

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. 102-121.

I Tutto di Giovanni Anselmo

Gabriele Guercio

Negli anni settanta Giovanni Anselmo realizza circa sette opere che portano ciascuna il titolo di *Tutto!*. Mentre i materiali e i modi di presentazione impiegati dall'artista variano, queste opere sono puntualmente caratterizzate dal fatto che, vuoi attraverso una punzonatura vuoi per mezzo di diapositive proiettate su un muro, in esse ricorre la presenza della parola "tutto". Ma ancora più significativo è che la parola appaia sempre curiosamente divisa in due o tre parti. Ad esempio, *Tutto* (1971), mostrato nell'aprile 1971 in occasione della personale dell'artista alla galleria Gian Enzo Sperone di Torino, consiste di due lampade da terra che illuminano due diverse pareti sulle cui superfici sono state incise, rispettivamente, le lettere "tut" e "to"².

I *Tutto* sollevano numerosi interrogativi sull'idea stessa che il termine designa: se "tutto" è ciò a cui non manca alcuna parte, tali opere sicuramente sono formate da parti che si compongono tra loro ma la divisione e i vuoti tra le lettere rendono indecidibile se e in che misura non ci sia un residuo, un *quid* mancante. Innanzi ai *Tutto* di Anselmo, l'esserci del "tutto" sembra oltremodo incerto e provvisorio. È naturale chiedersi se sia bene abbandonare ogni pretesa di ricostruire e/o comprendere il "tutto" perché se il tutto venisse determinato avrebbe un limite e quindi qualcosa fuori di sé e non sarebbe più un tutto. Però le cose non vanno meglio se si lascia il "tutto" indeterminato perché in tale caso, privo di un limite, il tutto non giungerebbe a costituirsi come un effettivo "tutto". E ancora. I *Tutto* di Anselmo invogliano a chiedersi se non si possa intuire e/o realizzare l'unità del tutto avvalendosi, appunto, del riconoscimento di una disarmante disunità tipo quella messa in mostra dalla scissione di "tut" e "to".

Che i *Tutto* di Anselmo inducano a meditare sulla natura del "tutto" rafforza il loro carisma nella storia dell'arte italiana post-1960. Le rende inoltre opere sintomatiche di ampie dinamiche che investono l'arte e la società del periodo. Tra la metà degli anni sessanta e gli inizi dei settanta, anche se non sempre in maniera esplicita, la questione del "tutto" tocca profondamente la cultura artistica in Occidente. Ciò avviene per ragioni attinenti sia alla storia interna di quella cultura sia alle condizioni del pianeta, alle progressive spinte verso la realizzazione di un sistema mondiale di scambi finanziari, simbolici e culturali³. Benché tale sistema sia apparso evidente in tempi recenti con il compiersi della globalizzazione, gli anni sessanta registrano chiari segnali di un crescente riconoscimento che il pianeta è composto di parti tanto diversificate quanto interconnesse. Già nel 1964 *Understanding Media* di Marshall McLuhan parla di "villaggio globale" per descrivere come i cambiamenti dell'era tecnologica, alle soglie di quella elettronica, stiano rendendo il mondo un tutto omogeneo che azzerava le distanze fisiche e culturali. Forse ancora più incisiva ai fini di una consapevolezza planetaria è la missione *Apollo 8* del 1968. L'astronauta William Anders scatta la prima foto a colori del pianeta Terra visto dallo spazio⁴. Mai prima di quella foto gli abitanti della Terra avevano visto il loro habitat dall'esterno e avvertito la pregnanza di un insieme fino ad allora intuito o noto soltanto attraverso le sue parti. Questi e altri elementi hanno fatto sì che in più

contesti sorgessero nuove speranze e nuove angosce legate alla percezione del pianeta che si rivela un tutto, vuoi nella sua promettente unità, vuoi nella sua complessa e allarmante disunità.

Nella cultura artistica l'idea di "tutto" è chiave sia che si reclami l'autonomia dell'arte sia, al contrario, che si rivendichi la sua finale confluenza nella vita. Per i fautori dell'autonomia, quali i teorici del Modernismo come Clement Greenberg, Michael Fried, o Marcelin Pleynet, più le opere d'arte si autoriflettono e autocriticano scoprendo il proprio limite, più raggiungono un'inedita purezza formale che permette loro, seppure indirettamente, di riferirsi alla totalità del mondo⁵. Per i fautori della confluenza tra arte e vita, dai dadaisti che spingono affinché l'arte trapassi nell'esistenza, all'arte "integrale" auspicata dall'Internationale situationniste, è dirimente la volontà di canalizzare le energie creative abitualmente impegnate in ambito artistico nella totalità del mondo, organizzando una nuova prassi di vita ispirata all'arte. Il "tutto" è catalizzatore in entrambi questi orientamenti decisivi nella moderna concezione dell'arte. Nel primo caso l'opera si stacca dalla totalità, fa leva sui tratti distintivi della sua separatezza semiotico-materiale, per aspirare a rappresentare una parzialità - una differenza, una negatività rispetto all'ordine del mondo - che virtualmente rivendica una propria universalità e il diritto di pronunciarsi sulla totalità che essa ha eliso e che la trascende. Nel secondo caso l'opera deve oltrepassare se stessa, annullare la propria separatezza, in modo che non ci sia più un delimitato oggetto di contemplazione né un privilegiato linguaggio espressivo ma immagine, parola, suono, gesti, un materiale qualsiasi, si mescolino tra loro e confondano i domini di arte e vita allo scopo di consentire alle creature umane di realizzare i loro potenziali creativi nella totalità dell'esistente.

Tra la metà degli anni sessanta e gli inizi dei settanta, in questo complesso quadro di riferimenti, artisti di diversi paesi e formazione operano prendendo posizione rispetto al tutto che, in termini sia strettamente artistici sia esistenziali e politici, si rivela di volta in volta motivo di contestazione, ripensamenti, e fascinazione. Nel 1965, Michelangelo Pistoletto mostra nel suo studio a Torino *Oggetti in meno*, una serie di opere che, associate tra loro eppure mancanti di affinità stilistiche o tematiche, sfidano lo *status quo* e ogni manovra totalizzante perché formano una comunità del "non-tutto"⁶. Negli Stati Uniti, Robert Morris realizza *Box with the Sound of Its Own Making* (1961) e a più riprese teorizza l'esistenza di forme presenti nel processo del farsi, affrontando così il problema del limite tra la parte e il tutto su basi diverse da quelle di modernismo e antimodernismo⁷. Sempre negli Stati Uniti, Joseph Kosuth persegue una pratica e una teoria artistica improntate alla sua convinzione pilota che l'arte non è la parte bensì il tutto e il tutto esiste solo concettualmente⁸. In Germania, nel 1973, Joseph Beuys fonda, assieme a Heinrich Böll, la "Libera Università Internazionale per la Creatività e la Ricerca Interdisciplinare", al fine di realizzare il suo concetto di arte estesa a tutta la società e alle espressioni artistiche di tutti gli individui⁹. Nel 1972 Gino De Dominicis presenta alla Biennale di Venezia la *2a Soluzione d'Immortalità*, un'opera controversa con un sottotitolo *l'Universo è Immobile* che, in pieno contrasto con la doxa scientifica e filosofica, offre una visione della totalità priva di un tempo unico preesistente alle cose e alle creature¹⁰.

