

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. 406-421.

Pino Pascali nell'Arte Povera

Antonella Soldaini

"È in fondo il problema degli italiani, degli europei, capisci, e ci vuole l'intensità di chi non ha niente per potersi veramente creare qualcosa."¹

Pino Pascali

Pino Pascali è nato a Bari il 19 ottobre del 1935 ed è morto a Roma l'11 ottobre del 1968. Se si tolgono gli anni dell'infanzia, dell'apprendimento scolastico e accademico, si può dire che tutto il corpus del suo lavoro più strettamente artistico si sia svolto nel corso dei pochi anni che vanno dal 1959 al 1968. Un percorso breve ma la cui complessità è ancora oggi oggetto di un'intricata indagine conoscitiva. Pascali ha occupato, all'interno della critica italiana, una posizione speciale che si è andata rafforzando subito dopo la sua tragica scomparsa avvenuta per un incidente in motocicletta. Spesso orientata verso l'uomo Pascali più che verso la sua opera, l'attenzione critica di cui l'artista è stato investito a partire dalla fine degli anni sessanta, ha portato a un "eccesso di interpretazione"² e a un successivo momento di silenziosa decantazione. A partire dall'inizio degli anni novanta questo silenzio, grazie anche a una serie di importanti mostre internazionali³, è stato fortunatamente interrotto e la figura di Pascali, allontanata da una pericolosa lettura regionale, ha definitivamente avuto il giusto riconoscimento⁴. L'argomento su cui questo testo vuole porre l'attenzione riguarda la sua attività in un ambito specifico, quello dell'Arte Povera, un movimento a cui, seppure per un breve periodo, Pascali ha aderito partecipando alle prime tre mostre che hanno segnato l'avvio di questa corrente artistica italiana e che si sono svolte tra il 1967 e il 1968.

Quando nel 1967 viene invitato da Germano Celant a partecipare alla collettiva: "Arte povera Im-Spazio", che si inaugura il 27 settembre presso la Galleria La Bertesca a Genova, l'artista si trova in uno snodo importante della sua carriera. Diplomatosi a Roma nel 1959 presso l'Accademia di Belle Arti dove segue i corsi di Toti Scialoja, Pascali al momento dell'evento genovese ha già avuto diverse mostre personali presso la Galleria La Tartaruga (Roma), la Galleria Gian Enzo Sperone (Torino), la Galleria L'Attico (Roma) e la Galerie M.E. Thelen (Essen). La sua produzione che si è contraddistinta per una serie di opere innovative come i "quadri-oggetti", la serie delle sculture in tela bianca e centine di legno e quella delle "Armi", suscita sin da subito l'attenzione della critica (Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Vittorio Rubiu e Udo Kultermann) imponendosi con forza nello scenario artistico soprattutto romano.

In una delle fotografie scattate alla Galleria La Bertesca lo si vede accanto ad alcuni degli artisti presenti nella mostra, tra cui si riconoscono Mario Ceroli, Eliseo Mattiacci, Umberto Bignardi, Jannis Kounellis, Renato Mambor, Cesare Tacchi ed Emilio Prini oltre a Celant, Francesco Masnata e Nicola Trentalance⁵. Al momento in cui si svolgono i fatti, fanno parte del gruppo "Arte Povera": Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Kounellis, Giulio Paolini e Prini, mentre quelli raggruppati sotto la denominazione di "Im-Spazio" sono: Bignardi, Ceroli, Paolo Icaro, Mambor, Mattiacci e Tacchi. Questa è la prima volta in cui il suo nome è associato a quello dell'Arte Povera, una denominazione

codificata per l'occasione. Celant aveva conosciuto Pascali in una mostra tenutasi in Sicilia nell'autunno del 1965: "... a Palermo per 'Revort' incontro Pascali che si scaglia contro i critici ufficiali per la loro insensibilità alle nuove ricerche artistiche"⁶. Se letto in prospettiva storica, l'incontro tra i due è interessante in quanto risulterà particolarmente fruttuoso per entrambi. Il critico genovese è invogliato a conoscere meglio la scena romana: "[Pascali] mi stimola a frequentare Roma, dove, pur avendo difficoltà a comunicare con i miei colleghi, dialogo facilmente con quanti rischiano per l'arte, come Pascali e Kounellis, De Martiis e Sargentini"⁷ mentre l'artista entra in quel circuito che a breve lo porta a divenire parte, sin dall'inizio, del nucleo del movimento Arte Povera. La protesta di cui parla Celant e che Pascali inscena a Palermo leggendo un testo scritto per l'occasione, ci fa capire cosa pensi in quel momento della Pop Art, permettendoci di individuare un sentire comune, condiviso da alcuni dei protagonisti della scena culturale italiana e basato sulla necessità di controbattere e di distanziarsi dal movimento americano. Tendenza quest'ultima che aveva visto un riconoscimento importante in seguito al conferimento del premio (riservato a un'artista straniero) alla Biennale di Venezia nel 1964 a Robert Rauschenberg. Nel testo che l'artista legge a Palermo si dice: "La prima cosa che vorrei far notare è che qui a Palermo non c'è stata nessuna mostra Pop. Questo termine generico che una certa cultura di massa ha cominciato a usare da pochi anni (cioè dall'ultima ma Biennale) è troppo vago e si presta, dato il livello attuale, a interpretazioni ambigue e favorisce il disinteresse attuale per l'individuo (nel nostro caso per noi pittori di Revort 1)..."⁸. Sulla stessa lunghezza d'onda sono le dichiarazioni di Celant a proposito dell'inizio della sua attività di critico: "Nel 1964 la Biennale premia gli americani, ma per me Torino è il punto di riferimento mondiale. La Pop era un movimento storico se non superato, superabile"⁹. E parlando del rapporto con l'arte americana e della diversità di attitudini tra questa e la visione europea, continua: "Si voleva creare un'alternativa al procedere modulare e standardizzato, romanticamente legato all'ordine e alla tecnologia, quanto mettere in discussione gli 'strumenti del comunicare americani'"¹⁰.

