

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 212-223.

## ***Geologia e geografia del nuovo: l'Arte Povera e il contesto romano***

**Luca Massimo Barbero**

A voler ripercorrere e analizzare, pur sinteticamente, le vicende dell'Arte Povera a Roma, è bene iniziare sottolineando come il contesto artistico della capitale fosse, già dall'immediato dopoguerra, uno dei più sensibili della penisola nel recepire e metabolizzare le sollecitazioni più diverse. Negli anni sessanta, questo contesto inizia a essere scosso in maniera orizzontale, quasi tellurica, da alcuni nodi sperimentali che vengono a captarsi in città, secondo una vibrazione che, se ancora non è originaria, va però connotandosi e maturando in modo nuovo. Sono informazioni e vibrazioni più simili a increspature che a smottamenti, masse che lentamente si spostano per definire una nuova geografia di arte, compattandosi tra loro in una sorta di "deriva dei continenti" al contrario. È una geografia rappresa attorno ad alcuni fulcri di *situazioni*, che si muove tra l'eredità figurale della scuola romana e nuove "zolle" galleggianti che altre condizioni vanno causando. Allo stesso tempo, queste increspature ed emergenze romane - che si muovono a un livello che viene da definire di ricerca, come di "fresatura" del linguaggio artistico in un campo linguistico eminentemente tradizionale, quasi prettamente figurale, evolutivo di una scuola - hanno dato vita ad alcune polarità, che hanno unito la loro radicalità a luoghi e momenti espositivi altrettanto sperimentali, che fanno del contesto romano un luogo di collettività e anche di raggruppamento, di dibattito e di presentazione collettiva di nuova generazione.

In un contesto italiano che dagli anni cinquanta vede Torino muoversi secondo una persistente attitudine sperimentale e Milano caratterizzata da esempi radicali come Lucio Fontana e Piero Manzoni<sup>1</sup>, la *nuova* Roma già dall'immediato dopoguerra si era caratterizzata secondo una identità polimaterica e gestuale, che si muove tra figure cruciali come Alberto Burri ed Ettore Colla, le straordinarie sperimentazioni poetiche di Toti Scialoja e ripetuti passaggi di autori americani come Robert Rauschenberg e Cy Twombly (che qui si trasferisce dal 1957), Willem de Kooning e Philip Guston. La città si muoverà quindi negli anni sessanta secondo due velocità differenti, che sono diverse rispetto a quelle del Nord. Da un lato, una chiave di *immagine popolare*, con Mario Schifano e la Scuola di Piazza del Popolo, in una nuova interpretazione della tradizione figurale che spesso richiama anche un nuovo esotismo mediterraneo, pure secondo alcune capacità reinterpretative del campionario post-archeologico del barocco monumentale: in questo contesto, l'idioma genericamente indicato come "Pop" assume in sé il valore della continuazione differente di una lunga tradizione. L'altra polarità emerge secondo una mancanza di ortodossia tipicamente romana, differente dagli schieramenti di altre città - come ad esempio Torino - e nasce da lampeggianti sperimentalismi come quello di Francesco Lo Savio: è una nuova idealità che non solo ha i propri protagonisti, ma anche inediti e precisi luoghi di ricerca, che la fanno uscire dalla semplice forma espositiva della galleria d'arte per occupare, anzi creare, spazi diversi di incontro.

Se una galleria come La Tartaruga di Plinio De Martiis, presentando alcune novità, procede nella direzione figurale con importanti affondi internazionali<sup>2</sup>, altri spazi si muovono diversamente e, come gli artisti che vi espongono, spezzano le consuetudini di un rapporto millenario con i modi

della città, modificano le relazioni secondo cui intenderla e rappresentarla. La nuova Roma capta e genera ciò che sarà indicato come la sperimentazione dell'Arte Povera: è una città che deve diventare *carbonara di se stessa*, ripararsi in spazi nuovi per poter costruire un dialogo che invece in altre città è anche più immediato: si pensi ad esempio alla importanza della componente politica e sociale che in città industriali come Milano o Torino, ma anche Genova e Bologna, determina tutta una serie di sollecitazioni che invece a Roma si infiltrano proprio attraverso questi spazi alternativi. Un essere *altrove* e un porsi in un esercizio *altro*, lontano dalle grandi influenze che le generazioni radicate dei Guttuso, dalle ricerche di un Cagli o dalle risultanti informali gestuali che continuano in questi anni nel mondo del contemporaneo romano. Nuovi spazi quindi per una *fisicità diversa* di un'arte *differente* non solo nella radice dei contenuti ma nella *forma* stessa.

