

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. 600-615.

Media immateriali per materializzare il tutto

Fotografia e film nell'Arte Povera

Francesca Pola

"The world itself becomes a sort of museum of objects that have been encountered before in some other medium"¹.

Marshall McLuhan

Una genesi intermediale

Le origini dell'Arte Povera si collocano in un momento storico di cruciale ridefinizione delle prospettive conoscitive della civiltà occidentale: è infatti proprio tra anni cinquanta e anni sessanta che inediti strumenti e modi di comunicazione configurano quella "civiltà dell'immagine" e "dello spettacolo" destinata a costituire un nuovo contesto sensoriale, in cui la dimensione visiva si fa sempre più immateriale e virtuale. In parallelo, si assiste a una evoluzione specifica del ruolo di fotografia e film, che in questi medesimi anni portano a estesa maturazione il processo dialogico innescato dalle avanguardie storiche e assumono definitivamente una identità autonoma all'interno del linguaggio artistico: si pensi alla importanza fondante della fotografia nelle investigazioni landartistiche, bodyartistiche, concettuali, o alla genesi della videoarte².

In questo contesto, l'Arte Povera nasce come esigenza di definire un linguaggio comunicativo totale e concreto, e in questo può essere letta come momento aurorale, ma anche fortemente individuato, di quella che è una più estesa e codificata assunzione strumentale e concettuale dei media nel contesto artistico. L'Arte Povera intende affermarsi da subito quale antidoto alla registrazione della Pop Art, intesa come rilevamento e accettazione della società dei consumi e del controllo mediatico, per porsi come recupero di una relazione diretta con la realtà, della quale il medium tecnologico e comunicativo è da considerarsi ormai parte intrinseca e non punto di vista, e come tale viene assunto e metabolizzato. Per definire questa identità totalizzante, retrospettivamente Celant ha parlato di "fluidificazione dei sistemi"³, di "pluridimensionalità linguistica"⁴, in cui "non si accetta più la concezione artificiale di un'arte parziale, ma si mira a un *panestesismo*, capace di trascinare qualsiasi tipo di materiale e di linguaggio"⁵. E già nel 1968 affermava esplicitamente l'urgenza di un "esserci che elimini lo schermo 'fantastico' e mimetico dinanzi agli occhi della comunità degli spettatori", così come la necessaria "simultaneità tra idea e immagine"⁶. Per gli artisti dell'Arte Povera, dei quali è importante sottolineare da subito i percorsi di forte autonomia individuale che li hanno caratterizzati, strumenti primariamente mediatici come la fotografia o il film sono quindi assunti non nelle specificità intrinseche delle loro modalità linguistiche, bensì come luoghi possibili di tautologia e scarto interno al discorso complessivo di questa nuova prospettiva: l'obiettivo è un cortocircuito comunicativo, teso a materializzare spazi e tempi di una inedita relazione tra individuo e totalità, giocata sul confine che li separa, su una sensorialità concreta e liminale che i media possono estendere, ma non sostituire né esaurire.

La codificazione del termine "Arte Povera" risale al noto testo di Celant pubblicato nel settembre

del 1967, del quale preme qui sottolineare proprio la prospettiva intermediale che si intende conferire dall'inizio a questa definizione, cercando di includervi differenti espressioni visive: "Il cinema, il teatro, e le arti visive si pongono come antifunzione, vogliono registrare univocamente la realtà e il presente. Intendono stritolare, con la pura presenza, ogni scolastica concettuale"⁷. La teorizzazione critica dell'Arte Povera si pone quindi da subito quale esigenza di estensione - disciplinare e geografica, culturale e spaziale, dimensionale e temporale - e si apre proprio con la descrizione sintetica di due film sperimentali di questi anni: *Sleep* di Andy Warhol (1964, "un uomo dorme per dodici ore") e *Melting* di Thom Andersen (1965, "un gelato si squaglia e le sue ciliegie emettono rumori assordanti nel cadere"). Una estensione che postula tuttavia l'assunzione del medium per rovesciarne appunto lo specifico: "Il cinema, vedi *Sleep* ed *Empire* di Warhol, oppure *Melting* di Thom Andersen, regredisce alla sua manifestazione più semplice, una singola immagine che si muove. Ritorna ad essere cinema e non diventa film, riproduce l'azione ed il presente, ma non opera nessun montaggio, nessuna collazione intellettuale e soggettiva, non storicizza l'azione. Filologicamente recupera Muybridge, Dickson, Lumière. Rifiuta la creazione e lascia il campo al linguaggio dell'azione"⁸. Proprio per questo, anche il fondamentale rapporto con il New American Cinema ha per l'Arte Povera il valore di una radice fondante, ma non di filiazione diretta: non esistono film d'artista girati da questi artisti, vi sono piuttosto azioni registrate per lo più da altre autorialità, come Ugo Nespolo o Luca Maria Patella, che con una diversa coscienza del medium sovrappongono alla funzione documentaria e/o tautologica una ulteriore prospettiva differente. Anche quando in prima persona questi artisti si misurano direttamente con il medium, usando in luogo della pellicola cinematografica la più fluida e duttile riproduzione su nastro elettromagnetico (come nelle azioni registrate presentate a Bologna nel gennaio 1970), non interessano loro minimamente le possibilità offerte dalla mediazione tecnologica, la manipolazione delle potenzialità dello strumento video che caratterizza ad esempio le elaborazioni elettroniche di Nam June Paik. Si muovono anzi in una direzione diametralmente opposta, che tende tuttavia anch'essa a cancellare completamente la dimensione di rappresentazione: non tanto dissolvendo l'immagine nelle distorsioni del sintetizzatore e nella virtualità onirica del prelievo mediatico dal *Global Groove*, quanto invece presentandola come una tautologia di comportamenti e relazioni spazio temporali a narrative e concrete.