La proposta interpretativa che vorrei sviluppare in questo testo è che i *Tutto* di Anselmo affrontano l'idea di tutto intensificando la sua idealità - la sua appartenenza al pensiero e i suoi gradienti di non-coincidenza con stati di fatto o realtà empiriche. Così facendo, i *Tutto* perseguono una speciale modalità di "iscrizione" dell'opera d'arte in una sfera che sfugge alla conoscenza e alla simbolizzazione eppure incessantemente tocca la vita, le opere e i linguaggi delle creature umane. Già a partire dagli anni cinquanta del secolo scorso, la psicoanalisi post freudiana aveva intercettato e provato a sondare una tale sfera. Jacques Lacan ha chiamato "Reale", opportunamente distinto dalla realtà, quel dominio impermeabile al raziocinio della coscienza e testardamente resistente

all'ordine del linguaggio o della simbolizzazione¹¹. Wilfred R. Bion ha insistito sulla presenza di "O", una dimensione immateriale e impersonale, che eccede coscienza e inconscio e offre una risorsa di infinito al genere umano¹². I *Tutto* di Anselmo riescono a farci avvertire il noumenico "O" di Bion e a stagliarsi in quel vuoto incoercibile a simboli nominato dal Reale lacaniano perché sono opere trasparenti rispetto al proprio venire all'esistenza nel "tutto". Non hanno remore a enunciare che la propria nascita è l'effetto di un taglio, che il confine della loro presenza cosale è labile.

A livello tanto figurativo quanto cognitivo, i *Tutto* sorprendono con la loro candida accettazione della tensione generata dalla propria suscettibilità alla scissione. Il che ispira un radicale ripensamento dell'idea di tutto e della stessa definizione di unità. Se l'insieme di tutti gli insiemi è un concetto contraddittorio (come comprese Bertrand Russell agli inizi del Novecento, lo è se contiene se stesso come pure se non si contiene), allora occorrerà meditare sul tutto e sull'unità immaginandoseli non più come i denominatori di una conoscenza stabile e onnicomprensiva dell'esistente bensì come i significanti di idealità massime: dei punti di impossibilità che, come il Reale lacaniano o l'"O" di Bion, superano la realtà fenomenica eppure le restano assolutamente complanari; alludono a qualcosa di opaco, imprevedibile, differito, eppure sono componenti irrinunciabili nelle creazioni come nelle creature umane.

I *Tutto* di Anselmo non perseguono una simbolizzazione, il compimento di un ordine di forme e contenuti collimanti in stabile accordo tra loro. Tuttavia non sono nemmeno opere arrese al caos e all'incontrollata contingenza. Tra la Scilla della tirannica imposizione di un ordine e la Cariddi del relativizzante abbandono al caos e alla contingenza, i *Tutto* ambiscono a individuare una terza via. Cruciale, a riguardo, è la loro struttura bifocale. Lo scarto o discontinuità tra "tut" e "to" che li contraddistingue è l'involucro di una lontananza e di un conflitto ma mai motivo di una loro completa separazione. Né aliena l'opera da un intuibile *continuum* di forze fisiche e psichiche. Anzi lo scarto o discontinuità alimenta l'intuizione di quel *continuum*. In effetti se il tutto e l'unità stanno a significare dei punti di impossibilità è anche perché si tratta di idee virtualmente indipendenti da un soggetto che le pensa o da un oggetto che le incarna. E forse è proprio questa indipendenza che la modalità di iscrizione dei *Tutto* di Anselmo lascia presentire offrendo motivi di ispirazione validi per la vita dell'opera d'arte come per la vita degli abitanti del pianeta.

1.

L'*incipit* della storia dei *Tutto* di Anselmo è rintracciabile nell'esordio della sua stessa carriera. Mi riferisco a *La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965* (1965). *La mia ombra* è l'immagine-ricordo di un'epifanica esperienza che segnerà la visione artistica di Anselmo, come egli chiarisce in un'intervista con Andrea Vilianni nel 2006¹³. Imprevista ma altamente ispiratrice, l'esperienza ebbe luogo una mattina all'alba quando, raggiunta la vetta del vulcano Stromboli, Anselmo ebbe la vivida benché fuggente sensazione che la propria ombra, dissoltasi nell'aria, fosse inclinata verso l'infinito. Questo fu possibile forse grazie a una convergenza di fattori: il sole che stava sorgendo dal mare più in basso, la qualità della luce, i fumi del vulcano e la posizione del corpo di Anselmo. Comunque, la percezione della propria ombra inclinata verso l'infinito si rivela carica di conseguenze per Anselmo in quanto gli dimostra che la propria presenza non è costretta entro confini prestabiliti una volta per sempre, che il sé e l'altro-dal-sé si coappartengono in un'unità impermanente ma nondimeno significativa. La scoperta acutizza la consapevolezza di un *continuum* di energie che coinvolge corpo e mente, terra e cielo, micro e macrocosmo.

La mia ombra illustra questo frangente emotivo e cognitivo. Mentre l'immagine mostra Anselmo situato al crocevia dei quattro elementi - aria, fuoco, terra, e acqua - che secondo gli antichi animano l'universo nelle sue infinite manifestazioni, il titolo nomina esplicitamente l'infinito. *La*

mia ombra tenta così di enunciare l'attualità dell'infinito con mezzi finiti come quelli di una foto. Vorrebbe conservare e valorizzare la consapevolezza di un *continuum* che, sebbene solo nell'epifania di un momento, si è reso accessibile ai sensi. In quell'alba del 16 agosto 1965, anche se involontariamente, artistico e non-artistico si trovano intrecciati nell'esperienza vissuta da Anselmo. Il non-artistico in *La mia ombra* corrisponde al paesaggio della natura che si manifesta nella sua incontenibile potenza. Quel paesaggio, tuttavia, è già in qualche modo "artisticizzato". Lo è in quanto il titolo della foto parla di infinito. L'infinito sfugge al vaglio dei soli sensi. Occorre un intervento della mente e il reciproco travaso di sensibile e sovrasensibile per riprendersi dal capogiro e figurarsi l'assenza di limite che qualifica qualcosa come l'infinito. Un tale figurarsi comporta un salto nel poietico e un attivo intervento dell'immaginazione.

Inoltre, in quanto "immagine di montagna", *La mia ombra* conferma la rilevanza assunta dalle montagne nella cultura artistica moderna nonché la loro associazione con l'anelito verso la totalità e l'infinito. L'entusiasmo per il "sublime" suscitato dal trattato ellenistico dello pseudo-Longino tradotto in francese da Nicolas Boileau nel 1674, la scoperta del paesaggio alpino e i diari dell'ascesa sul Monte Bianco di Horace Bénédicte de Saussure nel 1786, il Grand Tour che condurrà numerosi artisti-viaggiatori sulle terre del Vesuvio e dell'Etna, concorrono alla progressiva esaltazione della montagna. Per Boileau il sublime denota un'indimostrabile meraviglia, e un simile sentimento estatico deve averlo provato Robert Cozens nel 1782 quando, girando per le Alpi insieme a William Beckford, coglie in immagini visionarie il volto dei colossi montani, o Joseph M. William Turner quando agli inizi dell'Ottocento raffigura l'imponente scenario dei varchi alpini o il terribile fuoco del Vesuvio. E ancora. Mentre le grandi vette aiutano Caspar David Friedrich a rappresentare la solitudine dei grandi vuoti dove il divino è più sentito e John Ruskin in *Modern Painters* (IV, 1856) definisce le montagne "cattedrali della terra", il monte Sainte-Victoire stimola Paul Cézanne nella sua tormentata impresa di dare forma alle sensazioni coloranti. Mistero, trascendenza e rigenerazione connotano anche l'immagine "filmica" delle montagne, che sfocia in un vero genere negli anni trenta in Germania con il Bergfilm o film di montagna di Arnold Fanck, Leni Riefenstahl, e Luis Trenker¹⁴.

