

Da: *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 25 aprile 1993), Edizioni Charta, Milano-Firenze 1993, pp. 11-22.

## ***Una storia***

**Germano Celant**

### ***Al di là della collina***

Oltre che il titolo della mostra, "Un'avventura internazionale: Torino e le arti 1950-1970" è una domanda con cui interroghiamo il tempo e il passato di una cultura urbana e cittadina con i suoi risvolti interni ed esterni, nazionali e internazionali; ma è anche una messa in luce - quindi un altro interrogativo - sulle nostre esperienze. Su entrambe si è lavorato per esporre quello che è stato altro noi e con noi, con l'idea o la consapevolezza di non chiedere, e quindi di non dare, una risposta assoluta, ma tranquilla e il più possibile autentica. La domanda e l'illuminazione sulla scena artistica di Torino hanno richiesto infatti l'elaborato di un panorama il più circolare possibile, atto a dispiegare un movimento centripeto e centrifugo delle arti, a esteriorizzare una parzialità o una pienezza che raffigurino un territorio di intrecci e di storie dei vari linguaggi, attraverso le analisi e le proposte storiche dei suoi stessi protagonisti o testimoni. Ogni frammento, incluso o escluso, è quindi una risposta sul tutto, sulla sua validità e sui suoi limiti, che sono rigorosi e spietati, perché rispecchiano una prospettiva che non ha bisogno di giustificazione, né si accontenta di essere di parte, perché nel suo compiersi si trasforma in un'ulteriore interrogazione sulla storia e sulla propria partecipazione a essa.

Quanto esposto e affermato è di fatto una verità in discussione e in questione. Costituisce ancora una domanda, poiché fa accedere alla preminenza quanto all'assenza di un insieme visivo e materiale, la cui scelta, attraverso inclusioni ed esclusioni e secondo un muoversi, teorico e critico, non è mai neutra. In questo senso la formulazione di un panorama nazionale e internazionale conduce di fronte a se stessi. Si parte affascinati da qualcosa che potrebbe e dovrebbe esserci, un complesso di eventi, profondi e importanti, su cui alla fine si verifica la propria parte. Ognuno si disperde per comprendersi.

Pertanto la ricerca o la domanda sull'avventura internazionale di Torino, nelle arti tra il 1950 e il 1970, nella sua presunta chiarezza cade in un "risultato", appartenente allo spazio delle cose scelte e presentate. Queste si trasformano in potere d'affermazione e ciò può giustificare tutte le critiche. Ma un'altra opinione è un'ulteriore domanda, che è solo alibi per se stessa e per se stessi. L'interrogazione non finisce mai, perché in essa sta un fondo e si traccia un percorso. Non rimane quindi che esporsi, per cui i protagonisti e i testimoni di questa mostra sono costretti a dividere la responsabilità che ha portato a un percorso molteplice, ma evidente ed esplicito, dietro cui non è possibile mascherarsi o restare in collina.

### ***La rigenerazione***

Nel 1945, come tutte le grandi città segnate dallo spettro del nazionalismo, Torino delle arti rinasce se non internazionale, decisamente europea. È un modo di proteggersi e di immunizzarsi contro l'eventuale nostalgia per il passato, come di attuare una transizione verso un'identità aperta e nutrita di informazioni sui fenomeni culturali prodotti nel mondo. All'inizio, sino ai primi anni Cinquanta,

si assiste alla ripresa dei contatti con l'arte d'oltralpe, concretizzata in mostre personali di artisti quali Léonor Fini e Jean Target, di Georges Braque e Marc Chagall, e collettive, dal 1951, come "Francia-Italia" con le presenze di Jean Fautrier, Alberto Giacometti e Hans Hartung, oppure in collaborazioni e visite di intellettuali francesi quali Paul Eluard e Jean Louis Barrault, Tristan Tzara e Jean Vilar. All'epoca Torino si propone come luogo di verifica o di diffusione di uno sviluppo altro, quello di una postavanguardia storica francese, tra tardo Cubismo e spento Dadaismo, pigro Naturalismo e superficiale Astrattismo, diventati accademici e retorici. Tuttavia anche questo concorre a creare una mentalità più aperta alle ricerche straniere, fa familiarizzare gli artisti con l'idea di un'arte europea e continentale, preludio per un'apertura intercontinentale. I risultati non si notano nella vecchia generazione, segnata dalla forte presenza di Casorati, sono invece rilevabili nella vulcanica incisività dei giovani, quali Mattia Moreni, Franco Garelli, Pinot Gallizio, Carol Rama e Mario Merz, quanto nella spinta informativa assunta dalle gallerie private che, tra il 1957 e il 1958, arrivano, prime in Italia, a presentare Wols, Bacon e Balthus.