Il primo di questi spazi che potremmo definire manifestamente "clandestini" è certamente L'Attico di Fabio Sargentini, che nel giugno del 1967 con la mostra collettiva "Lo spazio degli elementi. Fuoco Immagine Acqua Terra", porta certamente a una prima compiuta maturazione il processo di modificazione delle prospettive "geologiche" del mondo artistico romano cui si accennava. In questa occasione, Umberto Bignardi espone *Rotor Vision omaggio ai pionieri del cinema*, struttura rotante di materiali eterogenei su cui avvengono proiezioni che materializzano un "tempo meccanico"<sup>3</sup>; parallelo è il "tempo lirico"<sup>4</sup> di Schifano nei due cortometraggi dedicati al Vietnam, *Made in U.S.A.* e *Silenzio*; Mario Ceroli ricostruisce in *Due spettatori* uno spazio teatrale in cui "la rappresentazione ha ceduto alla presenza"<sup>5</sup>; Michelangelo Pistoletto fa del quadro specchiante *Due persone alla balconata* uno "spettacolo immanente... come alzato alla seconda potenza"<sup>6</sup>; Piero Gilardi propone la sua "falsa natura"<sup>7</sup> in *Caduta di frutta*. Lo stesso Pistoletto, alcuni mesi dopo, accentuerà proprio all'Attico questa dimensione scenica dei propri quadri specchianti, presentandoli in dialogo con azioni di travestimento<sup>8</sup>. Il versante degli "elementi" è esemplificato da due figure centrali ed emblematiche: Jannis Kounellis, che espone *Senza titolo (Margherita di fuoco)*, fiore metallico da cui esce una vera fiamma, e Pino Pascali, che presenta *9 mq di pozzanghere, 1 mc cubo di terra e 2 mc di terra*, utilizzando proprio acqua e terra e in senso primario. È una nuova centralità, individuata già da Alberto Boatto nel suo testo in catalogo: "C'è voluta la fine della rappresentazione così facile a fingere l'acqua, il fuoco, la terra, il ritorno al senso fisico della presenza, delle materie, dell'oggetto, perché fosse possibile riproporre non come evasione ma come realtà questi elementi primi. Kounellis li ritrova lungo il senso della sua fantasticheria contemplativa, avvertita ora come una dimensione del reale, al punto che nella rosa di fiamme il fantastico alla lettera prende fuoco. Pascali lungo la sua dispotica dimensione di favola, di ammobiliare lo spazio con i suoi sogni, di portarli allo scoperto e nella concretezza, ritrova l'acqua nelle sue pozzanghere colorate. Fantastico, sogno oppure infanzia circolano nella realtà, entrano nello spazio e lo ingombrano, tracciano in Pascali lunghi movimenti al rallentatore come di chi si trova silenziosamente e biancamente trasportato a sua insaputa in una perduta dimensione di favola; oppure in Kounellis muovono i passi concentrici attorno alla corolla fiammeggiante, dove il più sottile degli elementi esercita il suo aereo incantamento, celebra la liturgia del fuoco".

Solo pochi mesi dopo, in settembre, Germano Celant codificherà come "Arte Povera" questa modalità di relazione con l'universo visivo, che non propone un nuovo simbolismo delle materie, ma un nuovo utilizzo di materie, segni, simboli: "Il cinema, il teatro, e le arti visive si pongono come antifunzione, vogliono registrare unicamente la realtà e il presente. Intendono stritolare, con la pura presenza, ogni scolastica concettuale. Rinunciano, intenzionalmente, ad ogni complicazione retorica, ad ogni convinzione semantica, vogliono solo constatare e registrare, non più l'ambiguità del reale, ma la sua univocità. 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 della ipotesi teatrali di Grotowski, ci piace chiamare 'povera'<sup>9</sup>.

"Lo spazio degli elementi. Fuoco Immagine Acqua Terra" è come l'emersione di una materia nuova nel fare dell'arte: è germinale ma ha anche una nuova radicalità, che è lo stesso spazio "diverso" pensato da Sargentini, che per questi artisti è un terreno nuovo su cui costruire ex-novo anche il significato stesso dell'esposizione e del rapporto con il pubblico e il mercato. È certamente una mostra spartiacque, che ha in sé proprio le due nuove coordinate operative e poetiche della novità: "Lo spazio degli elementi" e "Lo spazio dello spettacolo", che sono anche il titolo dei due testi in catalogo, scritti rispettivamente da Maurizio Calvesi e da Alberto Boatto. Come se le due velocità del contesto romano avessero trovato un nuovo binario su cui procedere e in questo fossero percorse da una interna metamorfosi, foriera di una radicale trasformazione e della scissione tra questi due elementi teorici di ricerca che seguiranno i propri percorsi.