Il culto "artistico" delle montagne segnala come l'anelito alla totalità - a una sorta di "aperto" rilkeiano dove la contrapposizione tra oggetto e soggetto cede e si è esposti a ciò che è senza limiti - sia stato talmente prepotente tra gli artisti moderni da indurli a cercare di purificare la propria opera al contatto con il dominio ritenuto originario e originante della natura. Difatti quell'anelito non si è fermato neanche innanzi al rischio annichilente di smarrirsi nel confronto con l'immensità e l'illimitato¹⁵. È inoltre rimarchevole che il bisogno di purezza ricorra nella spinta modernista all'introspezione e autonomizzazione dei media artistici come pure nella vitalistica tendenza (opposta) a rendere la pratica artistica così trasparente e ricettiva verso la vita da superare le proprie limitazioni e confluire in essa. In effetti, se considerati alla luce della questione del tutto, i due fronti di modernismo e antimodernismo si rivelano intercambiabili. Entrambi ambiscono a raggiungere una dimensione originaria - il primo identificandola nell'essenza della forma, il secondo nell'immanenza della vita - ed entrambi rischiano di collassare cedendo all'onnipotenza del desiderio di ricondurre la complessità dell'esistente a un principio unitario totalizzante. Modernismo e antimodernismo non solo rinnovano le aspirazioni associate al culto artistico delle montagne ma, come già notato sopra, prendono posizione riguardo a quella questione del "tutto" che investe l'arte e la società tra la metà degli anni sessanta e inizi dei settanta.

La mia ombra a suo modo riflette questa tematica. Evoca uno smisurato *continuum* di energie nonché quella che ai romantici era apparsa l'impossibile impresa di saltare oltre la propria ombra. *La mia ombra*, però, non sembra interessata a sciogliere quell'impossibilità né a perseguire un'intransigente autonomia artistica o l'opposto assoggettamento di opera e/o artista alle forze

rigeneranti di natura e vita. Se, come afferma Anselmo in conversazione con Viliani, l'esperienza dello Stromboli ha avuto valore inaugurale nella sua pratica artistica è perché lo avvia a una nuova comprensione di quel che un'opera d'arte è e fa. Di ciò *La mia ombra* è un chiaro presagio. Proprio come questa opera cerca di condensare stati finiti e infiniti a dispetto del fatto che è alquanto improbabile che una forma o immagine concreta possa contenere l'esuberante rivelazione del sovrasensibile, così la pratica di Anselmo dal 1965 in poi concentrerà sempre più l'attenzione sulla mobilità della frontiera tra il misurabile e l'incommensurabile. Proprio come *La mia ombra* allude al *continuum* di energie nella sua sottratta invisibilità e mostra invece le parti "visibili" dell'artista e del paesaggio nel quale è immerso, così la pratica di Anselmo esplorerà il sottile interstizio lungo il quale ciò che è latente diviene manifesto e ciò che è manifesto latente.

L'esperienza dello Stromboli suggerisce che per figurarsi l'assenza di limite che qualifica l'infinito occorre saltare nel poietico e interpellare l'immaginazione ma anche servirsi di un appiglio semiotico-materiale e quindi aprire una fenditura proprio nel *continuum* che ci si vorrebbe figurare. L'opera d'arte è simultanea mente il salto, l'appiglio, e la fenditura che permette di attestare l'incidenza dell'infinito nel finito e viceversa. Se, come accade sullo Stromboli, il *continuum* lo si apprende in un fuggente spazio-tempo in cui la propria ombra si rivela inclinata verso l'infinito e il sé e l'altro-da-sé codipendono in un'impermanente unità, un'opera d'arte può interpretare una tale visione del *continuum* a misura che scopra e si avvalga della propria stessa impermanenza. L'opera, cioè, indicizzerà non tanto una pienezza quanto un vuoto o sottrazione grazie al quale essa giunge all'esistenza definendosi e definendo ciò che è altro-da-sé. L'opera attesta così un vortice di essere e non-essere nel quale può accogliere il senso di finito e infinito, continuo e discontinuo, visibile e invisibile, e di altre analoghe polarità senza simulare la loro conciliazione bensì riconoscendo che le loro identità sono inestricabili da quel vortice.

Sulla vetta dello Stromboli, la consapevolezza di un *continuum* fa sì che, sebbene in modi forse ancora inarticolati, avvenga la prima intuizione dell'idea di "tutto." Essa si manifesta non tanto come garante di un'onnipotente intelligibilità dell'esistente quanto come la detotalizzante foriera di una pienezza impossibile da contenere eppure immaginabile e/o pensabile ogni qualvolta la presunta consistenza dell'essere ceda e si apra un vortice tra essere e non-essere.

2.

In una foto di Paolo Mussat Sartor datata 1970 Anselmo guarda in alto verso una sua opera senza titolo del 1969: un'imponente pietra granitica appesa alla parete per via di un gancio e di un cavo d'acciaio che avvolge la pietra stringendola in un nodo scorsoio¹⁶. Non è facile descrivere lo sguardo di Anselmo. È semplicemente lì ad accertarsi che la sua opera sia saldamente installata al muro? E che cosa significa "installata" nel caso di un'opera del genere? Quel suo sguardo comunque regge una varietà di attributi: da reverenza e scrutinio a timore e incredulità. La foto mostra il mezzo busto di Anselmo in basso nell'angolo della sala (e della foto) e pone così in risalto la parete bianca in primo piano. L'inquadratura sottolinea l'importanza sia del masso, che nonostante i suoi settantacinque chili è sospeso a mezz'aria sfidando le leggi di gravità, sia dello sguardo che Anselmo rivolge al masso, spingendoci indirettamente a fare altrettanto.

La pietra è una mistura di "dato" e "creato". Decisiva per la riuscita della mistura è la caratteristica presa del nodo scorsoio. Grazie ad essa, quanto più forte è la spinta esercitata sul cavo dal peso della pietra tanto più salda è la stretta con la quale il nodo trattiene la pietra al gancio nel muro. Il nodo e il gancio fissano la pietra a mezz'aria sfruttando e riorientando esattamente quella forza di gravità che altrimenti provocherebbe la sua caduta al suolo. Il singolare esserci della pietra attesta che proprio perché interviene nel "dato" dimostrando che non è mai dato una volta per sempre - la forza di gravità è utilizzabile per un fine opposto alla caduta dei corpi - il "creato" del composto di

pietra, laccio e gancio si scopre interconnesso a un campo di forze e tensioni che probabilmente esisterebbe anche senza quel qualcosa di creato. Quest'ultimo non dà per scontato quel campo bensì lo trasforma e lascia vedere nella sua alterità traendolo dalla latenza.

Quando Mussat Sartor scatta la foto di Anselmo che guarda la pietra sono trascorsi cinque anni da *La mia ombra* e dall'epifania dello Stromboli. Guidato da quell'esperienza Anselmo ha nel frattempo realizzato numerose opere, di cui non è possibile dare qui conto. La foto del 1970 è significativa ai fini della mia discussione perché permette di approfondire la rivelazione stromboliana del *continuum* e di riprendere le tracce dell'incontro tra Anselmo e l'idea di "tutto" che diverrà a breve palese con le opere intitolate *Tutto*. Sul piano artistico, annunciando che c'è un *continuum* in cui la mia ombra inclina verso l'infinito, l'epifania dello Stromboli aveva sollevato la questione di che tipo di opera d'arte fosse più adatto a rappresentare questa esperienza. In un certo senso si direbbe che è la totale assimilazione dell'opera ai flussi delle energie cosmiche, se non il suo annullarsi nel *continuum*, a corrispondere appieno a quell'esperienza. Ma, come già *La mia ombra* lascia intendere, Anselmo non vuole rinunciare all'opera. Il che ammissibilmente spinge affinché l'opera esista interagendo con quel che essa non è: lo spazio. Tale aspirazione era stata determinante dall'avanguardia primonovecentesca, specialmente Cubismo, Futurismo e Costruttivismo, fino a Lucio Fontana, Yves Klein, Jackson Pollock e oltre. Tuttavia, l'apertura allo spazio complica più che risolvere l'individuazione di ciò che legittima un'opera d'arte e la distingue da un oggetto generico nell'insieme dell'esistente - che è una delle questioni che assillano la teoria del Modernismo tanto che essa tende a legittimare l'opera in ragione della sua introspeccività e capacità di trasformare/innovare il *medium* adottato dall'artista. Simili problematiche, anche se non nei termini impiegati sopra, devono avere toccato la pratica di Anselmo dal 1965 in avanti e ispirato la ricerca di una nuova modalità di iscrizione dell'opera d'arte in una sfera che sfugge alla conoscenza e alla simbolizzazione. Lo si comprende appunto dalla foto del 1970.

