

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. 616-629.

Arte Povera. Opera in atto

Mirta d'Argenzio

Quando Germano Celant pubblica *Precronistoria 1966-1969*, scritto nell'agosto del 1972 a Torino, lo scarno e denso libricino viene presentato al pubblico come un semplice e quasi tautologico "tentativo di prendere in esame solo gli avvenimenti collettivi costituiti principalmente da manifestazioni di gruppo e da fonti scritte, quali saggi pubblicazioni e dichiarazioni che hanno determinato nella storia dei singoli movimenti, gli atteggiamenti teorici e le definizioni linguistiche, mentre trascurando gli apporti individuali dei singoli artisti."¹

Celant, teorico dell'Arte Povera, presenta la sua tesi, nelle primissime pagine di *Precronistoria*, consapevole del fatto che fosse inevitabile e necessario per quegli artisti italiani che inizialmente avevano esordito con l'arte abitabile - ossia Piero Gilardi, Gianni Piacentino e Michelangelo Pistoletto - costituirsi subito dopo come gruppo allargato, presentandosi come movimento con una poetica e strategia comune. E include il lavoro di Pino Pascali, Jannis Kounellis, Marisa Merz, Alighiero Boetti, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo e Mario Merz a sostegno di quel primo nucleo iniziale torinese, in opposizione agli assunti dogmatici degli artisti della Minimal Art, concludendo: "La ricerca artistica in Italia assume un indirizzo che, escludendo le strutture formali, si dichiara a favore delle proiezioni psicofisiche".²

L'aspetto performativo è indicato come ciò che caratterizza la ricerca di questi artisti, in opposizione all'atteggiamento rigidamente tautologico del Minimal. In queste due righe è espresso il manifesto teorico dell'Arte Povera (sebbene un vero e proprio "manifesto" del gruppo non sia mai esistito). In tal modo il nucleo dell'Arte Povera, prontamente catalogato come movimento, viene individuato e teorizzato, da Celant, con lucidità critica, in quel periodo che va dal 1966 al 1969 perché, come scriverà nel risvolto di copertina di *Precronistoria*: "Questi quattro anni hanno segnato la preistoria della minimal art, della conceptual art, della land-art, dell'arte povera, della body art, dell'arte ambientale, della pittura sistemica e dei nuovi media (videotape, disco, fotografia, film ecc.), movimenti affermatasi definitivamente negli anni settanta".

Si parte da Gilardi³, che coniò per primo il termine di *Oggetti poveri*, 1967, in opposizione agli *Oggetti in meno*, 1965-1966, di Pistoletto, il quale fu con lui l'originario ispiratore del gruppo torinese. Dalle sue prime riflessioni, originate dagli incontri con altri artisti avvenuti nel corso dei suoi viaggi, in relazione alle più recenti sperimentazioni avvenute a partire dalla seconda metà degli anni sessanta sulla scena americana ed europea, si giunge all'avvento della performance, attività molto praticata dall'artista.

Gilardi è fra quelli che partecipano all'attività iniziale del Deposito d'Arte Presente a Torino, uno spazio espositivo alternativo gestito da una comunità di artisti, fra cui Pistoletto e Merz⁴. Da un'idea di Pistoletto, che nel 1966 apre il suo studio e lo trasforma in forum in cui le opere - i famosi *Oggetti in meno* - diventano *work in progress*, fu in quel luogo che si diede vita a una serie di iniziative spontanee di mostre, opere teatrali, performance musicali, proiezioni cinematografiche che coinvolgevano figure locali e internazionali, attori oltre agli artisti dell'Arte Povera, il Living

Theatre e Pier Paolo Pasolini⁵. La caratteristica più notevole del Deposito d'Arte Presente era il modo in cui le opere venivano disposte e messe in condizione di operare nello spazio, una via di mezzo fra uno studio e un museo, poiché i lavori potevano esser modificati dagli artisti nel corso dell'esposizione⁶: "Avevo vissuto a New York per un anno, dove c'erano tantissimi spazi alternativi, a tal punto che il Lower East Side sembrava trasformato in una specie di esposizione permanente. I curatori dei musei tendevano a dare importanza al contenitore dell'arte, ma la nostra logica di conseguenza era questa: smaterializziamo l'arte e trasformiamola in azione"⁷.

Nel 1967 Gilardi decide di abbandonare la scena e smette di produrre opere d'arte, per dedicarsi al suo progetto di collaborazione con altri artisti con l'obiettivo di creare un sistema di relazioni, che egli definirà come "arte microemotiva"⁸, effetto del suo impegno politico e del coinvolgimento nell'idea maoista di rivoluzione culturale del 1968, che contestava la logica capitalista di produzione e di mercato⁹. Tuttavia è da notare come in quegli anni la posizione dell'artista e il suo personale contributo critico (entrambi determinanti anche nella concezione teorica di due mostre leggendarie come "When Attitudes Become Form" e "Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren"¹⁰) siano per molti versi analoghi e solo apparentemente divergenti nel percorso e nelle conclusioni a cui conducono (il rifiuto della logica del mercato, l'idea di collaborazione e comunità artistica allargata)¹¹ dalla posizione di Robert Rauschenberg di quegli anni¹², da cui prendeva evidentemente spunto la sua ricerca. Le sue prime meditazioni si dichiarano attraverso la serie dei *Tappeti natura*, 1965, che seguivano gli esperimenti dei primi *Dirt Paintings* e dei *Growing Painting*¹³ di Rauschenberg della prima metà degli anni cinquanta, i pre-Combines. In seguito le sue definizioni di *Oggetti Poveri* riprendono il dialogo con il ready-made e il New Dada e fanno da ponte all'arte americana della generazione successiva, che Gilardi aveva incontrato negli Stati Uniti, durante il suo viaggio nella West Coast.

