

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. 464-467.

Arte nell'Arte: Arte Povera al MAXXI

Anna Mattiolo

Lavorando in un museo come il MAXXI ci siamo subito riferiti a una tradizione che non era legata alla sola contemporaneità ma a ben guardare risaliva a un espressionismo architettonico lacerante, a volte quasi costruito drammaturgicamente nelle sue forme, che a sua volta è legato alle ricerche costruttiviste di inizio Novecento - delle eredità che sono state apertamente riconosciute nelle opere di Zaha Hadid. Il progetto dell'architetto anglo-irachena ha rotto la ripartizione degli spazi creando un profilo a "esse" che segue la forma dello spazio che occupa, piuttosto che contrastarla, creando un nuovo percorso urbano che traccia una connessione pedonale fra via Guido Reni e via Masaccio. Il progetto ha una forte componente disegnativa e gioca sulle dicotomie interno-esterno, sopra-sotto, architettura-città. Seguendo questa linea progettuale, nei disegni sia in pianta sia in sezione, i piani di calpestio non erano riconoscibili. L'edificio è infatti stato pensato come un unico piano che sale e scende trasformandosi da pavimento a soffitto, collegando i vari livelli con rampe spettacolarmente sospese nel vuoto.

Il disegno delle originarie caserme è ripreso formalmente dalla copertura che corre lungo tutta la grande curva con una struttura metallica a corsie parallele su cui è montato un complesso sistema di irradiazione della luce zenitale. Questa stessa struttura ha anche la funzione di sostenere dei pannelli "offrendo una nuova libertà alla tavolozza dei curatori", come si legge nella relazione di progetto, con i quali quindi il curatore può costruire lo spazio.

Il senso di disorientamento/vertigine che deriva dalla lettura delle tavole di progetto era fortemente ricercato da Hadid che ha parlato dell'esperienza del museo come di una deriva, il visitatore non deve accorgersi di essere passato dal caos della strada a quello del museo, perdendosi in un labirinto che simboleggia il disordine delle moderne pratiche artistiche.

Al MAXXI sono dunque le pareti a costruire la forma, mentre il grande atrio lucernario centrale è percepito come il punto in cui la parete si interrompe, per poi riprendere la sua corsa subito dopo.

Le differenze funzionali degli spazi sono poi risolte lasciando alle curve sinuose del cemento il compito di ospitare l'arte, e ai locali dell'ex caserma, a fianco della piazza, di accogliere tutte le attività funzionali.

Se si lasciano da parte per un momento queste affinità formali con l'architettura di inizio Novecento e le eredità decostruttivizzate e all'apparenza nascoste, ci si rende conto che quello che rimane sotteso - ma dichiarato - nelle curve del museo è una modalità sociale di intendere l'intervento architettonico. Forse proprio per questo motivo il museo contemporaneo è il luogo dove queste ultime tendenze della ricerca architettonica trovano un fertile campo di applicazione, accogliendo in sé un elemento di fusione e di dialogo - quando non di totale mimesi - con le arti che ospita e da cui a volte il museo sembra essere ospitato, se si guarda alle ultime esperienze espositive. Una seconda ragione è che, sebbene vincolato alle necessità di essere un'istituzione che deve essere competitiva, nessuna teoria aziendalista è riuscita ancora a mettere in discussione la funzione del museo come agente sociale ed educativo, un luogo in cui si offre qualcosa e che deve cambiare la vita delle

persone che lo attraversano. Tuttavia, l'uso che il pubblico ha fatto del museo in questo primo anno - uso che caratterizza in parte l'identità stessa del museo - è stato di intenderlo come luogo urbano, dove la parola "urbano" ha una nuova e potenziata accezione. Allo stesso tempo il MAXXI, proprio come le prime esperienze costruttiviste, è anche una metafora di se stesso: non solo rende possibile un nuovo modo di sentire lo spazio, ma è di per sé un manifesto con le sue forme che tagliano prepotentemente il tessuto del quartiere, quasi a voler entrare dentro la realtà della città e della nostra quotidianità.

Questo carattere così determinante ci ha spinto subito a interrogarci su come l'arte avrebbe interagito con queste forme e abbiamo preferito non concentrarci sul problema della sua insita contraddittorietà quanto piuttosto seguirla e interpretarla come una normale e necessaria dialettica di forze, prendendo come riferimento i principi esposti da Robert Venturi in *Complexity and Contradiction in Architecture* (The Museum of Modern Art, New York 1966): "Amo le complessità e le contraddizioni in architettura. Mi riferisco a un'architettura complessa e contraddittoria basata sulla ricchezza e sull'ambiguità dell'esperienza moderna, compresa quella esperienza inerente all'arte... ma un'architettura basata sulla complessità e sulla contraddizione richiede un impegno speciale verso l'insieme: la sua reale validità deve essere nella sua totalità... Essa deve perseguire la difficile unità dell'inclusione piuttosto che la facile unità dell'esclusione". Partendo da queste modalità inclusive, che dagli anni sessanta diventano sempre più evidenti, si è cercato di continuare a lavorare nell'idea che solo affrontando il tema del rapporto museo/spettatore si potesse perseguire una modalità fortemente e positivamente relazionale. Chiaramente il nostro punto di partenza imprescindibile erano le esperienze poveriste della metà degli anni sessanta, prese come riferimenti non solo per il valore che esse hanno per l'arte italiana di oggi - che si trova già in una fase di rilettura e quasi citazione delle ricerche degli anni sessanta - ma, soprattutto, per la loro storia espositiva e per il loro relazionarsi con lo spazio espositivo. Alla metà degli anni sessanta le ricerche, che poi verranno chiamate poveriste, trovavano una delle loro prime e seminali attitudini in un particolare rapporto con la natura e in una attenzione alla primordialità degli elementi primari; da questa particolare modalità di rapportarsi con la natura discende il rapporto con lo spazio espositivo o, in senso più ampio, con lo spazio in cui l'opera si attua. Questo carattere, *in nuce* già relazionale, si nota osservando le primissime mostre di quelli che saranno i protagonisti del movimento consacrato alla fine del decennio. Più che di mostre vere e proprie, bisognerebbe parlare di esperimenti degli artisti che cercano di raccogliere nello stesso spazio delle opere e di renderle pubbliche. Come nell'importante "Apertura dello studio" di Michelangelo Pistoletto in cui gli *Oggetti in meno* determinano, solo con il loro esserci e con la loro presenza fisica, lo spazio dello studio dell'artista che diventa quindi il luogo in cui qualcosa sta accadendo; forse liminarmente è una delle prime mostre evento in cui, quindi, lo spazio si esplica nel suo essere presente nel qui e ora della vicenda artistica. Il *continuum* spazio-temporale che caratterizza le gallerie del MAXXI parte proprio da questa riflessione e dalla convinzione che solo in questo modo si possano forzare e mettere in discussione le categorie percettive.