Guardando la pietra, Anselmo considera e induce a considerare la mistura di dato e creato che ne suggella l'installazione sulla parete. L'installazione è interpretabile come un tentativo di risposta alle questioni sopraggiunte dopo l'esperienza dello Stromboli. L'uso "creativo" del nodo e del gancio rappresenta un'apertura allo spazio inteso come campo smisurato di forze, intensità e flussi. Ciò avviene, però, senza supporre che l'opera sia priva di limite. Il limite, tuttavia, non è esclusivamente associabile alle proprietà del *medium* impiegato - la pietra nel caso di Anselmo o, come vorrebbe la concezione modernista, le caratteristiche semiotico-materiali dei *media* delle arti di pittura e/o scultura - bensì si rivela segnato da una tensione - in particolare, tra il peso della pietra e la presa del nodo - che sfocia in un equilibrio difficilmente comprensibile se ci si attenesse ai criteri di intelligibilità vigenti prima della comparsa della pietra-opera. Sovvertendo o riconvertendo il regolare corso delle energie di un campo gravitazionale, la pietra-opera non cade al suolo e così interrompe una prevedibile sequenza di cause ed effetti. La sua esistenza comporta la cessazione di una lineare consequenzialità dei fenomeni. È un'esistenza inscindibile dal generarsi di una fenditura o gap nel *continuum*.

La pietra-opera non ricalca uno stato delle cose preesistente a essa. È così com'è nella sua patente fatticità ma, in quanto effetto di un intervento "creativo", avrebbe potuto anche essere altrimenti o addirittura non essere affatto. A misura che la si guardi e la si scopra custode della traccia del vortice di essere e non essere nel quale è presumibilmente sorta, la pietra-opera è in grado di mostrare simultaneamente la faccia latente e quella manifesta: la regola e l'eccezione, la forza di gravità e la sua riconversione, la tensione e la quiete, il limite e l'illimitato. Il *continuum* si rivela bucato dalla pietra-opera che ne rinnova l'intuizione rendendolo concepibile, però, non tanto come un dominio unitario e contenibile quanto come una disunita e incommensurabile molteplicità che eccede la pietra-opera eppure le si snoda accanto e attraverso. Unità e disunità coesistono. Il

continuum sfugge al linguaggio e alla coscienza raziocinante. Come il Reale lacaniano o l'"O" di Bion, e come l'idea di "tutto" alla quale Anselmo è sempre più esposto in quegli anni, il *continuum* è in fuga dal simbolico. È un punto di impossibilità per le creazioni come per le creature umane.

Vale ipotizzare che Anselmo guardi e inviti a guardare tenendo presente i due fuochi prospettici del latente e del manifesto. La bifocalità dello sguardo è congeniale all'installazione della pietra-opera, al suo stagliarsi al crocevia di più dimensioni. L'opera non esibisce una contraddizione per sé, tantomeno il bisogno di superarla, bensì la compenetrazione disgiuntiva di polarità comunemente ritenute incompatibili, a partire da quella di essere e non-essere. In ciò, la pietra-opera ricorda la coppia concettuale di "molare-molecolare" che Gilles Deleuze e Félix Guattari hanno sviluppato in termini metafisici e applicato al campo della politica. Mentre il livello molare corrisponde alle stratificazioni che delimitano gli oggetti, i soggetti, e i loro sistemi di riferimento tipo stato, nazione, ceti, classe, il livello molecolare riguarda i divenire, le transizioni, le intensità. I due livelli si intersecano e il problema consiste non tanto nello scegliere uno contro l'altro, quanto nell'articolari¹⁷. La pietra-opera è un esempio di riuscita articolazione del conflitto tra molare e molecolare. La stretta del nodo scorsoio assorbe i flussi molecolari in una strutturazione molare ma, così facendo, non occlude bensì apre alle dinamiche imprevedibili del molecolare in quanto provoca una mutazione intercettando e assecondando una spinta altra rispetto a quella abituale della forza di gravità.

Anselmo che guarda la pietra a mezz'aria è una sorta di anti-Newton. Se un arcinoto aneddoto narra che Isaac Newton intuì la forza di gravità osservando la caduta di una mela al suolo, la foto di Mussat Sartor contiene il suo contro-aneddoto. Narra di come un artista, intuendo che la spinta gravitazionale non è necessariamente univoca e quindi probabilmente è riorientabile, immagini e realizza una pietra sospesa a mezz'aria grazie a un utilizzo diverso di quella stessa energia che in una situazione regolare, o newtoniana, provocherebbe la caduta della pietra. Sul piano creativo e immaginativo, la pietra è l'analogo dell'uscita dall'orbita della gravità terrestre compiuta dall'*Apollo 8*. La pietra-opera avalla così l'ipotesi di universi paralleli che variamente disegnano spazio, tempo, materia ed energia. Anselmo guarda la pietra che ha smesso di essere unicamente "natura" per farsi "arte" e negare così la supposta invarianza dei fenomeni noti ai sensi.

Vediamo riproporsi l'intreccio di artistico e non-artistico già toccato discutendo *La mia ombra*. Se quest'ultima, nominando l'infinito, salta dal paesaggio naturale al poetico e interpella quel che sfugge al vaglio dei soli sensi, la pietra-opera prospetta un ulteriore riposizionamento tra il lavoro dei sensi e quello della mente. Suggestisce che se artistico e non-artistico, sensibile e sovrasensibile, sono intrecciati tra loro è perché nascono assieme. L'artistico costruisce la natura in quanto alterità o non-artistico senza presumerla come preesistente all'atto creativo bensì come l'altra faccia di un costruito bipolare che vede entrambi definirsi vicendevolmente. Nella pietra-opera, proprio come la forza di gravità diviene riorientabile perché non è assunta come "irreversibilmente tale" dall'opera d'arte, così l'opera diviene comprensibile fuori dai criteri di intelligibilità vigenti nella situazione in cui appare, perché quei criteri si sono rivelati insufficienti. Lo abbiamo visto: la nascita dell'opera significa una fenditura nel *continuum*. Generando essa stessa il suo altro-da-sé, l'opera formalizza il verificarsi di una tensione al proprio interno come pure tra sé e tutto il resto. Il che significa che l'opera d'arte offre una paradigmatica dimostrazione della non-necessità di supporre uno stato di cose totale o totalizzabile. Scoprendo una serie di correlazioni tra la foto di Mussat Sartor del 1970, la pietra-opera e *La mia ombra*, ci avviciniamo al senso di quella peculiare divisione che contrassegna i *Tutto* di Giovanni Anselmo.

3.

Anselmo realizza i primi *Tutto* nell'ambito di una serie di mostre tra il 1971 e il 1973. Il *medium* e la

forma di presentazione impiegati mutano sensibilmente. Mentre il già citato *Tutto* del 1971 è composto da due lampade e due scritte punzonate sul muro, nell'aprile dell'anno successivo, sempre alla Galleria Sperone, Anselmo mostra i suoi "piombi" tra cui c'è un *Tutto*¹⁸. Si tratta di un parallelepipedo di piombo poggiato a terra con la faccia volta in alto che mostra l'incisione "tut" e la scritta "to" incisa sul muro (1971). Ancora nel 1972, a ottobre, nella personale dell'artista presso la galleria John Weber di New York, *Tutto* consiste di due proiettori di diapositive che proiettano sulla parete le rispettive scritte "tut" e "to" (1971). Al Kunstmuseum di Lucerna, siamo nell'ottobre 1973, ritornano i due proiettori e le due diapositive mentre il catalogo, disegnato da Anselmo, presenta sull'ultima pagina, bianca, il calco delle lettere "to". Uno degli ultimi *Tutto* è probabilmente il piombo con punzonatura sul pavimento realizzato da Anselmo per la retrospettiva al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris nel 1985. Esistono, infine, anche dei *Tutto* che emulano la condizione del quadro a parete come, ad esempio, una lastra di piombo appesa recante l'incisione "tut" con il "to" inciso sul muro a destra (1973), oppure un'opera in cui lettere autoadesive sono state apposte sulla carta, "tut", sulla cornice, "t", e sul muro, "o" (1973).