Il saldarsi della radicalità di nuove ricerche con la ridefinizione dell'identità stessa dello spazio espositivo e della modalità con cui abitarlo ha certamente in Pino Pascali uno dei grandi protagonisti sulla scena artistica romana. L'incontro di Sargentini con Pascali data al settembre 1966 ed è cruciale per entrambi. Intensa e totale, la loro intesa reciproca si rafforza in una breve stagione che il 28 settembre 1968 porta il giovane artista a una scomparsa precoce quanto improvvisa, in un incidente motociclistico, consegnando così la sua arte al mito della sua biografia. Negli anni del suo esordio, la critica tende a sottolineare una dimensione "favolistica" e "meravigliosa" del suo linguaggio. La sua prima mostra all'Attico di piazza di Spagna, nell'ottobre del 1966, è articolata in due fasi successive in cui l'artista presenta "nuove sculture" realizzate con tele tese su centine di legno<sup>10</sup>. Nella prima, i suoi "animali" frammentati (*La decapitazione del rinoceronte, Il serpente, Il dinosauro che emerge, Il dinosauro riposa, La decapitazione delle giraffe, Quattro trofei di caccia, Grande rettile*), nella seconda, *Il mare, La scogliera, Barca che affonda, Due balene*. Maurizio Calvesi in catalogo descrive "opere come giocattoli, allora, più che arte come giuoco... presunti balocchi... Arte con accenti di favola, ma anche favola nella dimensione dell'arte". Boatto riporta testimonianza dell'origine degli animali mutilati, nelle parole dello stesso Pascali: "Sono ossessionato dall'immagine di vedere una parte di me, un dito, staccarsi dalla mia mano e cadere. Vedermelo dal di fuori"; nel frammento e nell'ironia, si attua un passaggio di contesto e dimensione: "Così la scena del mondo si è voltata nel falso della scenografia: il mito si è mutato in favola, nello scherzo e nella crudeltà bianca ma anche nella grandiosità della favola dove la mutilazione sta di casa". Frammenti e membra disarticolati, staccati, danno vita a un presunto mondo "meraviglioso", espressione di una giocosità seria e di una fantasia libera che andavano a contrapporsi a una gravità che aveva caratterizzato l'intera generazione creativa che era uscita dal secondo dopoguerra, prodromo di una libertà di agire nel creare una diversa quotidianità degli oggetti, in un nuovo segno civile e politico, teso a inventare e dare corpo a un mondo. È un mondo italiano e mediterraneo, profano e magico, nutrito anche della nuova esperienza scenico-televisiva: centinato, leggero, non pensato come perpetuo, vive il senso di una felicità dell'effimero, è allo stesso tempo *mise en scène* e *mise en abîme* di un mondo impossibile<sup>11</sup>. Pascali si diverte scimmiettando una borghesia assassina, che ai propri muri appende parti mutilate di animali che furono vivi: decapita un rinoceronte, e nella più grande tradizione italiana aperta dalla Metafisica, fa di questi personaggi non delle *Muse inquietanti* o dei *Bagni misteriosi*, ma animali che si inabissano nei pavimenti, attraversano i muri o sono rimasti incastrati nelle pareti, e giraffe che stanche di portare il peso del proprio collo si sono autodecapitate. Vi è sì una indubbia ironia, ma anche uno spirito forte di spaesamento. Attorniato da questa fauna leggera, emerge *Il mare*: "Il mare è fatto di onde, e il mare di Pino Pascali è fatto di onde. Quelle del mare raffigurano un moto continuo e indivisibile, quelle di Pascali sono immobili e divisibili, solide, composte di scodelle di tela e di legno che si uniscono fra di loro come le tessere di un mosaico. Questo mare che non è un mare è di proporzioni vaste come la pianta di una casa. Per di più c'è un fulmine. Anche il fulmine è di legno e tocca la cresta

