

Marisa Merz con la figlia Bea, Tokyo, 1970.

nella scodella con il cucchiaino per la maionese, alla fine aggiungeremo il limone.

BEA Ho fame di patata lessa con maionese. Ho voglia di parlare!

MARISA Ti parlo per iscritto, come hai fatto Bea, a cambiare la voglia del panettone con la patata lessa e maionese?

BEA Perché ho cambiato la mia voglia, tu mi chiedi? Dato che il panettone non c'è rimane solo un'idea, invece la patata lessa c'è, quindi è reale.

MARISA La tua voglia di panettone non era reale?

BEA Sì era reale ma il panettone non lo potevo mangiare quindi non potevo sfamare la mia voglia reale. Invece con la patata lessa e maionese posso sfamare la mia voglia anch'essa reale.

MARISA Perché hai detto ho voglia di panettone allora e non semplicemente ho fame?

BEA Sono stufo di rispondere a domande del genere.

## Giulio Paolini

Nato a Genova nel 1940; vive e lavora a Torino.

1960 La ricerca è tesa verso immagini assolute, inerenti alla natura stessa della tela e all'impiego di una tecnica elementare: colori a tempera, inchiostri, ecc. (la squadratura geometrica della superficie pittorica, la campitura monocroma, il ricalco di una carta quadrettata, il disegno di una lettera, una scala cromatica, ecc.).

1961-62-63 Il quadro cessa di trasmettere un'immagine e diventa una presenza muta, rappresenta cioè gli elementi stessi con cui si costituisce: una superficie di masonite, un foglio di carta sono rifilati in modo da far intravedere il telaio su cui sono fissati. Una successione regolare di colori è presentata ordinatamente nel « vuoto » di una plastica trasparente, così un barattolo di vernice, il rovescio di una tela, ecc.

1964 Una mostra che dà l'impressione di un'esposizione in allestimento: alcuni pannelli in legno grezzo (accostati o sovrapposti

l'uno all'altro, appoggiati alla parete, ecc.) sostituiscono la presenza dei quadri alle pareti e analizzano i puri rapporti convenzionali di un'esposizione.

1965 Una serie di immagini fotografiche ritrae in diversi « quadri » ed in alcuni « momenti » l'autore stesso o il suo studio.

*Delfo* è una tela fotografica che riproduce, in grandezza al vero, l'immagine del pittore (io stesso) e del telaio del quadro in una sorta d'identità illusionistica dell'autore e dell'opera.

1421965 sono le cifre corrispondenti alla data (14 febbraio 1965) in cui il fotogramma è stato scattato: il pittore è ripreso dal fotografo nell'atto di impugnare la tela. L'intera scena è « vista » alle spalle dello stesso fotografo, come un dato assoluto.

1966 Altre opere tendono a « leggere » rigorosamente l'ambiente o a copiare l'immagine di se stesse.

1967-68 Il lavoro è sollecitato da occasioni più libere: *Qui, Lo spazio, Primo appunto sul tempo, Averroè*, sono esperienze più « fantastiche ». *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* è un'affermazione astratta.

*D867* è una tela fotografica che rappresenta l'autore nell'atto di portare un quadro (un'altra tela fotografica, del 1965, in cui sono ritratto mentre porto una tela bianca). La riproduzione di un particolare di un dipinto di Nicolas Poussin è « doppia » affinché *Flora* stessa porga allo spettatore le sembianze in cui è stata rappresentata dal pittore. 1969-70 Una mostra, intitolata « Vedo », è introdotta da un mio breve scritto: « Non posso affermare che la mostra è dedicata al vero (al visibile) così come, forse, non si può affermare che l'arte astratta è nata, nel 1810, con gli « errori » di Ingres. Due giorni a Montauban invitano a possedere la scoperta; un minuto, in seguito, basta ad estenderla (e a ridurla) al flusso inesauribile delle emozioni. Unica storia di queste opere è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere ».

*Vedo* è la decifrazione del mio campo visivo. *Joseph Albers: 2 greys + 2 greens, 1955* è proprio un quadro di Albers. Non è tanto questo quadro in particolare che mi preme esporre, quanto piuttosto l'operazione, propria del senso generale della mostra, di « vedere » le cose: il quadro si spoglia cioè di ogni implicazione e direzionalità, per offrirsi come presenza assoluta all'occhio del visitatore. Non si tratta quindi di una scelta critica o della riscoperta di un'opera parti-

colare, ma dell'affermazione che questo, come infiniti altri, è un atteggiamento creativo.

note di lavoro

## Giuseppe Penone

Nato a Garessio (Cuneo) nel 1947; vive e lavora a Torino.