È interessante notare come la prima delle opere intitolate *Tutto* preveda l'impiego di due lampade da terra che illuminano le scritte "tut" e "to" sulle pareti di un ambiente altrimenti relativamente buio. Una tale forma di presentazione subito connota l'opera come bifocale o tesa a puntare l'attenzione su due fronti. Luce e ombra, visto e non-visto, qui e altrove, finito e infinito, assumono così dei valori attinenti non solo alla percezione sensoriale ma anche al campo sovrasensoriale del pensiero. Analoghe interposizioni dimensionali si notano negli altri *Tutto*. Nel caso in cui la parola "tutto" è tripartita, l'attenzione può spostarsi liberamente da quel che sembrerebbe il contenuto, la carta bianca, a quel che sembrerebbe il contenitore, la cornice, fino a quel che potenzialmente eccede carta e cornice. Tuttavia, è evidente che l'opera non si limita a provocare meri spostamenti di attenzione. Sollecita specialmente una contemplazione/comprendimento che non elude la difficoltà di immaginare assieme carta, cornice e l'incognita di quell'inquantificabile resto alluso dalla lettera sulla parete. Già da queste descrizioni preliminari dei *Tutto* di Anselmo ci si rende conto di come la divisione o gap tra le lettere che compongono la parola "tutto" abbia una funzione determinante. La speciale iscrizione dei *Tutto* in una sfera resistente alla conoscenza e alla simbolizzazione è esplorabile appunto interrogandosi sulle implicazioni di quella divisione esaminata per sé e in relazione all'idea di tutto.

Il gap tra "tut" e "to" o tra "tut", "t" e "o" è il tratto più caratterizzante e profondo dei *Tutto*. Suggestisce che il tutto si manifesta mediante una spaccatura: che vedere una parte staccata o sottratta al resto stimola a pensare l'esistenza di un insieme o tutto, che a sua volta andrà immaginato come staccato o sottratto rispetto a quella parte resa percepibile dalla spaccatura. Nei *Tutto*, che le lettere "to" siano punzonate sul pavimento presso il blocco di piombo recante la scritta "tut" o che invece "tut" e "to" costituiscano le scritte di due diapositive proiettate sul muro, l'esito è lo stesso: quello di circoscrivere l'opera senza tuttavia fissare confini netti tra il dentro e il fuori. Incorporando l'orizzontalità del pavimento o lasciando in ombra alcune parti della parete, i *Tutto* sono opere che eccedono la loro consistenza sensoriale. I materiali usati dall'artista servono essenzialmente a disegnare una soglia tra ciò che l'opera marca e il *continuum* di energie che lascia indefinito. Invece di soccombere all'onnipotente desiderio di catturare la totalità dell'esistente, i *Tutto* congetturano la presenza di un insieme ma simultaneamente lo fratturano.

C'è molto più di quanto possa vedere l'occhio negli spazi aperti tra il "tut" inciso sul piombo o proiettato sulla parete e il "to" sul pavimento o su un'altra parete. Gli spazi aperti tra le lettere creano un vuoto che elude razionalizzazioni e proiezioni di senso inflitte dall'esterno. Innanzi ai *Tutto*, si è spinti a concepire l'unità dell'opera non in termini di un'entità compatta in sé bensì come inestricabile da una mancanza e, pertanto, incontenibile e in qualche misura continuamente sottratta

non solo ai sensi ma anche alla mente. È come se i *Tutto* ci invitassero a fare tesoro delle incertezze, a smettere di accertare quel che è e quel che non è allo scopo di separarli nettamente e risolvere infine le contraddizioni. Quell'accertamento è destinato a fallire perché un nesso di codipendente reciprocità correla i poli antagonisti di essere e non-essere, unità e disunità. L'opera d'arte è il tangibile esito di imponderabili dinamiche che attraggono quei poli nello stesso vortice senza pacificarli o raggiungere la loro conciliazione. La bifocalità dei *Tutto* attesta non tanto la contraddizione tra l'essere e il non-essere, l'unità e la disunità di una stessa cosa - il tutto, l'opera ecc. - quanto la possibilità che le opere d'arte siano delle cose che abbiano precisamente la facoltà di reggere le attribuzioni di entrambi: essere e non-essere, unità e disunità.

Il tipo di gap esemplificato dal "tut" e "to" dei *Tutto* assomiglia a quello di un "gap parallattico", l'espressione impiegata da Slavoj Žižek per teorizzare una divisione in cui coesistono due prospettive associabili benché non sia possibile trovare un fondo neutrale comune a entrambe¹⁹. Più la contemplano e più i *Tutto* sembrano differire nel tempo-spazio la "mediazione" che Hegel (*Scienza della logica* [I, libro II, sez. II, cap III, A]) considera la "verità" del rapporto tra tutto e parti essendo ciascuno dei due immediato per sé ma nel contempo mediato o posto dall'altro. "Tut" e "to" sono gli indicatori di due prospettive di senso spinte all'infinito. Non è il superamento ma il loro divenire, non è la conciliazione ma la loro non-coincidenza a segnalare quel che è e/o fa ciascuno dei *Tutto* di Anselmo. Il "tut" e "to" costituiscono una coppia paradossalmente unita in virtù della sua capacità di includere la propria disgiunzione. Il che vuol dire che l'opera d'arte si definisce attraverso la tensione generata dalla scoperta che l'identità, quel che l'opera è, anziché escluderla comprende la lacerazione come un suo tratto strutturante. In modo analogo alla pietra-opera del 1969, dove la natura funziona da alterità coagente in un costrutto bipolare che vede artistico e non-artistico definirsi assieme, i *Tutto* non assumono l'altro-da-sé come preesistente e irreversibilmente tale bensì lo creano come un'incognita portata dalla nascita stessa dell'opera.

Nella pietra-opera come nei *Tutto* si riscontra un tentativo di diversa soluzione del problema del limite dell'opera d'arte, di come e perché essa si distingue da un oggetto generico e sia invece qualcosa di "artistico". Il modernismo cerca la risposta negli ambiti disciplinari delle rispettive arti e propone che è l'uso inventivo dei loro materiali, supporti tecnici e proprietà semiotiche, a segnare la differenza tra arte e non-arte²⁰. I suoi oppositori ritengono che il limite vada abolito: non esistono le arti bensì l'arte tout court che deve a sua volta emanciparsi superando ogni distinzione tra il proprio dominio specialistico e la vita tout court. In Anselmo la questione è affrontata in modo diverso. Il limite non riguarda le caratteristiche interne dell'opera né va rinnegato al fine di rimuovere ogni separazione tra interno ed esterno. L'individuazione del limite consegue al verificarsi di una metamorfosi che simultaneamente tocca il dentro e il fuori dell'opera: il linguaggio e i materiali impiegati dall'artista come pure le forze attive nella natura e nel mondo. La pietra-opera realizza questa metamorfosi riorientando la forza di gravità e quindi dimostrando che l'intervento "artistico" produce una mutazione che non solo (ri)definisce i campi dell'artistico e del non-artistico ma sposta e ridisegna anche il loro limite. Nei *Tutto* la coppia "tut" e "to" sposta e ridisegna il limite dimostrando che forme e cose possono suscitare il pensiero di un'idealità massima che slitta rispetto alla loro limitatezza eppure impercettibilmente le fascia e qualifica.