Nel testo di Pascali e, nello specifico, nella frase in cui si dice: "In Europa ai giorni d'oggi cercare delle situazioni collettive è follia pura", alcuni autori¹¹ hanno individuato una evidente idiosincrasia di Pascali per il concetto di appartenenza a un movimento. Un'avversione questa che dimostrerebbe la sua riluttanza ed estraneità di fondo ad aderire in modo convincente all'Arte Povera. Ma è da notare come all'interno dello stesso testo, con una modalità espressiva che ricorda quasi un proclama futurista, Pascali difende la propria posizione culturale parlando non solo per sé ma anche a nome degli altri artisti che sono riuniti sotto l'etichetta di "Revort 1". Ripeterà per due volte: "Per noi pittori di Revort 1...". Una posizione la sua perlomeno ambivalente e che, se da una parte lo porta ad assumere un atteggiamento polemico verso l'idea di condividere con altri dei valori estetici, dall'altra non gli impedisce di fare parte di un gruppo. Come nel caso di una mostra collettiva tenutasi a Torino presso la galleria di Gian Enzo Sperone¹² nell'aprile del 1967, a cui l'artista partecipa proprio insieme ad alcuni dei protagonisti della Pop Art, come James Rosenquist, John Chamberlain, Andy Warhol, contro i quali si era scagliato solo due anni prima.

Tornando alla mostra a Genova, Pascali espone *1 mc di terra*. Si tratta di un'opera nella quale (come nel caso di *9 mq di pozzanghere* e *32 mq di mare circa* realizzate nello stesso anno) si avverte una doppia direzione di marcia: tra mite la presenza della struttura cubica, si percepisce una nuova sensibilità per la forma geometrica ed essenziale mentre con l'uso della terra o dell'acqua si avverte l'esigenza di immettere nella composizione materiali desueti e provenienti dal mondo reale. Nel testo di presentazione della mostra Celant scrive: "... il processo linguistico consiste nel togliere, nell'eliminare, nel ridurre ai minimi termini, nell'impoverire i segni, per ridurli ai loro archetipi. Siamo in periodo di decultura"¹³. Ponendo poi l'attenzione sulla presenza delle opere di Pascali ma anche di Kounellis (il quale presenta a Genova un lavoro composto da una struttura di ferro

contenente del carbone) continua: "La constatazione materica sale sull'altare con Pascali e Kounellis. La presenza fisica finge se stessa e si evidenzia presentandosi. I cubi di terra e il mare di Pascali sono fatti di terra e acqua. Sono sineddoche naturali di un mondo naturale. È il naturale quotidiano privato di ogni maschera, violato nel suo tabù di banalità, spogliato e denudato, sviscerato anch'esso quale magma linguistico"¹⁴. A luglio dello stesso anno Pascali rilascia un'intervista alla critica Carla Lonzi sulla rivista "Marcatré" in cui, tra i vari temi affrontati, c'è quello relativo all'utilizzo dei materiali. Ponendo in rilievo ancora una volta la diversità tra la cultura americana e quella europea, l'artista prende in considerazione il concetto di serialità connesso con l'adozione del materiale industriale; un argomento che in quel momento evidentemente sta assumendo per molti degli artisti dell'Arte Povera particolare importanza¹⁵: "Sì, il mare (Pascali in questo caso si riferisce al lavoro realizzato con la tela bianca e le centine di legno) è come una serie di lettini con materassini morbidi. Forse questo è un fatto che deriva dalla forma e dal materiale che hanno, no? Quel taglio, quella curva accogliente, la materia che è morbida e tesa... la tela è come un lenzuolo in fondo, e ci sono delle spalliere di un letto alla fine. Ti ricordi 'Il muro del sonno', quel quadro fatto di cuscini? In fondo era abbastanza simile, anche quest'altro muro di quadri. Simile come fenomeno strutturale, cioè era un elemento che si ripeteva, ma si differenziava leggermente proprio per un fenomeno fisico: la tela in un posto tira di più e quindi non combacia, in un posto invece tira di meno"¹⁶. Pascali parlando di "elementi che si ripetono" e delle differenze stilistiche che si vengono a creare pur nella ripetizione della stessa forma, entra nel vivo di quella che costituisce in quel momento una delle tematiche tipiche della Minimal Art con cui sente di doversi confrontare. Una presenza, quella della Minimal Art, che in generale si fa sentire nella mostra di Genova e ancora di più in quella di Bologna dell'anno successivo, dove molte delle opere esposte saranno caratterizzate da un certo rigore geometrico e da una notevole durezza di forme: da *I mc di terra* di Pascali, alla *Catasta* (Genova) e a *Pietre e Lamiere* (Bologna) di Boetti, dal *Senza titolo* (struttura di ferro e carbone) e *Senza titolo* (struttura di ferro e cotone) di Kounellis (Genova e Bologna) a *Senza titolo* (pannello di legno rivestito di formica e catena) di Anselmo (Bologna) fino al *Senza titolo* (due lastre d'acciaio tenute distanti e parallele da quattro ventose) di Zorio (Bologna). Lo scarto di identità su cui l'artista pone l'accento, la sua difesa nei confronti dell'intervento manuale e la preferenza implicita per un lavoro realizzato in studio e non originato da un processo industriale, sono questioni che trovano delle assonanze con ciò che parallelamente sta accadendo altrove. In contrasto con la linearità assoluta minimalista, si era tenuta nel 1966 presso la Fishbach Art Gallery di New York una mostra a cura di Lucy Lippard dal titolo "Eccentric Ab-straction". È un evento che segna una sorta di spartiacque tra l'imperante scenario minimalista del momento e quello nuovo che si sta delineando tra mite alcune figure chiave come Louise Bourgeois¹⁷ Bruce Nauman, Keith Sonnier e soprattutto Eva Hesse. Quest'ultima nella mostra a New York espone *Metronimic Irregularity II*, una struttura composta da una serie di pannelli in legno che si susseguono in modo regolare sulla parete e che vengono messi in comunicazione tra loro per via di una selva di fili di rame disposti in modo caotico e irregolare. In questo caso l'ordine, rappresentato dalla ripetizione dei pannelli di legno, è posto a dura prova per via della sinuosità e della scompostezza visuale dei fili. A caratterizzare i lavori presenti nella mostra sono i materiali con cui molti di questi vengono realizzati: non più solo di tipo industriale ma di tipo morbido e flessibile. Se a metà degli anni sessanta artisti come Sol LeWitt, Carl Andre, Donald Judd e Robert Smithson facevano eseguire le loro opere direttamente nelle fabbriche, proprio affinché il prodotto finito non presentasse più traccia del loro tocco personale, altri, come Hesse, pur rimanendo all'interno di un codice minimalista, ne minavano i precetti dal profondo, ribadendo la specificità dell'oggetto artistico come unico e non riproducibile. Un atteggiamento che trova molti punti di contatto con quanto accadeva a molti artisti italiani e in particolare a Pascali. *I mc di terra*, così come altre opere