Le lenti a contatto specchianti sono un capovolgimento reale dell'occhio (occhio inteso come recettivo di immagini che si visualizzano nella nostra mente). Lo specchio è un elemento che riflette le immagini: le lenti a contatto poste sull'occhio riflettono le immagini che l'occhio è in grado di percepire; in tal modo l'elemento recettivo diventa anche elemento di proiezione. Camminare, agire, vivere e guardare con le lenti a contatto diventa pertanto una continua immediata proiezione delle immagini che determinano la nostra possibilità di ragionamento, di lettura, di contemplazione, di violenza, di immaginazione, di amore, di odio e di qualsiasi altro comportamento o emozione. Sono una proiezione delle immagini che determinano la nostra esistenza. Quindi l'immagine non è consumabile ma solamente leggibile.

La pelle come l'occhio è un elemento di confine; il punto estremo in grado di dividerci e separarci da ciò che ci circonda, il punto estremo in grado di avvolgere fisicamente estensioni enormi.

Esistono due cose che determinano formalmente il mondo: la prima è il contenuto, la seconda il contenitore. Queste due forme sono primarie per necessità, funzione e realtà. L'elemento uomo è contenuto nell'aria, nell'acqua, nella terra; l'aria a sua volta è contenuta dall'uomo. Queste due alternative sono reversibili. La pelle è l'estrema parte del nostro essere, è l'elemento divisorio del nostro corpo, che a sua volta protegge e contiene, in un certo senso, tutte le cose che ci circondano.

La mobilità concessa all'elemento uomo di contenere una infinita quantità di cose con la stessa pelle in momenti diversi e continui, è vitalità, movimento conoscenza scoperta contatto impressione presa repulsione violenza amore ecc. ecc.

Queste azioni possono considerarsi come un continuo sviluppo o svolgimento della propria pelle su altre cose o su se stessa. Premere la pelle del dito pollice contro l'acqua, premere la pelle del dito pollice contro l'aria, premere la pelle del dito pollice contro la terra, premere la pelle del dito pollice contro la propria pelle...

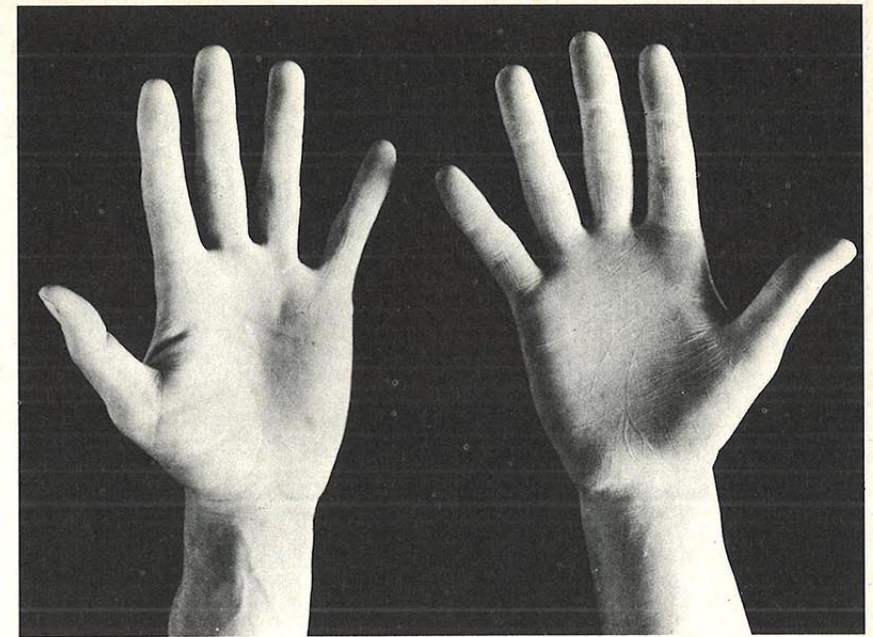
Torino, febbraio 1971  
note di lavoro

## Gianni Piacentino

Nato a Coazze (Torino) nel 1945; vive e lavora a Torino.

