

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. 316-327.

Mappa trasversale, ovvero appunti per una sintetica cronistoria 1968-1970

Beatrice Merz

"Quel che è bello in arte, non è che qualcuno sia originale, ma che qualcuno sia capace di creare nel mondo qualcosa che risponda al suo temperamento. Questo è un problema di ogni epoca, perché il dominio culturale di un'epoca è sempre la cosa più forte, persino più forte dell'individuo".

*Carl Andre (1972)*¹

Ho conosciuto molti protagonisti di quegli anni, io bambina, assorbendo per implicito obbligo tutto ciò che avveniva strettamente intorno a me. Anni che adesso posso definire intensi e che all'epoca dei fatti erano semplicemente la mia vita accanto a due genitori che contribuivano vivacemente agli eventi del periodo. Ho vissuto in modo naturale, quindi, l'avventura di un periodo fantastico in cui tutto cambiava; spesso inconsapevolmente, ho imparato osservando, ascoltando, partecipando, cercando nella mia giovanissima testa i necessari aggiustamenti man mano che capivo il valore delle cose. La mia educazione comincia così. Con il tempo diventa formazione e oggi anche testimonianza e racconto.

Ho pensato di "raccontare" quindi una storia attraverso le sensazioni consegnatemi dai ricordi e dai dati storici acquisiti e consolidati.

Alcuni ricordi riemergono confusi: le proporzioni di tutte le cose cambiano negli occhi e nella mente dei bambini: le grandi cose diventano piccole e viceversa.

Oggi il pensiero è rendere omaggio agli eventi della storia con la continuità e il cambiamento.

La vita di quegli anni, e poi anche in seguito, è stata completamente intrisa di incontri, di parole, di scontri, di pensieri, di "mostre", di viaggi, insomma di tutto ciò che fa dell'arte Arte.

Anche le case (rifugio, riposo, contenitore affettivo) erano luoghi di lavoro, piene di opere, di libri, di oggetti, non esistevano differenze. Poi "casa" era anche la galleria, il museo, il ristorante e ogni posto in cui ci si fermava.

Dal mattino alla sera, dalla sera alla notte, dalla notte alla mattina, un lavoro continuo, una specie di "ronzio" incessante, anche i silenzi erano rumorosi, perché si sentivano i "pensieri". La colonna sonora di un film senza una fine.

I protagonisti di questa storia erano, sono, gli amici dei miei genitori e come tali li ho conosciuti. Poi con il tempo il rapporto si è via via modificato, si è modificata la percezione e con l'accumulo di informazioni, il "vissuto" personale si è trasformato in qualcosa da studiare, da conservare, da esporre e poi, ancora sempre complice il tempo, da superare per poter pensare alle nuove generazioni. Difficile rubricare una cronologia sintetica, la moltitudine delle azioni, delle mostre, degli eventi e degli incontri si è susseguita in tempi molto stretti. In alcuni casi le differenze temporali erano di giorni e il tutto avveniva attraverso un sistema di relazioni. Ogni avvenimento aveva il suo significato e ed era parte di un tutto che nell'arco di pochi anni ha determinato quello che si può definire un'epoca straordinaria.

Mitologicamente è stato un periodo che ha riunito il Minimalismo, l'Arte Povera, la Land Art e il Concettuale, mettendo a confronto, di pari passo, l'arte emergente statunitense con quella europea. Un clima colmo di sensibilità, un esempio di nuovo modello esistenziale basato sull'impegno costante, nella concezione, nella presentazione e nella diffusione dell'arte del proprio tempo: infrangere lo spazio, infrangere l'oggetto, un controllo costante e diretto in ogni momento, un passaggio dell'arte nella vita. Una critica, un'arte non burocratica bensì passionale, sfaccettata e fiancheggiatrice.

