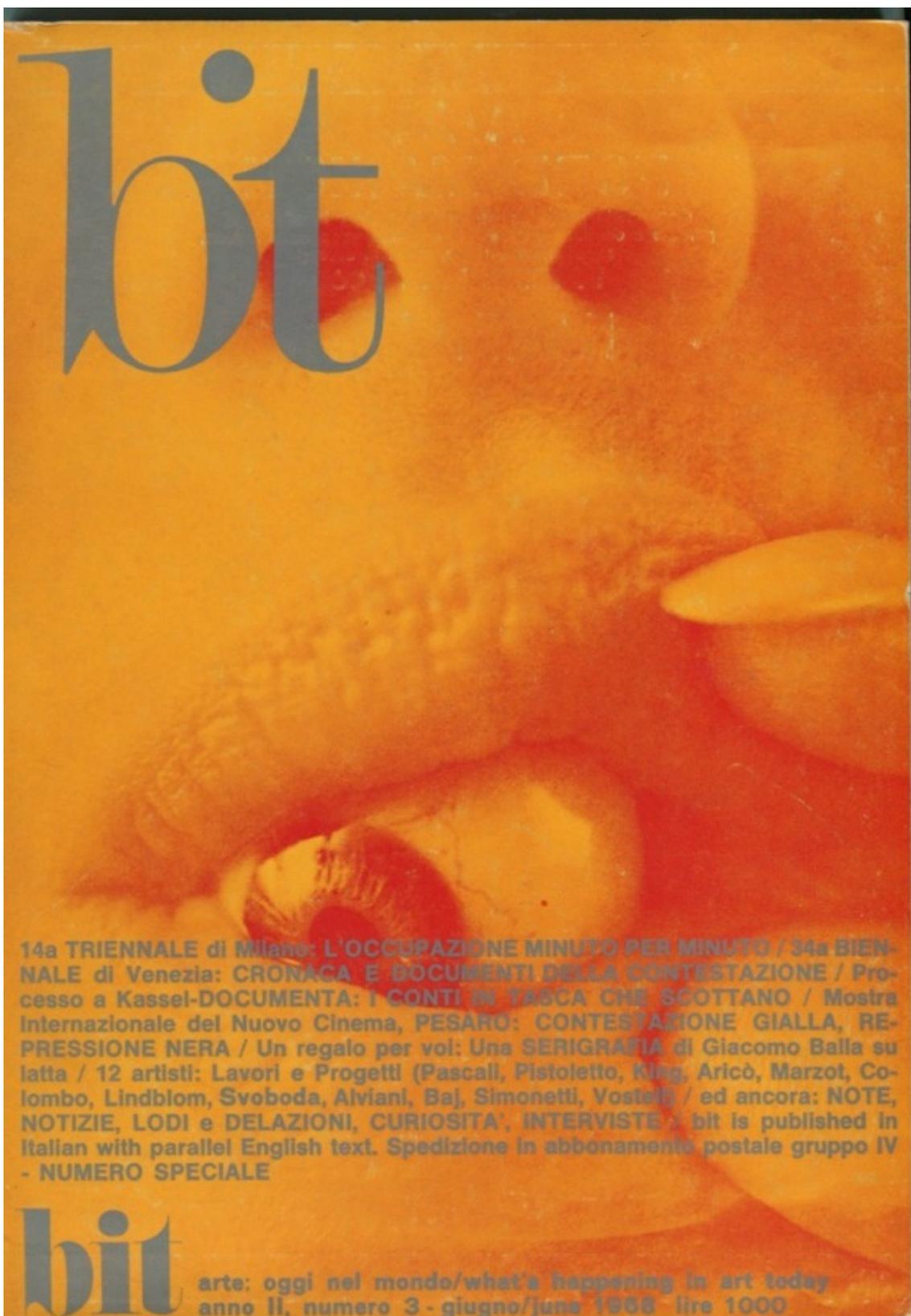
Je pense que c'est là l'élément essentiel qui uni mon discours à ton discours.