"Erano fatti distillando una nuova soggettività che stava emergendo" ha recentemente affermato l'artista, aggiungendo che "Robert Smithson e Robert Morris avevano espresso il senso di totale entropia, di fine corsa, raggiunto dal sistema industriale. Mentre Morris e Donald Judd insistevano su questo senso di vuoto, Smithson trovava una via d'uscita nell'uso del paesaggio"¹⁴.

In uno storico articolo¹⁵ su "Arts Magazine" (1968) definirà così il suo duplice ruolo: "Ho interpretato sia il ruolo di animatore all'interno della scena artistica che quello di organizzatore da un altro punto di vista. L'intenzione era di catalizzare questo movimento emergente; da una parte essendo coinvolto nelle mostre e nelle attività performative come il festival di Amalfi¹⁶, ad esempio, mentre, allo stesso tempo, raccoglievo idee su quel che accadeva e le elaboravo teoricamente"¹⁷. Secondo lo stesso Gilardi: "Prima del raduno di Amalfi (1968) infatti l'arte povera non esiste come pratica artistica istituzionalizzata", affermando: "Sostenemmo un nuovo metodo di operazione artistica, ossia la libera circolazione delle idee e la multipla interazione dinamica, contrario alla capitalizzazione del valore estetico sostenuto dagli altri"¹⁸.

L'aspetto performativo di tale atteggiamento è espresso a Torino nel 1970: "Appendemmo una bandiera fuori dal balcone della GAM e sedemmo in circolo leggendo estratti dal libro di Mao sulla cultura. Fu un piccolo gesto di rivoluzione culturale". L'idea politica di rivoluzione permanente in Gilardi, per la necessità di mettere la propria esperienza creativa nella sfera sociale al servizio degli altri, presupponeva il conflitto e trascendeva la forma. "Non capivano (riferito a Harald Szeemann) che nel momento in cui vuoi mettere la tua esperienza creativa al servizio del sociale non puoi fare a meno di entrare in conflitto ed è necessario operare al suo interno"¹⁹.

Allo stesso tempo, per quel che riguarda lo sviluppo della performance e il primo apparire dell'happening negli Stati Uniti e in Europa, va messo in luce il contributo fondamentale offerto da Rauschenberg in due fasi successive e distinte negli anni sessanta. Prima attraverso il suo legame con John Cage e Merce Cunningham, sin dai tempi del Black Mountain e con i *White Paintings*,

1951, sodalizio che si rafforza e si diffonde tramite l'influenza e la fortuna di Cage e della sua teoria musicale e artistica, determinante in Italia a partire dal 1961²⁰. "Obbligare ad avere un secondo sguardo divenne un imperativo morale, basato sulla concezione del tempo e della storia che i due artisti condivisero: la ripetizione è impossibile, ogni evento è per sempre unico"²¹. Dopo lo storico strappo fra i tre e l'allontanamento successivo alla Biennale di Venezia del 1964²², comincerà la breve ma intensa stagione del Judson Dance Theatre (1963-1966), così influente per i futuri sviluppi della ricerca performativa delle neo-avanguardie in Europa. L'esperienza con i danzatori del Judson è una nuova forma di collaborazione che coinvolge diversi compagni di strada, giovani artisti e danzatori, fra cui Morris, Alex e Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer e Simone Forti. Essi insieme a Rauschenberg, qui coreografo e danzatore, attuano sperimentazioni e improvvisazioni libere in teatro, prefigurando la ricerca e le proiezioni psicofisiche dell'Arte Povera. Memorabili performance, in cui il movimento viene generato in vari modi. Riferimenti luminosi ben presenti a tutti negli anni a venire e in particolar modo: *Pelican*, 1963,²³ in cui Rauschenberg appare come *human-combine*; *Spring Training*, 1965, dove le tartarughe emergono nella notte con le torce fissate sul carapace; *Linoleoum*, 1966 ed *Elgin Tie*, 1964, dove animali vivi occupano la scena: tutte "immagini" che Rauschenberg e Paxton²⁴ considerano messe in questione dal movimento, in opposizione alle rigide codificazioni del Minimalismo. "Quel che volevo era *l'immagine più astratta* in quel particolare momento"²⁵. Poiché l'estetica minimalista al Judson si esprimeva mediante le performance di Yvonne Rainer (*Duets*) e Morris²⁶ a quell'affermazione Rauschenberg replicherà direttamente sulla scena.