A cavallo tra il 1969 e il 1970 si segna il passo di una vasta mappatura della nuova arte europea e americana. Le somiglianze e le differenze di tre grandi mostre "Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren" allo Stedelijk Museum di Amsterdam (1969), allora diretto da Edy De Wilde, curata da Wim Beeren, "When Attitudes Become Form" alla Kunsthalle di Berna (1969) a cura di Harald Szeemann allora direttore del Museo e "Conceptual Art Arte Povera Land Art" alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino a cura di Germano Celant (1970) offrono un'intrigante opportunità per capire cosa fosse in gioco nella pratica artistica alla fine degli anni sessanta. Ci fu, a partire dall'indagine che i curatori hanno svolto per un tempo lungo, un'apertura che permetteva agli artisti, provenienti da diverse aree geografiche, di conoscersi, di parlarsi, di condividere linguaggi e sensibilità comuni.

Amsterdam e Berna sono nate quasi in contemporanea e i due curatori, all'insaputa l'uno dell'altro, si sono inizialmente rincorsi per poi condividere momenti comuni a partire dalle date di inaugurazione delle mostre. Una differenza minima, una settimana, che ha dato la possibilità agli artisti di spostarsi e partecipare attivamente a entrambi gli allestimenti. Cosa fatta puntualmente!

Beeren a distanza di anni dichiara che "ciò che è avvenuto è stato magnifico e grandioso. La terra e la sua atmosfera, l'acqua e l'aria, il fuoco e il ghiaccio, sono diventati il terreno delle arti visive, sono stati coinvolti l'esperienza del tempo e tutti i sistemi astratti di valutazione. Il visibile e l'invisibile, l'astratto tangibile, il ritmo del tempo evidente giorno e notte, flusso e riflusso tutto è stato proposto entro i termini di arte"².

È interessante rintracciare degli elementi "storici" attraverso i diari di viaggio e appunti che Harald Szeemann era abituato ad annotarsi. Appunti oggi estremamente preziosi per poter ricostruire le piccole e grandi tappe del clima d'interscambio di quegli anni.

"*Il gesto*. La vera storia comincia in realtà qui": il 22 giugno 1968 Szeemann incontra ad Amsterdam Jan Dibbets che gli accenna di altri due artisti olandesi Ger van Elk e Marinus Boezem, dell'inglese Richard Long e di come Piero Gilardi abbia deciso di fare della ricerca di nuovi artisti la sua nuova arte.

In effetti, Gilardi raccoglie e identifica lucidamente un clima collettivo, ha viaggiato come corrispondente in Europa e negli Stati Uniti, potendo così fornire molti suggerimenti e in formazioni sulle nascenti nuove generazioni di artisti. Ne ha parlato a lungo nei suoi incontri epistolari e non, con Beeren. Con Szeemann, invece, instaura un dibattito più acceso fin dal loro incontro il 19 novembre 1968: "Mezzanotte: passeggiata notturna attraverso la foresta per facilitare la convergenza dei diversi punti di vista."

Dal dicembre (1968) Szeemann, completata una sua lista di nomi, inizia un lungo viaggio tra l'Europa e gli Stati Uniti e con l'aiuto di galleristi, colleghi e degli stessi artisti, visita gli studi, le gallerie e gli spazi "alternativi". Il 9 gennaio 1969 incontra a Milano Celant che è al lavoro alla stesura del libro *Arte Povera* presso l'editore Gabriele Mazzotta, e si scambiano materiale fotografico e informazioni.

I due giorni seguenti li passa a Torino dove incontra Gian Enzo Sperone, Gilberto Zorio, Mario Merz, Gilardi, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto, per poi proseguire l'indagine a Genova e a Roma. E l'11 gennaio annota: "La situazione a Torino è straordinariamente

positiva, perché questi artisti creano un clima e perché hanno il coraggio di creare lavori complicati privi della leggendaria leggerezza italiana. La situazione è anche negativa perché fanno i loro lavori solo per dieci persone. Prini e Icaro a Genova sono in una migliore situazione. Loro sanno di essere soli. Ci si ricorda che gli artisti italiani continuano a lavorare fino al 20 febbraio e che spediscono a Berna le ultime opere create. La fobia della selezione e la conservazione della loro sfera privata è andata così lontano che Prini e Icaro non mi hanno fatto visitare i loro studi né vedere i loro più recenti lavori."