Actuellement je ne ressents aucune stimulation à m'exprimer dans un contexte individualiste car je trouve un sens à mon' action dans la tentative de concrétiser cette nouvelle dimension de l'art , une tentative qui se rattache à la recherche de devenir un "sujet qui prend ses décisions " face à soi-même et face aux autres, d'être un protagoniste , dans la relativité de ma personne, dans le contexte du processus de transformation de la vie

Turin, le 21 Décembre 1980

Piero Gilardi

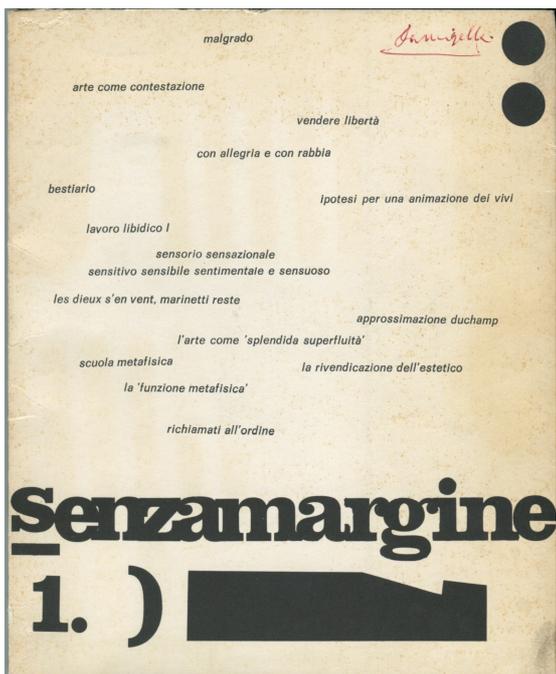
Illustrazioni



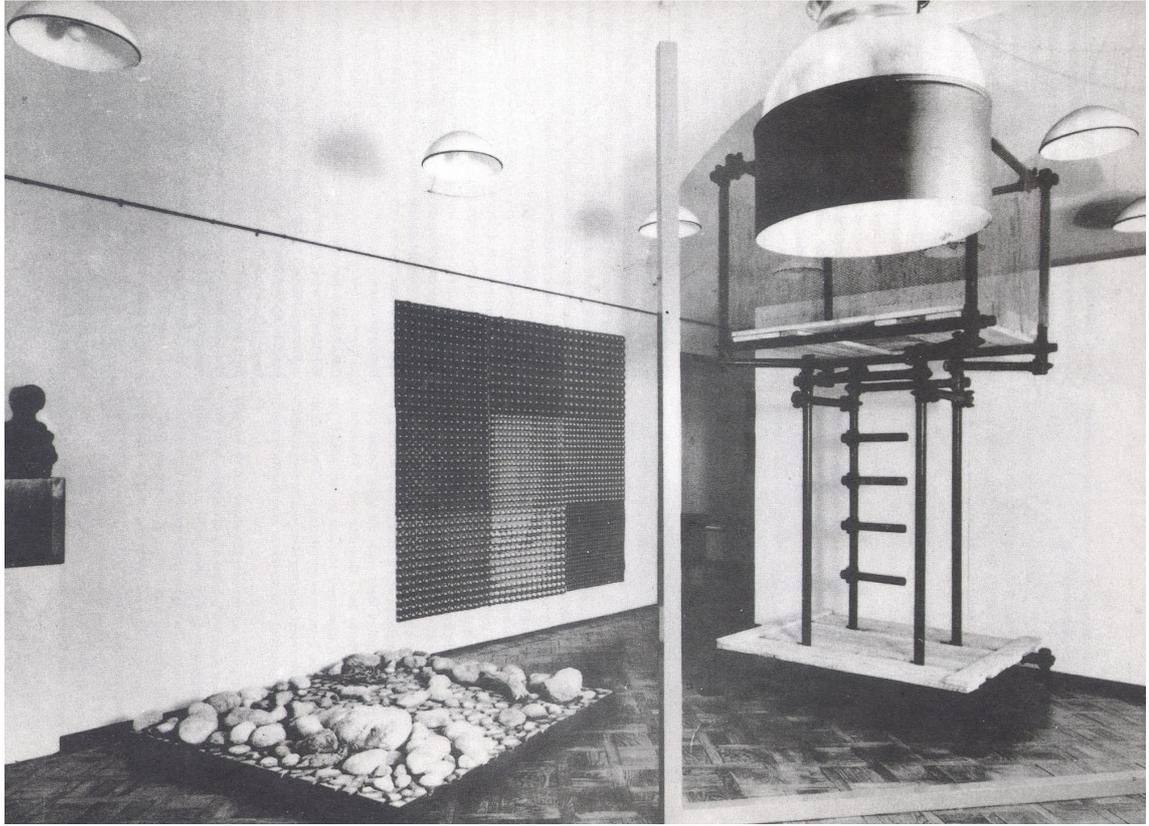
14a TRIENNALE di Milano: L'OCCUPAZIONE MINUTO PER MINUTO / 34a BIENNALE di Venezia: CRONACA E DOCUMENTI DELLA CONTESTAZIONE / Processo a Kassel-DOCUMENTA: I CONTI IN TASCA CHE SCOTTANO / Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, PESARO: CONTESTAZIONE GIALLA, REPRESSIONE NERA / Un regalo per voi: Una SERIGRAFIA di Giacomo Balla su latta / 12 artisti: Lavori e Progetti (Pascali, Pistoletto, Kling, Aricò, Marzot, Colombo, Lindblom, Svoboda, Alviani, Baj, Simonetti, Vostell) / ed ancora: NOTE, NOTIZIE, LODI e DELAZIONI, CURIOSITA', INTERVISTE - bit is published in Italian with parallel English text. Spedizione in abbonamento postale gruppo IV - NUMERO SPECIALE

