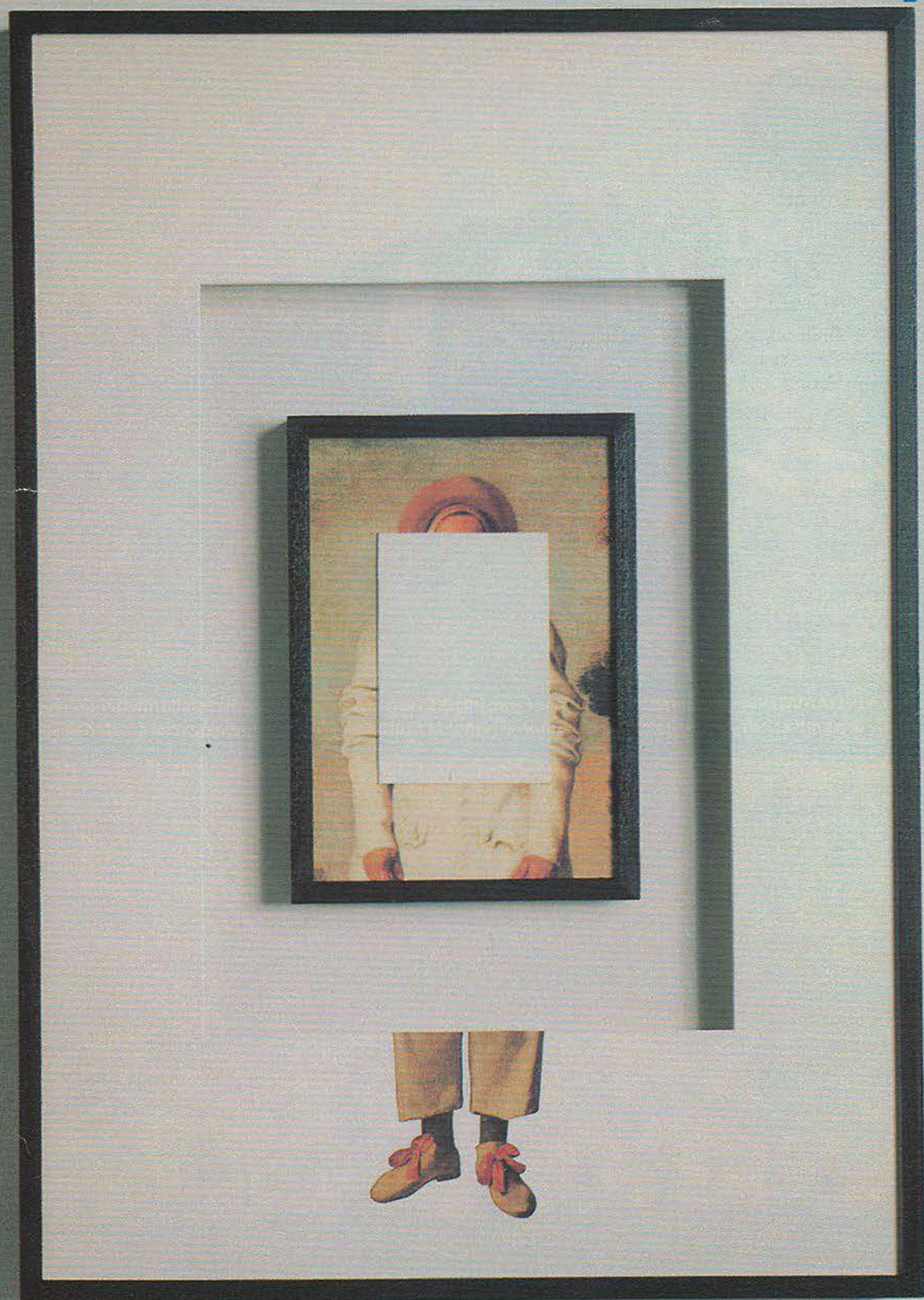


Avanguardie del Novecento

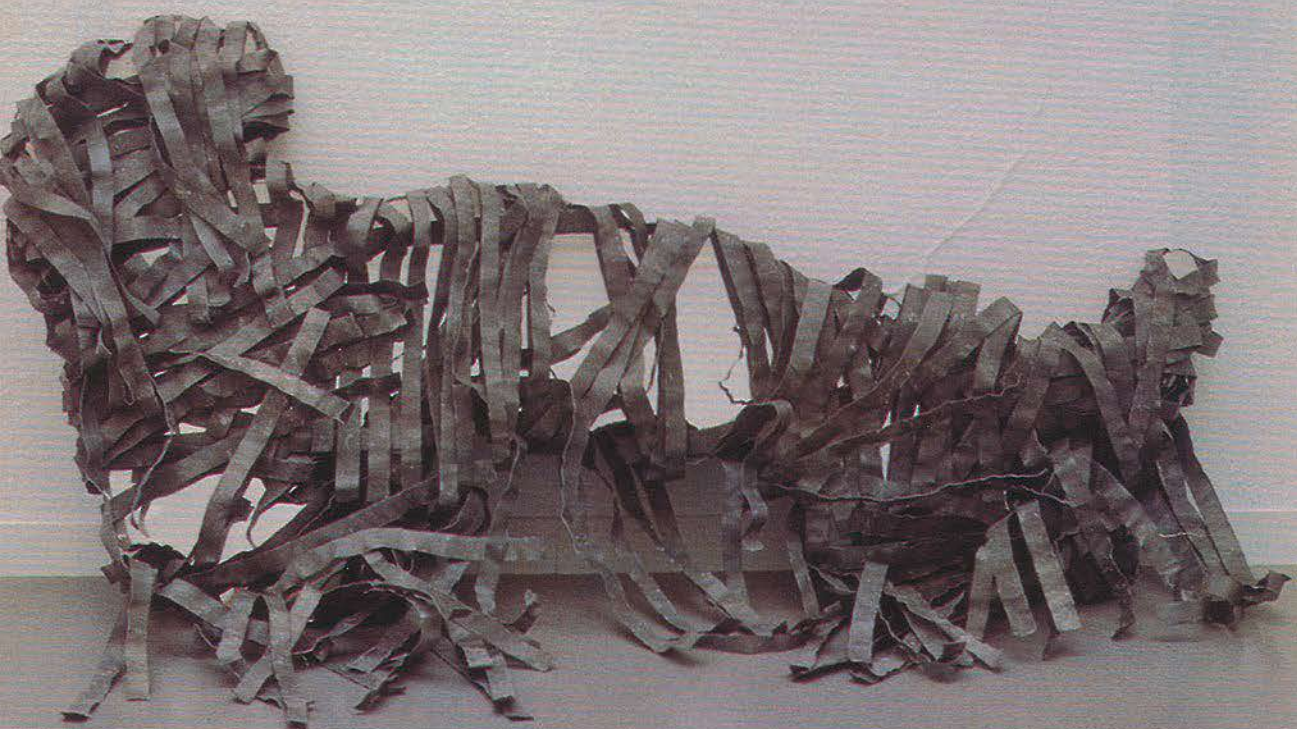
POVERA MA BELLA



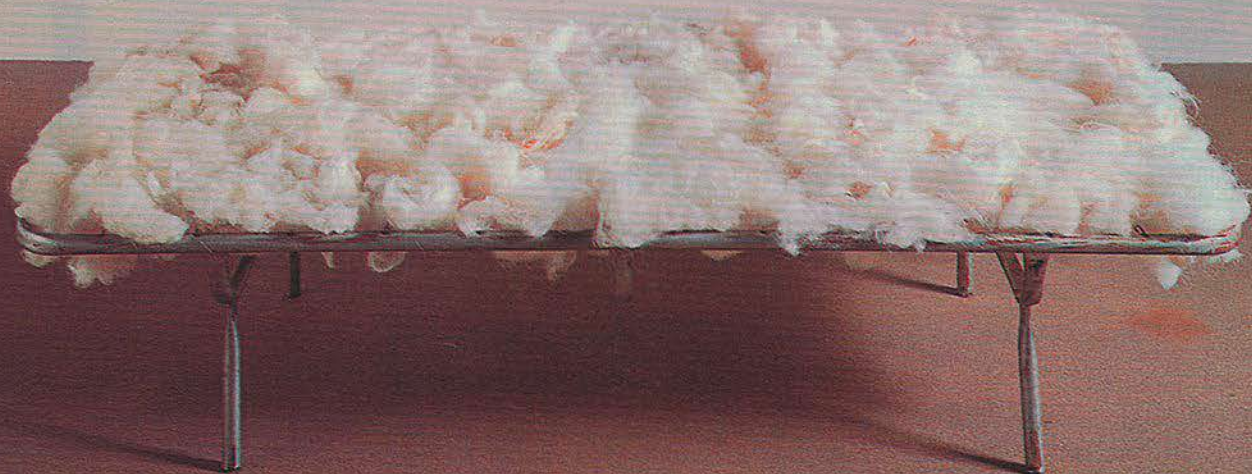
Tra il 1967 e i primi Anni 70, l'Arte povera diede uno scossone salutare all'Italia. Oggi una mostra al Castello di Rivoli ne rievoca la storia. Una stagione di sfide, creatività e provocazioni raccontate a *Specchio* da uno dei protagonisti, Giulio Paolini