delle onde, è una cosa di mezzo tra il serpente e la corda degli sciamani che sta per drizzarsi al cielo. Stranamente bello, gigantesco regolare, di una geometria inventata, il mare di Pascali ha una forza di suggestione immediata. È anche e soprattutto un oggetto antinaturalistico e antisimbolico. In ultima analisi è un segno estetico che vale per se stesso. Ma, in quanto segno, non esclude un'interpretazione in chiave, diciamo, di antropologia culturale. Nella civiltà meccanica e utilitaria Pascali vuole essere il puro folle della situazione, libero (è possibile?) dall'alienazione all'oggetto. Passa per e attraverso le immagini gli oggetti e i miti del tempo in cui vive, però conferendogli uno strano spessore semantico, come se appartenessero a epoche anteriori, li vede con l'occhio del selvaggio. Per questo, per arrivare ad una correzione magica delle cose, inventa animali totemici, fa del mare un oggetto e lo costruisce con le proprie mani. E se l'attenzione troppo tesa sull'oggetto lo dilata sino a produrre un effetto impressionante, anche questo conta. Il mare, dopo tutto, è un effetto impressionante"<sup>12</sup>. Proprio *Il mare* suggerisce a Sargentini l'inadeguatezza della galleria di piazza di Spagna e l'avvio di una ricerca di luogo alternativo, che approderà due anni dopo al garage di via Beccaria.

La seconda mostra di Pascali all'Attico è quella che ha luogo nel marzo del 1968, ancora in due fasi successive<sup>13</sup>: nella prima sono esposti *Bachi da setola* e *Ragnatela*, nella seconda *Ponte*, *Botole* e *Trappola*. Rispetto al costruire in centinatura, questa nuova serie di lavori ha una sua effettiva diversa natura, perché sono quasi prodotti industrialmente: passano all'idea di un luogo di agire che non è più il costruire l'effimero, e superano anche un certo tipo di naturalità, confermando come Pascali in effetti non solo abbia precorso l'Arte Povera ma nei medesimi anni la stia già metabolizzando e rigenerando. Se nei lavori precedenti vi era l'aspetto di ri-evocare, trasportando e/o utilizzando la natura, qui egli entra in una fase più sintetica e più provocatoriamente seriale, costruttiva. Vi si riconosce una drammaticità e una problematica politica molto forte: non più portare la natura in una galleria d'arte, ma sottolineare al contrario la sinteticità e problematicità dei materiali industriali rispetto alla natura. Mentre i cetacei e il mare venivano chiusi in una stanza, scenicamente, questi *Bachi da setola* vengono allestiti nello spazio esterno a essere fotografati per il catalogo, andando a segnare come un percorso, a fingere movimenti inesistenti: una mobilità statica, frutto di come il visitatore dovrebbe percepirli e riconoscerne il gigantismo alieno. Il gioco delle parti, ancora alieno, di andare a installarli nella *natura vera*, è proposto quasi a ricordare che non esiste spaesamento, paesaggio, animale senza occhio di chi lo guarda e lo riconosce come tale. Pascali prefigura un universo variegato che è *in motion*, popolato di meravigliose cose, che sono tutta una azione nel suo pensiero: ci consegna questi oggetti e presenze come toccati da un'azione che li rende fruibili, in una originalità anche di materiali che non è semplicemente poverista ma mette in gioco tutto, erede blasfemo *pour cause* del polimaterico prampoliniano e delle suggestioni di Burri, senza alcuna sterilità del materiale, proponendo un teatro dell'artificio, così come delle ironie saviniane dai barocchismi scenici dello spazio urbano.

Alcuni mesi dopo, la sala personale alla Biennale di Venezia, in occasione della quale Palma Bucarelli consacra proprio in questo senso la sorprendente densità creativa di Pascali, che ne farà il giovane maestro di più generazioni: "Pascali inventa animali preistorici, pozze d'acqua, mucchi di terra, trappole. Non immagina immagini, ma subito cose: con lo stupore di scoprire, tra fantasia e realtà, il ponte della tecnica. Vive nel tempo delle invenzioni a tappeto, in un mondo che è tutta una fiera merceologica, tecnologica, pubblicitaria: un enorme apparato per inventare tante futili cose che durano un giorno. Non contano le cose, ma le immagini che abbagliano e dissimulano l'ovvietà delle cose"<sup>14</sup>. Pascali rilegge in modo nuovo una sorta di campionario fondamentale della tradizione romana, che cessa di essere legato alla figurazione secondo un'ottica di continuità, ed entra dirompente nelle problematiche della ricerca. Non a caso, a conferma dello strettissimo legame che si viene a creare tra Roma e Torino nella seconda metà del decennio, è proprio la galleria torinese di

Sperone a recepire in tempo reale la novità radicale e l'assonanza del lavoro di Pascali con la situazione che di lì a poco si sarebbe temporaneamente cristallizzata nella definizione di Arte Povera, presentando per la prima volta al pubblico, nel gennaio del 1966, *Le armi*: quelle "armi" che l'ambiente di Roma aveva ritenuto troppo dure, forse politiche, comunque non idonee.