Sulla dialettica tra una tensione informe e aniconica, specchio di una ricchezza passionale, drammatica e tragica, presagio di magmi industriali dilaniati perché percorsi da un soffio, individuale e soggettivo, rappresentata dalla costellazione dei pittori gestuali, da Wols a Sam Francis, sino a Gutai e il profilarsi iconico di un rovescio della spontaneità causato dall'ambiente e dal contesto che vampirizzano i corpi, per cristallizzarne la figura sospesa e raggelata in un limbo senza tempo, situazione evidenziata da una figurazione minacciosa e fredda, che va da Francis Bacon a Balthus, per arrivare al primo Michelangelo Pistoletto, si gioca infatti la pienezza vitale della fine degli anni Cinquanta a Torino.

La cifratura di queste polarità, tra proiezione del corpo/azione/materia e inquadramento del corpo/cosa/immagine con la loro radicalità, fa decantare l'opacità e l'aridità, il vuoto e la stagnazione dei pittori d'oltralpe, quali Bissier, Buffet, Manessier, Schneider, Soulages riproposti di continuo in "FranciaItalia", manifestazione che con il passare degli anni si spegne per lento soffocamento e stagnazione dell'Arte Informale francese, che ne è stata il soggetto traente.

È un primo ribaltamento del predominio dell'arte importata da Parigi, tradizionale "capitale" delle avanguardie storiche legate alla registrazione di un vedere o di un sentire, per una prospettiva che prenda in considerazione le scelte analitiche sulla funzione dell'arte e sui suoi mezzi procedurali, o riconosca agli *assemblage* e alle combinazioni di prodotti e icone banali posizioni artistiche provenienti dai Paesi Bassi e dalla Germania, dall'Inghilterra e dagli Stati Uniti.

Questi filoni sono complementari e, a Torino, si erigono come protagonisti di una progressiva liquidazione del "mantenimento all'ordine" della pittura e della scultura, quanto di una presa di coscienza della molteplicità linguistica dell'arte. Tale apertura "al di là della collina", basata sull'affermarsi di un'eccezionale circolazione di una prospettiva internazionale, va dunque osservata attraverso questo doppio percorso, dove il singolo tracciato non esclude o primeggia l'altro, ma ne è ragione speculare e dialettica.

All'interno della visione che celebra il trionfo del momento esteriore raggelato dall'artista, la forza attivante e rigeneratrice, l'indice fecondo di una condizione internazionale è decisamente l'apparizione espositiva, nel 1958 alla Galleria Galatea, di Francis Bacon la cui opera, nel 1962, riceve la piena consacrazione con la grande retrospettiva alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino.

Il demiurgo responsabile di questo arrivo, quanto alla preparazione di un humus e un habitat artistico, capaci di riceverlo, è attribuibile alla straordinaria volontà, teorica e letteraria, di Luigi Carluccio, a cui si deve l'identificazione e la promozione di un asse figurale, magico e surreale, attestato dalla ricerca di Alberto Savinio, Mino Rosso, Italo Cremona, Léonor Fini, Filippo de Pisis, Felice Casorati, Giorgio de Chirico e André Masson, esposti dal 1950 al 1959, dalla Galleria La

Bussola, di cui il critico è prima direttore e poi consulente, e di Balthus, Sutherland, Ernst, Giacometti, Redon e Pistoletto presentati alla Galleria Galatea, diretta da Mario Tazzoli, per cui Carluccio redige le introduzioni teoriche. L'ottica che presiede alla forza visiva di Bacon è il ripiegamento dall'analisi, tipica del tardo Cubismo o del Realismo, alla puntualità dell'esistere. Dopo decenni di "resistenza" e di "restaurazione" sui miti di una società liberata, la solennità del dramma umano appare l'unica occasione per lo sguardo dell'artista. Tuttavia Bacon, e poi, a Torino, Balthus e Giacometti, non pensa di affidarsi all'astrazione e all'indeterminazione dell'informe, sottolinea invece la "visione" dell'angoscia o del desiderio di esistere. È un modo di liberare la pittura dalla mortificazione del segno "di superficie", imposto dalla scelta "astorica" che, dal 1948 via Pollock e De Kooning, viene dall'America, per ridefinire il suo soggetto. Questo è il personaggio o l'attore condannato a interpretare se stesso per vedersi nel mondo. Uscita quindi dal flusso gestuale, conseguenza di quello "di coscienza", tipico del Surrealismo, per un vissuto e per una condizione soggettiva della propria attualità. Questo sentire, di matrice esistenziale, è una condizione anche del vedere, che mette in relazione l'esistenza del proprio esserci o corpo con i fatti, vale a dire la ragione di un vedersi quale "cosa" tra altre "cose". La presa di Bacon, con la sua forza di coagulazione pittorica e di congelamento contestuale, giocati sull'opposizione tra un vuoto spaziale e un pieno corporale, capace di stabilire un aggregato "sospeso", si ritrova infatti in Pistoletto, il cui ruolo di mentore per l'arte e la circolazione dell'arte, dal 1960, a Torino e in Italia è cruciale.