Poste queste premesse, si cercherà ora di analizzare come storicamente, tra la metà degli anni sessanta e i primi anni settanta, gli artisti dell'Arte Povera si siano messi in relazione con questi universi linguistici del contesto mediatico: la fotografia e il film, entrambi intesi sia quali orizzonti operativi sia quali prospettive di visione. In realtà all'Arte Povera non interessa la tecnologia come strumento di comunicazione ed espressione, ma come elemento che modifica la nostra relazione con il mondo: sia in termini di linguaggio, sia in termini di fisicità. Per questo fotografia e film sono assunti nelle loro specificità minime, quali diaframmi di un corpo in relazione concreta - spaziale e temporale - con il tutto.

Fotografia: estensione e traccia primaria nello spazio e nel tempo

La fotografia è per l'Arte Povera luogo di mediazione e flusso temporale: l'immagine statica, spesso articolata in sequenze o in legami di rimando interno, traduce la fluidità dell'esperienza in tracce concrete che registrano mutamenti, processi, progressioni⁹. Non interessa a questi artisti l'uso della tecnica fotomeccanica come prelievo mediatico e moltiplicabile, né nell'ottica della Pop Art, né in quella della Mec Art: c'è invece un rapporto fondante tra la visione fotografica e l'identità processuale delle nuove investigazioni sulla primarietà delle relazioni tra individuo e cosmo.

Una posizione cruciale in questo contesto assume certamente il lavoro di Giulio Paolini: "Ogni mia opera, per estensione, è una fotografia: implica un'ottica fotografica, anche quando non lo è

materialmente (nel senso che fotografa un gesto, una distanza o perfino un'assenza) tende cioè ad illustrare il momento di eternità dell'immagine. Ecco, è dall'esperienza della fotografia che ho colto il significato del disegno, di ciò che si designa essere vero e quindi, da sempre, intatto"¹⁰. I primi impieghi di riproduzioni fotografiche datano nel suo lavoro al 1963, in opere come *E*, che raffigura l'immagine del *Ritratto di Eleonora di Toledo* dipinto da Bronzino, con al verso un ritaglio di giornale che riporta la lettera "E": Paolini avvia attraverso di esse la sua riflessione sull'identità artistica attraverso il tempo. Ma è a partire dal 1965 che l'artista opera sistematicamente attraverso la realizzazione di tele fotografiche, che diventano luogo di dialoghi spaziali e temporali. La fotografia è quindi declinazione possibile di una identità artistica assoluta, che attraversa immagini, cronologie e forme di espressione in un *continuum* di riferimenti incrociati.

174, 1965, è una riproduzione fotografica ingrandita della pagina 174 del libro di Kurt Kranz, *Capire l'arte moderna* (uscito in quell'anno per le Edizioni Comunità di Milano): attraverso la fotografia l'opera arriva a coincidere concettualmente con la propria contestualizzazione storico-artistica. Sempre del 1965 sono una serie di lavori in cui la fotografia moltiplica la figura dell'autore, svelando la propria proceduralità tecnica: *1/25* (il titolo si riferisce al tempo di esposizione per lo scatto) e *Diaframma 8* (il titolo indica l'apertura del diaframma fotografico) mostrano Paolini camminare per le strade di Torino trasportando la tela bianca su cui sarà impressa quella stessa immagine fotografica. *Delfo* riproduce il telaio vuoto su cui la tela fotografica sarà fissata, e il pittore a grandezza naturale dietro. *2200/H* è l'immagine di telai addossati alla parete del suo studio, ridisegnati sulla tela bianca in primo piano con matita 2200/H. *1421965* (in cui le cifre del titolo rimandano alla data dello scatto) è un'altra scena dello studio e dell'artista, ma vista alle spalle del fotografo stesso, negando la possibile finzione rappresentativa.

Una serie di lavori tra il 1967 e il 1968 si muovono sulla linea della riproduzione fotografica al quadrato: *0867*, 1967, ritrae l'autore nell'atto di portare per le strade di Torino *Diaframma 8*, in cui compariva nel medesimo atteggiamento ma con la tela bianca. *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori, mentre Narciso si specchia in un'anfora d'acqua tenuta dalla ninfa Eco*, 1968, vede la duplicazione dell'immagine del dipinto dentro l'immagine del dipinto stesso, come se ne facesse parte e venisse mostrato in essa dalla sua stessa protagonista. Lo stesso procedimento di sovrapposizione, ma non di duplicazione, è attuato in *Autoritratto* del 1968: "Costituito dalla riproduzione fotografica a grandezza naturale dell'autoritratto di Poussin, ho aggiunto una sovrapposizione della sola testa di Poussin, sempre nella stessa grandezza, che cade al centro del quadro e cioè in corrispondenza della testa riprodotta come originale è come dire che è inutile e vano inventare qualcosa di proprio (è qui che dubito dell'identità, e del linguaggio di conseguenza) se possiamo scoprirlo nel passato"¹¹. In *L'invenzione di Ingres*, 1968, il soggetto è la stessa dimensione di rappresentazione che emerge dalle differenze evidenti nella sovrapposizione di un'immagine alla sua copia: "Ingres [1824, ndr] copia fedelmente *l'Autoritratto* di Raffaello [1506, ndr]: ho sovrapposto le due immagini in maniera che risultassero poi la stessa... ho voluto sottolineare l'assolutezza dell'invenzione quando si riduce a una identificazione, un'invenzione non può mai essere così assoluta come quando è una riduzione a qualcosa che è già perfetto"¹². *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967, è la riproduzione fotografica identica all'originale del *Ritratto di giovane* di Lotto, che produce una intenzionale identificazione possibile tra l'autore e l'osservatore. *Raphael Urbinas MDIII*, 1968, riproduce la luce del portale del tempio dipinto da Raffaello nello *Sposalizio della Vergine*: come se Paolini volesse liberarsi dell'immagine attraverso un suo dettaglio luminoso e riportarci allo spazio come luogo del tempo. Così anche *2121969*, 1969, riproduzione fotografica della Galleria De Nieubourg di Milano, vuota, come in attesa della sua mostra che li inaugura proprio il giorno indicato dal titolo. E ancora, paradossalmente, la serie *Un quadro*, 1970, riproduzione in quattordici tele fotografiche del suo seminale *Disegno geometrico* del 1960, con al