Al rientro dal "pellegrinaggio" in febbraio: "Come dice Kieth Sonnier: *Live in your head*"³.

Gli artisti presenti in entrambe le mostre sono Carl Andre, Anselmo, Joseph Beuys, Boezem, Bill Bollinger, Pier Paolo Calzolari, Walter De Maria, Michael Dibbets, Van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Michael Heizer, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Neil Jenney, Jannis Kounellis, Long, Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Emilio Prini, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Alan Saret, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Frank Viner, Lawrence Weiner, Zorio.

Mentre ad Amsterdam è presente Marisa Merz, a Berna Boetti e Pino Pascali chiudono il gruppo italiano, Pistoletto partecipa con un intervento in catalogo. Sempre a Berna è bene citare tra gli altri la presenza di Richard Artschwager, Mel Bochner, Hanne Darboven, Sol LeWitt insieme a Robert Barry, Michael Buthe, Joseph Kosuth che invece ad Amsterdam hanno contribuito con una pagina nel catalogo.

Daniel Buren, non ufficialmente invitato, installa il suo lavoro *Exposition personnelle sur les limites de la liberté de l'artiste vis à vis de la société* in diversi siti fuori dalla Kunsthalle svizzera.

È essenziale a questo punto inserire le analogie con le presenze nel libro di Celant *Arte Povera* edito da Mazzotta nel 1969 al quale il critico lavora da tempo. Libro anticipatore della mostra a Torino nell'anno seguente.

L'autore chiede agli artisti che racchiude nel libro un intervento specifico, che sia un progetto, un disegno, un testo, un vuoto, non importa, l'importante è che sia personale. Il libro introdotto con questa premessa: "Questo libro non si pone come analisi obbiettiva e globale di un fenomeno artistico o di vita, ma cerca di affiancarsi (all'arte o alla vita), come complice delle mutazioni ed attitudini nello svolgersi del loro divenire quotidiano..." impone alla critica una ribellione allo stile, liberando quest'ultimo da ogni sistema e condizionamento estetico⁴.

Ogni artista ha liberamente scelto come "partecipare" e l'indice, rigorosamente non alfabetico, è il seguente: De Maria, Pistoletto, Stephen Kaltenbach, Long, Mario Merz, Huebler, Beuys, Eva Hesse, Heizer, Van Elk, Kounellis, Weiner, Luciano Fabro, Nauman, Kosuth, Dibbets, Anselmo, Barry, Calzolari, Oppenheim, Flanagan, Smithson, Giulio Paolini, Ruthenbeck, Boetti, Sonnier, Giuseppe Penone, Walter, Hans Haacke, Zorio, Morris, Boezem, Andre, Prini, Serra, Celant, Zoo. "È l'inizio della definizione di un intreccio internazionale che si caratterizza per una radicale fiducia nelle espressività che, sull'utopia delle avanguardie storiche, trascende tutti i limiti precedenti del fare arte. Si definisce un muoversi materico e visivo a trecentosessanta gradi, dove l'energia concentrata nelle opere d'arte si trasforma di continuo, si fa creazione incessante e turbine spettacolare"⁵.

Alla mostra "Conceptual Art Arte Povera Land Art", partecipano gli stessi artisti eccetto Long, Hesse, Van Elk, Flanagan, Ruthenbeck, Walter, Boezem invece si aggiungono Baldassari, Bochner, Christo, Darboven, Dan Flavin, Hamish Fulton, Gilbert & George, Yves Klein, On Kawara, LeWitt, Piero Manzoni, Pascali, Ryman, Fred Sandback, Bernard Venet. Anche in questo caso è pubblicato un volume con un'impostazione analoga al libro, come se il "catalogo" fosse parte integrante della mostra e non un semplice supporto informativo.