concepito in questo periodo, testimonia la tensione espressiva che in quel momento l'artista sta sperimentando; una polarità determinata da una parte dall'assunzione di una forma rigida (il cubo) che risente del codice minimalista e dall'altra, dall'uso di un elemento dirompente e vitale come è la terra, una componente organica che fa di *I mc di terra* un oggetto sensuale ed empatico. Seppure a distanza, Hesse e Pascali condividono quindi la stessa necessità, lo stesso tipo di sensibilità che li porta a oscillare per l'attrazione di forze opposte: ordine e disordine, logica e assurdo, rigore e disciplina contro casualità e irrazionalità. Dirà Celant: "L'arte [per Pascali] è quindi intesa a segnalare un momento di espansione sensuale, è quindi una carica affettiva e libidinale, nulla a che fare con l'indagine formalmente introversa, sia riguardo le immagini che le loro ragioni, architettoniche e filosofiche, che impronta la cultura visiva americana. Pascali è per l'alachrità fisica e corporale, per il godimento decisamente erotico delle figure, che sono percorse da un'epidermide tra il duro e il molle, tra il duro e il fisso, tra il fluido e il fisso, tra il flaccido e il pastoso... Rispetto alla durezza asciutta delle strutture primarie, da Judd e Flavin... si tratta di solidificazioni morbide ed elastiche"¹⁸.

L'adozione di elementi naturali come la terra e poco prima l'acqua, segna per Pascali un punto fondamentale nella sua carriera¹⁹ e lo immette all'interno di quella dialettica che vedeva contrapporsi diverse sensibilità. Un confronto tra più modi di esprimersi che a un certo punto assume i contorni di un vero e proprio scontro tra opposte fazioni: "L'Arte Povera fu pertanto una legittima difesa di una cultura naufraga e storica come quella europea. L'unico mezzo per salvarsi fu rifiutare il puritanesimo e l'omogeneizzazione, contaminandoli e squarciandoli con materie molli e acide, con animali e fuochi, tecniche artigianali e primordiali come colpi d'ascia, stracci e terra, pietre e liquidi chimici... Dall'America infatti nel 1966 arrivò la 'condanna' di Stella e Judd, apparsa su 'Artnews', in cui l'arte europea veniva accusata di complessità e di decorativismo, quindi confusa e barocca rispetto alla simmetria e alla semplicità, all'essenzialità della pittura e della scultura newyorkesi. Tale dichiarazione suonò per noi ottusa e assurda, proprio perché in questi 'difetti' abbiamo sempre trovato l'identità. Non interessava la linearità, ma 'il conflitto come molla della storia'²⁰. Un confronto aspro quello delineato da Celant su cui è tornata anche recentemente Rosalind E. Krauss, la quale, analizzando l'Arte Povera in relazione alla politica egemonica adottata dall'America nei confronti dell'Europa a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale, pone l'accento sulla particolare ostilità con cui questa verrà recepita nell'ambito culturale italiano²¹.

Nella mostra sull'Arte Povera che si tiene dal 24 febbraio al 15 marzo del 1968 alla Galleria de' Foscherari di Bologna, Pascali presenta di nuovo *I mc di terra* mentre nell'esposizione di Amalfi, "Arte povera più Azioni povere" in cui verrà esposta l'opera *Vedova blu*, l'artista non sarà presente all'inaugurazione in quanto venuto a mancare il mese precedente. Un'interruzione drammatica che non ci permette di sapere quale sarebbe stato il seguito della sua carriera e come questa si sarebbe sviluppata in relazione con l'Arte Povera. Ma guardando a quanto avvenuto negli anni immediatamente successivi alla sua scomparsa, forse qualche ipotesi può essere fatta. Come risaputo, l'Arte Povera, sebbene conoscerà una forte risonanza nel futuro, in realtà ebbe, come gruppo, vita breve. Già nel 1971, da parte dello stesso Celante di alcuni dei suoi protagonisti, si fece chiara la voglia di uscire dalle costrizioni dell'etichetta e di intraprendere direzioni linguistiche diverse. Una decisione su cui il critico è recentemente tornato²² e di cui ha parlato la prima volta nel 1985: "Influenzato certamente dalla posizione di Carla Lonzi che in quegli anni si era battuta per una ricerca di identità privata e personale, parlai con gli artisti della mia insofferenza verso l'etichetta che mi toglieva respiro su altri linguaggi a cui ero interessato. Decisi di prendere posizione e scrissi un testo pubblicato su 'Domus' in cui affermavo che l'etichetta Arte Povera doveva dissolversi affinché ognuno potesse assumere la propria singolarità"²³. Un'esigenza ribadita più volte anche da Paolini il quale, in occasione dell'attuale mostra "Arte Povera 2011" se da una

parte non nega la sua partecipazione all'evento, dall'altra esprime, nel testo pubblicato in questo stesso volume, il suo disagio verso l'idea di essere accomunato sotto una stessa bandiera: "Così come l'arte è costituzionalmente apolitica e non possa cioè intrattenere rapporti di sorta con alcunché attenga direttamente alla realtà, allo stesso modo non può ammettere qualcosa che sancisca intenti comuni per artisti diversi"²⁴. Per tornare a Pascali, siamo nel campo delle supposizioni e quindi la cautela è d'obbligo, ma le vicende che si svolgono tra il 1967 e il 1968 ci permettono, se non di predire il futuro, almeno di rilevare, per quanto riguarda il passato, che in un periodo esatto della sua vita, pur con tutta l'unicità del suo linguaggio, questo artista abbia fatto parte e partecipato attivamente all'atmosfera che animava il sorgere e lo svilupparsi dell'Arte Povera di cui è stato, piuttosto che un casuale frequentatore, uno dei protagonisti.

Forse una delle cause per cui il rapporto di Pascali con l'Arte Povera è stato scarsamente preso in considerazione può risiedere nel fatto che la poetica stessa del movimento, per via del suo carattere eterogeneo, multiforme e poco assoggettabile a codificazioni, sfugge a una semplice definizione. Un'aspetto questo che se ha portato a un'accusa di eclettismo ha anche permesso al gruppo, che ha fatto della poliedricità il suo punto di forza, di sottrarsi a una lettura unidirezionale.