Rispetto a Bacon il lavoro di Pistoletto svolge un salto ulteriore, verso una condizione oggettiva del percepirsi. Togliendo la realtà vischiosamente rappresentativa della pittura per sostituirla con la "ripresa", in tempo reale, del mondo mediante la condizione fredda e impersonale del fondo speculare, prima in vernice e poi in metallo, quando della fotografia, l'artista torinese assume tutta l'opacità del reale. Si ritrova immagine tra le immagini, cosa tra le cose.

L'identificazione è bipolare, per cui Pistoletto, dal 1960, come artista porta l'attenzione alla fenomenologia dell'arte che erode la "rappresentazione", e si pone come pura esistenza creativa tanto da non distinguere tra sogno e realtà e, dal 1965, si sottopone a una forte accelerazione formale e iconica con la serie degli "Oggetti in meno", fulcro dell'erosione materica ed energetica degli anni Sessanta in Italia. Come intellettuale il suo ruolo è stato quello di intrecciare uno spartito europeo di contatti tra artisti, facilitando la mostra delle *Armi* di Pino Pascali e la conoscenza dell'arte italiana, mediante la creazione del Deposito d'Arte Presente e, in seguito, di una collezione d'artista, quanto rendendo possibile il dialogo tra gallerie, in particolare tra Ileana Sonnabend e Gian Enzo Sperone, che ha dato avvio alla circolazione della Pop Art in Italia e dell'Arte Povera in Francia, Germania e Stati Uniti.

La capacità di precipitare le immagini in cosa, dal 1960 al 1965, è infatti partecipe di una ricerca del "doppio" che passa attraverso la scomparsa del protagonismo della persona a favore dell'oggetto feticizzato. L'inanimata rappresentazione delle icone popolari di Roy Lichtenstein e Andy Warhol, esposti per la prima volta in Italia, a Torino nel 1963 e nel 1964, si offre quale riflesso "mostruoso e meravigliante" della mercificazione dei media. Questo, a Torino, si incrocia con la macinazione delle "figure" di Aldo Mondino, che arriva a tradurre in gadget, quali magliette e poster, il feticcio Casorati, o con la cristallizzazione industriale dei tappeti/natura di Piero Gilardi o con l'azzeramento metafisico della pubblicità o dello schermo televisivo di Mario Schifano, fino agli assemblaggi di oggetti e di frammenti di macchinari trovati nel reale e riproposti in un altro reale, le armi di Pino Pascali. Con questi artisti gli oggetti o gli archetipi, le figure o i paesaggi si svuotano e diventano "scenario". L'interiorità è messa in parentesi e gli spazi di circolazione delle cose e dei fenomeni sono elevati a soggetto. È un tentativo di creare un territorio al riparo dall'io, così da dichiarare, in modo ironico e critico, la definitiva artificialità dell'arte. Usando la forza delle cose che vengono dal

basso si costruisce tuttavia un abisso di immagini dove l'artefice sparisce e la soggettività creativa non diventa altro che merce di consumo.

All'opposto la polarità dell'informe, nella sua bifrontalità tra analitico e materico, non vive sull'idea di una finestra aperta sul mondo e sulla società di massa, non aspira a diventare il resoconto o la cronaca, continua e in tempo reale, del sociale e dell'oggettivo, ma è scrittura, monade o universo che possiede in sé il tutto. L'arte per il pittore o lo scultore si formula come congettura, impiega una logica o un elemento energetico per identificare una direzione del linguaggio. È un fattore di invenzione che vive sulla forma relativistica delle strutture e dei materiali, sul loro disporsi ordinato o caotico, statico o energetico, a scacchiera o a labirinto.