È in virtù della coppia "tut" e "to" che i *Tutto* di Anselmo tendono a iscriversi in una sfera che, come il Reale di Lacan o l'O di Bion, è irriducibile a stati di fatto né si lascia tradurre nei codici di un linguaggio predefinito. "Tut" e "to" confermano che l'opera d'arte è una fenditura nel *continuum* perché costituiscono una forma priva di contenuti determinati. Rappresentano il vuoto dal quale emerge l'opera d'arte come pure la possibilità di riempirlo. In Lacanese, "tut" e "to" di mostrano che il prendere forma del significante nell'ambito del simbolico equivale al verificarsi di uno squarcio nell'ambito del Reale. In Bionese, "tut" e "to" di mostrano che la "funzione alfa", grazie alla quale,

secondo Bion, si liberano i flussi puramente associativi di pensiero, memoria e sogno, si attiva a patto che si verifichi un salto dal dominio dei sensi e del concreto a una realtà incondizionatamente psichica e immateriale. Proprio come il Reale lacaniano non ha una consistenza positiva sostanziale - è il gap tra una moltitudine di punti di vista sulla stessa cosa; proprio come l'"O" di Bion combina l'idealità delle forme platoniche con l'assoluta imprevedibilità dei materiali di una seduta psicoanalitica - è lo zero dal quale potrebbe sorgere una dimensione terza tra paziente e analista, così i *Tutto* di Anselmo enunciano il bisogno di accogliere anziché rimuovere l'impossibilità incontrata dai sensi e dalla mente ogniquale volta tentano di afferrare l'idea di tutto. Solo accogliendo quell'impossibilità l'idea di tutto diviene simultaneamente manifesta eppure incontenibile mentre l'idea di unità diviene simultaneamente infranta eppure apprezzabile nella disunità.

La speciale modalità di iscrizione dei *Tutto* invita a riconsiderare l'idea di tutto in una nuova luce. Spinge verso un'inedita ma suggestiva associazione tra tutto e incompletezza. Abbiamo visto come, reclamando che le opere d'arte sono delle cose che avrebbero potuto essere altrimenti o addirittura non essere affatto, i *Tutto* si strutturano avvalendosi della reciprocità tra essere e non-essere. Ciascuna delle opere intitolate *Tutto* è una singolarità che emerge producendo una rottura nella situazione che l'annette e che essa, a sua volta, annette perché non solo appare sottratta da "tutto" il resto, ma "tutto" il resto si rivela tale precisamente perché è apparso qualcosa come quell'opera. I *Tutto* ci dicono che l'idea di tutto è in continuo eccesso rispetto al mondo dei fenomeni eppure pervasivamente e misteriosamente attaccata a esso. Ma che ci sia un residuo e che l'idea di tutto resista all'esaustiva simbolizzazione non sono tuttavia dei motivi per cedere al relativismo lasciandosi sopraffare dalla contingenza.

Infatti, una terza via alternativa alle costrizioni del simbolico e al lassismo del contingente è ravvisabile nella radicale visione del tutto implicata dalla topologia del gap. È come se nella sintesi disgiuntiva rappresentata dalla coppia "tut" e "to" fosse rivissuta l'esperienza dello Stromboli, tenendo conto, però, che stavolta l'ombra è ritornata al suo corpo e che il *continuum* non è più "accessibile" ai sensi. In questo mutato scenario è ammissibile (ri)creare il senso del *continuum* facendo paradossalmente leva sul riconoscimento della sua relativa assenza e impercettibilità: sullo iato tra il vigore con il quale può rinnovarsi la sua intuizione e le insufficienti conferme offerte a riguardo dal regno dei fenomeni. Fendendo il *continuum*, saltando nel poetico, e appigliandosi a forme polisemiche, i *Tutto* coniugano finito e infinito, visibile e invisibile, senza sciogliere o superare il divario anzi marcando la presenza di un punto di impossibilità, di un'idealità senza riscontri fattuali come lo è quella invocata dalla parola "tutto".

Nei *Tutto*, l'idea di tutto smette così di denotare un amalgama o addirittura di assecondare le sinistre mire dell'onnipotenza. Qualsiasi siano le valenze che vengono assegnate a "tut" e "to", la loro è una coppia che non si fonde e nemmeno fonda una sintesi unitaria. I *Tutto* enunciano la non-necessità di inquadrare alcunché in uno stato di cose ritenuto irreversibile e totalizzabile. Non più promessa di globalità e indissolubili unità, quell'idea è la testimone di un'impossibilità e della dissociazione che si accompagna al suo riconoscimento. Meditare sul tutto si rivela infine una meditazione sull'incompletezza. È un grande merito dei *Tutto* di Anselmo l'aver messo in atto una speciale modalità di iscrizione tale da indicare come e perché creare e/o fruire un'opera d'arte possa equivalere a riconoscere vuoi l'incompletezza dell'opera a confronto con il tutto vuoi l'incompletezza del tutto a confronto con l'apparizione di un'opera d'arte, che è appunto qualcosa che avrebbe potuto anche essere altrimenti o non essere.

4.

Consapevoli della propria parzialità e della scissione che li struttura nei confronti dell'intuizione di un *continuum*, i *Tutto* di Anselmo veicolano un forte messaggio di povertà. Valorizzano il senso di

una mancanza e il suo riconoscimento indicando che l'esserci delle cose e delle creature è "povero": attratto da ciò di cui difetta e refrattario alla saturazione, è un esserci che resiste alle prese totalizzanti perché alimenta e viene in turno alimentato dal vuoto del gap in cui emerge. Riconsiderati dopo quarant'anni, i *Tutto* suggeriscono così che la povertà dell'Arte Povera può mostrare ancora un'ulteriore sfaccettatura. Almeno nel caso dei *Tutto*²¹, la prospettiva di una pratica artistica "povera" va in tandem con la paradigmatica associazione tra incompletezza del tutto e incompletezza dell'opera d'arte. Ciò fa sì che l'opera si svincoli da questo o quel mondo di riferimento e tenda a iscriversi in una sfera impervia alla conoscenza e alla simbolizzazione. In virtù di quell'iscrizione, l'opera si rivela per una formidabile intimazione che il cosiddetto "insieme dell'esistente" è un'astrazione: quell'insieme non solo è incompleto ma anche ricettivo alla creazione e all'apertura di un gap che la creazione comporta. Alla luce dei *Tutto*, il tutto non c'è, se non nei pensieri e nelle opere capaci di sostenere l'incommensurabilità dell'idea.

Se tra la metà degli anni sessanta e gli inizi dei settanta il "tutto" risalta nell'immaginario del pianeta Terra come un significativo maestro in grado di ospitare un crescendo di speranze e angosce sul piano dell'arte come su quello della vita, i *Tutto* di Anselmo sicuramente onorano quel significativo. Nel contempo, però, lo rivelano come l'indicatore di un'assenza. Una volta ripulita dei suoi tratti totalizzanti e totalitari, l'idea di tutto non solo richiama la natura multiversa, complessa, e cangiante delle forme di vita ma cresce anche in termini di incondizionata idealità di pensiero - manifesta la sua indipendenza da stati di fatto e determinati soggetti e oggetti che la rappresentano. È questa indipendenza dell'idea che i *Tutto* magnificano.