Anche Jannis Kounellis, l'altro grande protagonista della prima stagione dell'Attico di Sargentini, stabilisce presto un rapporto privilegiato con Torino, che nel dicembre del 1968 ospita la sua personale alla Galleria Sperone, dopo aver realizzato in novembre i "materiali scenici" per l'opera teatrale *I testimoni* di Tadeusz Różewicz presentata al Teatro Stabile con la regia di Carlo Quartucci. Rispetto a Pascali, Kounellis costituisce come l'altro versante di una relazione possibile tra artificio e natura, tra materie e spazi. La sua prima mostra all'Attico si tiene nel marzo 1967 e si intitola "Il giardino - I giuochi": è l'occasione in cui l'artista presenta le sue rose ritagliate di tessuto, non più dipinte, applicate al supporto con bottoni automatici; vi sono inoltre ambienti specchianti, in uno dei quali un trenino elettrico transita attorno all'artista seduto. Così Boatto descrive la mostra nel testo in catalogo: "Una rosa nella triplice versione di chiusa, matura e sfiorita, viene ripetuta su dei grandi pannelli accostati strategicamente l'uno all'altro al fine di creare un environment. Ma aperto: nella catena dei fiori si allargano alcune smagliature; la successione ci conduce davanti a un vuoto suggerendoci l'immagine intima e immateriale con cui ognuno di noi deve riempire quell'assenza. ...Numerose gabbie con vivi uccelli fanno da cornice mobile e sonora alla sua più ampia composizione di rose: l'eccesso di naturalità - messa in mostra com'è nel volatile in gabbia proclama l'assoluta artificialità dei fiori; il volo difficoltoso ed il canto degli uccelli imprigionati, l'estenuato profilo araldico delle rose. ... L'idea della ripetizione come fenomeno speculare apre sui 'giuochi' di Kounellis, dove vi trova testuale conferma. Come il principio dello spaesamento, già avviato nell'entourage di fiori, trova egualmente una realizzazione esplicita". Anche in questo caso, come in Pascali, il riferimento primo apparente è al gioco, ma ci troviamo in una dimensione totalmente altra, nella quale l'oggetto e la materia - inerte o vitale - sono veicolo di simbologie e allusività primordiali, non futuribili.

La scelta di includere animali vivi nel contesto dell'opera matura in Kounellis anche a seguito dell'esperienza della mostra di Richard Serra a Roma, alla Galleria La Salita, del 1966<sup>15</sup>: è scelta di una azione in parte tautologica e in parte scenica, ma comunque concreta, che riassume *in nuce* il successivo sviluppo della sua visione, ripreso già alcuni mesi dopo nella medesima sede. La seconda mostra di Kounellis all'Attico infatti, del novembre 1967, realizza attraverso l'impiego di materiali eterogenei la finzione immersa nella viva realtà estetica di una sorta di oasi tropicale: l'artista espone infatti *Cactus*, *Pappagallo* (vivo), *Acquario* e *Cotoniera*. In catalogo, a sottolineare la dimensione di sogno e spaesamento, l'artista riproduce la sua irrazionale conversazione con alcuni bambini in visita alla mostra. In una condizione di silenzio interrotto soltanto dall'eco del volatile, Kounellis dispiega un'idea della natura che è al contempo costrizione e meditazione, riflessione filosofica e primaria sulla condizione dell'uomo nella natura. Il luogo diviene una visione possibile, ogni cosa è presente ma non per essere loquace, come sottolinea in una recensione Lorenza Trucchi: "Oggi Kounellis ha fatto il gran rifiuto: ha abbandonato la pittura ed è passato direttamente alla natura, ad una natura non rappresentata ma addirittura concreta ed ha messo su all'Attico un suo giardino, una oasi ideale, con aiuole di terra vera, piante grasse, acquario e uno stupendo pappagallo in libertà che becca e sorvola beato sul suo piccolo regno vegetale. ...Questo ritorno a zero, questo rifiuto totale, questa neo-metafisica concreta ci ripropone, in un mondo di 'oggetti', le integre 'cose' della genesi"<sup>16</sup>. Rispetto alla situazione torinese, Roma deve attraversare il Mediterraneo e uccidere l'esotico, come testimonia in maniera esemplare il lavoro di Kounellis: è una uccisione sotterranea, che negli spazi *underground* produce la fermentazione di alcuni elementi vicini al contempo al naturale e al classico, che ne rompono le coordinate. La natura di Kounellis,

così come quella di Pascali, non è quella di Giuseppe Penone: Roma è città di pietra, una pietra decorata, lavorata artificialmente fin dentro le viscere, teatro dell'artificio e *set* perenne da secoli.