verso indicazioni di autori e titoli sempre differenti, in un rimando continuo dell'identità artistica. Giovanni Anselmo utilizza la fotografia come proiezione temporale legata alle modificazioni fisiche. In *La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965*, 1965, già sono esplicitate le dialettiche che costituiscono il fondamento del suo lavoro: materiale e immateriale, finito e infinito, naturale e artificiale. *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*, 1969, è una serie di venti fotografie scattate a intervalli l'una dall'altra camminando verso il sole che tramonta: l'artista traduce nella sequenza fotografica la dinamica progressiva data dal mutare della relazione di posizione tra individuo e cosmo.

Anselmo lavora anche sulla contraddizione e l'inversione dello stesso medium fotografico, come ad esempio in *Lato destro*, 1970, autoritratto fotografico esplicitamente stampato da negativo voltato (come testimonia la scritta sulla pelle, che compare a sinistra), non a caso ripreso anche da un disegno a matita nella denuncia della sua identità rappresentativa e non informativa. Analogamente, *Entrare nell'opera*, 1971, rovescia l'idea di autorappresentazione, facendo dell'autore - minuscolo e di spalle - una sorta di elemento naturale contraddittorio, che conferisce misura e prospettiva a una spazialità non dominabile.

In *Dissolvenza*, 1970, opera costituita dalla proiezione di una diapositiva con la scritta "dissolvenza" su un blocco di ferro, "l'idea della dissolvenza è concretizzata in un blocco di ferro di oltre un quintale di peso; fintantoché esso non sarà scomparso (per ossidazione), permetterà alla scritta emessa dal proiettore di manifestarsi"¹³. In realtà anche in questo caso l'autore opera sul rovesciamento fisico, che viene a coincidere con quello linguistico: è evidente che il ferro si dissolverà in tempi potenzialmente infiniti, e la scritta permarrà in quanto entità immateriale, luminosa, tecnologica, ma solo grazie alla presenza materiale e concreta del suo stesso ostacolo. La parola proiettata viene utilizzata di frequente da Anselmo nei primi anni settanta, sempre nell'intenzione di stabilire dei nessi oppositivi tra visibile e invisibile, tra finito e infinito. Alcuni lavori del 1971 si intitolano proprio *Infinito*: in uno di essi, la diapositiva è proiettata "con fuoco sull'infinito", quindi illeggibile; in un altro, la scritta che si legge è "visibile", appunto coincidente con la propria realtà di immagine percepibile, e non con la mediazione linguistica e comunicativa del titolo. Analogamente e specularmente tra loro, le proiezioni *Tutto*, 1971 - l'unità parcellizzata in due diapositive separate - e *Particolare*, 1972, definiscono i due poli estremi della relazione spazio-temporale.

In Penone è continua e interferente l'assunzione dell'immagine fotografica al contempo come opera in sé compiuta e come traccia di verifiche del mondo eseguite attraverso processi e azioni. Nella sequenza *Alpi Marittime*, i testi stessi che costituiscono il titolo/descrizione delle singole azioni compaiono manoscritti sulle fotografie (testi che nel 1969 amplificano questa sorta di "racconto" paratattico estendendosi anche attraverso le pagine del libro *Arte Povera*), e il medium pare quasi un ulteriore allargamento della dialettica tra naturale e artificiale, intesa anche come proliferazione dell'energia attraverso lo spazio e il tempo. L'opera *Pane alfabeto*, 1969, viene esposta dall'artista contestualmente alla fotografia che mostra il procedimento cui l'oggetto è stato intenzionalmente sottoposto: collocato all'aperto il filone di pane, in cui l'artista ha impastato un elemento metallico che riporta in rilievo e in sequenza le lettere dell'alfabeto, l'azione degli uccelli che ne hanno mangiato alcune parti, in particolare nelle zone in corrispondenza delle lettere, ha fatto riemergere lentamente l'alfabeto. La dimensione di convenzionalità sottesa al linguaggio si muta così, all'opposto, in una presenza fisicamente e organicamente determinata, secondo la volontà dell'artista di rendere tangibili processi e dinamiche di modificazione, innescati dal contrasto tra naturale e artificiale. Del 1970 sono due lavori di Penone che attraverso la fotografia intendono sensibilizzare e indagare ulteriormente il corpo quale confine tra individuo e mondo, tra energia modificante ed energia modificata: *Svolgere la propria pelle* (destinato nel 1971 a diventare anche un libro

fotografico) e *Rovesciare i propri occhi*, in cui la visione negata diviene - grazie alla fotografia - possibile eternità di un frammento reale: "Le lenti a contatto specchianti coprono l'iride e la pupilla, indossandole mi rendono cieco. Sono come la pelle un elemento di confine, l'interruzione di un canale di informazione che usa come medium la luce. La loro caratteristica specchiante fa sì che l'informazione giunta al mio occhio venga riflessa... Quando gli occhi, coperti dalle lenti a contatto specchianti, riflettono nello spazio le immagini che colgono con i movimenti abituali dell'osservare, si dilaziona nel tempo la facoltà di vedere e si affida all'incerto esito della registrazione fotografica la possibilità di vedere nel futuro le immagini raccolte dagli occhi nel passato"¹⁴.