L'effluvio energetico che dà l'impronta ai risvolti dell'informe affonda le sue radici nel Primo Futurismo, sviluppo che a Torino trova continuazione e nuova vita nel Secondo, e continua con Fontana, Melotti e Burri, per definire una prima fisionomia, impregnata di ascesi astratta e mentale. Colto nella sua germinazione, si distingue per la messa a fuoco di una complessità di intrecci tra avanguardie del moderno e del contemporaneo, il cui studio e intreccio all'inizio degli anni Sessanta si deve principalmente a Enrico Crispolti, autore della grande antologica del "Secondo Futurismo" nel 1962 e della prima retrospettiva di Giacomo Balla, alla Galleria Civica di Torino nel 1963, e la cui conduzione informativa e il patrocinio passano attraverso Luciano Pistoì, prima critico dell'«Unità» e poi gallerista. Dal 1958 la sua Galleria Notizie macina proposte di rilettura del Futurismo storico, quanto dell'Astrattismo, e costruisce un ponte ideale che unisce linguisticamente la generazione di Wols, Accardi, Fontana, Francis, Burri, Nevelson, Rothko, Twombly e Gallizio e quella di Castellani, Manzoni, Paolini e Fabro.

Tale muoversi artistico parte dalla considerazione della materia disincagliata dalla storia ed elevata a processo di energia visuale per arrivare al suo compito illuminista e razionale. È un fondare il linguaggio dell'arte sulle sue materie e sulle sue entità elementari, rendendolo estraneo al reportage sul reale, così da analizzarlo quale valore antropologico e strutturale. L'infinito dei gesti e dei segni diventa il territorio di indagine e di memoria che l'artista attraversa per narrarne e consacrarne una dimensione poetica e mentale.

È interessante notare che questo nucleo di artisti trova un significato di aggregazione per una precisa circolazione di scambi tra Torino e Milano, Roma e New York. Da una parte il filone Lucio Fontana e Fausto Melotti, Piero Manzoni e Enrico Castellani, allargato a Yves Klein, sino al giovane Luciano Fabro, dall'altra il divenire di tessiture astratte e gestuali, di materie organizzate e strutturate che informa, intorno alla Galleria La Tartaruga di Roma diretta da Plinio de Martiis, il lavoro di artisti che hanno vissuto o sono stati orientati verso l'esperienza americana ed europea. I nomi sono quelli di Alberto Burri e Cy Twombly, Mark Rothko e Louise Nevelson, sino a Carla Accardi e Fausto Melotti e ai giovanissimi protagonisti della Scuola Romana, quali Jannis Kounellis, Tano Festa e Mario Schifano, tutti esposti dalla Galleria Notizie.

Questi artisti, sia a Milano sia a Roma, hanno lavorato per liberare il linguaggio dell'arte dagli usi e abusi di cui l'avevano ricoperto gli espressionisti astratti americani e gli informali francesi, riuscendo a riportarlo alla sua essenzialità. Rifiuto quindi delle incrostazioni e delle smanie drammatiche per privilegiare i segni e le strutture primarie. Guardando alle avanguardie storiche, da Mondrian a Malevič, questi artisti hanno cercato di abolire ogni intento simbolico, psicologico ed espressivo.

Quello che preme è di avviarsi verso un'arte di idee, più che di opinioni personali. Ecco allora che Manzoni e Castellani evidenziano l'istanza dei "mezzi" procedurali e visuali, che vanno dal corpo dell'artista alle sue tracce, dalla superficie alla sua modulazione. Un assorbimento dell'impulso, che porta, a Milano, alla "redazione" spaziale e ambientale di Luciano Fabro, controbilanciata a Torino dalle meditazioni e postulati concettuali di Giulio Paolini. Il loro rifiuto di ogni connessione

cronachistica ha definito nell'arte l'imporsi di condizioni estremamente ridotte al fare, sia a livello cromatico che formale, sia oggettuale che segnico. Siamo alla ricerca di una visione "non emotiva", ma pragmatica - e qui si pone il profondo legame con l'arte americana da Rothko a Twombly - che fonda la sua affermazione sul valore equilibrato del colore o del gesto, per affermare una pittura che sia sensibilità e concettualità materializzate. In particolare, le prime indicazioni dal 1960 al 1964, di Fabro e di Paolini, vanno nella direzione di un recupero architettonico e filosofico del fare artistico. Rinnovano l'attenzione alle "convenzioni" spaziali e strumentali della pittura e della scultura, ne svelano, in parallelo al costruire fenomenologico della Minimal Art, le entità essenziali che informano, a priori, tutti gli aspetti del contesto arte, come prassi e teoria.