Se il "performativo" è il concetto che serve a definire l'esistenza dell'Arte Povera sin dalle sue prime apparizioni, si potrebbe anche avanzare l'ipotesi che la performance, intesa come nuova forma di collaborazione aperta ed estesa alla danza, portata a trasgredire a qualsiasi codificazione troppo rigida e prestabilita di azione, sia una delle possibili origini della nuova attitudine poverista. Non vi è dubbio che il gesto che istituisce la relazione dialettica fra immagine e movimento, mettendo in questione il significato dell'immagine stessa, sia un'idea espressa e sperimentata sin dal 1963 da Rauschenberg, proprio durante la collaborazione con Paxton, Deborah e Alex Hay, Trisha Brown e con gli altri danzatori del Judson in diverse performance tra cui *Map Room II*, 1965. La struttura della performance, che insidia il valore d'uso e la stabilità funzionale del linguaggio, viene qui applicata alla prassi artistica. I confini funzionali del linguaggio, quelli che più interessarono sia Bruce Nauman che Joseph Beuys e gli artisti dell'Arte Povera nella seconda metà degli anni sessanta, sono già messi in questione. In numerose performance di quegli anni Rauschenberg utilizza la luce sulla scena: quella lampadina già accesa nelle sue prime opere, ora nelle torce di *Shot Put*, emerge dalle tenebre per disegnare nel buio. "Volevo portare l'oggetto in sé dell'uccello dentro, più che l'attività dell'uccello stesso. Mi piaceva la combinazione di due elementi indipendenti che fossero obbligati a operare come una singola immagine"²⁷. Anche Kounellis con i suoi cavalli vivi portati dentro il rettangolo della galleria, *Senza titolo*, 1969, si riferirà in questo senso al problema dell'immagine, quando affermerà categoricamente la sua posizione fuori dal quadro.

Qui si vuole sostenere che l'esperienza performativa di collaborazione allargata alla danza e l'uso della luce, già all'origine della ricerca condotta dal New Dada, e in particolare dal progetto portato avanti sin dal suo esordio da Rauschenberg²⁸, siano stati recepiti ed elaborati in termini assolutamente originali dall'Arte Povera, a partire dalla seconda metà degli anni sessanta. Questo può essere osservato, nonostante non si debba mai dimenticare che il progetto dell'Arte Povera è essenzialmente antispettacolare e che la sua novità più autentica, il salto concettuale che essa imprime sulla scena artistica di quegli anni, si gioca nella radicale abolizione di ogni forma di palcoscenico, come luogo separato dalla realtà della vita. Tuttavia la sua portata, "l'importanza che

la prima produzione di Rauschenberg ebbe al suo tempo e che ha continuato ad avere oggi (al di là del suo status di mero oggetto di lusso)"²⁹ in più direzioni, anche in Europa e in Italia, meriterebbe di essere riconosciuta e compresa.

Nel 1961, quando Roger Shattuck, nel corso del leggendario simposio "The Art of Assemblage", espresse il suo punto di vista direttamente a Marcel Duchamp dichiarando che *Roue de bicyclette*, 1913, "non era più un'opera d'arte", la sua opinione condivisa dai presenti prevalse. Nonostante il tentativo radicale di sovvertire l'ordine sociale e politico minando la divisione fra "arte" e "vita", il Dada rischiò così di essere relegato per sempre allo status di documento storico. L'artista replicò dalla prospettiva delle avanguardie: "Forse non è più un'opera d'arte" - prendendo l'osservazione come un complimento - "e se così fosse sono lusingato di essere riuscito a fare qualcosa per distruggere l'arte... e di esserci riuscito"³⁰. Da quel momento in poi tale valutazione negativa del Dada in quanto "distruzione dell'arte", avallata da Duchamp stesso, si attestò negli Stati Uniti. Nessuno quella sera, tranne Rauschenberg, sostenne che nella strategia di Duchamp non vi fosse alcuna "intenzione di scioccare"³¹: obiezione che semmai avrebbe dovuto indicare la negazione critica, il grado zero del gesto. Tuttavia il problema posto dal primo ready-made rettificato, con la ruota di bicicletta che gira su uno sgabello (rendendo possibile osservare il suo doppio movimento da un diverso punto di vista) è ancora attuale.

La questione relativa alla ruota, nel 1951, veniva così sintetizzata da Duchamp: "Nel 1913 ho avuto la felice idea di fissare una ruota di bicicletta su uno sgabello da cucina e di guardarla girare"³². Al principio, infatti, la ruota aveva poco a che vedere con l'idea del ready-made e sembrava piuttosto introdurre l'idea del caso, come egli stesso ricordava. "Far girare la ruota era di gran conforto, una specie di apertura verso nuove strade su cose diverse dalla vita materiale quotidiana"³³. Il primo ready-made rettificato incarna l'interesse di Duchamp per l'energia cinetica, incorporando due azioni simultanee - il tema del movimento centrifugo è comune alla ruota, alla *Macinatrice di cioccolato* e al mulino della *Slitta*. Ma qui l'atto creativo appare con ogni evidenza determinato dalla pura casualità che sposta l'angolo visuale da cui l'oggetto-ruota viene solitamente percepito e, di conseguenza, modifica anche il senso che assumono le due immagini, mediante il loro casuale accostamento. La ruota di bicicletta, negando quasi del tutto l'intervento manuale dell'artista, limita il concetto di creazione al concepimento dell'idea. Nel suo perpetuo girare essa racchiude già sia l'idea del movimento naturale delle fiamme, sia della luce³⁴ e del suo disegnare ombre. E infatti, in un certo senso, è da qui che Rauschenberg trae l'energia perché la sua lampadina s'accenda, proiettandosi però fuori dal recinto dell'opera, nello spazio reale esterno. Il che continuerà ad avvenire in seguito in *Charlene*, 1952, uno dei primi *combine* realizzati con diversi elementi, fra cui una lampadina accesa, idea ricorrente, elaborata in vario modo, attiva dentro e fuori l'opera in *Untitled*, 1950, e in parecchie serie successive. Ma la luce elettrica nella *Lampada annuale*, 1966, di Boetti, come idea di un evento, e poi gli elementi accesi davvero, trasportati fisicamente dentro il quadro con i fuochi di Kounellis e i neon di Merz: tutte queste fonti di energia e di movimento riconducono al gesto originario di Duchamp, anche se ora è dislocato nel fuori, all'aperto, dove la materia stessa, naturalmente performativa e in trasformazione (acqua, fuoco ghiaccio, grasso e più avanti frutta) è l'elemento primordiale e propulsivo al contempo.