Emilio Prini si concentra specificamente e ripetutamente sulle potenzialità della fotografia in senso concettuale. In un lavoro del 1968, riprodotto l'anno successivo su "Domus" a corredo dell'articolo di Tommaso Trini *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, l'artista "sull'immagine fotografica di Prini - che salta ha posato all'altezza dei piedi un peso in barre di piombo corrispondente al peso reale del corpo in caduta"¹⁵. Anche le pagine che Prini nel 1969 realizza per il libro *Arte Povera* di Celant (che nasce come invito dell'autore agli artisti a gestire ciascuno creativamente e in autonomia la propria sezione), sono una vera e propria opera che si concentra sul codice fotografico. Così egli stesso descrive *Magnete*, 1969, opera che a partire dall'operazione fotografica svuota quest'ultima di senso rappresentativo/documentario per farne una pura registrazione temporale e quantitativa: "Serie fotografica: gruppo di 2000 fogli relativo al settembre 1968 (quattro fasi). Una normale macchina fotografica fotografa continuamente fino alla consumazione del meccanismo. Durata d'uso prevista per l'apparecchio fotografico: 20.000 scatti. Tempo di esecuzione previsto per il lavoro: 10 anni. Serie annuale di 2000 elementi. Tecnica: fotografia bianco e nero, fogli ferrania 3M K 203 3 ognuno cm 30 x 40. La macchina fotografica usata mantiene il valore originario e aggiunge il mercato artistico"¹⁶.

Merz utilizza la fotografia in combinazione con i numeri al neon nel rendere presente attraverso materiali differenti la progressione di Fibonacci, come in *Fibonacci Napoli (Mensa in fabbrica)* del 1970, dove la serie fotografica riproduce sedute ai tavoli lo stesso numero di persone dell'indicazione in cifra luminosa sovrastante.

Boetti si serve della fotografia come strumento di moltiplicazione e complicazione della propria identità: *Gemelli*, 1968, doppio autoritratto in fotomontaggio, inaugura nel suo lavoro il tema del doppio, e la fotografia sdoppiata viene da lui spedita a cinquanta persone diverse, accompagnata (a seconda del destinatario) dalla scritta "de-cantiamoci su" o "non marsalarti".

Gilberto Zorio utilizza la fotografia come contrappunto visivo agli "oggetti di azione" che prevedono l'impressione, sul proprio corpo, di parole significanti, come ad esempio in *Odio*, 1971, dove la scultura in plexiglas che genera la scritta è accompagnata dalla serie di fotografie che ne mostrano il processo di impiego. Oltre alla fotografia, Zorio realizza precocemente anche esperimenti legati alla trasposizione mediatica del suono, come ad esempio quello testimoniato dall'uso in tempo reale di microfoni durante la sua personale alla Galleria Sperone di Torino nel gennaio del 1969: "Una parola assorbita da un microfono e ripetuta volte da un altoparlante perde il suo significato letterale e diventa un suono incomprensibile, ma mentalmente e fisicamente percettibile"¹⁷.

A questa dimensione di azione e processualità esplicita, fisicamente determinata, fa riferimento l'altro aspetto di relazione mediale che viene qui indagato: rapporto dell'Arte Povera con lo strumento filmico.

Tautologie in movimento: dal New American Cinema alla Fernsehalerie

Non è un caso che la visione intermediale dell'Arte Povera sia maturata nella Torino sperimentale degli anni sessanta: un contesto multiforme di sollecitazioni, nel quale si intrecciano arti visive e

architettura, letteratura e danza, cinema e teatro, musica e filosofia, urbanistica e design¹⁸. In particolare, alcune esperienze radicali approdano precocemente nel capoluogo piemontese e ne definiscono una nuova visione dell'ambito performativo e filmico: gli spettacoli *underground* del Living Theatre (in città già dal 1961), la presenza continuativa della cultura Beat (grazie a Fernanda Pivano e alla libreria Hellas di Angelo Pezzana, sede di diffusione anche della rivista "Pianeta fresco", che ha quale "direttore irresponsabile" Allen Ginsberg), l'esperienza diretta della realtà Fluxus. Anche in ragione di queste presenze, quello di Torino è un contesto attento all'avanguardia cinematografica sia in senso storico - con proiezioni dei film dadaisti e surrealisti - sia attuale, spaziando dalla Nouvelle vague francese di Jean-Luc Godard al New American Cinema di Andy Warhol e Jonas Mekas. Nell'aprile del 1966 la rivista "Marcatré" dedica un ampio servizio di ricognizione proprio al nuovo cinema sperimentale statunitense¹⁹, includendo anche una lunga intervista a Mekas, che il 21 maggio 1967 è all'Unione Culturale di Torino per un incontro con cineasti e pubblico (con interventi della Pivano), a conclusione della rassegna cinematografica da lui curata *New American Cinema Group*, presentata alla Galleria Civica d'Arte Moderna²⁰.

Tra Fluxus e New American Cinema si muove Ugo Nespolo, ironico e multiforme catalizzatore mediatico²¹, che a queste date oscilla tra ludica e colta creatività neo-oggettuale e ossimorica e sincopata sperimentazione filmica²². Frequenta ed espone con gli artisti dell'Arte Povera, facendo di alcuni di loro anche l'oggetto delle sue pellicole: gira nel 1967 *Neonmerzare*, tre minuti per percorrere da vicino, secondo prospettive mutevoli, i neon luminosi di Merz, e l'anno successivo *Boettinbianchenero*, sei minuti dedicati a una sorta di curiosa esplorazione psicologica visiva del pubblico raccolto all'inaugurazione della mostra personale di Boetti alla Galleria Stein di Torino (nel cast: Boetti, Gianni Piacentino, Sperone, Annemarie Sauzeau, Paolini).