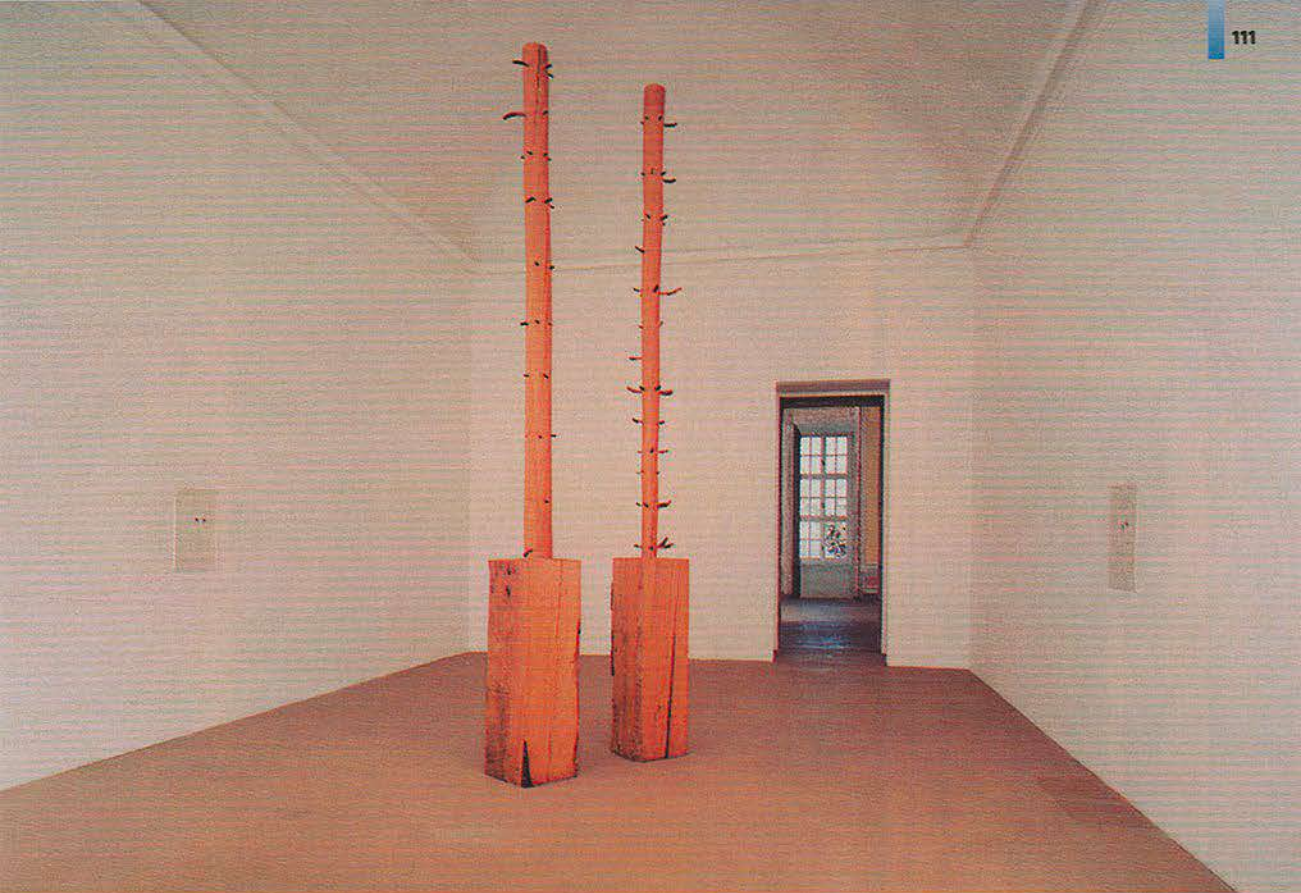


INTERRUZIONE DELLO SGUARDO *Dit autrefois "Gilles"* (1995) di Giulio Paolini (ritratto nell'altra pagina). Un quadro nel quadro con cornici false e vere, in una sequenza di inquadrature che fanno entrare lo spazio reale in quello fittizio dell'opera