Se il primo ready-made rettificato ricorda le creature meccanomorfe che stava indagando per il *Grande Vetro*, e dunque se ne potrebbe anche ricostruire una genealogia tutta interna al percorso di Duchamp, l'elemento casuale che lo muove, l'instabilità dell'immagine che ne consegue, lo proietta verso un concetto di trasformazione che conduce in velocità all'energia tautologica sprigionata dai materiali (e dagli animali vivi e dalle piante) dell'Arte Povera. Alcuni passaggi intermedi non vanno dimenticati: dopo Duchamp non sono stati pochi gli artisti che svilupparono ricerche sul movimento, sui diversi punti di vista, sulla composizione variabile e sul caso. Precursori dell'arte

cinetica sono, dagli anni venti, gli artisti legati al Bauhaus, e in particolare, László Moholy-Nagy, autore di una delle prime macchine cinetiche, i costruttivisti sovietici e Alexander Calder, che inizia a utilizzare motori e manovelle per creare opere in grado di svolgere due o tre movimenti ciclici. Nel 1931, descrivendo una delle sue prime sculture in movimento è Duchamp stesso a suggerirgli di chiamare i suoi nuovi oggetti *mobiles*. Contrapposti alla scultura statica, mossi automaticamente o naturalmente dall'aria, essi anticipano l'indagine sulle forme in movimento condotta dall'arte cinetica, determinante per il concetto di scultura fin negli anni settanta. Costruzioni sospese, mutevoli e oscillanti, in cui spazio e movimento si combinano, i *mobiles* di Calder creano un equivalente visivo dell'imprevedibile attività della natura, che sempre più spesso entra nell'opera come elemento attivo, partecipando del suo aspetto performativo. *Meta-matic*, 1959, una macchina a gettoni che dipinge quadri automaticamente, di Jean Tinguely, è invece l'esempio di opera metalinguistica, interattiva e performativa, che coniuga l'arte delle macchine e della cinetica con l'ironia. La cinetica delle forme, ripensata e ribadita dalle due generazioni del dopo guerra, e l'impiego della luce come mezzo espressivo si ritrovano nella nuova visione di Moholy-Nagy³⁵. Il suo progetto artistico, che utilizza la proiezione della luce come mezzo per una sorta di scrittura sperimentale non-segnica, porta a compimento talune analoghe esperienze di avanguardia effettuate proprio in questa direzione da Man Ray, Viking Eggeling ed El Lissitzky. Un'arte che *produce* nuovi rapporti e non riproduce specularmente quelli già esistenti, introducendo l'uso di fotogrammi, superfici lucide, specchianti e trasparenti "riflessioni e rispecchiamenti che portano l'esterno dentro il quadro, raggiungendo così quella *flessibilità* della superficie pittorica, agognata fin dal primo impressionismo"³⁶, sembra preparare il terreno alle ricerche formali di artisti che verranno molto dopo, come Kounellis, Pistoletto e Luciano Fabro. Da Duchamp a Moholy-Nagy alle neo-avanguardie: è un processo che dalla stasi conduce al movimento, dalla rigidità alla duttilità, dalla purezza alla contaminazione e al degrado. Così si realizza l'evoluzione dall'immagine illusionista del rigido piano di superficie modernista all'apertura del nuovo spazio *flessibile* dell'Arte Povera: dalla *flessibilità* della superficie rigida, compiuta prima dal New Dada, alla categorica e radicale affermazione dell'Arte Povera, che presenta e rende attivo il puro materiale vivente a confutazione dell'estetica minimalista.

Non va infatti dimenticato che l'Arte Povera appare ed è teorizzata verso la fine degli anni sessanta proprio come gesto caratterizzato nella sua proposizione-opposizione di materia povera (Antiminimal) - dopo una serie di movimenti quali Espressionismo Astratto, Color Field, Pop Art e Op Art, cioè in aperto contrasto con quei movimenti americani tesi alla "presentazione" delle strutture complesse della comunicazione. E da questo punto di osservazione in effetti appare quanto meno strano che Rauschenberg non sia mai nominato nella letteratura dell'epoca in rapporto alle nuove generazioni, né che il suo ruolo non venga analizzato in tale contesto, benché sia piuttosto evidente che l'estetica minimalista si definisca quasi in opposizione al suo linguaggio³⁷. All'epoca, lo stesso Celant si limita ad associare la ricerca psicofisica svolta in Italia alle ipotesi americane portate avanti in senso antiminimal da quegli artisti americani della costa del Pacifico e dell'Atlantico, ad esempio da Nauman, Louise Bourgeois, Eva Hesse e Keith Sonnier, presentate per la prima volta con la mostra "Eccentric Abstraction", 1966, curata da Lucy Lippard. Celant considera qui l'arte abitabile come il presupposto dell'Arte Povera: "I lavori, se accettano un'idea ambientale minimalista, ne rifiutano i rigidi processi razionali per implicare una sensibilità vitale. Lo spazio non è accettato soltanto per la sua volumetria pura o per la qualità scalare, ma è assunto come "campo sensibile", in cui l'ambiente dell'arte si fonde con lo spazio della vita, tanto da rendere "l'arte abitabile"³⁸.

