

Da: *Standing Sculpture*, a cura di R. Fuchs, J. Gachnang, F. Poli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 dicembre 1987 - 30 aprile 1988), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 1987, pp. 27-29.

## «Organismo isolato e situato»

**Cristina Mundici**

Dalla viva voce di Emilio Vedova: «In questa stanza della mia casa, che è stata lo studio di Martini, ho visto lavorare lo scultore. Teneva la materia appesa, con un particolare sistema di tiranti, e la lavorava spostandosi continuamente nella stanza, ed insieme a lui si spostava la materia». Questo sembrava essere, per Martini, il metodo di lavoro più efficace per manipolare una scultura, per constatarne immediatamente la reazione al mutare dell'incidenza della luce, prevedendo quello che sarebbe stato il destino di quell'oggetto: oggetto tridimensionale, appunto, quindi passibile di svariate collocazioni in svariati ambienti, e sottoposto perciò alle infinite alterazioni che la forma subisce in diverse condizioni spaziali e con diverse sollecitazioni di luce.

Il problema della collocazione di oggetti plastici, si sa, è problema di vecchia data. Al contrario il quadro è per sua natura vincolato ad una parete di supporto; dato un ambiente, le possibili collocazioni di un dipinto in esso sono numericamente limitate. In un dipinto, semmai, la questione del rapporto tra oggetto e spazio circostante è risolto all'interno del dipinto stesso: non dato reale ma problema di rappresentazione. Nei primi quindici anni del Novecento si impone anzi, in pittura, come una delle questioni sostanziali attorno a cui vengono costruite poetiche e pratiche pittoriche.

All'incirca nello stesso giro di anni si fa più pressante, per lo scultore, la questione appunto del rapporto tra oggetto e spazio circostante, alla ricerca di una terza via che esuli sia dalla scultura monumentale che dall'oggetto d'arredo. A partire dall'Ottocento e toccando punte massime tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, la committenza pubblica richiede in gran quantità opere monumentali, con cui affollare strade e piazze cittadine; per contro, lungo tutto l'arco dei primi decenni del Novecento, esiste un'ampia produzione di sculturine da soprammobile, oggetti d'arredo, plastica decorativa e via discorrendo: scultura di piccole dimensioni, insomma, destinata a spazi per lo più domestici, creata per ornare uno spazio definito e circoscritto, per assolvere ad una precisa funzione di completamento di una dimensione e di un'atmosfera di interno, globalmente articolata.

E l'altra scultura, cioè tutta quella possibile produzione che non sia né il monumentale né il soprammobile, «come», in quale misura è pensata e soprattutto per quale spazio? Gli scultori fra le due guerre si trovano a manovrare una materia cui vengono generalmente riconosciute capacità espressive inferiori rispetto al cromatismo del pigmento, ad inventarne una dimensione, una forma che non si dilati al monumentale e non si rimpicciolisca al bibelot e, quindi, ad inventarne una collocazione spaziale. Operazione costosa, questa, in termini di energia mentale, e rischiosa: per sua natura, la scultura vive e della materia scolpita e dello spazio che le sta attorno; l'oggetto scolpito è comunque una presenza fatta del rapporto tra sé e l'atmosfera circostante, è anzi sottrazione di spazio e ricreazione di esso, è «organismo isolato e situato», secondo una definizione longhiana. E lo scultore deve quindi fare i conti in quegli anni con una forma scolpita che né «abiti» all'aria aperta né «abiti» nello spazio chiuso e domestico della casa. Si tratta perciò di reinventare una dimensione per la scultura, un ambiente che la ospita, una sua collocazione nello spazio. Ma quale spazio?

A partire dagli anni Sessanta si assiste al diffondersi di una pratica artistica che si attiva solamente in presenza di uno spazio dato. La scultura, se di scultura si può ancora parlare, vive del rapporto con un ambiente definito, la fruizione dello spettatore è orientata verso una totalità costituita da luogo e oggetto materiale in esso collocato. Si affermano i termini installazione, environment, in situ a indicare l'inscindibile binomio costituito da materia e ambiente. Il problema della collocazione di una scultura nello spazio è risolto a priori, contestualmente all'invenzione di una forma; laddove per forma si intende l'una e l'altra entità. In quegli stessi anni Sessanta e Settanta si diffonde l'arte ambientale; anche l'operazione artistica all'aria aperta è risolta come intervento su di un ambiente dato: essa è condotta su di una specifica realtà spaziale ed è creazione di una forma non riproponibile altrove.

Earthworks, Arte concettuale, Arte povera, Body Art, Minimal Art: altrettante forme di espressione artistica che legano strettamente il proprio intervento ad un «qui ed ora» preciso, ad una specifica definizione di luogo e di tempo. Non è forse casuale che nello stesso anno, il 1974, compaiano su due riviste differenti, «Artforum» e «Data», due articoli ad opera di due personaggi chiave nelle vicende dell'arte contemporanea: l'uno di William Rubin, direttore del Museum of Modern Art di New York, l'altro di Giuseppe Panza di Biumo. Sollecitati dalla presenza di forme artistiche con connotati talmente differenti rispetto alle tradizionali categorie e generi, entrambi riflettono sulla possibile collocazione spaziale delle nuove opere e, quindi, sulla più opportuna sistemazione museale. Infatti: se l'arte contemporanea vive della sua stretta connessione ad un luogo, come preservare le opere, come garantirne la fruibilità e come, quindi, situarle? Oppure, come reinventare il luogo deputato ad ospitarle, il museo?

La mostra che occupa, dal dicembre '87 all'aprile '88, le stanze del Castello di Rivoli ripropone, a distanza di quasi trent'anni dall'affermarsi delle nuove espressioni artistiche, oggetti scolpiti, «statue», sculture. E con esse le annose questioni quali il posizionamento di un oggetto plastico nello spazio, la costruzione di una forma che demarchi nettamente il confine tra materia e spazio circostante, il problema dell'incidenza della luce e la sua diretta partecipazione alla costruzione formale, la necessità di concludere l'oggetto plastico nel suo sviluppo verticale e altresì di fornirgli una base d'appoggio, l'antinomia tra pieno e vuoto in scultura, l'invenzione di una forma indipendentemente dalla precisa definizione di un tempo e di un luogo.

È, questa mostra, la registrazione di una tendenza in atto, è una sorta di aspirazione alla permanenza, o una rimediazione sulla plastica e sulla collocazione della plastica? Sicuramente è l'opportunità di mettere in relazione opere plastiche di gran qualità con ambienti particolarissimi, che di per sé comportano massima attenzione alla sistemazione di oggetti in essi. Reciproca esaltazione, quindi, e dell'oggetto scolpito e dei valori spaziali attorno ad esso.