bit

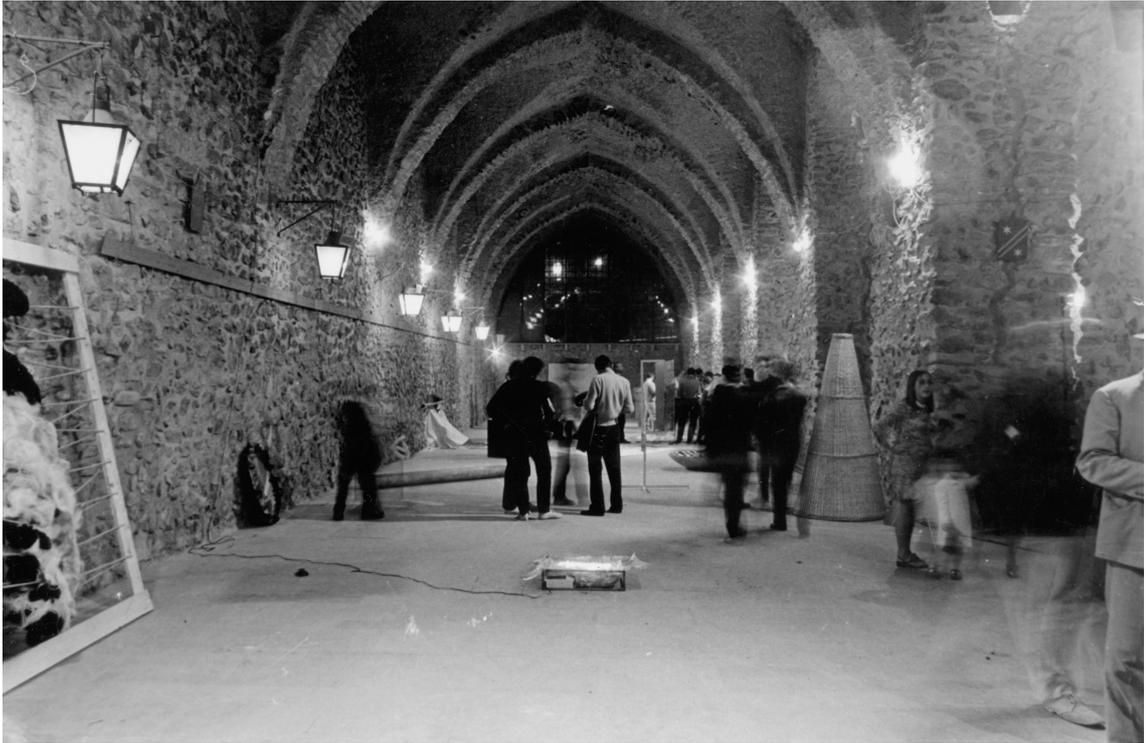
arte: oggi nel mondo/what's happening in art today
anno II, numero 3 - giugno/june 1968 lire 1000



«Cartabianca», n. 1, marzo 1968
«Cartabianca», n. 2, maggio 1968
«senzamargine», n. 1, 1969



Arte Abitabile, Galleria Gian Enzo Sperone, Torino, giugno 1966
Courtesy Archivio Piero Gilardi. Torino



Arte Povera più azioni povere, Amalfi, Antichi Arsenali della Repubblica, 4-6 ottobre 1968
Courtesy Archivio Lia Rumma, Napoli



da sinistra: Tommaso Trini, Germano Celant, Filiberto Menna, Piero Gilardi, Marisa Volpi;
in seconda fila Angelo Trimarco, durante il dibattito che si svolge ad Amalfi, Antichi Arsenali
della Repubblica, in occasione di *Arte Povera più azioni povere*, ottobre 1968
Courtesy Archivio Lia Rumma, Napoli