Intanto, benché mai teorizzato in modo compiuto, l'aspetto performativo dell'Arte Povera, quel concetto di sostanziale vitalità dell'immagine in opera (movimento, cambiamento energetico,

trasformazione dei materiali e del colore), meditato in *Elgin Tie* da Rauschenberg, è di fatto filtrato attraverso la posizione di Gilardi. La sua proposta di portare il sociale in una posizione di primo piano, e di conseguenza l'interazione simbolica dell'opera nel suo contesto, viene evidenziata negli anni successivi, in un modo o nell'altro, da tutti gli artisti dell'Arte Povera, diventando una prassi comune.

Senza dubbio infatti, uno dei principali obiettivi che caratterizzano l'Arte Povera è l'immersione dell'opera nel flusso e nelle tensioni del presente, sottoponendola alle forze della natura alla stessa stregua degli altri oggetti esistenti. L'idea di trasformare in oggetti scultorei ben definiti gli elementi naturali, come i *32 mq di mare*, 1967, in vaschette di zinco, è un tentativo riuscitissimo di conciliare il *naturale* con *l'artificiale*. L'acqua è l'elemento primario, che affascina Pascali da sempre e ricostruisce il suo mare in vaschette di zinco ognuna delle quali contiene una variazione di tono su tono del colore del mare. In *Botole ovvero lavori in corso*, 1967, i tombini si possono spostare, aprire e chiudere come veri "chiusini" e l'acqua delle *Pozzanghere*, 1967, tende a evaporare in misura diversificata e a seconda delle condizioni climatiche.

Paradigmatica di tale atteggiamento di verifica è senza dubbio l'opera di Anselmo, *Senza titolo*, 1968, meglio nota come *Struttura che mangia l'insalata*, in cui un cespo di lattuga fresco con il suo spessore tiene in equilibrio l'insieme di due massi granitici legati tra loro da un cavo di rame. Quando la lattuga appassisce il cavo perde tensione e non fissa più i diversi elementi fra loro. Dunque la struttura deve essere sempre "nutrita" da nuove lattughe. Allo stesso modo in *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni*, 1969, le proporzioni antropomorfe della barra di ferro sono ridotte ai minimi termini, tramite la scritta sul muro, che coinvolge e incorpora la parola e il messaggio al suo interno. Il lavoro si trasforma in pura energia sinottica e visiva, intenzionalmente indefinito e indefinibile come il flusso e il caos della vita. Viceversa *Direzione*, 1966-1967, consiste in un unico blocco triangolare di granito orientato verso nord, come indica la bussola incastonata alla sua estremità. L'opera, concepita come possibilità di materializzare la sua forza magnetica, dimostra come anche un corpo monolitico sia potenzialmente sottoposto a forze invisibili, in grado di alterarne l'apparente stabilità. L'energia è colta nel suo precario equilibrio e si avverte una tensione destinata a modificarsi da un momento all'altro. La mutevole simbiosi fra uomo e universo, relativa a ogni corpo, compreso l'essere umano, soggetto all'energia del campo magnetico, elettrico, gravitazionale, si rivela attraverso l'opera nella sua precarietà e instabilità materiale, dove l'artista si limita a rendere palesi le forze presenti nel sistema naturale.

In questo senso anche i lavori di Zorio non sono mai finiti, ma si trasformano a prescindere dall'intervento dell'autore. Si tratta di opere attive, che esprimono l'energia primordiale della materia esibendone gli effetti progressivi. Nelle prime esperienze l'artista concentrò il suo interesse sulle reazioni chimiche degli elementi evidenziando le insolidificazioni, evaporazioni, cambiamenti di colore, mutamenti, che avvenivano all'interno dell'opera, come esito della sua esposizione. Lo spettatore assisteva a una vera e propria azione performativa, operata dalle sostanze messe in opera. Il Futurismo aveva affermato il principio del movimento come essenza della propria poetica, Zorio arriverà a rappresentarlo direttamente. Il divenire non è solo il soggetto dell'opera, ma è l'opera stessa nella sua totalità a trasformarsi in esso. Combinazioni di materiali diversi suscitano una forte tensione: elementi industriali sono accostati a sostanze naturali come il legno, la pelle, il corpo stesso dell'artista. Il loro fascino scaturisce dal potenziale alchemico inerente i singoli pezzi, che, nelle varie composizioni, sono soggetti a una metamorfosi semantica. Spesso troviamo un ready-made a cui è dato un nuovo ordine, secondo l'immaginazione dell'artista. Nel caso di *Per purificare le parole*, 1969, abbiamo di fronte un semplice recipiente di terracotta, letteralmente colmo di alcol, sostanza evanescente e spiritualmente poetica, completato dalle parole dell'artista: "Appoggiando la bocca al boccaglio e parlando, le parole percorrono l'interno ed escono *purificate* e

deformate. La lampada accentua l'evaporazione, esaltando l'aroma dell'alcol abbaglia il fruitore". Come in altri lavori seminali di Zorio, e dei suoi compagni di strada dell'Arte Povera, la barriera tra arte e vita è abolita nella percezione dell'opera, simultanea e progressiva, con tutti i sensi. Boetti, con il solito tratto leggero, in rilievo braille, dedicava "ai vedenti" le sue poetiche dichiarazioni da sfiorare. Lo spettatore è chiamato a partecipare consapevolmente dell'essenza dell'opera, con gesto storicamente contestualizzato in un periodo in cui il tema della responsabilità politica e sociale delle proprie azioni era all'ordine del giorno. Testimone della metamorfosi permanente interna all'opera che avviene, in *Rosa blu rosa*, 1967, come processo cromatico per l'uso del cloruro di cobalto, assiste a un processo, in cui la trasformazione dei materiali è relativa, in ultima analisi, alla validità e alla durata dell'opera, alla sua necessità e capacità di esistere e mettersi in questione nel mondo (oltre alla propria precarietà di oggetto). L'energia interna dei materiali si verifica anche nella vitalità tautologica degli animali e delle piante.