Nespolo partecipa nel dicembre del 1967 alla collettiva "Con temp l'azione", a cura di Daniela Palazzoli²³, che si tiene simultaneamente in tre gallerie torinesi: Stein, Sperone, Il Punto. Il testo in catalogo della Palazzoli esplicita l'ambiguità del titolo, che tende a indicare la trasformazione in corso dalla staticità della contemplazione alla dinamicità dell'azione attraverso il tempo, non a caso utilizzando analogie che pertengono al nuovo linguaggio della comunicazione: "Questo agire si muove nel mezzo fra attività culturale e scientifica, fra proprietà formali degli oggetti e proprietà della struttura dei fatti. Rispetto ai materiali e al loro uso questi oggetti si presentano come dei *multimedia*, cioè come degli oggetti di scienza - linguistica e tecnologica - al di fuori della manutenzione monovalente di essa. Rispetto alla cultura sono degli atti che, non essendo né tutta-arte né tutta-vita hanno la possibilità di creare delle situazioni inter-medie, com-plementari che corrispondono alla complessità della nostra vita mentale". Si tratta di un passaggio che verrà sancito e codificato di lì a pochi mesi nell'esperienza di Amalfi, quando Celant parlerà esplicitamente in catalogo di "passaggio diretto dall'Arte povera all'Azione povera"²⁴. Il giorno della inaugurazione, Michelangelo Pistoletto e Maria Pioppi percorrono il tratto fra le tre gallerie, attaccando sulle saracinesche dei negozi che incontrano il biglietto "Chiuso per amore del proprietario" e facendo rotolare per le strade *Sfera di giornali*. L'opera viene anche fotografata da Paolo Bressano fuori dalla porta della Galleria Sperone, a sancire la sua pertinenza a un ambito che non può essere quello autoreferenziale dello spazio espositivo. L'azione di Pistoletto diviene il soggetto di *Buongiorno Michelangelo*, il film di Nespolo che non si limita naturalmente a registrare ciò che accade, con le reazioni di passanti occasionali o la partecipazione di compagni di strada (nel film, oltre a Michelangelo e Maria, compagno Daniela Chiaperotti, Trini, Daniela Palazzoli, Gianni-Emilio Simonetti, Vasco Are, Sperone, Zorio), ma attraverso il suo caratteristico montaggio veloce e la sua prospettiva dissacrante assume una identità mediatica autonoma.

Il rapporto di Pistoletto con i cineasti sperimentali di Torino rientra nella strategia di allargamento degli specifici che egli inizia a perseguire continuativamente ed esplicitamente dal dicembre del

1967, quando apre il suo studio all'azione di poeti e filmmaker, e che lo porterà allo spostamento della propria creatività a un nuovo ambito performativo e teatrale, con la creazione dello Zoo. Allo studio di Pistoletto si tiene il 25 e 26 gennaio 1968 la rassegna cinematografica *Ombre elettriche*²⁵, mentre il 12 febbraio si inaugura a Roma, alla Galleria L'Attico di Fabio Sargentini, la personale dell'artista nel corso della quale, l'8 e 9 marzo, vengono proiettati dieci nuovi cortometraggi appena realizzati a Torino, fra cui *Buongiorno Michelangelo*²⁶.

Il contesto romano raccolto attorno alla personalità propulsiva di Sargentini è in realtà già un altro polo fondante, diversamente e fortemente attivo nella ridefinizione delle relazioni tra materiale e immateriale, tra fisico e mentale: qui l'"immagine" ha incontrato "fuoco", "acqua" e "terra" nella cruciale collettiva del giugno 1967, dove allo "spazio degli elementi" di Pino Pascali e Jannis Kounellis si contrapponeva lo "spazio dello spettacolo" di Pistoletto e Mario Schifano, che presenta una serie di frammenti televisivi con immagini dalla guerra del Vietnam, destinati di lì a poco a confluire nel suo primo capolavoro filmico: *Satellite*, 1968²⁷. Il 21 dicembre 1968, si inaugura la nuova sede *underground* dell'Attico, al garage di via Beccaria: tra le proiezioni presentate in questa occasione²⁸, c'è il film *SKMP2* di Luca Maria Patella²⁹, girato nel luglio di quell'anno, il cui titolo è costituito dall'acronimo dei protagonisti delle diverse azioni in esso raccolte: Sargentini, Kounellis, Eliseo Mattiacci, Pascali e lo stesso Patella. Le azioni di Kounellis e Pascali fanno riferimento entrambe a processi quasi rituali di modificazione degli stati della materia: quella del primo è ripresa in un viraggio verde costante, mentre l'artista dipinge di quel colore un grande panno; il secondo emerge dalla sabbia per poi immergersi nell'acqua, mimando una rana e interagendo con un frammento scultoreo, e cingere una sorta di campo delimitato da pani, che annaffia dal mare. *SKMP2*, che si autoproclama "reportage ironico-visuale", è al contempo documento e modificazione mediatica delle azioni in esso raccolte, secondo un procedimento che l'autore stesso definisce di "slittamento trasformazionale" e che consapevolmente si serve delle specificità linguistiche del film (come gli interventi di animazione ottenuti grazie alla tecnica di pixillations)³⁰. Di segno differente, a partire dal fatto di essere state realizzate con il nastro magnetico (tecnicamente più flessibile rispetto alla pellicola cinematografica), sono le sperimentazioni video che i protagonisti dell'Arte Povera presentano alla mostra "Gennaio 70" di Bologna, nel contesto della quale vengono mostrate due ore di trasmissione a circuito chiuso di azioni e comportamenti dei partecipanti, quale integrazione e contrappunto alle opere esposte³¹. Anselmo registra il tempo impiegato dalla luce ad arrivare dal sole alla terra (lo stesso tempo che la sua ombra impiega ad arrivare al suolo dallo Stromboli), e in catalogo descrive un altro progetto di modificazione temporale: "In un pomeriggio di sole per i prati, con una corsa allo spasimo in direzione del tramonto, ho allungato il giorno di un soffio (spero di realizzare questo lavoro anche cinematograficamente)". Boetti lavora sulla progressione matematica e ritmica, contando i numeri primi, ripartendo sempre da zero e aggiungendone uno alla volta, accompagnandosi con uno strumento a percussione. Luciano Fabro pubblica in catalogo la sua data di nascita come fosse la sua data di morte, e nel video *In questo modo vorrei fare l'autobiografia* discorre delle sue opere datandole a ritroso a partire da quella data, in una inversione temporale speculare. Merz materializza acusticamente e fisicamente la progressione di Fibonacci guidando l'azione di un violinista. Marisa Merz volta una testa di cera, guardandola dentro e fuori. Penone usa la videocamera per scrivere l'alfabeto nel cielo, in terra e sulla città. Pistoletto propone l'ambiente *L'ufficio dell'uomo nero*, in cui tra le gigantografie fotografiche delle immagini del suo studio con gli *Oggetti in meno* colloca una scrivania e un monitor in cui trasmette il video *Circumnavigazione*, panoramica circolare a 360 gradi del suo studio, sino al monitor che inquadra se stesso all'infinito. Prini mostra un interno di ufficio accompagnato da un sonoro di dattilografia. Zorio pronuncia a sorpresa "fluidità radicale" tra il rumore assordante dei ventilatori dell'essiccatoio in cui è ripreso. Si