Richard Long, Piero Gilardi, Jan Dibbets, Amalfi, ottobre 1968
Courtesy Archivio Lia Rumma, Napoli



Richard Long, Piero Gilardi, Jan Dibbets, Amalfi, ottobre 1968
Courtesy Archivio Lia Rumma, Napoli



I Guitti de Lo Zoo, *L'Uomo ammaestrato*, Amalfi, 4 ottobre 1968
Courtesy Archivio Lia Rumma, Napoli



Michelangelo Pistoletto durante l'azione de I Guitti de Lo Zoo, *L'Uomo ammaestrato*,
Amalfi, 4 ottobre 1968
Courtesy Archivio Lia Rumma, Napoli



Amore Mio, Palazzo Ricci, Montepulciano 1970, foto di Claudio Abate



vitalità del negativo

nell'arte italiana 1960|70

Roma, Palazzo delle Esposizioni | novembre 1970 gennaio 1971

Incontri Internazionali d'arte

Agnetti. Alfano. Alviani. Angeli. Anselmo. Biasi. Boetti. Bonalumi. Bonito Oliva. Boriani. Castellani. Ceroli. Colombo. De Vecchi. Fabro. Festa. Fioroni. Kounellis. Lo Savio. Mambor. Manzoni. Marotta. Massironi. Mattiacci. Mauri. Merz. Mochetti. Paolini. Pascali. Pisani. Pistoletto. Rotella. Sartogo. Scheggi. Schifano. Tacchi. Uncini. Zorio.

SCONTI FERROVIARI

Esente da bollo

Stato. Firenze

Manifesto della mostra *Vitalità del Negativo*, Roma, Palazzo delle Esposizioni,
novembre 1970 – gennaio 1971



Affiche della mostra *Piero Gilardi. Tappeti natura*, Torino, Piper Pluriclub, 25 gennaio 1967
Courtesy Archivio Piero Gilardi, Torino



Pittura murale in strada, Piero Gilardi, 1971 – Courtesy Archivio Piero Gilardi, Torino



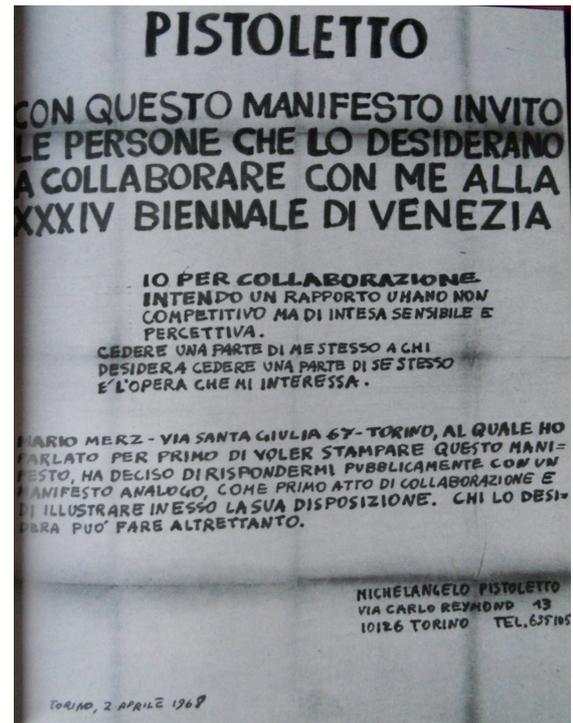
Andreottile 1977, Torino, corteo del 1° maggio, Courtesy Archivio Piero Gilardi, Torino
Agnessi morte, 1979, Torino, corteo del 1° maggio, Courtesy Archivio Piero Gilardi, Torino



AV, Parco Arte Vivente, Torino



Michelangelo Pistoletto, *Gilardi seduto su un cubo*, 1967, velina dipinta su acciaio inox, cm 230x120 – Courtesy Archivio Fondazione Pistoletto, Biella



Invito/Manifesto mostra personale *Michelangelo Pistoletto*,
Galleria Gian Enzo Sperone, Torino, 22 dicembre 1967;
Courtesy Archivio Fondazione Pistoletto, Biella

Michelangelo Pistoletto, "Manifeto della collaborazione", 2 aprile 1968



Cittadellarte, Biella, foto Enrico Amici, Courtesy Archivio Fondazione Pistoletto, Biella