Non solo i due libri di Celant ma anche la composizione dei cataloghi delle mostre di Szeemann si

sono imposti nel cambiamento con la scelta di percorrere un nuovo metodo curatoriale anche nell'elaborazione del testo. Alfabeti, elenchi, sommari, frasi, immagini, intrecci all'apparenza casuali ma che in realtà segnano una svolta nel modo di fare critica.

"Il mio lavoro, o il mio uso del linguaggio, deve essere considerato in un contesto artistico, non in un tradizionale contesto poetico-letterario. Ma penso che oggi queste divisioni tra le arti si stiano annullando, può esistere un'arte che sembra musica, o danza, o arte del corpo, oppure arte plastica che sembra teatro, o arte che sembra matematica"⁶ (Robert Barry 1973).

La mostra alla Galleria d'Arte Moderna di Torino è il primo vero riconoscimento italiano da parte di un'istituzione pubblica, in quel momento in Italia non ve n'era un'altra altrettanto disponibile alla ricerca del contemporaneo. Al contrario di ciò che avveniva in Europa dove i maggiori musei olandesi e tedeschi avevano iniziato a dedicare delle personali a questi artisti: il Van Abbemuseum di Eindhoven nel 1968 propone Bochner, Morris e Beuys per poi proseguire nel 1970 con Donald Judd e di Sonnier; ancora nel 1968 lo Städtisches Museum di Mönchengladbach presenta Darboven, Panamarenko e Andre e nel 1971 Buren; nel 1969 l'Haus Lange di Krefeld Long e LeWitt, mentre il Boijmans Van Beuningen di Rotterdam Pistoletto, solo per citarne qualcuno.

Se i miei ricordi di bambina ad Amsterdam e a Berna e poi a Düsseldorf, a Venezia, a Kassel, a Roma sono abbastanza nitidi e semplici, a Torino il ricordo si sofferma soprattutto sul ritmo di una vita scandita da un flusso continuo di gente come un fiume in piena, mossa da un'energia che creava un bisogno impellente di scambio che non conosceva orari e circostanze particolari.

Come storicamente ormai è appurato l'arte contemporanea vede nel capoluogo piemontese uno tra i più importanti centri di analisi e sviluppo.

Nell'arco di poco tempo a Torino passa con uno "straordinario anticipo" quanto di più nuovo si trova sulla scena artistica internazionale. La città diventa un tramite, un luogo di raccolta e di lancio anche per alcuni artisti statunitensi. Le prime personali in Italia di molti degli artisti internazionali di cui stiamo parlando avvengono soprattutto a Torino.

Ma sulla storia di Torino molto è stato scritto e rimando questo argomento a recenti e completi studi⁷.

Mi permetto quindi di fare solo qualche piccolo accenno.

Un ruolo primario è stato di Gian Enzo Sperone che fin dal 1966 ha avuto la capacità e il coraggio di esporre il "nuovo" iniziando dalle famose *Armi* di Pascali per continuare nel 1967 con le prime personali di Marisa Merz, Zorio, sempre nel 1967 con le gallerie Il Punto e Stein organizza la collettiva "Con temp l'azione." Dal 1968 espone Flavin, Anselmo, Kounellis e tra il 1969 e il 1970 oltre alle personali di Calzolari e Penone la mappa delle presenze di artisti internazionali si intensifica sempre di più e così arrivano anche Morris, Andre, Weiner, Kosuth, Barry, Bollinger, Nauman, Huebler, LeWitt, Fulton, Bochner, Darboven.

Con la complicità e concretezza organizzativa del collezionista Marcello Levi e l'aiuto di un folto gruppo di intellettuali, professionisti, collezionisti della città si giunge all'apertura del Deposito d'Arte Presente. Luogo nel quale gli artisti, soprattutto i più giovani, realizzavano le loro opere usando il DDP non solo come spazio espositivo ma anche come studio.

All'epoca diversi spazi "alternativi" fungevano da collettori culturali della città, contaminazioni di ogni genere dall'arte alla musica al teatro alla danza al cinema: Piper, Teatro Gobetti, Unione culturale, è in questo contesto che si inserisce il DDP. E in questi luoghi abbiamo visto e conosciuto il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina e Pier Paolo Pasolini.