tratta in ogni caso di un utilizzo basilare del medium filmico, che tende a rendere nella dinamica dell'immagine quella dimensione processuale che nelle operazioni dell'Arte Povera ha sostituito l'oggetto.

Appare sempre più chiaro come, più che il cinema, sia la televisione il nuovo "schermo" mediatico con cui confrontarsi: alla mostra di Bologna, viene anche presentato il film *Land Art* di Gerry Schum (Berlino, 1968/1969). Il film costituisce il primo esperimento di Schum per una immateriale Fernsehgalerie (Galleria televisiva), che prevede la regolare trasmissione sulla rete televisiva nazionale tedesca di film realizzati su progetto di giovani artisti internazionali³². Il secondo e ultimo film destinato alla Fernsehgalerie viene realizzato da Schum nel 1970 e si intitola *Identifications*: presentato in anteprima al Kunstverein di Hannover il 20 novembre 1970, trasmesso dalla televisione tedesca una decina di giorni dopo, in Italia arriverà il 6 febbraio 1971 da Sperone e il 19-20 dello stesso mese all'Attico. L'idea sottesa al progetto è che non solo le azioni siano ideate dall'artista, ma anche la modalità con cui queste devono essere filmate e tradotte nel medium televisivo. Anselmo viene ripreso mentre ruota la pelle di *Torsione*, e l'inquadratura si avvicina sempre più alla zona di tensione che ne deriva. Boetti, di spalle alla telecamera, scrive specularmente verso l'esterno a due mani "giovedì venti quattro settembre mille nove cento settanta", mentre l'inquadratura si allarga insieme alla scritta sino alla massima estensione delle braccia³³. Pier Paolo Calzolari, con una musica ripetitiva in sottofondo, riprende una macchina da scrivere mentre digita in tempo reale una commistione di lingue e codici comunicativi ("1 e 2 giorno come gli orienti come due/ 3The Picaro's day / Fourth day like 4 long month of absence / 5 Contra naturam / 6th day of reality / 7 - Seventh - with usura - contra naturam"), poi passa alla inquadratura di una barra torta a "6" in una fiamma e impressa sulla pelle di un braccio. Merz, di fronte a una lumaca al centro dello schermo, traccia sul vetro con il pennarello una spirale che ne riproduce la forma: l'inquadratura si allarga di conseguenza e dal centro l'artista marca su una linea i numeri della progressione di Fibonacci, mentre una voce fuori campo spiega la dinamica di proliferazione ad essa sottesa. Zorio presenta alla telecamera una barra di ferro su cui è impressa la parola "fluidità", poi la ruota mostrando la sua impugnatura su cui si legge "radicale", sino a rivolgersi verso lo spettatore la punta opposta dell'oggetto: facendo della "fluidità radicale" impressa così sulla propria pelle una sorta di persistente arma comunicativa³⁴.

Una prospettiva metamorfica

Pur da questa ricognizione di necessità parziale (che non tiene ad esempio conto in questa sede del vasto contesto internazionale in cui queste indagini si collocano, cui pertengono altri contributi in questo stesso volume)³⁵, emerge come l'Arte Povera abbia inghiottito i media nella sua indagine del processo primario, facendone materia da manipolare, fisicamente e concettualmente (nello scatto fotografico come nella durata filmica). Non le interessano in sé come strumenti specifici, ma come materiale del mondo che si deve anch'esso ri-presentare con il minimo di manipolazione possibile. Questa prospettiva che possiamo definire metamorfica e presente ha costituito quella specificità dell'Arte Povera che ne ha consentito, attraverso i decenni che da quella stagione storica ci separano, una sorta di attualità permanente: attraverso appunto la metamorfosi dei linguaggi nella concretezza immediata del corpo e del mondo, in cui i media galleggiano insieme a tutte le altre specificità sensoriali. Gli artisti dell'Arte Povera sono interessati a immettere i media nel flusso delle relazioni dirette, a usarli come modalità di registrazione, duplicazione, moltiplicazione dell'esperienza. Non interessa loro nemmeno il discorso di emancipazione del medium dal proprio destino di potenziale strumentalizzazione da parte del potere costituito. L'Arte Povera si riconferma così, anche retrospettivamente, quale "vettore accelerato disposto alle migrazioni e alla dislocazione improvvise. Un essere metabolico che proietta continuamente immagini e si adatta alla guerra dei

tempi"³⁶. Secondo una prospettiva inclusiva e presente che la ritrova "impegnata con l'evento mentale e comportamentistico, con la contingenza, con l'astorico, con la concezione antropologica, l'intenzione di gettare alle ortiche ogni "discorso" univoco e coerente (la coerenza "apparente" è un dogma che bisogna infrangere), ogni storia e ogni passato, per possedere il "reale" dominio del nostro esserci"³⁷. Un'arte fuori dal tempo, che oggi si ripropone nella sua multiforme identità, e che dei media immateriali e proiettivi (fotografia e film) ha fatto uno dei luoghi in cui materializzare il tutto.