Fulcro teorico per il trasmettersi veloce di questo intreccio tra Sensualismo e Luminismo, tra Neobarocco e Razionalismo, la presenza e la scrittura di Carla Lonzi, il cui vortice di idee e di assunti teorici e politici, dal suo libro *Autoritratto* all'impegno in Rivolta Femminile, ha decisamente modificato lo svolgersi della cultura, non solo artistica, degli anni Sessanta. Infine tra le energie positive che hanno prodotto, alla fine degli anni Cinquanta, un allargamento informativo sulla pratica del produrre e del percepire l'arte a Torino, sono da evidenziare, a livello pubblico, la Galleria Civica d'Arte Moderna e, a livello privato, l'International Center of Aesthetic Research, diretto da Minola e Tapié.

### ***La crescita***

La Galleria Civica si apre nel 1959 e comincia a produrre mostre che inizialmente scorrono in parallelo con l'attivismo artistico dei critici e delle gallerie torinesi rivolti principalmente al panorama delle avanguardie francesi. I primi due anni si definiscono, con il dialogo museale tra Vittorio Viale, Jacques Lassaigne e Franco Russali, attraverso le retrospettive dedicate a Robert e Sonia Delaunay, Nicolas De Staël, l'ultima edizione di "Francia-Italia", Hans Richter e poi Maria Helena Vieira da Silva e Hans Hartung, un programma decisamente interessante ma di riporto. Dal 1962 però succede un'apertura più europeista e internazionale, dovuta anche al grande evento di "Italia '61", segnato dall'architettura di Nervi, che forza la cultura cittadina ad aprirsi alla circolazione mondiale; la Galleria Civica accoglie la retrospettiva di Francis Bacon, collabora con il Museum of Modern Art per le esposizioni di Franz Kline, Hans Hofmann e del fotografo Steichen. Dal 1963 si getta sulla rilettura delle avanguardie italiane, con l'antologica di Giacomo Balla, facilitata dal clima di disponibilità verso il Futurismo messo in movimento da Fillia, Oppo e Galvano, curata con notevole impegno scientifico da Crispolti e Drudi Gambillo, per arrivare al recupero storico dei "propri" artisti, con le retrospettive di Luigi Spazzapan e Felice Casorati.

Con la fondazione e l'attività della Galleria Civica, Torino invia un grande segno di cambiamento verso la pratica e la produzione artistiche. Quale metropoli industriale apre un discorso sul rischio pubblico della cultura, fuori della dimensione accademica e tradizionalista, per interessarsi al suo sperimentale. Cerca di individuare gli atteggiamenti progressivi e costruisce strutture di intervento e di servizio, che si intrecciano con la potenzialità industriale di settori quali il design e la grafica, l'architettura e l'editoria. I sintomi di questa osmosi si evidenziano nel mecenatismo di Gualino o di Pininfarina, nella crescita sperimentale e internazionale di istituzioni come l'Auditorium Rai, l'Unione Culturale diretta da Fadini, il Teatro Gobetti, il Nuovo Teatro Regio, l'attività cruciale della casa editrice Einaudi, con il suo insieme di scrittori e intellettuali quali Vittorini, Calvino, Mila, Ginzburg, Sanguineti e la presenza di riviste come il «Menabò», «Cratilo», «Ombre Rosse» e «Sigma». L'impegno di un Museo cittadino dà sicurezza alla borghesia locale, avviata alla solidità e all'opulenza per l'indotto economico, creato dall'espansione e dalla potenza produttiva della Fiat, per cui il collezionismo e l'interesse per l'arte moderna e contemporanea, a partire dal 1960, si espandono e coincidono con la nascita di molte gallerie. Accanto alla Bussola, Galatea e Notizie si

affiancano la Narciso, la Gissi e il Punto, da cui, nel 1964, si stacca la Gian Enzo Sperone, per arrivare nel 1966 alla Christian Stein e alla Martano.