Nel 1967 Kounellis nella mostra "Il Giardino I Giuochi" alla Galleria L'Attico di Roma, presenta una serie di grandi tele con sagome di rose, ritagliate e attaccate con automatici, una delle quali è inquadrata ai lati da gabbie con uccelli vivi, il cui canto costituisce l'elemento sensibile sonoro in contrasto alla struttura artificiale e seriale del quadro. La scelta di includere animali vivi nel contesto dell'opera, che proseguirà l'anno successivo con la struttura con il pappagallo e i cactus, nonché nella leggendaria esposizione dei dodici cavalli³⁹ presentati nel garage dell'Attico, rappresenta la scelta di un'azione che rimette in discussione categoricamente l'unità del quadro, questione aperta dalle neo-avanguardie. Contrapposta alla meditata visionarietà di Kounellis, che trasmette categoricità all'immagine performativa, la forte istintività di Merz diventa l'aspetto effimero che l'artista infonde, come linfa vitale, alle proprie installazioni. Nel 1966 Merz abbandona le grandi strutture in tela per la partecipazione ad azioni collettive con la presentazione e l'appropriazione fisica di oggetti e materiali attraverso cui egli ricomponne frammenti di realtà e natura. Nell'uso di igloo, frutta e neon crea ossimori visivi di rara grazia, come *La frutta è qui*, 1976. "Stimolato percettivamente ed emotivamente dalla violenza della realtà, come insieme di più elementi dissociati, ha adottato un sistema di collazione che gli permettesse di offrire una visione personale del reale"⁴⁰. In *Salamino*, 1966-1967, una coperta di lana arrotolata è trapassata da un tubo al neon acceso, come in un'infusione maieutica di energia da far scaturire dagli oggetti della quotidianità. Pier Paolo Calzolari invece elabora una serie di installazioni dove predominano l'aspetto della fisicità quotidiana, il suo inevitabile deposito e la sua transitorietà, in cui sono protagoniste formazioni di ghiacci, di brine, di vapori freddi, che a contatto con superfici metalliche evocano un mondo di incerte malinconie. Nel 1968 egli realizza *La casa ideale*. Qui i visitatori possono aggirarsi sul pavimento rivestito di feltro bianco, osservando i mobili congelati da un motore frigorifero, sotto l'occhio vigile di un cane boxer albino vivo. Il suo repertorio alchemico di elementi naturali (foglie di tabacco, cera, sale, piombo, grassi, muschio, pentole di acqua), messo in relazione energetica con candele, lampadine elettriche, filamenti di neon, registrazioni di suoni e di rumori, permette di sentire con gli occhi, vedere con le mani, toccare con lo spirito. Progettata per un piccolo giardino di Milano - dove non venne mai collocata - l'opera di Fabro *Tubo da mettere tra i fiori*, 1963, nasce come dimostrazione pratica che interpreta e definisce i fenomeni naturali. Alla stessa logica Fabro dedica il testo-manifesto *La mia certezza: il mio senso per la mia azione (pseudo-Bacone)*, 1963, qui, seguendo l'esempio di Francesco Bacon, pone le basi teoriche per un'esperienza sensibile e consapevole della realtà, praticabile alternando momenti di ricettività dei sensi a momenti di scoperta e di organizzazione degli oggetti. Esattamente come accade in quest'opera, dove il tubo di ottone entra e si confonde con le piante, conferendo al tempo stesso ordine e una misura alla natura. La conoscenza empirica dello spazio è preliminare quanto essenziale ai fini della conoscenza della realtà per estendere le possibilità d'azione dell'uomo. Tal

comprensione si misura anche nella presa di conoscenza dei confini tra spazio interno - il corpo - e spazio esterno, tra la sfera privata dell'esistenza e la sua dimensione pubblica. Eseguiti la prima volta nel 1966 sul corpo della critica Carla Lonzi, gli *Indumenti*, in pelle d'uovo, tagliati su misura e cuciti sul corpo della persona che li indosserà, implicano un certo rapporto di amicizia e familiarità con l'artista. Gli indumenti, quali un *Posaseni*, una *Bandoliera* e due *Calzari*, da uomo e da donna, che - afferma l'artista - "non vanno capiti ma semplicemente indossati". Sin dal suo esordio Giuseppe Penone svolge la propria ricerca poetica sull'azione degli elementi naturali in *Scala d'acqua* o in *Corda, pioggia e sole* e indaga il profondo legame dell'uomo con la natura presentando due azioni, *Ho intrecciato tre alberi*, 1968, e *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968, che si succedono nel bosco di Garessio: "Ho scelto un albero sul quale ho applicato la mano e ho tracciato il suo contorno con dei chiodi; poi ho infisso nell'albero 22 piombi - corrispondenti alla mia età - legati tra loro da un filo di rame zincato; ogni anno aggiungerò un piombo fino alla mia morte. Lascero una disposizione nel testamento perché si ponga un parafulmine in cima all'albero. Forse, cadendo, il fulmine farà fondere i piombi". Nell'altra: "Ho impugnato un albero: continuerò a tenerlo serrato utilizzando una mano di ferro. L'albero continuerà a crescere, salvo in quel punto". L'idea del contatto, come generatore di memoria e di cambiamento, già preminente in *Pane alfabeto*, 1969, un filone di pane beccato da uccelli che svela le lettere d'acciaio, gioca sulla proiezione all'esterno di ciò che il corpo contiene o della pelle che lo riveste e anticipa l'idea di *Svolgere la propria pelle*, 1970. Qui l'artista assume la fisicità del corpo umano e della sua impronta individuando nell'epidermide la superficie naturale di confine e di dialogo tra l'"io" interno e il mondo, un atteggiamento e un obiettivo che riassumono le intenzioni e la poetica dell'Arte Povera.