Un atteggiamento culturale strategico che non ha però impedito di poter individuare alcune linee guida che si trovano già enunciate nel testo di accompagnamento della mostra dell'Arte Povera a Genova, in cui si legge: "[L'Arte Povera] è un'arte che trova nell'anarchia linguistica e visuale, nel continuo nomadismo comportamentistico il suo massimo grado di libertà ai fini della creazione... un momento freschissimo che tende 'alla decultura', alla regressione dell'immagine allo stadio preiconografico, un inno all'elemento banale e primario"²⁵ e che sono ribadite nel famoso articolo di Celant *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*²⁶ (1967). Un rifiuto per la sistematizzazione degli eventi a cui fa riferimento anche Renato Barilli nel saggio pubblicato sul bollettino della Galleria de' Foscherari di Bologna e nel quale parlando della nuova tendenza dirà: "Quello che ne costituisce il connotato più rilevante è infatti la volontà di non attenersi separatamente all'uno o all'altro contesto di motivazioni, bensì di incrociarli, di fonderli, quasi di sovrapporli"²⁷. Due anni dopo scriverà in modo poetico Giovanni Anselmo: "Io, il mondo, le cose, la vita siamo delle situazioni di energia ed il punto è proprio di non cristallizzare tali situazioni, bensì di mantenerle aperte e vive in funzione del nostro vivere"²⁸.

L'apertura a una pluralità di contenuti, più che a pochi enunciati dogmatici e assertivi, ha creato non pochi problemi di interpretazione, come ad esempio, nell'ambito della critica americana che ha imputato ai testi celantiani di essere spesso ambigui, lamentando in essi una mancanza di "parametri fissi"²⁹. Termini questi che diventano però poco adatti per un'analisi di un movimento come l'Arte Povera e che, se adottati, rischiano di non cogliere il fenomeno in tutta la sua complessità magmatica ed energetica. Nel sottolineare, ad esempio, come quella di Celant fosse una posizione critica poco oggettiva nei confronti del movimento³⁰, si finisce per non dare il giusto risalto a una delle innovazioni contenute nell'Arte Povera e relativa allo slittamento della figura del critico, che, da una posizione di testimone esterno ai fatti, passa a divenirne un attivo partecipante e ad assumere la stessa importanza degli altri protagonisti. Nel libro *Arte Povera*³¹, pubblicato nel 1969, si legge nel testo iniziale non firmato che precede tutti gli altri interventi: "Premesso che questo libro non si pone come analisi obbiettiva e globale di un fenomeno artistico o di vita, ma cerca di affiancarsi (all'arte come alla vita), come complice delle mutazioni ed attitudini nello svolgersi del loro divenire quotidiano..."³². Un atteggiamento quello assunto da Celant che diviene ancora più radicale con Carla Lonzi che, in *Autoritratto*³³, edito nello stesso anno, arriva a montare le conversazioni avute con gli artisti facendole intercalare dagli interventi di suo figlio, il piccolo Tita: una intrusione nel testo della sua realtà più intima e affettiva. Se non inteso nella sua dimensione più "aperta", il fenomeno Arte Povera finisce con l'essere rinchiuso in poche formule che non gli

fanno giustizia e che non ne permettono la piena comprensione. È il rischio in cui incorre anche Marco Tonelli, il quale, riallacciandosi a quanto detto da Anna D'Elia³⁴, parlando di Pascali dirà: "Nel caso *Balla di fieno* fosse una scultura di Pascali, sarebbe realmente l'unica sua opera iscrivibile a pieno titolo nella poetica dell'Arte Povera, corrispondendo in pieno al pensiero e all'idea di una natura formalizzata nella tautologia"³⁵, indicando così implicitamente come l'aspetto tautologico del lavoro sia l'unico con cui identificare il linguaggio dell'Arte Povera.

Se si prova piuttosto ad adottare un punto di vista che si allarghi a comprendere le diverse angolazioni e le storie che hanno segnato l'avventura del movimento e, invece di segnalare le differenze e i limiti, ci poniamo per esempio come obiettivo quello di individuare alcuni dei tratti comuni percorsi dagli artisti, viene alla luce una sottile trama di rapporti, un intreccio fatto di mille rimandi che trova il suo documento ideale nel *Manifesto* realizzato da Boetti proprio nel 1967. Qui, un certo numero di simboli è affiancato a ciascuno dei nomi degli artisti, compreso quello di Pascali, in diverse combinazioni per ognuno. Un enigma giocoso che in molti hanno provato senza successo a risolvere e il cui fascino risiede proprio nell'imprendibilità del suo significato.

Due mesi prima della mostra di Genova, un'altra esibizione dal titolo "Lo spazio dell'immagine" si tiene nel Palazzo Trinci di Foligno. È un evento che cristallizza la complessità ed effervescenza del clima artistico che si stava venendo a creare in quel periodo in Italia³⁶. In una foto scattata in quell'ambito, si vede Pascali mentre "attraversa" *32 mq di mare circa*, il lavoro che espone per l'occasione e composto da trenta bacinelle quadrate di alluminio zincato con all'interno dell'acqua colorata con l'anilina. Come indica la foto, l'installazione del lavoro prevede tra un gruppo di elementi e l'altro un passaggio che, seppure molto stretto, può essere percorso. Tra gli altri artisti invitati a partecipare a Foligno ci sono, oltre alla presenza catalizzatrice di Lucio Fontana³⁷ che rappresenta la linea di continuità tra il passato e il presente, Gino Marotta, Ceroli, Tano Festa, Piero Gilardi, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi e Pistoletto. La metodologia curatoriale adottata è dichiarata da Kultermann (uno tra i molti autori che scrivono in catalogo) a partire dalle prime righe del suo testo: "Una mostra dedicata a rapporti figurati e che raccolga non più singole opere isolate o isolabili, ma tutto un complesso spaziale, riflette in particolare la situazione dell'arte contemporanea. Questa solleva infatti vari problemi riguardanti sia il carattere di un'arte che si è venuta trasformando in questo senso, sia i rapporti tra arte e pubblico. Prerogative dell'Environment Art sono l'apertura, la libertà, la dinamica; l'osservatore deve inoltre essere presente non solo come entità fisica, ma anche con la sua attiva partecipazione"³⁸. Kultermann conclude elencando i criteri guida degli artisti presenti: "Annullamento dell'arte, sistema aperto, attività illimitata rivolta alla nuova realtà vista sotto una luce nuova, superamento dei limiti tra le discipline artistiche e fra l'arte e la vita sono i fini che gli artisti contemporanei propongono con le loro opere, non illustrando queste idee con delle parafrasi, ma esprimendole direttamente"³⁹. Una serie di enunciati che si ritrovano perfettamente trasposti nella foto che ritrae l'artista con il suo grande lavoro considerato da Calvesi come: "uno degli environment più affascinanti degli anni sessanta"⁴⁰. Il mare ha un precedente importante in *9 mq di pozzanghere* presentato nella mostra "Lo spazio degli elementi. Fuoco Immagine Acqua Terra", che si tiene nel giugno del 1967 a Roma, presso la Galleria L'Attico di Fabio Sargentini. L'esposizione romana costituisce un'anticipazione significativa per gli sviluppi dell'Arte Povera in quanto sono presenti, oltre a Pascali stesso, alcuni degli artisti, come Bignardi, Kounellis e Gilardi, che si ritroveranno di lì a breve nell'esposizione di Genova. In questa occasione vengono introdotti per la prima volta, all'interno del linguaggio artistico, da parte di Pascali e di Kounellis elementi naturali come la terra, l'acqua e il fuoco. È il momento in cui tra i due artisti, complice Sargentini⁴¹, si instaura un intenso dialogo⁴² che si rafforza con le loro reciproche mostre che si alternano presso L'Attico. È da questa "miscela esplosiva"⁴³ che originano da parte di Pascali opere come *9 mq di pozzanghere* e *1 mc di terra* e *2 mc di terra*, *Campi arati* e *canali di*