Un buon apporto alla corrosione della fissità artistica in Torino deve attribuirsi anche all'International Center of Aesthetic Research, diretto da Ada Minola e ispirato da Michel Tapié, un critico errante che conferisce al programma del Center un senso totalmente internazionale. Spaziando dalla Francia alla California, dal Giappone ai Paesi Bassi, con una progressiva dilatazione dell'azione materica e segnica, Tapié avvicina artisti di tutti i continenti e fa del Center una sorta di luogo spettacolare, che arriva a mescolare arte e ambiente, suono e performance. Il Center diventa una "zona franca" dove la rigenerazione plastica e visuale si fa effetto magico e meravigliante. Serbatoio di idee e di impulsi, seppur mai separati dalla matrice informel e tardo surrealista, questo luogo espositivo arriva a frantumare i limiti dei confini linguistici entro cui si opera a Torino. Introduce la logica di una visione zen, proponendo dal 1960 gli strappi e gli eventi dei pittori giapponesi, come Domoto, Teshigara, Shiraga e il Gruppo Gutai, la cui polemica antitecnologica e antiaccademica, contemporanea e complementare a Fluxus, tendeva a sostituire alla dimensione statica del fare arte, un atto organico vivente, legato al soffio incandescente dell'energia corporale. Una regressione sacrale verso il sé, che viene ribadita con la valorizzazione della scelta filosoficamente "orientale" degli artisti californiani Sam Francis e Mark Tobey e dalla sintonia "aniconica" degli italiani Lucio Fontana e Carla Accardi.

Più che alle opere esposte, l'influenza dell'International Center of Aesthetic Research va attribuita alla costituzione di un "campo" teatrale, irriverente e fisicizzato, in cui l'arte diventa "evento", qualcosa che comprende tutto. Una sorta di laboratorio sperimentale, basato su una comunicazione generalizzata, in cui gli artisti arrivano a prendere coscienza che l'arte può avere un impatto vitalizzante, anche se affidato allo stato effimero e trepidante delle materie e delle reazioni energetiche. Se si mettono insieme il fascino di una pietrificazione dei media e la forza del fuoco virtuale, sprigionato dalle materie e dai corpi, abbandonati a se stessi, più la presenza critica e ambientale del Primo e Secondo Futurismo e il momento trasversale, ad Alba, del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginatista, creato da Pinot Gallizio, Jorn, Debord e Costant, nonché il forte impatto del rapporto diretto del Living Theater con artisti come Merz e Pistoletto, si capiscono le fonti prime o le radici storico-contemporanee dell'Arte Povera. Il fascino delle categorie della spontaneità e della creatività sovrapponibili e mescolabili, l'attenzione a un pensiero "vivo" che si aggancia alla materia ed esprime energia, naturale e artificiale, è paesaggio fecondo in cui, seppur con progressiva emancipazione, si nutrono artisti come Pistoletto, Merz, Boetti e Gilardi, seguiti dai giovani Zorio, Anselmo e Penone.

Tuttavia la rivelazione di un'energia evocata mediante il pullulare delle immagini libere, come gli "Oggetti in meno", 1965-66, di Michelangelo Pistoletto, esposti nel suo studio nel 1966, o la decantazione di insiemi scatenati e fantastici, 1966, di Alighiero Boetti, mostrati nel 1967 dalla Galleria Stein, compiono una traversata metafisica e mentale che, evitando le valenze organiche dell'informe, è una risposta generativa e iconica, contrapposta all'infatuazione per gli organismi consumistici dei pop e antitetica all'attrazione del misticismo industriale e tecnologico dei Minimal americani, di cui gli artisti italiani conoscono, per visione dal vero, la freddezza e la ripetitività.

Non è un caso che a Torino le tre vicende si intreccino nello spazio della Galleria Gian Enzo Sperone. Mentre la Galleria Notizie continua il lavoro su Carla Accardi e Cy Twombly, Giulio Paolini e Luciano Fabro, contribuisce ai recuperi storici di Piero Manzoni e Fausto Melotti, la Galleria Sperone, dopo Jim Dine e Robert Rauschenberg nel 1965, organizza nel 1966 le mostre di Pino Pascali, Andy Warhol, Piero Gilardi e l'"Arte Abitabile", mentre nel 1967 Dan Flavin, Tom Wesselmann, Marisa Merz, Gilberto Zorio, Michelangelo Pistoletto, e nel 1968 Mario Merz, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis e Pier Paolo Calzolari, nel 1969 Robert Morris, Carl Andre,

Joseph Kosuth, Lawrence Weiner e Giuseppe Penone, per finire nel 1970 con Bruce Nauman, Douglas Huebler, Sol LeWitt, Robert Barry e Hanne Darboven.