Un altro luogo cruciale di questo cambio di modalità e spazi espositivi, di questa Roma "clandestina" e sotterranea in dialogo con Torino, è certamente la Galleria Arco d'Alibert di Mara Coccia, che nel marzo 1968 presenta la mostra "9 per un percorso" che, in una chiave paraperformativa, include una serie di interventi realizzati per l'occasione da nove protagonisti dell'avanguardia torinese Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Aldo Mondino, Mario Merz, Ugo Nespolo, Giulio Paolini, Gianni Piacentino, Pistoletto, Gilberto Zorio. Nel recensirla su "Cartabianca", Boatto sancisce al contempo la vicinanza e la divergenza di queste proposte rispetto alla situazione romana: "Questo percorso è una mostra - proposta, un'incursione provocatrice convergente - divergente con le tesi romane, e come tale sollecita assieme la complicità e gli scarti. Una citazione d'apertura: 'Happening: un'arte di approccio radicale' della Susan Sontag, e un invito a rileggere questo leggibilissimo saggio del 1962 per tagliarsi con decisione alle spalle il terreno di ogni possibile fuga ripetitiva e imitativa. Intanto i nove giovani del 'percorso' divergono dai romani nello spirito di gruppo e di intervento con la conseguente adozione di una struttura spaziale (relativamente) insolita Zorio e Anselmo incaricano gli oggetti di fissare degli eventi in forme paradigmatiche di un concetto o di una visione del mondo: dinamicamente ludica in Anselmo, dinamicamente violenta in Zorio. L'attività del soggetto si imprime sulle cose anche con una segnatura, uno sfregio, come Nespolo che qui ha sfondato due cerchi di carta. Il gesto è poi spazialmente un incidente nel 'percorso', una sua situazione ma smagliata appunto, un varco nell'itinerario che ne fa avvertire l'accidentalità nel suo aspetto sia fisico che percettivo. Non per nulla al di là dei cerchi strategicamente predisposti ci è consentito scorgere l'eccentrico scorcio della tavola di Piacentino, oppure lo sventagliato camminamento di Pistoletto. Non si evita nemmeno di far ricorso alla comunicazione linguistica: come nella indicazione sovvertita del processo didascalico di Paolini, o come nello slogan al neon del generale Giap, disposto da Merz su una costruzione metafora di igloo - trincea - resistenza. ...Boetti manipola le cose come in questo caso Paolini le parole: il suo comportamento estroverso sembra alludere al semplice principio che le cose inflazionate nelle loro unità oppure divise trovano spontaneamente la loro forma"<sup>17</sup>.

A Roma si è ormai creata - non solo per gli artisti, ma anche per la critica - una condizione di reale azzeramento, fondativa e radicalmente altra, che manifestamente trova la propria sintonia e il proprio dialogo con la situazione che Celant va elaborando e approfondendo teoricamente come Arte Povera. Una situazione in continuo rinnovamento negli spazi multiformi e flessibili dell'Attico, grazie alla ricettività aperta e proattiva di Sargentini, che a Kounellis per primo, nel gennaio del 1969, offre la possibilità di misurarsi con il nuovo spazio *underground* del garage di via Beccaria: qui l'artista sceglie di occupare il garage con dodici cavalli vivi, interpretandone in maniera eclatante le dirompenti potenzialità. I mesi successivi vedranno agire in questo medesimo spazio artisti come Mario Merz o Eliseo Mattiacci, che in altre direzioni ne solleciteranno l'identità nuova, sino alla sua connotazione in direzione esplicitamente performativa con i grandi festival internazionali organizzati a partire dall'estate del 1969<sup>18</sup>. La mostra di Merz nel garage dell'Attico, del febbraio 1969, sancisce anche materialmente il legame privilegiato con Torino: l'artista non solo espone *Igloo* e fascine, ma anche la propria auto con la quale è arrivato. E in parallelo, la definizione di nuovi strumenti della ricerca e della critica, da "Cartabianca", la rivista ideata da Sargentini nel 1968 quale laboratorio teorico (non a caso, tra i collaboratori dei cinque ricchissimi numeri, che ne fanno laboratorio della nuova visione, vi è proprio Celant), alla pubblicazione di *Album* da lui realizzato in alternativa ai tradizionali cataloghi per documentare in modo nuovo la propria attività tra il 1969 e il 1972.