irrigazione, Botole ovvero lavori in corso e Confluenze. Tutti lavori in cui sono presenti la terra, la sabbia e l'acqua (colorata con l'anilina ma in alcuni casi come in *9 mq di pozzanghere* e in *Botole* lasciata al suo stato naturale) oltre al legno, l'alluminio e il fibrocemento usati per le strutture di supporto. Da parte di Kounellis, sempre in quel brevissimo lasso di tempo, verranno realizzati altrettanti lavori seminali come *Senza titolo (Margherita di fuoco)*, *Senza titolo* ("il giardino" composto da elementi di ferro contenenti terra e cactus, da una lastra di ferro e un pappagallo e da una struttura di ferro con del cotone), *Acquario* e infine, nel 1969 la celebre installazione con i cavalli tenutasi nella Galleria L'Attico⁴⁴. DA QUI

Tra i lavori più dirompenti e che chiamano in causa il rapporto con lo spazio, a Foligno ci sono la *Gabbia* di Ceroli, i *Pozzi* di Pistoletto, il *Bosco Naturale* di Marotta, l'*Ambiente bianco* di Castellani e *In cubo* (1966) di Luciano Fabro. Nella foto, l'azione che Pascali compie è una dimostrazione del modo in cui il lavoro deve essere "vissuto", un invito a una più diretta partecipazione con l'opera. Sia nella gabbia di Ceroli sia nel bosco di Marotta, sia nel mare di Pascali come nell'ambiente di Castellani e nel cubo di Fabro, si era invogliati a entrare, a prendere possesso dell'oggetto artistico. Ma a differenza delle opere di Castellani e di Fabro, le cui installazioni sono realizzate con un materiale, la tela, attinente al mondo dell'arte, nel caso di *32 mq di mare circa* subentra un elemento stranante come quello dell'acqua, la quale, per il suo valore fortemente simbolico, sta a significare qualcosa di più. Oltre a condurre verso il primario, l'ancestrale e il primitivo, l'acqua diventa anche un ponte che porta virtualmente verso l'esterno, verso una realtà a cui si sta rivolgendo l'attenzione di molti artisti italiani e non. Un ponte che stanno attraversando personaggi come Walter De Maria, Smithson e Richard Long e parallelamente alcuni degli artisti del gruppo Arte Povera. È di un anno successivo alla mostra di Foligno e di Genova l'installazione che De Maria realizza a Monaco di Baviera presso la Heiner Friedrich Gallery, *50 m³ (16 00 cubic feet) Level Dirt* consistente nel riempire lo spazio della galleria con cinquanta metri cubi di terra. Sempre nel 1968 Smithson pubblica il testo *A Sedimentation of Mind: Earth Projects*⁴⁵ che getta le basi per la teorizzazione della Land Art mentre nello stesso anno concepisce i *Non Sites*, dei contenitori di acciaio di forma geometrica contenenti materiali grezzi come pietre, ghiaia e sale. Nell'esposizione che si tiene nello stesso anno alla Dwan Gallery a New York, "Earth works", uno dei pochi oggetti fisicamente presente è un'opera dal titolo *Earthwork* di Robert Morris che consiste in una piccola montagna di terra adagiata sul pavimento e all'interno della quale sono inseriti asticelle d'acciaio, fettucce di feltro, scaglie di legno e filo di ferro attorcigliato. Si tratta, in questo caso, di un lavoro il cui processo formativo ricorda quello adottato da Pascali in quanto, anche qui, un elemento esterno come la terra viene inserito all'interno del circuito dell'arte. Ma l'interesse degli artisti della Land Art era indirizzato soprattutto verso l'esterno: risale al 1967 il primo intervento di Michael Heizer in Sierra Nevada. Nell'estate del 1968 Pascali produce un serie di disegni tra cui uno⁴⁶ che indica come la ricerca dell'artista italiano corresse parallela a quella degli americani: è un schizzo che rappresenta sei travi che avrebbero dovuto essere immerse nel mare e ancorate da un peso. Secondo la diversa lunghezza della catena che doveva ancorare le assi al fondo del mare, queste si sarebbero inclinate e sarebbero emerse dalla superficie dell'acqua seguendo differenti angolazioni. Pascali non è il solo in quegli anni a pensare lavori da installare all'aperto. Ad esempio Boetti disegna un *Monumento all'Agricoltura* (1970) (anche questo mai realizzato) che prevede un contenitore da riempire con della terra e in cima al quale avrebbe dovuto essere piantato un albero⁴⁷. La dimensione esterna è anche il cardine essenziale su cui si orienta la ricerca di Giuseppe Penone che nel 1969 scrive: "L'opera è proiettata nel futuro, è legata alla crescita dell'albero, alla sua esistenza. L'opera è in divenire, per possedere l'opera occorre vivere accanto all'albero che ne è attore. La mutazione, il processo di crescita dell'albero è l'esperienza dell'opera d'arte"⁴⁸. Sempre nel 1969, Anselmo posiziona sulla parte alta di una delle pareti della Galleria Sperone un piccolo *Trespolo* di

pietra con sopra pane, acqua e zucchero. Di nuovo, lo spazio della galleria si trasforma richiamandosi idealmente all'esterno: "Immaginai che proprio lì, parecchi anni prima, avrebbe potuto esserci una foresta, e che sul ramo di uno di quegli alberi - alla stessa altezza del trespolo - venisse a posarsi un corvo o un altro volatile che avrebbe potuto esistere all'epoca"⁴⁹.