Nell'arco di tre anni, la Galleria di Sperone ospita, con uno straordinario anticipo internazionale, le prime personali, a volte mondiali o europee o italiane, dei protagonisti della Minimal, Conceptual e Arte Povera. Le ragioni di questa concentrazione gravitazionale, dove passa la cultura artistica della fine degli anni Sessanta, sono diverse. Innanzitutto l'inversione del tragitto informativo che, dal 1964, con il premio a Rauschenberg alla Biennale di Venezia, sino alla museificazione italiana, nel 1969, del "New Dada e Pop Art newyorkesi" proprio alla Galleria Civica di Torino, sposta lo sguardo dall'Europa all'America.

Si delinea un amore/odio per la cultura d'oltreoceano, che fomenta dialettiche identificazioni e contrapposizioni di matrice politica e ideologica. Ma se la negazione è affermazione, la strategia dissociatrice dell'arte europea ha bisogno dell'antitesi americana. Si produce un ritmo di diastole e di sistole, per cui i lavori quanto i contatti di questi artisti diventano una forza errante tra le due sponde. Prima Pistoletto si impegna sul fronte della connessione tra Sonnabend e Sperone, come sul riconoscimento di un clima artistico italiano, da Roma a Milano, da Torino a Bologna, e poi Piero Gilardi viaggia e relaziona sulla sintonia con le esperienze di Flanagan, Long e Nauman. È l'inizio della definizione di un intreccio internazionale che si caratterizza per una radicale fiducia nelle espressività che, sull'utopia delle avanguardie storiche, trascendono tutti i limiti precedenti del fare arte. Si definisce un muoversi materico e visivo a trecentosessanta gradi, dove l'energia concentrata nelle opere d'arte si trasforma di continuo, si fa creazione incessante e turbine spettacolare. Nasce allora l'Arte Povera. Il vertiginoso tragitto che porta a un mescolio di forze e di teorie che, dal 1970, si chiarificheranno e si distingueranno per movimenti e individualità, chiama in causa anche una segreta alleanza con il teatro e lo spettacolo. Il disegno registico del Living Theater con la sua passione per le energie concentrate tra attore e pubblico, corpo e materie è un'altra chiave di decifrazione dell'arte nel periodo dal 1965 al 1970 a Torino. Il gruppo teatrale americano arriva in città per "Italia '61", ma comincia ad avere un legame continuo con l'ambiente culturale torinese dal 1965 al 1968 con i soggiorni dovuti alle rappresentazioni di *The Brig*, *Mysteries*, *Le Serve*, *Antigone* e *Paradise Now*. La carica anarchica e vitalizzante del gruppo, rafforzata dalla proiezione, nel 1967 in presenza di Jonas Mekas, dei film del cinema underground newyorkese conferma, negli artisti italiani, la necessità di una prospettiva radicale e iconoclasta, drammatica e sulfurea rispetto all'arte ufficiale del tempo. Ecco allora la ragione dell'incorporazione, in Merz e Zorio, Calzolari e Kounellis, Anselmo e Penone, di qualsiasi materia e spazio, tecnica e linguaggio. Il punto di forza è mettere in mostra "segni attivi" e sorgenti di potenza. In concomitanza con tale nomadismo, si diffondono gli ambienti "alternativi", quali il Piper progettato da Derossi e Ceretti, e il Deposito d'Arte Presente, voluto da Marcello Levi e Pier Luigi Pero, la necessità di un attraversamento spettacolare della città e dei suoi spettacoli, come "Con temp l'azione", lo Zoo e l'interscambio teatrale Quartucci / Kounellis / Paolini, quanto il viaggio filmico di Nespolo, Berardi e Martelli.

La costruzione di una rete di spazi aperti alla stratificazione dei linguaggi è complementare all'idea di un'arte totale, che dal Futurismo ha pervaso la cultura italiana. Storicamente a Torino il riverbero tra arte, architettura e teatro data dal 1925, con la commissione a Casorati e a Sartoris per il rinnovamento del teatrino di casa Gualino, e si propaga dal dopoguerra con Carlo Mollino sino ad arrivare alla grafica pubblicitaria, di ispirazione pop, di Armando Testa e alla progettazione artistica di vestiti e di oggetti, presentati al Piper, di Alighiero Boetti e Piero Gilardi o al "design creativo", organico e inorganico, del Gruppo Gufram. D'altro canto, la letteratura si riversa sulla musica e sulla drammaturgia, tanto che a Torino si tengono le prime rappresentazioni assolute, nel 1956 all'Unione Culturale, del *Laborintus* di Sanguineti e Berio e, nel 1968, proprio al Deposito d'Arte Presente, di *Orgia* di Pier Paolo Pasolini. Due testi e due "commedie" che, con il loro

attraversamento infernale, parodistico e informe, apportano un ulteriore contributo allo "sventramento dei linguaggi".