Alla fine degli anni sessanta, Roma non è più soltanto un crocevia internazionale, ma anche luogo

di proiezione di questa nuova "identità italiana" verso l'esterno: nascono gli Incontri Internazionali d'Arte, fondati da Graziella Lonardi Buontempo, che attraverso l'istituzione di un luogo deputato (la sede di Palazzo Taverna) trasformano l'idea performante e "carbonara" dell'Attico in quella appunto di un "incontro" e di un dibattito aperto, dando vita a un centro propulsore di dialogo e interscambio con l'estero - un grande catalizzatore che si muove sia in senso centripeto sia centrifugo<sup>19</sup>.

La prima, straordinaria mostra organizzata dagli Incontri Internazionali d'Arte, che apre nel novembre del 1970, è "Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970", a cura di Achille Bonito Oliva: la sede, Palazzo delle Esposizioni, che viene riaperto per l'occasione. A ogni artista è assegnata una sala, e la tesi critica complessiva (il linguaggio visivo come calco e perciò "negativo", campo di possibilità aperte, della realtà) viene tradotta secondo il progetto di "coordinamento dell'immagine" dell'architetto Piero Sartogo. Tra gli artisti invitati, non raggruppati secondo correnti geografiche o stilistiche ma mescolati in un grande laboratorio creativo dalle multiformi identità, figurano anche Pascali (l'unico artista non vivente insieme a Piero Manzoni), Anselmo, Boetti, Fabro, Kounellis, Merz, Paolini, Pistoletto, Zorio. Sono ormai esplicitate le grandi correnti del nuovo: non assistiamo più a repentini quanto sporadici e improvvisi sommovimenti, ma a grandi formazioni ed emersioni, con le loro differenze e atipicità, che caratterizzano questi suoi primi anni in cui l'Arte Povera vede i propri protagonisti marcati da una forte appartenenza, eppure allo stesso tempo emergere prepotentemente anche nella loro forza individuale (per alcuni, come i giovanissimi Penone o Zorio, che a queste date "presta servizio militare"<sup>20</sup>, con una precocità sorprendente nella sua chiarezza). Un altro momento di particolare attenzione dell'attività degli Incontri per questi artisti è la rassegna dedicata alle *Informazioni sulla presenza italiana alla Biennale di Parigi*, che presenta con il ritmo di un'opera al giorno i lavori esposti dagli artisti alla sezione italiana della Biennale di Parigi, sempre promossa dall'associazione: tra essi, Boetti, Fabro, Penone, Calzolari, Emilio Prini, Zorio, Kounellis, Paolini<sup>21</sup>.

Dopo il garage dell'Attico, che chiude nel 1972 per trasferirsi nel nuovo spazio di via del Paradiso, è in un altro garage - quello di Villa Borghese, all'epoca appena terminato - che gli Incontri Internazionali d'Arte organizzano nel 1973 "Contemporanea": la prima rassegna interdisciplinare sul contemporaneo al mondo, che in una chiave internazionale (il confronto è esplicito tra Europa e Stati Uniti) porta a maturazione quelle che abbiamo cercato di indicare come le due velocità della cultura visiva romana. Alla mostra partecipano, tra gli altri, significativi esponenti dell'Arte Povera, che proprio in quell'anno abbandonano definitivamente questa loro etichetta "militante" per assumerla poi retrospettivamente come connotazione storiografica: Boetti, Fabro (che per la mostra realizza *Lo spirato*), Kounellis, Merz, Paolini, Pascali, Pistoletto, Prini.

L'occasione di "Contemporanea" diventa addirittura una sorta di intrigante tentativo di riconoscere in Roma (una Roma sempre curiosamente ipogea, che abita l'archeologia futuribile dello spazio del garage di Luigi Moretti) il tentativo di costruire in modo sotterraneo e radicale uno spirito della città Roma anche come capitale di una nuova contemporaneità, che impossessandosi anche di spazi come le Mura Aureliane (impacchettate da Christo proprio in occasione di "Contemporanea") o la via Laurentina (dove già nel 1969 grazie a Sargentini Robert Smithson realizza il suo primo intervento europeo di Land Art) cerca di darsi fertili fondamenta su cui costruire una relazione positiva con l'arte del presente. In fondo questa idea carbonara di archeologia futuribile e catacombale (in senso rituale, non funebre) è indicativa di una nuova fede di ricerca: ha un che di una riunione di adepti di una nuova religione, di un culto, del suo esercizio e officio. È così che la città di Roma ha affrontato in modo quasi tellurico lo scossone rigenerante dell'Arte Povera: come fosse stata l'evoluzione naturale, presto metabolizzata e conformata, di una sua millenaria modificazione geologica. Roma ingloba quindi fra le sue pietre e i suoi riccioli involuti anche questa scelta di un nuovo teatro dell'arte.