Che gli interessi tra gli artisti dell'Arte Povera e quelli che, per semplicità, verranno definiti Post Minimal stessero intrecciandosi, creando un complesso universo linguistico, è testimoniato dai molti eventi che accadono in quel periodo, di cui il più celebre è la mostra curata da Harald Szeemann "When Attitudes Become Form", tenutasi presso la Kunsthalle di Berna nel 1969. Nel titolo dell'esposizione è indicato un altro aspetto che assume particolare interesse per molti dei protagonisti di questo periodo incandescente: quello relativo all'azione e alla performance. All'interno dell'Arte Povera l'azione non è un argomento marginale ma acquista valore estetico da subito: è già incluso nel titolo della mostra di Amalfi "Arte povera più Azioni povere" e diventa parte integrante della mostra che prevede interventi che si svolgono per le strade di Amalfi (Paolo Icaro, Long, Marotta, lo Zoo), nelle colline circostanti (Long), sulla spiaggia (Riccardo Camoni) e in mare (Jan Dibbets).

Nel catalogo della mostra di Berna, Tommaso Trini parlando di questo aspetto cita proprio Pascali associandolo a Pistoletto e ponendo in rilievo il loro reciproco interesse per il lato processuale e comportamentale dell'opera: "È così che con Pascali e Pistoletto si è cominciato a eliminare l'opera in quanto discorso, coerenza, uniforme linguistica utile al mercato; tutti i linguaggi essendo possibili, la reale struttura linguistica è la sequenza di atti e oggetti sempre diversi; di comportamenti e processi con cui questi artisti cercano un'uscita dalla competitività e dalla mercificazione; alcuni non producono più oggetti ma spettacolo, creazione fluida in osmosi con il teatro"⁵⁰. Un'attrazione, quella dei due artisti, che prende spunto e si rafforza dalla frequentazione che entrambi hanno con il gruppo teatrale del Living Theatre che costituisce in Italia in quegli anni una presenza catalizzatrice⁵¹. Risale al 1965 la presentazione in varie città italiane di *Mysteries... and Smaller Pieces*, lavoro ideato da Judith Malina e destinato per innovazione e audacia a cambiare la storia del teatro moderno. Si tratta di una pièce in cui l'attenzione è posta sul rapporto tra il performer e lo spettatore che, pur non volendo, entra a fare parte della rappresentazione. Utilizzando metodi di comunicazione non basati sulla parola ma su azioni improvvisate, *Mysteries... and Smaller Pieces*, viene presentato come "una creazione collettiva" proprio perché parte integrante dell'opera è il pubblico stesso. Nel marzo del 1965 il Living è al Teatro Eliseo di Roma. Pascali, insieme con l'amica Anna Papparatti, vede la rappresentazione e ne è fortemente colpito⁵². Il 22 luglio, in occasione della mostra "Corradino di Svevia", organizzata a Nettuno dalla Galleria La Salita, presenta *Requiescat in pace Corradinus*, un monumento sepolcrale dedicato a Corradino e davanti al quale inscena una performance. L'azione, che si svolge in una cripta, mette a dura prova gli spettatori e lo stesso artista che, vestito con paramenti pseudo-sacerdotali, dispensa incenso per oltre due ore. Si tratta di un intervento che, se messo in relazione ad altre sue partecipazioni, come nel filmato SKMP² girato da Luca Maria Patella poco prima della sua scomparsa, rende palese la necessità di Pascali di misurarsi, al fine di una presa più diretta con la realtà, con linguaggi espressivi che vadano al di là dei modi di comunicare tradizionali. Un'esigenza che lo porta nel 1968 a farsi fotografare letteralmente "dentro" alcune delle sue opere (come nel caso della *Trappola* e di *Vedova blu*), quasi a intraprendere un corpo a corpo con esse e a voler spezzare definitivamente la barriera tra lo spazio dell'opera e quello della vita: "... l'artista non solo interagisce con il proprio lavoro, ma lo abita... nell'idea di sprofondare in un tutto e tutto vivere, agire, che se vogliamo è proprio quella maturazione che fatalmente quasi lo conclude: nel suo teatro del futuro che quasi sta già diventando della memoria".⁵³

Qualche tempo dopo, il 15 marzo del 1967, Pistoletto vede la stessa opera del Living Theatre al

Piper Club di Torino e in quell'occasione conosce alcuni componenti del gruppo. Il 4 dicembre dello stesso anno, durante la mostra "Con temp l'azione", che si svolge contemporaneamente in tre gallerie di Torino (Galleria Stein, Galleria Sperone e Il Punto), decide di trasformare l'opera *Sfera di giornali* (1966) rinominandola *Scultura da passeggio*. In questa nuova dimensione la sfera viene fatta rotolare lungo il percorso che unisce le gallerie. È un gesto che nasce dalla voglia di uscire da gli spazi espositivi e che prelude alla serie di azioni realizzate tra il 1967 e il 1968 e culminate con gli interventi dello Zoo effettuati per le strade di Amalfi durante la mostra sull'Arte Povera. Nello stesso mese l'artista torinese ha una mostra presso L'Attico di Roma. Sono esposti per l'occasione i suoi specchi ma anche dei costumi presi da un guardaroba di Cinecittà e che i visitatori, tra cui Pascali, sono invitati a indossare. Esiste a questo riguardo una testimonianza fotografica in cui si vede l'artista con indosso alcuni dei vestiti di scena. È lo scatto di un attimo ma che rende l'idea dell'atmosfera che si veniva a creare in tali occasioni. Come su un palcoscenico immaginario, lo spazio della galleria veniva invaso da un amalgama di figuranti che prendevano d'assalto la scena dell'arte e all'interno della quale i limiti prestabiliti tra l'oggetto artistico e lo spettatore, tra lo spazio riservato all'opera d'arte e quello per il pubblico diventavano molto evanescenti. Uno scambio di ruoli e di apparizioni reso palpabile in questa foto dal gioco di rimandi e di riflessi che si vengono a creare tra i personaggi ritratti. Tra Pascali che, posto frontalmente, rivolge lo sguardo verso il fotografo ed Efi Kounellis che gli sta a fianco e che, sorridendo, volge il viso verso di lui; tra loro e i personaggi che appaiono riflessi nello specchio di Pistoletto, dietro le loro spalle, e di cui si percepisce ugualmente la presenza per via delle loro ombre che si delineano sulla destra della fotografia. Parlando delle sue opere con Carla Lonzi, Pascali dirà: "La cosa essenziale è che mi danno forza, dimostrano che esisto in fondo, no? Anche in questa specie di finzione io riesco a dimostrare a me stesso che esisto proprio perché ci credo a questo fatto, capisci, ma chi lo sa? Può darsi che pure questa è un'altra scusa... Però io così sono sicuro che facendo questo lavoro veramente riesco sì ad esistere, a guardarmi nello specchio"⁵⁴.