Nonostante lo sforzo, l'organizzazione "militante" non è riuscita a far fronte all'assedio storico-culturale del '68, né a cavalcarne lo spirito innovativo. È per questo che in pochi anni, se non mesi, anche l'esperienza del Deposito è finita: un'occasione che però agli artisti è servita individualmente per raccogliere il clima culturale e proiettarsi verso l'esterno.

Dal 1969 si associa alla galleria di Sperone Pier Luigi Pero, i cui ricordi di oggi si rifanno a episodi semplici ma ricchi di quel senso di vivere l'arte nella quotidianità. Assistere da prima al pensiero per poi vedere per la prima volta un'opera e vivere l'emozione di partecipare alla nascita di un atto creativo: "Ricordo l'emozione di vedere il primo igloo di Mario Merz dopo che me lo aveva descritto qualche settimana prima al caffè Moquita di piazza San Carlo. Ancora adesso mi viene la pelle d'oca quando penso ai lavori di Anselmo dove i materiali sono tesi all'estremo e si sente che basterebbe un soffio a spezzare l'equilibrio. Ricordo il piacere di vedere nel 1969 nella mostra di Berna 'When Attitudes Become Form' le opere di artisti europei e americani che senza conoscersi stavano portando avanti discorsi molto simili. In un bosco vicino a Bristol ho fatto un giorno una passeggiata con Richard Long e mi sembrava quasi di partecipare da spettatore privilegiato a un suo atto creativo. Questi momenti sono ciò che ho amato maggiormente e che ricordo con più piacere"⁸. Una strana alternanza di ruoli avvenuta in talune circostanze ha portato a un positivo approccio per poter sfuggire a quell'isolamento individuale al quale si riferiva Szeemann all'indomani della sua visita agli artisti. Oltre a Pero, un collezionista nell'anima e gallerista e Gilardi artista e *talent scout*, Pistoletto contribuisce ad avviare il dialogo tra Torino e la situazione internazionale, mettendo in contatto Ileana Sonnabend con Sperone: la Pop Art verso l'Italia e l'Arte Povera in Europa e Stati Uniti. Scambio avvenuto inizialmente grazie a soggetti privati, dai collezionisti alle gallerie che hanno supportato gli artisti dell'avanguardia italiana e accolto quella internazionale. Questa spinta ha accelerato il riconoscimento pubblico della cultura artistica italiana.

L'avventura con l'arte italiana per Ileana Sonnabend inizia, nelle gallerie parigine. Nel 1963 quando espone Mario Schifano, nel 1964 Pistoletto e prosegue con Gilardi nel 1967; dopo diverse visite a Torino negli studi-abitazione degli artisti, al Deposito d'Arte Presente, alla galleria di Sperone, la Sonnabend porta a Parigi nel 1969 Zorio, Anselmo e Merz, nel 1970 Calzolari e Giorgio Griffa, e sempre nel 1970 a New York per la prima volta Merz, nel 1971 Calzolari e nel 1972 Kounellis e Paolini.

La galleria di Konrad Fischer invece apre i battenti a Düsseldorf nell'ottobre del 1967 con il debutto europeo di Andre, nello stesso anno segue la personale di Darboven; nel 1968 le personali di LeWitt, Blinky Palermo, Ruthenbeck, Sandback, Artschwager, Nauman, Dibbets, Long e Ryman. Nel 1969 ancora debutti di Smithson, Flavin, Weiner, Bochner, Fulton, Buren. Nel 1970 espone Mario Merz e nel 1971 Boetti.

Nel 1968, ecco ancora Fischer impegnato a organizzare la mostra "Prospect 68. Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde". Si tratta di una selezione di sedici gallerie provenienti da otto paesi scelte da un comitato indipendente. Tra le gallerie selezionate ci sono la Galleria Sperone di Torino che espone Boetti, Calzolari, Prini e la galleria Sonnabend di Parigi che porta opere di Anselmo, Merz, Zorio, Morris e Nauman.