Il gap tra le lettere che compongono la parola "tutto" è la prova indiretta della lontananza dell'idea - del suo situarsi nel non-ancora-qui-e-ora. Minima o massima, inquietante o rassicurante, intensa o tenue che appaia, quella lontananza dà una misura del limite dell'opera come pure di chi la crea e/o fruisce. La coppia "tut" e "to" enuncia che, sebbene l'unità sia irraggiungibile e il tutto incontenibile, entrambe le parti vanno ciononostante testardamente difese e pensate in quanto idee. Le idee sono la grande scommessa delle creature e delle creazioni umane: il loro punto di impossibilità. Un'opera d'arte che incarna quel punto di impossibilità si affranca dalla dicotomia tra il simbolico e il contingente, l'essenza della forma e l'immanenza della vita. Smette di acquisire e/o cercare la propria distinzione vuoi rivendicando un'autonomia basata su valori strettamente linguistici, formali e storico-artistici, vuoi mirando alla conclusiva realizzazione dell'arte in una supposta pienezza del mondo. La legittimazione dell'opera può venire esattamente dalla sua abilità a sottrarsi da qualsivoglia sintesi dentro e fuori di sé. Proprio come il tutto è un'idea il cui referente sensibile si mostra nell'atto di mancare incessantemente a se stesso, così l'opera mostra la sua forza sovrasensibile nell'apparire sottratta rispetto alla situazione in cui appare. La sottrazione dell'opera avalla e coincide con l'indipendenza e la lontananza dell'idea.

Che l'opera risulti sottratta e l'idea indipendente da stati di fatto e determinati soggetti e oggetti non vuol dire, tuttavia, che i *Tutto* finiscano con l'alienare la creazione artistica dalle vicende umane. Anzi, a loro modo, i *Tutto* interpretano e si pronunciano su quelle vicende. Lì si può considerare fautori della tesi che vivere e vivere per un'idea si equivalgano²². Di questa equazione l'idea di tutto è un valido banco di prova. Rivela il tipo di dilemmi, successi e ostacoli che comporta la volontà di individuare e/o superare il limite nella vita dell'opera d'arte come nella vita degli abitanti del pianeta Terra. Tra la metà degli anni sessanta e gli inizi dei settanta, quella volontà vivifica il sogno degli astronauti e l'esplorazione della nuova frontiera globale dello spazio; accompagna le politiche della specificità del *medium* di stampo modernista come pure l'antiformalismo dell'identità di arte e vita. E ancora. Quella volontà risponde alle domande della politica insistendo affinché allo sfruttamento, all'alienazione e alla disuguaglianza sociale subentri l'unità del comunismo; sorregge la scoperta che la povertà è non tanto un difetto da correggere in vista della ricchezza quanto una prova

dell'incompletezza del tutto nell'arte come nella vita. I *Tutto* evocano queste e coeve condizioni ma la loro composizione significante è tale che chiaramente esula da contenuti circoscritti a un periodo. Ogni nuova volta con inedita efficacia, riesce a riproporre la questione del "tutto" e sostenere la tesi che vivere è vivere per un'idea.

Quella tesi, nel caso dell'idea di tutto, assume i tratti di un destino specialmente con il recente compimento della globalizzazione. Se, per un verso, la tesi ci riporta nuovamente a *La mia ombra*, all'epifania di un *continuum* "vissuta" in prima persona da Anselmo sulla vetta dello Stromboli, per un altro verso i *Tutto* complicano la tesi precisando il carattere impersonale dell'idea e magnificando la sua indipendenza. Ma c'è di più. Innanzi ai *Tutto*, vivere per l'idea di tutto, praticare la globalità, è un'impresa dagli esiti assai incerti e priva di concilianti risposte. Non c'è possibilità di cedimento all'allettante visione di un "tutto" inteso vuoi come il nirvana del ventesimo secolo - uno stato di beatitudine cui approderebbe la Terra globalizzata una volta che i confini e i conflitti si fossero dissolti nella trascendenza degli opposti - vuoi come un fondamento oggettivo che qualifica e consolida il bene comune dell'umanità²³. Innanzi ai *Tutto*, l'idea di tutto non è un approdo né un fondamento perché partecipa del vortice di essere e non-essere inerente alla creazione. Nel vortice della creazione l'idea si contrae e dilata di misura. Ciò fa sì che il problema divenga quello di come dotare di essere la mancanza, di come trovare la forma d'arte, e di vita, che contempi l'apparire del non-essere e ne faccia un propellente della significazione²⁴. In questa prospettiva, la globalità si rivela anch'essa per un irrinunciabile punto di impossibilità. Va pensata e vissuta con un'attitudine memore di quella "Negative Capability" che John Keats, in una celebre lettera ai fratelli George e Tom del 21 dicembre 1817, descrive come la geniale capacità di "essere nelle incertezze, Misteri, dubbi senza alcun irritabile ricerca del fatto e della ragione"²⁵. Il genio dei *Tutto* di Anselmo insegna che il tutto è un'idea per la quale vale la pena vivere perché è il pensiero stesso della sua incommensurabilità a infondere il coraggio e la forza dell'umiltà di riconoscersi in prossimità di "tut" e "to".

¹ Il presente testo è parte di una più ampia ricerca dedicata al lavoro di Anselmo e a quello di altri artisti, italiani e stranieri, che tra la metà degli anni sessanta e gli inizi dei settanta hanno realizzato delle opere che variamente confrontano l'idea di "tutto". Sono grato a Rocco Mussat Sartor per la cortesia, la disponibilità, e le informazioni utili alla mia discussione dei *Tutto*. Grazie inoltre ad Arianna Testino e Nicoletta De Rosa.

² Anselmo adotta questo *modus operandi* anche con le parole "invisibile" e "infinito". La prima opera che ne dà testimonianza si intitola *Invisibile* e data 1970. Consiste di due blocchi di piombo poggiati a terra, uno dei quali reca, incisa sulla superficie rivolta verso l'alto, la parola "visibile", mancante delle due lettere iniziali che compongono il titolo dell'opera. L'altro blocco di piombo, privo di incisione, amplifica il senso di frammentazione e di assenza.

³ Già nel 1944 l'economia affronta la questione del "tutto" con gli accordi di Bretton Woods, quando si gettano le basi per una finanza non legata alle nazioni bensì mondiale che sancisce il potere del dollaro come unità di misura negli scambi internazionali (*gold exchange standard*). Il sistema Bretton Woods, che coincide con la nascita del Fondo Monetario Internazionale (operativo dal 1947), rimarrà in vigore fino al 1971, quando gli Stati Uniti rinunciano definitivamente alla convertibilità mondiale del dollaro in oro.

⁴ L'equipaggio di *Apollo 8* si componeva di William Anders, autore della foto di cui sopra, Frank Borman, e James Lovell. Negli anni dell'Apollo, tra il 1968 e il 1972, emerge una nuova sensibilità ambientalista, iniziata con la fondazione della rivista di contro-cultura ecologica "Whole Earth Catalog" che per prima pubblicò le immagini della Terra vista dallo spazio, incoraggiando una nuova consapevolezza planetaria. Nel 2003 la foto di Anders appare sulla copertina di Robert Sullivan, *Life: 100 photographs that changed the world*, "Life", New York 2003.

⁵ Si veda C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, New York 1939 e *Towards a Newer Laocoon* (1940), in *Clement Greenberg, The collected essay and criticism*, vol. I, *Perception and Judgments, 1939-1944*, a cura di J. O'Brian, The University of Chicago Press (1986), Chicago-London 1988, pp. 5-22 e pp. 23-38; *Modernist Painting* (1960) in *Clement Greenberg, The collected essay and criticism*, vol. IV, *Modernism with Vengeance, 1957- 1969*, a cura di J. O'Brian, The University of Chicago Press (1993), Chicago-London 1995, pp. 85-93. M. Fried, *Art and Objecthood* (1967), e *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella* (1965), in M. Fried, *Art and Objecthood*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1998, pp. 148-172 e pp. 213-265; M. Pleyne, *L'enseignement de la peinture: essays*, Éditions du Seuil, Paris 1971. Sebbene seguendo ragionamenti diversi, questi autori ritengono che l'inedita autonomia formale raggiunta dalle rispettive arti in epoca moderna non comporti una chiusura alla totalità dell'esistente. Anzi, reclamando la propria specificità semiotica, l'opera d'arte implicitamente critica l'univocità dell'ordine storico-sociale e può addirittura farsi carico delle questioni poste dall'etica e dalla politica.