¹ P. Pascali intervistato da C. Lonzi in "Marcatré", nn. 30- 33, Milano, luglio 1967, ripubblicato in C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato editore, Bari 1969, p. 246.

² V. Rubiu, *Pascali: quasi un mito*, in A. D'Elia (a cura di), *Pino Pascali*, Editori Laterza, Roma-Bari 1983, p. 52.

³ Da ricordare a questo proposito le mostre su Pascali tenutesi presso il Rijksmuseum, Kröller-Müller, Otterlo (1991), il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi (1991), l'IVAM Centre Julio González, Valencia (1992) e il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (2001).

⁴ In tempi più recenti una mostra personale di Pascali si è tenuta nel 2006 presso la Gagosian Gallery a New York, mentre il Camden Arts Centre a Londra quest'anno ha dedicato all'artista un'esposizione dal titolo: "...a multitude of soap bubbles which explode from time to time..": *Pino Pascali's final works 1967-1968*. In quest'occasione è stato organizzato, a cura dell'Istituto Italiano di Cultura a Londra, un symposium in onore di Pascali a cui hanno partecipato Martin Holman, Nicholas Cullinan, Phyllida Barlow, Eric Bainbridge e Jeffrey Dennis.

⁵ Con alcuni degli artisti presenti nella mostra "Arte povera Im-Spazio", Pascali ha già esposto a Genova in una precedente occasione: "Situazione '66", che si era tenuta nel dicembre del 1966 presso la Galleria del Deposito e organizzata dal "Gruppo Cooperativo di Boccadasse" (Genova), un'associazione intorno a cui gravitano, tra gli altri, Gillo Dorfles, Eugenio Battisti, Germano Celant e Carla Lonzi.

⁶ G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti/Art Povera. Histories and Protagonists*, Electa, Milano 1985, p. 14.

⁷ *Ibidem*.

⁸ P. Pascali in S. Pinto, *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1965 ad oggi*, "D'Ars", Milano, maggio 1969.

⁹ Celant, *Arte Povera. Storie...* cit., p. 16.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Per esempio M. Tonelli, *La scultura (mai) interrotta*, in Pino Pascali. *Catalogo generale delle sculture. 1964- 1968*, De Luca Editori D'Arte, Roma 2011, p. 48.

¹² Per quanto riguarda il rapporto di Pascali con Gian Enzo Sperone, come testimoniato dagli stessi protagonisti del momento, l'interesse del gallerista per il suo lavoro nasce da una "segnalazione" fattagli da Michelangelo Pistoletto e in seguito al rifiuto del gallerista di riferimento romano di Pascali, Plinio De Martiis (il quale dirigeva la Galleria La Tartaruga") di presentare la nuova serie di opere *Le armi*. Ricorda Sperone: "*Le armi* le esposi a Torino (1966) e Pistoletto volle fortemente questa mostra... Pascali a Roma non era riuscito a convincere il più formidabile mercante Plinio De Martiis (così come non si era mosso a Torino e per mia fortuna, il mio più temibile concorrente: Luciano Pistoì)". G.E. Sperone, in M.C. Mundici, *Torino 1963-1968*, in *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, hopefulmonster, Torino 2000, p. 21.

¹³ G. Celant, (a cura di), *Arte povera Im-Spazio*, edizioni Galleria La Bertesca, Genova 1967.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Sull'importanza dell'uso dei materiali in quel periodo esistono diverse posizioni: per esempio Jannis Kounellis prende una certa distanza dall'argomento, rimarcando durante un'intervista rilasciata nel 1979, come questi non avessero per lui più di tanta importanza. (J. Kounellis [intervistato da Robin White] in "VIEW 1", Crown Point Press, Oakland, California 1979). Nel caso di Alighiero Boetti l'interesse per i materiali e, in particolare, per quelli di origine industriale è in quel periodo, al contrario, particolarmente forte. Come è dimostrato ad esempio dall'invito per la sua prima mostra personale che si tiene alla Galleria Stein a Torino, nel gennaio del 1967, e composto da un pieghevole al cui interno l'artista ha inserito una serie di campioni di materiali utilizzati per la realizzazione delle opere in mostra: dal sughero, al tubo in PVC, dall'alluminio al compensato, dal Perspex al filo elettrico.

¹⁶ Pascali in Lonzi, *op. cit.*, p. 244.

¹⁷ A proposito della presenza di Louis Bourgeois alla mostra "Eccentric Abstraction", Lucy Lippard sottolineerà come, nonostante l'artista appartenesse a una generazione molto precedente a quella degli altri, il suo lavoro fosse strettamente connesso al tema che intendeva sviluppare nella mostra: "Era molto più anziana e poco conosciuta all'epoca... I miei criteri erano bizzarri, non so esattamente quali fossero, ma ero alla ricerca di cose che fossero modulari e avessero al tempo stesso un pur minimo senso di struttura e di armatura, ma che spezzassero quell'armatura, che ne scaturissero in un modo vagamente erotico", L. Lippard, in R.C. Morgan, *Eccentric Abstraction and Postminimalism. From Biomorphous Sensualism to Hard-Edge Concreteness*, in "Flash Art", international edition, Milano, gennaio-febbraio 1989.

¹⁸ G. Celant, *Pino Pascali, la euforia de lo sensible*, in A. Soldaini (a cura di), *Pino Pascali. La ricostruzione de la naturaleza*, 1967-1968, IVAM Istitut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, Valencia 1992, p. 16 (traduzione in italiano in G. Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Mondadori Electa, Milano 2011, p. 217).

¹⁹ Per una dettagliata analisi dell'uso dei materiali da parte di Pascali vedi: M. Holman, *Pino Pascali and Primary materials in 1967*, in "... a multitude of soap bubbles which explode from time to time...": *Pino Pascali's final works 1967-1968*, Camden Arts Centre, London 2011, pp. 5-15.

²⁰ Celant, *Arte Povera. Storie...* cit., p. 17.

²¹ R.E. Krauss, *Giovanni Anselmo. Monocromi Piano Marshall*, in *Giovanni Anselmo*, hopefulmonster, Torino 2006, p. 202.

²² Celant, *Arte Povera. Storia...* cit., p. 28.

²³ Celant, *Arte Povera. Storie...* cit. p. 17.

²⁴ G. Paolini in questo volume, p. 390.

²⁵ Celant, *Arte povera Im-Spazio...* cit.

²⁶ G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, Roma, novembre-dicembre 1967, p. 3.

²⁷ R. Barilli, *Un uniforme tecnologico?* in *La povertà dell'arte*, Quaderni de' Foscherari, n. 1, Bologna, settembre 1968.