¹ M. McLuhan citato da L. Lippard, *Index*, in *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970.

² Per brevità, reperibilità e attinenza in relazione al contesto di genesi intermediale dell'Arte Povera, si rimanda a G. Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano 2008 e a *Vertigo. Il secolo di arte off-media dal Futurismo al Web*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, G. Maraniello, Bologna, MAMbo, Skira, Milano 2007.

³ G. Celant, *Per un'identità italiana, 1979-87*, pubblicato in francese in G. Celant (a cura di), *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959, Centre Georges Pompidou Centro Di, Paris-Firenze*; ora in G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti/Art Povera. Histories and Protagonists*, Electa, Milano 1985, p. 38.

⁴ Ivi, p. 39.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. Celant, *Un'arte povera*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera*, Galleria de' Foscherari, Bologna 1968; ora in Celant, *Arte Povera. Storie...* cit., p. 21.

⁷ G. Celant, (a cura di), *Arte povera Im-Spazio*, edizioni Galleria La Bertesca, Genova 1967; ora in Celant, *Arte Povera. Storie...* cit., p. 23.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Tema ancora in gran parte da esplorare, e che meriterebbe una trattazione specifica, è ad esempio il rapporto privilegiato che gli artisti dell'Arte Povera hanno avuto con i fotografi che hanno restituito in immagine la fluidità processuale e la complessità concettuale delle loro opere (come Claudio Abate, Giorgio Colombo, Ugo Mulas, Paolo Mussat Sartor e altri).

¹⁰ G. Paolini, *1983*, in Celant, *Arte Povera. Storie...* cit., p. 242.

¹¹ G. Paolini intervistato da A. Bonito Oliva, *Dentro il linguaggio*, novembre 1973; ora in *Giulio Paolini. Una collezione 60/80*, Studio Marconi, Milano 1990, p. 7.

¹² Ivi, p. 8.

¹³ G. Anselmo in Celant, *Arte Povera. Storie...* cit., p. 161, n. 159.

¹⁴ G. Penone, *1970*, in Celant, *Arte Povera. Storie...* cit., p. 231.

¹⁵ T. Trini, didascalia a corredo dell'articolo *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in "Domus", n. 470, gennaio 1969, p. 47.

¹⁶ *Conceptual Art...* cit., n. 132.

¹⁷ G. Zorio, *1969*, in Celant, *Arte Povera. Storie...* cit., p. 231.

¹⁸ In merito al dialogo a Torino delle arti visive con altri specifici creativi, con ulteriori dettagli rispetto al contesto qui sintetizzato, cfr. F. Pola, *Intersezioni e sconfinamenti. Luoghi di una identità plurale*, in L.M. Barbero (a cura di), *Torino sperimentale 1959-7969*, Allemandi & C., Torino 2010, pp. 427-453.

¹⁹ J. Sarkany-Perret, *USA: Cinema a New York*, in "Marcatré", n. 19/20/21/22, aprile 1966, pp. 83-93.

²⁰ La rassegna si tiene dal 13 al 21 maggio 1967 alla Galleria Civica d'Arte Moderna, promossa da Unione Culturale, Assessorati all'Istruzione e alla Gioventù del Comune e della Provincia di Torino, Associazione piemontese dei giornalisti cinematografici, Museo del Cinema. Queste le proiezioni: *The Brig* di Mekas, *Melting* di Andersen (il film citato da Celant nel testo *Arte povera* del settembre 1967), *L'anticorrida* di Jerome Hill; *Vivian* di Bruce Conner, *Fat Feet* di Red Grooms; *Peyote Queen* di Storm de Hirsch, *Lost in Cuddihy* di Ira Schneider. Già l'anno precedente, all'Unione Culturale, Taylor Mead aveva presentato il film *Queen of Sheeba*.

²¹ Sul ruolo di Nespolo nella geografia delle relazioni contesto dell'epoca, si veda l'estesa intervista a lui realizzata da chi scrive e Giorgina Bertolino e pubblicata in *Torino sperimentale...* cit., pp. 455-471.

²² Oltre a quelli citati perché più direttamente attinenti all'argomento di questo testo, sono da menzionare gli altri suoi cortometraggi di questi anni: *Grazie mamma Kodak*, 1966, *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto*, 1967 (con Enrico Baj e Lucio Fontana), *Le gote in fiamme*, 1967, *Tucci-Ucci*, 1968, A.G. [Allen Ginsberg], 1968.

²³ Non è un caso che tra i giovani critici più attenti all'emergere della nuova situazione vi fosse la Palazzoli, che tra i primi in Europa avrebbe di lì a poco concentrato propri interessi specifici sul nuovo ruolo assunto dal medium fotografico, come testimoniano ad esempio la mostra "Combattimento per un'immagine" da lei curata insieme a Luigi Carluccio per la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nella primavera del 1973 e la sezione autonoma, da lei curata, dedicata alla fotografia nella mostra interdisciplinare "Contemporanea" al Parcheggio di Villa Borghese di Roma alla fine del medesimo anno.

²⁴ G. Celant, *Azione povera*, in G. Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, Rumma Editore, Salerno 1969; ora in Celant, *Arte Povera. Storie...* cit., p. 88.

²⁵ I film proiettati: Antonio De Bernardi, *Il vaso etrusco*; Renato Dogliani, *Lei in*; Pia Epremi, *S. Antonio delle nevi*; Renato Ferraro, *La trappola mortale -Al cor gentile*; Mario Ferrero, *But me No Buts*; Luciano Mantelli, *Corsa semplice*; Plinio Martelli, *4' dimensione*; Menzio De Bernardi, *Il mostro verde*; Ugo Nespolo, *La galante avventura del cavaliere del lieto volto*; Gabriele Oriani, *Variazioni 3*.