Lo spessore dell'organico e del caotico insieme con la definizione di un nucleo originario e archetipico, che permea a Torino le vicende artistiche, dal Gutai a Merz, da Bacon a Pistoletto, da Manzoni a Paolini necessita, per esistere, del contrapposto e complementare principio d'ordine e di essenzialità. Il parteggiare per un "a priori" psicofisico, più consono agli artisti europei, viene compensato da un a priori formale e intellettuale, che si riscontra all'epoca nelle sculture dei Minimal e nelle definizioni e scritture dei Conceptual. Rispetto al disordine e alla pluristratificazione delle materie e delle tecniche dell'Arte Povera, Judd e Flavin, Andre e LeWitt, propongono un linguaggio organizzato in anticipo, che coincida totalmente con il programma, la norma e la regola stabilite. I loro lavori si costruiscono secondo il progetto e l'ordinamento e la progressione, mentre la disposizione dei volumi nello spazio diventa il dato da osservare. L'Arte Minimal rende infatti protagonista la configurazione, e crede in un mondo senza residui, nega l'archeologia dei simboli e dei segni, innalza il dato linguistico a fenomeno e cosa.

In questo programma il soggetto sparisce e rimane solo un processo ordinatore, che dà senso e significato al costruire e al fare. Siamo all'opposto dell'arte europea e italiana, che crede nell'esistenza di un linguaggio storico, aderente alle vicende del mondo: un a priori archeologico da dissotterrare continuamente, per reinterare e rifecondare. La concezione minimal, focalizzando la problematicità fenomenica e strutturale della "scrittura" per volumi e per linee, si porta appresso la questione sulla "struttura dei significati", vale a dire la domanda sulla filosofia dell'arte. Qui intervengono i conceptual, come Kosuth, Weiner, Barry e Huebler che, consapevoli dell'insufficienza dell'artista come teorico e critico, si propongono di "dematerializzare" l'artefatto, fino a farlo scomparire per favorire l'idea e il concetto. Tale dissolversi dimostra la perdita di interesse per qualsiasi evoluzione formalista e la tensione a trasformare il "materiale" visivo in processo mentale. Ogni entità esterna all'analisi dei concetti e dei significati filosofici, che informano l'arte, è considerata un sottovalore, mentre il discorso o la definizione della sua processualità non è più una manifestazione di letteratura critica, ma d'arte. Siamo a un passo dall'azzeramento totale del prodotto d'arte a favore della filosofia o della linguistica, cioè del metalinguaggio.

Al momento, per le istituzioni e la visione ufficiale queste pratiche artistiche appaiono una traversata nel nulla. Di fronte alla forza oscura delle materie brute dell'Arte Povera, come il fuoco o il ghiaccio, lo zolfo o il vetro, oppure lo spessore e il peso di un cubo di metallo o di un pavimento di mattoni, la secchezza di una definizione o di un aggettivo della Minimal e della Conceptual Art proposti come opere d'arte, la risposta pubblica è inerte e scettica. Si distingue nuovamente la Galleria Civica d'Arte Moderna che non si arresta nel prendere rischi verso la storia, il moderno e il presente. Dal 1967 incamera la raccolta Eugenio Battisti per un Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, nel 1968 offre alla città un'esposizione folgorante e mirabile, "Le Muse Inquietanti", curata da Carluccio, da cui si sviluppa, in Italia, un'entusiasmante rivisitazione della Metafisica e del Surrealismo, per giungere nel 1970 a "Conceptual Art Arte Povera Land Art", che tenta la prima "museificazione" di una storia in atto, che riguarda principalmente la funzione propulsiva di una situazione artistica globale, che è anche risultato torinese. Il cerchio si chiude, ma è evidente che, a Torino, le vicende artistiche di valore internazionale non si fermano al 1970. Si potrebbe anzi dire che, per la complessità e la fecondità prodottesi nelle due decadi precedenti, iniziano e generano una vicenda mondiale, ma questa è una storia da farsi.