²⁸ G. Anselmo, *Io, il mondo...*, in G. Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969, p. 109.

²⁹ C. Gilman, *Introduction*, in "October", n. 124, New York, primavera 2008, p. 4.

³⁰ Nella sua introduzione Gilman afferma: "Celant è, ed è sempre stato, una figura legata al contesto, con un proprio programma critico piuttosto che un portavoce obiettivo del movimento Arte Povera", *op. cit.*, p. 5.

³¹ Celant, *Arte Povera*, cit.

³² *Ibidem.*

³³ Lonzi, *op. cit.*

³⁴ D'Elia, *Pino Pascali*, cit., p. 27.

³⁵ M. Tonelli, *op. cit.*, p. 83.

³⁶ Sull'importanza di questa mostra per lo sviluppo dell'arte contemporanea italiana ci sono stati ultimamente pareri discordi. Per esempio Giancarlo Politi, che al tempo è stato uno dei testimoni dell'evento, ha recentemente ridimensionato la portata della mostra definendola: "... non lo Zeitgeist dell'epoca, ma una parata di veterani". G. Politi: *A Lucio Fontana e Gino Marotta piacevano le salicce di mio padre*, in "Flash Art", n. 282, Milano, aprile 2010.

³⁷ Lucio Fontana, che presenta nella mostra un *Ambiente Spaziale* in seguito andato distrutto, sarà uno tra i più entusiasti sostenitori dell'iniziativa. In un'intervista televisiva dell'epoca dichiara che la mostra di Foligno avrebbe modificato il corso dello sviluppo stesso dell'arte futura.

³⁸ U. Kultermann, *Lo Spazio dell'Immagine*, Alfieri edizioni d'arte, Venezia 1967, p. 32.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ M. Calvesi, *Pascali's Eros*, in *Pino Pascali*, Rijksmuseum, Kröller-Müller, Otterlo 1991, p. 35.

⁴¹ F. Sargentini tornerà in più di un'occasione a parlare di questi anni. Si veda a questo proposito, *From September to September*, in *Pino Pascali*, Rijksmuseum, Kröller-Müller, Otterlo 1991, pp. 59-62 e *Entrevista a Fabio Sargentini*, in *Pino Pascali. La reconstrucción de la naturaleza. 1967-1968*, IVAM Centre Julio González, Valencia 1992, pp. 55-59.

⁴² Il reciproco muoversi di Pascali e Kounellis negli stessi ambienti nel 1967 non deve fare dimenticare la loro profonda diversità linguistica, evidente sin dall'inizio e posta in rilievo da Kounellis stesso in *Pino Pascali*, Castel Sant'Elmo, Napoli 2004, p. 65 e da R. Lumley in *Make Believe: The Invented World of Pino Pascali*, in *Pino Pascali*, Gagosian Gallery, New York 2006, p. 22.

⁴³ F. Sargentini intervistato da G. Politi, in *Fabio Sargentini*, Giancarlo Politi editore, Milano 1990, p. 15.

⁴⁴ A proposito delle opere realizzate con la presenza di animali vivi, Pascali, dopo aver visto la mostra di Richard Serra "Animal Habitats, Live and Stuffed", presso la Galleria La Salita a Roma nel 1966, rimane affascinato dall'idea. L'artista americano aveva presentato in quell'occasione delle gabbie con all'interno conigli, criceti, galline e un maiale: "Quello scultore americano che ha fatto la mostra alla Salita, e c'erano gli animali vivi dentro... adesso, a parte le cose che taceva, vedere un porco vero dentro una gabbia.. lasciamo andare la gabbia... una forma, quello che è... ho avuto un'emozione talmente forte che, quasi quasi, così, proverei a mettere gli animali vivi dentro..." Pascali in Lonzi, *op. cit.*, p. 386.

⁴⁵ R. Smithson, *A Sedimentation of Mind: Earth Projects*, in "Artforum", New York, settembre 1968.

⁴⁶ Disegno pubblicato in A. D'Elia (a cura di), *Pino Pascali*, Mondadori Electa, Milano 2010, p. 74.

⁴⁷ Progetto pubblicato in R. Flood, F. Morris (a cura di), *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, Walker Art Center-Tate Modern, Minneapolis-London 2001-2002, p. 117.

⁴⁸ G. Penone in *Giuseppe Penone Scritti. 1968- 2008*, MAMbo Museo d'Arte Moderna, Bologna 2009, p. 22.

⁴⁹ G. Anselmo intervistato da A. Viliani, *Torino, 15 giugno 2006. In conversazione*, in *Giovanni Anselmo*, cit., p. 213.

⁵⁰ T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in *When attitudes become form*, Kunsthalle, Bern 1967.

⁵¹ Sull'influenza esercitata dal Living Theatre in relazione con l'Arte Povera è tornato a parlare Germano Celant in occasione di una tavola rotonda tenutasi presso l'Accademia di Francia di Roma dal titolo *Arte povera-Teatro povero: la rivoluzione etica degli anni '60* (tra i partecipanti: Ludwik Flaszen, Michelangelo Pistoletto, Franco Ruffini e Ferdinando Taviani). In questa occasione Celant ha commentato: "Il termine 'povero' ha diverse interpretazioni, non è una definizione! Nel periodo in cui il termine fu coniato non avevo una forte conoscenza di Jerzy Grotowski, ma l'esperienza teatrale che più mi aveva colpito era quella del Living Theatre". Accademia di Francia, Roma, 17 novembre 2009.

⁵² Ricorda A. Paparatti: "Insieme eravamo andati a Rocca Sinibalda a trovare gli attori del Living Theatre che vivono lì - loro avevano già rappresentato a Roma il loro spettacolo - The mysteries - che aveva diviso la sala in due fazioni - i conservatori che erano contrari e sotto choc - e gli altri cui era piaciuto moltissimo io ero entusiasta ed anche tu... Per questo mi avevi proposto di andarli a trovare - eravamo andati a cena in una trattoria del posto - era una lunga tavolata - e tu avevi tirato fuori le tue magie - avevi messo sul tavolo una pentola che camminava da sola e della frutta semovente che naturalmente a loro piaceva molto". In *Pascali Performer*, Associazione Culturale L'Attico, Roma 1991.

⁵³ L.M. Barbero, *Roma: territori di confine L'Attico di Fabio Sargentini*, in *L'Attico di Fabio Sargentini 1966- 1978*, MACRO Museo d'Arte Contemporanea, Roma 2011, p. 41.

⁵⁴ Pascali in Lonzi, *op. cit.*, p. 214.