²⁶ I film realizzati: Mario Ferrero, *Michelangelo andrà all'inferno*; Plinio Martelli, *Maria Fotografia*; Antonio De Bernardi, *La vestizione*; Pia Epremi, *Pistoletto & Sotheby*; Renato Dogliani, *Il giornale*; Gabriele Oriani, *Float*; Renato Ferraro, *Comunicato speciale*; Ugo Nespolo, *Buongiorno Michelangelo*; Marisa Merz, Franco Giachino Nichot e Cesare Tacchi, *Vernissage*; Paolo Menzio, *Frankenstein Prossimamente*.

²⁷ Alla mostra partecipano anche Umberto Bignardi, Mario Ceroli e Piero Gilardi. Cfr. *Fuoco Immagine Acqua Terra*, catalogo della mostra, Roma, L'Attico (piazza di Spagna), giugno 1967, con testi di M. Calvesi (*Lo spazio degli elementi*) e A. Boatto (*Lo spazio dello spettacolo*). Sugli intrecci mediatici che a queste date caratterizzano la vulcanica creatività di Schifano, il quale estrae fotogrammi dai propri film, li stampa fotograficamente e li ritocca a colori, cfr. *Laboratorio Schifano*, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, F. Pola e Archivio Mario Schifano, Mondadori Electa, Milano 2010.

²⁸ *SKMP2* era preceduto dal film *Libro di Santi di Roma Eterna* di Alfredo Leonardi, 1968, e seguito da un documentario d'autore (montato da Jean-Pierre Prevost e Jean-Luc Godard) sulla rivolta degli studenti francesi nel maggio 1968.

²⁹ Già nell'estate 1967 Patella aveva realizzato *Terra animata*, in cui investiga comportamenti e azioni che simulano attraverso il medium filmico interventi che traducono in senso comunicativo una relazione di modificazione visiva e concettuale del paesaggio, che viene invece fisicamente espressa da Land Art o Arte Povera.

³⁰ Sargentini presenta al garage di via Beccaria, il 28 gennaio 1969, per la prima volta in Italia, il film *Iliac Passion* di Gregory Markopoulos, che riprende i protagonisti della scena underground di New York (tra cui Warhol). 16 gennaio 1970, sempre al garage dell'Attico, che è nel frattempo diventato il "quartier generale" della performance in Europa, Dennis Oppenheim proietta in simultanea quindici film di Body e Land Art.

³¹ Cfr. *Gennaio 70. Comportamenti Progetti Mediazioni. 3a Biennale Internazionale della Giovane Pittura*, catalogo della mostra, con testi di R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, Edizioni Alfa, Bologna 1970. Sulla mostra si veda anche M. Calvesi, *Schermi TV al posto dei quadri*, in "L'Espresso", 15 marzo 1970; ripubblicato come *Azioni al video* in M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978.

³² *Land Art* (che mostra le spettacolari realizzazioni di Richard Long, Barry Flanagan, Oppenheim, Robert Smithson, Marinus Boezem, Jan Dibbets, Walter De Maria, Michael Heizer) viene trasmesso in Germania il 15 aprile 1969, *Identifications* il 30 novembre 1970.

³³ Una foto di Mussat Sartor della primavera precedente mostra Boetti che scrive a due mani: "Oggi venerdì ventisette marzo mille novecento settanta".

³⁴ Tra gli artisti italiani, compare anche Gino De Dominicis con il suo *Tentativo di volo*, quale ipotesi possibile di immortalità. Gli altri artisti inclusi in *Identifications*: Joseph Beuys, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Ger van Elk, Hamish Fulton, Gilbert & George, Gary Kuehn, Klaus Rinke, Ulrich Rückriem, Reiner Ruthenbeck, Richard Serra, Keith Sonnier, Franz Erhard Walther, Lawrence Weiner.

³⁵ Si rimanda a titolo storicamente esemplificativo e naturalmente non esaustivo al catalogo della mostra curata da Celant alla Galleria d'Arte Moderna di Torino nel 1970 (*Conceptual Art...* cit.). I video presentati in questa occasione, elencati nel foglio inserito nel catalogo come "films" (cui da documentazione di archivio si evince fossero stati aggiunti *SKMP2* e una documentazione delle giornate di Amalfi, oltre alla presentazione al Cinema Odeon di *Hard Core* di Walter De Maria), sono: Robert Barry, *Some of red seconds*, 1968; John Baldessari, *Untitled*, 1969; Joseph Beuys, *Eurasienstrab*, 1969; Renato Ferraro, *Comunicato speciale*, 1968; Mario Ferrero, *Michelangelo andrà all'inferno*, 1968; Oppenheim, *Arm & Wire*, 1969; Oppenheim, *Arm & Asphalt*, 1969; Richard Serra, *Hand Scraping*, 1969; Serra, *Untitled*, 1969; Serra, *Untitled [Hand Catching Lead, ndr]*, 1969; Keith Sonnier, *Rub Down*, 1970; Pia Epreman, *Pistoletto e Sotheby*, 1968. Nello stesso catalogo, si identifica il contesto internazionale di ricerche sulla fotografia e il film in cui si collocano le investigazioni dell'Arte Povera: Bruce Nauman, Douglas Huebler, Jan Dibbets, Joseph Kosuth, Bernard Venet. Per una recente sintetica ricognizione in merito invece alle presenze dell'Arte Povera nel contesto internazionale alla fine degli anni sessanta, rimando a F. Pola, *Un contesto internazionale. Arte povera 1968-70*, in "Titolo", Perugia, a. XXII, n. 62, primavera-estate 2011.

³⁶ G. Celant, *Arte nodale, 1979-81*, pubblicato in inglese in G. Celant, (a cura di), *The Knot. Arte Povera at PS.1, P.S.1* The Institute for Art and Urban Resources, Inc. Umberto Allemandi & C., New York-Torino; ora in Celant, *Arte Povera. Storie...* cit., p. 11.

³⁷ Celant, *Un'arte povera...* cit., p. 19.