¹ G. Celant, *Precronistoria 1966-1969*, Centro Di, Firenze 1972.

² Ivi, p. 11.

³ F. Manacorda, *Temporary Artistic Communities-Piero Gilardi in conversation with Francesco Manacorda, 8 November 2008*, in C. Rattemeyer et alii, *Exhibiting the New Art "Op Losse Schroeven" and "When Attitudes Become Form" 1969*, London 2010.

⁴ R. Lumley, *Arte Povera in Turin: The Intriguing Case of Deposito d'Arte Presente*, in R. Lumley, F. Manacorda (a cura di), *Marcello Levi: Portrait of a Collector. From Futurism to Arte Povera*, hoperfulmonster, Torino 2005, pp. 89-107.

⁵ F. Manacorda, P. Gilardi, *Temporary Artistic Communities - Piero Gilardi in conversation with Francesco Manacorda, 8 November 2008*, in Rattemeyer et alii, *op. cit.*, p. 231.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p 234.

⁸ Ivi, p 235. "Arte microemotiva" fu un termine considerato incomprensibile da Szeemann e da lui scartato come titolo della mostra. Per la questione fra Gilardi e Szeemann si vedano diari di Szeemann recentemente pubblicati in Rattemeyer et alii, *op. cit.*.

⁹ Manacorda, Gilardi, *op. cit.*, p. 236. Nel 1970 a Torino, durante la prima grande mostra dell'Arte Povera curata da Celant alla Galleria Civica d'Arte Moderna "Conceptual Art, Arte Povera, Land Art" venne messo in scena un atto di protesta, un'azione inizialmente ideata da Gilardi per Berna, descritta a p. 4, che fu possibile solo in Italia. Poiché afferma Gilardi: "Gli altri artisti (gli Svizzeri) erano politicamente troppo timidi, troppo concentrati sul loro lavoro".

¹⁰ Manacorda, Gilardi, *op. cit.*, p. 230.

¹¹ Dopo il 1964 anche Rauschenberg abbandona la pittura per dedicarsi il decennio successivo alla collaborazione con arte e tecnologia e con la danza. B.W. Joseph, *Moving Images*, in *Random Order*; MIT Press Cambridge. Mass. 2003, p. 215, nota 5; C. Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Penguin, New York 1980, p. 235.

¹² Joseph, *Moving Images*, cit., p. 11 e pp.15-17, considera la posizione di Rauschenberg come critica *ante litteram* al neo-capitalismo e propone una lettura di Rauschenberg come primo avanguardista di un'era di controllo, secondo le tesi espresse da Gilles Deleuze, Pierre-Félix Guattari e più recentemente nelle discussioni sul postmodernismo da Michael Hardt e Antonio Negri in *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2000, pp. 271-272. Sua la lettura di Rauschenberg, che persegue forme di significazione estetica e ricezione spettatoriale che mettono in discussione i tradizionali nessi significativi. Per una discussione più sofisticata e teoretica sul lavoro di Rauschenberg e sul suo ruolo dell'avanguardia e della neo-avanguardia da una prospettiva della Scuola di Francoforte si rimanda a B.H.D. Buchloh, *Andy Warhol's One-Dimensional Art, 1956-1966*, in *Neo-Avant Garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2003, pp. 461-529.

¹³ Nel 1953 circa i *Dirt Paintings* (uno dei quali fu dedicato a John Cage) composti di sporco, e i *Growing Painting*, costituiti da erba che cresceva, intesi da Rauschenberg come quadri da appendere, relativi alla durata, erano un primo tentativo di mostrare la durata in relazione alla vita naturale e alla caducità dell'esistenza umana. Joseph, *Moving Images*, cit., p. 60.

¹⁴ Gilardi fino al 1967, tra l'altro, sarà rappresentato dalla gallerista Ileana Sonnabend, la quale espone anche Rauschenberg e Morris.

¹⁵ P. Gilardi, *Primary Energy and the "Microemotive artists"*, in "Arts Magazine", vol. 43, n. 1, settembre-ottobre 1968, pp. 48-52.

¹⁶ Arte povera più Azioni povere, Amalfi, 4-6 ottobre 1968.

¹⁷ Manacorda, Gilardi, *op. cit.*, p. 233.