D. Poiché sei stato tra i primi giovani artisti torinesi intorno al '65 (e a venti anni) a partecipare attivamente ai dialoghi, alle discussioni che avvenivano all'interno di piccoli gruppetti sulla nuova situazione dell'arte e dell'artista, potresti sintetizzarne il clima?

R. Innanzi tutto un entusiasmo, molto vivo; una grossa tensione, e dall'altra parte un mondo provinciale e pieno di ambizioni. Si capiva che la situazione in Italia poteva



G. Penone: *Quanto*, 1972.

diventare molto importante, però bisognava darsi da fare... Soprattutto c'era una tensione collettiva nel lavoro; con grandi discussioni parlavamo subito di tutti i lavori che avvenivano in quel momento o che avevamo in programma di fare. Mi ricordo il gran parlare che abbiamo fatto quando è arrivata l'introduzione di uno scritto americano sulla minimal art — credo nel '67 o nel '68 — tradotta da un nostro amico di Milano... Discussioni sempre a livello molto poco scientifico, ma empirico; direi ora da dilettanti... ma in fondo abbastanza creative.

Sono stato sempre in gruppetti di tre a discutere: dapprima con Aldo Mondino e Giulio Paolini (che è sempre stato un isolato, e che conobbi nel '64 attraverso Mondino); poi nei primi tempi della formazione della galleria Sperone, con Pistoletto e Piero Gilardi. Si può dire che le ultime importanti discussioni che abbiamo fatto siano state sui lavori di Pistoletto della mostra « Oggetti in meno » del '66 nel suo studio, e sul suo manifesto del '67. Essi erano veramente qualcosa che nasceva in modo totalmente diverso... Quindi ognuno ha preso la sua strada, isolatamente.

D. Come vedi l'etichettatura dell'arte povera?

R. Beh... A me piace l'arte ricca, e se non altro di un grosso risultato estetico. Ad ogni modo la vedo in modo molto storicistico, come necessità dei tempi e di fare le cose troppo in fretta. Dal materiale sempre più grezzo, sempre più spoglio avevo previsto questa fuga verso le parole; alla fine hanno dovuto caricarlo, questo materiale — come Duchamp il cesso — di un significato mentale... Allora tutti hanno preso quella via lì che è l'unica soluzione; però purtroppo vi è sempre questo tipo di logica prevedibile che a me non ha mai interessato.

D. Prendendo in esame i tuoi primi valori del '65, cioè le tele monocrome articolate, e certe volte anche sagomate, quale era l'impostazione della loro problematica, e come è

avvenuto il passaggio agli elementi geometrici in legno del '65-'67?

R. Il problema della tela era... purtroppo un residuo intellettuale. Una giustificazione... così, un discorso sulla visione, un discorso sulla forma. Vi era già l'interesse per il colore non usuale — amaranto, rosa spento, grigio — che poi si unirà a quello per le linee, mai per il volume. Quindi ho incominciato a esaminare bene la tela, come superficie, come supporto, come telaio. In quegli anni lì un po' tutti, credo, e in special modo Paolini, facevano questa analisi della pittura, degli strumenti della pittura, che era proposta solo dagli elementi con cui si costituisce. Da questa idea, ingenuamente colta, di smontare il telaio — che mi divertivo a colorare — sono passato quindi ad una dilatazione di una parte di esso nell'ambiente. Così è nata la grande L in legno laccato esposta nella mostra « Arte Abitabile » del '66 alla galleria Sperone, con Pistoletto e Gilardi.

D. Questa grande L, assieme al Disco e al Palo esposti in Arte Abitabile, sono state poi lette in chiave minimal...

R. Effettivamente vi era una certa coincidenza con lavori minimal, allora non conosciuti in Italia. I miei lavori di allora, come adesso, non sono mai sculture nel senso di volume: sono sempre delle linee. Mi interessa la dimensione, il colore; non il peso e non il volume. Poiché il tema di quella mostra voleva intendere qualcosa che entrasse concretamente nell'ambiente, io misuravo la stanza con la L, che dal centro andava fino al vertice salendo di tre metri. Il Disco a terra era l'idea del punto, nonché della dimensione, senza punti di vista diversi. I lavori successivi sono dei segni primari: come la X; il Palo, ovvero concretizzazioni di una idea astratta, di una forma perfetta da riconoscere per nome. Non invenzioni come si intende nella morfologia artistica. Ma a me interessavano le cose... come vengono fuori, in una dimensione molto concreta. E così,