Questo non significa che il museo debba cadere nella tentazione di farsi "critico istituzionale", ma che debba avere la consapevolezza che ogni opera che dagli anni sessanta si è avvicinata al museo, anche se non apertamente ascrivibile alla categoria dell'Institutional Critique, si è comunque, forse a volte inconsapevolmente, rapportata con il problema dell'autorità dell'istituzione e con il suo essere intrinsecamente legata a una dinamica di violenza rispetto all'autore e al suo pubblico. Con la consapevolezza, quindi, che lo sguardo del museo è sempre, inevitabilmente, più forte si è cercato di evidenziare, piuttosto che sanare, questa dialettica fra spazio e opera che è centrata su un doppio movimento estetico: se da una parte lo spazio ridisegna l'opera, dall'altra l'opera ridisegna lo spazio che la ospita in una costante risignificazione dei due lemmi, dove la causa e l'effetto spesso tendono

a confondersi. Seguendo questo movimento abbiamo preferito ibridare e mescolare, scegliendo esperienze, come l'installazione di Gilberto Zorio, che puntassero a rideterminare completamente il luogo espositivo. Le opere, in questo modo, creano nuove direttrici, contestando a volte anche il disegno architettonico del museo, in questo rafforzando il *concept* da cui è partito il suo primo disegno: essere un campus aperto, in cui appunto non ci sono opere, ma *succedono* opere. In questo senso è fondamentale la relazione che l'opera di Zorio individua fra gli spazi, diventando un catalizzatore di energia fra la galleria superiore del museo e la piazza. L'opera riconnette il museo alla gente, un elemento quasi sacrale che rende visibile un legame, spesso misterioso e indefinito.

Questa attenzione allo spazio come potenziale bacino di sperimentazione - soprattutto quando ci si riferisce a un contesto urbano - non è presente solo in esperienze artistiche ma, nello stesso decennio sessanta, inizia a essere evidente nelle ricerche di architettura radicale che caratterizzano il nostro paese in quegli anni, nelle quali l'intervento architettonico è sempre inteso come un forzare le consuetudini, cercando di entrare nella percezione comune per scardinarne le gerarchie. Come nei poveristi, questa ricerca - sebbene in un contesto internazionale più ampio in cui l'architettura tende a forzare i suoi confini - si caratterizza per una costante attenzione al tema della disumanizzazione del contesto naturale e alla ricerca di un dialogo con gli elementi naturali, considerati nel loro essere elementi costitutivi di un costruire inteso come modalità di espressione originaria.

Una dinamica simile e tangente attraversa le opere dei poveristi che sono testimoni di una progressiva e sempre più determinante espansione dell'opera nello spazio che le ospita di cui sono emblematici esempi le opere di Pistoletto o di Giuseppe Penone, ma anche alcuni esperimenti espositivi da "Arte Abitabile" (Galleria Sperone, Torino, 1966) che tentava proprio una simbiosi completa delle opere fra loro e con il pubblico avvicinandole nell'uso, nel valore e nella percezione alla "banalità" dell'esistenza. Nel corso degli anni settanta questo forzare i confini dello spazio arriverà a portare l'opera fuori dai suoi luoghi abituali per tornare allo spazio della natura con cui la ricerca inizia a confrontarsi direttamente. Questo avvicinarsi dell'opera allo spazio naturale è stato a lungo considerato un percorso tangente alle ricerche internazionali sulla Land Art, dimenticando che ci trovavamo invece di fronte a un'attitudine storicamente italiana a sentire la natura come paesaggio e quindi artificio e a sentire l'opera come espressione di un vitalismo naturale in un *continuum* fra vita e opera che è uno dei caratteri che contraddistinguono le ricerche poveriste.

L'opera di Zorio si inserisce in questo filone storico che vede l'opera soggetta a un processo di assimilazione e mimetizzazione che la rende a volte irriconoscibile. In questo suo carattere di invisibilità risiede la forza di interventi che vogliono essere dei teoremi propulsivi, delle opere fatte di pura energia che escono dal museo manifestando la costante tensione dialettica che è alla base di ogni ricerca contemporanea.