⁶ Per il senso di "non-tutto" nella pratica di Pistoletto nel sessanta, si veda G. Guercio, *A Community of the Non All*, in *Michelangelo Pistoletto: From One to Many, 1956-1974*, catalogo della mostra, a cura di C. Basualdo, Yale University Press, New Haven 2010, pp. 109-141.

⁷ Si veda in particolare, R. Morris, *Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated* (1970), in R. Morris, *Continuous Project Altered Daily*, The MIT Press, Cambridge, Mass.-London 1995, pp. 71-93.

⁸ Si veda J. Kosuth, *Statement from "Information"* (1970), in J. Kosuth, *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, a cura di G. Guercio, The MIT Press, Cambridge, Mass.-London 1991, p. 74.

⁹ G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas, *Joseph Beuys*, Du Mont Schauberg, Köln 1973, pp. 177-180.

¹⁰ Si veda in particolare *De Dominicis. Raccolta di scritti sull'opera e l'artista*, a cura di G. Guercio, Allemandi & C, Torino 2001; *Gino De Dominicis l'Immortale*, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Mondadori Electa, Milano 2010.

¹¹ In riferimento alla distinzione tra Reale e realtà più volte discussa da Lacan, si veda specialmente J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse 1959-1960, Le Séminaire Livre VII*, Éditions du Seuil, Paris 1986.

¹² L'O viene definito per la prima volta in W.R. Bion, *Transformations* (London 1965), Karnac Books, London 2002, si veda pp. 12-15. Si veda inoltre W.R. Bion, *Attention and Interpretation. A Scientific Approach to Insight in Psychoanalysis and Groups*, Tavistock Publications, London 1970.

¹³ G. Anselmo, A. Viliani, *Torino, 15 giugno 2006. In conversazione*, in *Giovanni Anselmo*, catalogo della mostra, a cura di G. Maraniello, A. Viliani, hopefulmonster, Torino 2007, specialmente pp. 211-212. Il catalogo contiene saggi di Maraniello, Viliani, Tacita Dean, Rosalind Krauss. Per ulteriori analisi e discussioni dell'opera di Anselmo, si veda G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* (1967), in G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Mondadori Electa, Milano 2011, pp. 35-37; *Giovanni Anselmo* (1968), in *ivi*, p. 40; *Arte povera* (1968), in *ivi*, pp. 49-57; *Giovanni Anselmo* (2008), in *ivi*, pp. 260-264; *Giovanni Anselmo*, catalogo della mostra, con saggi di J.-C. Ammann, R. Fuchs, Eindhoven 1979; *Giovanni Anselmo*, catalogo della mostra, con saggi di S. Pagé, D. Soutif, ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Les Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1985; J. Heiser, "Le mie parole, e tu?" *L'arte povera e le sue affinità con il concettualismo internazionale e il romanticismo*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, Mondadori Electa, Milano 2010, pp. 125-153.

¹⁴ Mi limito a una bibliografia assai sommaria sul culto artistico della montagna: P. Giacomoni, *Il laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Franco Angeli Edizioni, Milano 2001; R. Stalla, *Steile Höhen, sanfte Hügel. Das Motiv "Berg" in der Landschaftskunst des 14.-20. Jahrhunderts*, in *Ansichten vom Berg: der Wandel eines Motivs in der Druckgraphik von Dürer bis Heckel*, a cura di R. Stalla, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 2001, pp. 15-48. Si vedano inoltre i saggi in *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer a Warhol*, catalogo della mostra, a cura di G. Belli, P. Giacomoni, A. Ottani Cavina, Skira, Milano 2003, specialmente O. Cavina, *Dipingere fra la pianura e il cielo*, pp. 13-17; P. Giacomoni, *Dare del tu alle rocce*, pp. 19-39. R. Bodei, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano 2008.

¹⁵ Questo rischio è chiaramente corso dal "Bergfilm" che non a caso riscosse un notevole successo nella Germania nazista. Il tema, già avviato da Siegfried Kracauer in *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*, Rowohlt, Hamburg 1958, è stato più recentemente discusso da Susan Sontag, si veda *Fascinating Fascism* (1975), in S. Sontag, *Under the Sign of Saturn*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1980, pp. 73-105.

¹⁶ La foto è stata scattata al Museo Civico di Bologna, in occasione della III Biennale della giovane pittura, curata da Renato Barilli, Maurizio Calvesi e Tommaso Trini e intitolata "Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni", alla quale Anselmo era stato invitato a partecipare.

¹⁷ Si veda Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille plateaux: capitalism et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, specialmente pp. 38-94.

¹⁸ Alla Galleria Sperone nel 1972, oltre a *Tutto e Invisibile* (vedi nota 2), Anselmo espone *Infinito*. L'opera è realizzata utilizzando lo stesso procedimento adottato per *Invisibile*. La parola "finito"; risultato di un'elisione delle lettere iniziali di "infinito", è incisa sulla superficie di un blocco di piombo che, a differenza di *Invisibile*, è l'unico a comporre l'opera, lasciando piena libertà di immaginare la presenza o assenza di un infinito.

¹⁹ S. Žižek, *The Parallax View*, The MIT Press, Cambridge, Mass.-London 2006.

²⁰ In questo testo continuo a riferirmi al Modernismo perché, nonostante le critiche e i superamenti del Post modernismo, le questioni chiave del Modernismo, specialmente quella della legittimazione di qualcosa di valevole e durevole "in quanto arte", restano e forse solo adesso mostrano la loro urgenza. Ne è un'indiretta conferma il recente libro di Michael Fried dove le opere di quattro artisti più o meno noti nel sistema mondiale dell'arte contemporanea - il video artista e fotografo Anri Sala, lo scultore Charles Ray, il pittore Joseph Mariani, il video artista Douglas Gordon - vengono discusse nella loro capacità di rinnovare e trasformare alcuni capisaldi del Modernismo quali la presenzialità e l'anti-teatralità dell'opera d'arte visiva. Si veda M. Fried, *Four Honest Outlaws. Sala, Ray, Mariani Gordon*, Yale University Press, New Haven-London 2011.

²¹ Sebbene per ragioni e con forme di presentazione diverse dai *Tutto*, la duplice rivelazione dell'incompletezza dell'opera e della totalità dell'esistente caratterizza anche la "povertà" della comunità del non-tutto messa in atto dalla pratica di Pistoletto nel sessanta; a riguardo si veda Guercio, *A Community...* cit.

²² Alain Badiou ha offerto suggestive riflessioni sull'equazione tra vivere e vivere per un'idea e la sua importanza ai fini della dialettica materialistica, si veda in particolare, A. Badiou, *Logiques des mondes: l'être et l'événement*, Éditions du Seuil, Paris 2006, pp. 529-537.

²³ È curioso come questa totalizzante visione del tutto caratterizzi in Occidente non solo i contemporanei ritorni alla spiritualità ispirati a dottrine religiose orientali, ma anche il pensiero postmarxista, là dove teorizza un'etica della democrazia dentro e contro l'impero basata sulla nozione di bene comune come risorsa naturale/culturale che può essere privatizzata, come spesso accade, o liberamente utilizzata e fatta propria senza riguardo per la proprietà e il copyright. Si veda, per esempio, M. Hardt, A. Negri, *Commonwealth*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2009.

²⁴ Vale sottolineare come il tenere conto di un non-essere che "appare" costituisca una delle importanti implicazioni sia del Reale di Lacan sia dell'"O" di Bion.

²⁵ *Selected Letters of John Keats*, a cura di G.F. Scott, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2002, p. 60.