Partimmo da Torino con tre camion carichi di opere: fu un viaggio che a farlo oggi sarebbe impensabile, ma che allora fu come andare su una giostra del lunapark.

E tutto questo è stato anche molto divertente!

L'anno successivo ancora una "Prospect" questa volta con sedici gallerie. Sette provengono dagli Stati Uniti e buona parte della manifestazione si concentra su opere concettuali o di Land Art con i lavori di Smithson, Buren, Barry, Huebler, Kosuth, Becher, Darboven, Weiner e altri. Gli italiani che partecipano sono: Kounellis, Boetti, Prini, Penone, Calzolari e Griffa.

Molte altre figure meriterebbero di essere per lo meno citate, ma sono tutte molto grandi per stare in uno spazio piccolo come questa veloce corsa nel passato. Mi riprometto di riprendere il filo della memoria in modo più completo e sistematico. Lo devo a molti e anche a me stessa.

Chiudo questi appunti con un'altra persona passata tra le acque di quel fiume in piena: Gerry Schum. Ha dato vita a una delle "gallerie" più singolari per l'epoca, e non solo, la sua

Fernsehgaleries in seguito chiamata anche Videogalerie. Con un camper attrezzato per lavorare viaggiando, si fermava dagli artisti per filmarli. Produce video con ventotto artisti tra il 1968 e il 1972. Con alcuni di loro realizza le due "Television Exhibition" con Boezem, Dibbets, Flanagan, Long, De Maria, Oppenheim, Smithson e Heizer, "Land Art" nel 1969 e con Anselmo, Boetti, Beuys, Buren, Calzolari, Gino De Dominicis, Fulton, Gilbert & George, Gary Kuhen, Merz, Rinke, Ulrich Rückriem, Ruthenbeck, Serra, Sonnier, Van Elk, Franz Erhard Walther, Weiner e Zorio e "*Identifications*" nel 1970 che introduce così: "Identifications" - il titolo di questa esposizione televisiva allude alle correlazioni tra l'opera d'arte e l'artista nel processo artistico. L'esposizione ha cercato di superare la separazione tra l'artista e l'opera d'arte... Il video e soprattutto la televisione offrono all'artista l'opportunità di evitare in un certo senso la materializzazione delle sue idee. Le trasmissioni televisive e le videoregistrazioni rendono possibile il contatto diretto tra l'artista e il pubblico. La traslazione dell'idea in termini di comunicabilità o, per usare l'espressione di Weiner, in una 'visualizzazione', le giova"⁹.

Erano come compagni di strada, di viaggio, un viaggio sotto il cielo dell'inquietudine conoscitiva. Un viaggio coraggioso, intransigente e radicale.

L'arte, ma forse ancor più le persone dell'arte, mi hanno offerto un importante punto di vista per imparare a vivere, mi hanno insegnato la passione per la democrazia, il rispetto del pensiero e della creatività altrui, la libertà di regalare un pezzo di sé.

¹ In A. Bonito Oliva, *Dialoghi d'artista*, Electa, Milano 1984, p. 110.

² In *'60'80 attitudes / concepts / images*, a cura di E. De Wilde, Stedelijk Museum, Amsterdam 1982, p. 51.

³ Le brevi citazioni dei diari di Szeemann sono tratte da: *Exhibition the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, a cura di C. Rattemeyer, Afterall, London 2010, pp. 172-188.

⁴ G. Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969.

⁵ G. Celant.

⁶ In Bonito Oliva, *op. cit.*, p. 188.

⁷ *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950 - 1970*, a cura di I. Gianelli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea-Charta, Rivoli-Milano 1993 e *Torino Sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di L.M. Barbero, Umberto Allemandi & C., Torino 2010.

⁸ In *Un'avventura internazionale...* cit., p. 172.

⁹ In *Gerry Schum*, a cura di E. De Wilde, Stedelijk Museum, Amsterdam 1980, p. 74.