¹⁸ Ivi, p. 236.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Per il rapporto fra Cage e Rauschenberg e la complessa vicenda relativa alla fortuna critica dei due artisti e della loro ricezione in America e in Italia si veda B.W. Joseph, *White on White*, in *Random Order*; cit., pp. 25- 72; J. Cage, *On Robert Rauschenberg Artist and His Work* (1961), in *Silence*, Wesleyan University Press, Middleton Conn. 1961.

²¹ Y-A. Bois, *Robert Rauschenberg*, Currents, 2011.

²² Per lo strappo fra Rauschenberg e The Merce Cunningham Dance Company vedi anche C. Tomkins, *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*, Picador, New York 2005, pp. 221-233.

²³ Joseph, *Moving Images*, cit., pp. 209-216. *Pelican*, 1963, è una performance basata interamente sul movimento delle immagini come *human combines*, e le possibilità di giustapposizione di diversi tipi di locomozione. E. Abeel, *Dedalus and the Rollerdrome*, in "Saturday Review", 28 August 1965, p. 53.

²⁴ Joseph, *Moving Images*, cit., pp. 219 sgg.

²⁵ *Ibidem*. Paxton e Sundell, in riferimento alle diverse sezioni o frammenti di performance di Rauschenberg le definiscono "immagini". Allo stesso modo le definisce Rauschenberg nel 1968 nel corso di una conversazione con Richard Kostelanetz. R. Kostelanetz, *A Conversation with Robert Rauschenberg*, in "Partisan Review", 35, n. 1, inverno 1968, pp. 92-106. R. Kostelanetz *Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happening, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Presentations* (1968), RK Editions, New York 1980, pp. 91-92.

²⁶ Nel 1961 Morris rifiuterà la posizione estetica di Cage e darà avvio alla sua ricerca del formalismo fenomenologico. Joseph, *Random Order*; cit., p. 298. Si veda anche R. Morris, *Lettere a John Cage*, in "October"; n. 81, estate 1997, pp. 70-79. Nel 1961 Yvonne Reiner terminò *Satie for Two*, l'ultima delle sue coreografie a utilizzare uno spartito affidato al caso di Cage.

²⁷ Rauschenberg citato in R. Kostelanetz, *Theatre of Mixed-Means*, Archae Editions, New York 1981, p. 91.

²⁸ Joseph, *White on White*, cit., p. 42. Le prime opere firmate da Robert Rauschenberg e Susan Weil, *Light Borne in Darkness*, circa 1951, sono immagini create in collaborazione con la prima moglie, l'artista Susan Weil, ispirate da Moholy-Nagy, che riproducono già una sorta di danza a quattro mani e introducono la luce come elemento che disegna nelle tenebre.

²⁹ B.W Joseph, *The Art of Assemblage*, in *Random Order*, cit., pp. 10, 16. Un'altra tesi, benché ancora non abbastanza discussa, è stata avanzata da Joseph in *Random Order*, cit., dove si sostiene che "una comprensione soddisfacente del lavoro di Rauschenberg richiede un'interpretazione corretta degli aspetti particolari o "neo" costituiti dal suo progetto di avanguardia e delle modalità in cui questi differivano sia dalle pratiche dominanti sia dalla comprensione di entrambi i suoi predecessori degli anni 1910 e 1920 che dei suoi contemporanei minimalisti negli anni 1960 e oltre".

³⁰ L. Alloway, M. Duchamp *et alii*, *The Art of Assemblage: A Symposium* (1961), in *Essays on Assemblage*, James Leggio, Helen M. Frane (a cura di), *Studies in Modern Art*, vol. 2, Museum of Modern Art, New York 1992, pp. 130, 150; WC. Seitz, *The Art of Assemblage*, Museum of Modern Art, New York 1961.

³¹ "Assemblage Symposium" cit. p. 145. Rauschenberg contestò nello specifico l'intenzione di Duchamp di attribuire alla sua opera ogni accezione di "significato politico", nel senso di negazione critica, un'idea che egli avrebbe contraddetto in seguito, insieme a quella dello shock, insieme a John Cage.

³² M. Duchamp, *A propos of Readymade* (1961), in "Art and Artists", 1, n. 4, luglio 1966, London, p. 47.

³³ Marcel Duchamp in una conversazione con Arturo Schwartz, circa 1960. A. Schwartz, *The Complete works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London 1969, p. 442.

³⁴ Duchamp a proposito del primo ready-made (588): "Mi piaceva l'idea di avere una ruota di bicicletta nel mio studio. Mi piaceva guardarla come guardare il fuoco nel camino. Era come avere un camino nel mio studio. Il movimento della ruota mi ricordava il movimento delle fiamme".

³⁵ L. Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist* (1928), George Wittenborn, New York 1947, p. 39, libro che Cage citò come "molto influente per il mio pensiero", discuteva la Composizione Suprematista: *Bianco su Bianco*, 1918, di Kazimir Malevic, descrivendola come uno "schermo del cinema in miniatura".

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ In particolare rimane da analizzare come la produzione di Rauschenberg e la sua comprensione positiva abbia nei fatti influenzato il territorio di ricerca dell'happening, della Pop Art, di Fluxus, del Neorealismo e del cinema. Joseph, *The Art of Assemblage*, cit., p. 298, nota 37.

³⁸ Celant, *Precronistoria...* cit., p. 10.

³⁹ *L'attico di Fabio Sargentini. 1966-1978*, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, F. Cola, Mondadori Electa, Milano 2010, pp. 200-201.

⁴⁰ G. Celant (a cura di), *Arte povera Im-Spazio*, edizioni Galleria La Bertesca, Genova 1967.