---

<sup>1</sup> Sul contesto artistico di Milano e Torino tra anni cinquanta e sessanta, cfr. L.M. Barbero (a cura di), *Time & Place. Milano - Torino 1958-1968*, catalogo della mostra, Steidl, Gottingen 2008, poi confluito in *Hot Spots. Rio de Janeiro / Milano - Torino / Los Angeles 1956 bis 1969*, catalogo della mostra, Steidl, Gottingen 2009. Sul contesto specifico di Torino, cfr. L.M. Barbero (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969*, Allemandi & C., Torino 2010. Si veda inoltre L.M. Barbero (a cura di), *Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2011.

<sup>2</sup> La Tartaruga di Plinio De Martiis presenta anche le prime personali di artisti come Pascali e Kounellis, oltre a mantenere un'attenzione continuativa per la cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo e per il panorama internazionale, presentando ad esempio nel 1958 insieme alla Galleria del Naviglio di Milano la prima mostra europea di Franz Kline.

<sup>3</sup> M. Calvesi, *Lo spazio degli elementi*, in *Fuoco Immagine Acqua Terra*, catalogo della mostra, Roma, L'Attico (piazza di Spagna), 8 giugno 1967.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> A. Boatto, *Lo spazio dello spettacolo*, in *Fuoco Immagine Acqua Terra*, catalogo della mostra, Roma, L'Attico (piazza di Spagna), 8 giugno 1967.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Michelangelo Pistoletto*, Roma, L'Attico (piazza di Spagna), 12 febbraio - 12 marzo 1968, catalogo con testo di G.C. Argan e dichiarazione dell'artista.

<sup>9</sup> G. Celant, (a cura di), *Arte povera Im-Spazio*, edizioni Galleria La Bertesca, Genova 1967.

<sup>10</sup> *Pino Pascali. Nuove sculture*, Roma, L'Attico (piazza di Spagna), prima fase: 29 ottobre - 21 novembre 1966; seconda fase: 21 novembre - 3 dicembre 1966; catalogo con testi di V. Rubiu, M. Calvesi, A. Boatto.

<sup>11</sup> Si auspicano nuove ricerche e approfondimenti sull'attività scenografica svolta da Pascali per la RAI: una componente non secondaria nella maturazione non solo del suo narrare favolistico, ma anche della sua nuova idea di spazio e del suo allestimento *altro*.

<sup>12</sup> V. Rubiu, inserto al catalogo *Pino Pascali. Nuove sculture*, cit.

<sup>13</sup> *Pino Pascali. Banchi da setola e altri lavori in corso*, Roma, L'Attico (piazza di Spagna), 25 marzo 1968, catalogo con testo dell'artista.

<sup>14</sup> P. Bucarelli, *Pino Pascali*, in *Catalogo della 34° Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia 1968, p. 39.

<sup>15</sup> Proprio a Francesco Lo Savio dedica in questi anni un'opera, che è un esplicito "omaggio", Richard Serra, dopo aver conosciuto il suo lavoro alla Galleria La Salita di Roma, città da lui assiduamente frequentata già da questi anni sessanta.

<sup>16</sup> L. Trucchi, *Kounellis all'Attico*, in "Momento Sera", Roma, 15 dicembre 1967.

<sup>17</sup> A. Boatto, *9 per un percorso*, in "Cartabianca", Roma, maggio 1968. Sulla mostra, cfr. anche l'articolo di Tommaso Trini in "Domus", Milano, n. 462, maggio 1968.

<sup>18</sup> Per una ricognizione dell'attività dell'Attico tra anni sessanta e settanta, cfr. L.M. Barbero, F. Pola (a cura di). *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, catalogo della mostra, Mondadori Electa, Milano 2010.

<sup>19</sup> Sull'attività degli Incontri Internazionali d'Arte nei primi anni settanta, cfr. L.M. Barbero, Francesca Pola (a cura di), *A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra, Mondadori Electa, Milano 2010.

<sup>20</sup> Con questa frase emblematica si chiude la sua nota biografica nel catalogo della mostra.

<sup>21</sup> La rassegna si svolge dal 25 novembre al 18 dicembre 1971. Per i dettagli, cfr. la cronologia in Barbero, Pola (a cura di), *A Roma...*, cit.