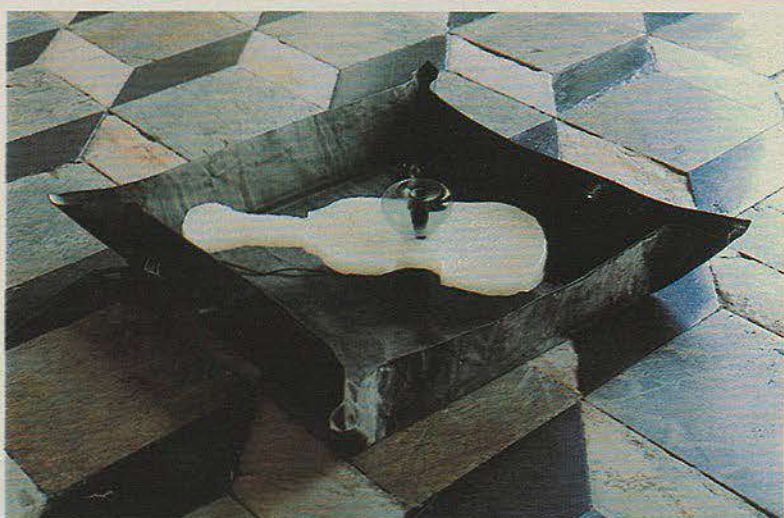
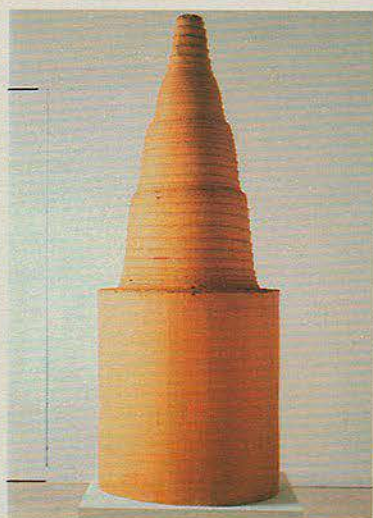
FORZA DELLA MATERIA *Speculum Italiae* di Luciano Fabro (1971). La sagoma dello Stivale è in cristallo riflettente, avvolta da listelle di piombo. Sotto, *Senza titolo* di Jannis Kounellis (1969): la struttura rigida del letto dialoga con il materiale soffice





LIBERTÀ *Albero di 11 metri* (1969-1989) di Giuseppe Zenone: l'artista l'ha realizzato in un'ex segheria: caso o destino?
Sotto, *L'architettura dello specchio* di Michelangelo Pistoletto (1990). Un modo per scardinare gli spazi espositivi chiusi





SIMBOLOGIE RIVISITATE Alighiero Boetti, *Rotolo di cartone ondulato* (1966); Marisa Merz, *Senza titolo* (1997).
In alto, *Venere degli stracci* (1967) di Michelangelo Pistoletto. Un tema classico che viene ricontestualizzato

In origine l'«arte povera» era un termine da dizionario di antiquariato, per indicare quei mobili rustici del periodo rococò, che non potendo permettersi lacche o dorature o *chinoiseries*, venivano decorati con stampe d'epoca ritagliate alla buona e ritoccate con spennellate di rossetto. Poi venne un critico giovane e intraprendente, Germano Celant, che pensava più al Teatro Povero di Grotowsky e Barba, che non alle damine Settecento, e fu l'Arte Povera: il gruppo di artisti che portò il nome dell'Italia (e di Torino, in particolare) nelle agende dei grandi curatori di musei internazionali. E che fece sì che un grissino in bilico su due sedie avesse quotazioni da far impallidire un Guercino.

«No, io Grotowsky non l'ho mai visto, se ne faceva così poco in Italia, al contrario si andava agli spettacoli del Living», spiega Giulio Paolini, uno dei grandi maestri dell'arte contemporanea, considerato forse un po' tangente alle esperienze dell'Arte Povera, ma che giustamente vanta una delle sale più ipnotiche, nella spettacolare mostra retrospettiva che il Castello di Rivoli (Torino) ha dedicato a questo fortunato periodo della più recente contemporaneità. E forse è il personaggio più giusto per riesaminare questo complesso e ramificato fenomeno di reazione contro l'arte ufficiale: così defilato, ironico e pure finissimo teorico (con libri



ATTACCO ALLA TRADIZIONE *Sedie* (1986) di Pier Paolo Calzolari: il grissino rende l'azione corrosiva del tempo

quasi di fastidio, di appartenenza, che mi provocava un tempo. Non dico ch'io riesca a guardarlo con distacco, come con un cannocchiale a rovescio dei ricordi. Ma trovo che queste iniziative di storicizzare il movimento, com'è capitato a Rivoli e presto accadrà alla Tate Gallery di Londra, sono salutari per l'immagine dell'Arte Povera: perché la "fermano" storicamente. Io già allora mi trovavo forse su un binario parallelo, avendo un'identità, diciamo espositiva, autonoma. Ma tutti più o meno abbiamo preso strade diverse ed è la perennità molesta di quell'etichetta che mi inquietava».

Giulio Paolini: «Se vado in un museo, non vado a vedere la vita, cerco qualcosa che si distingua dal reale, che abbia a che fare con l'idea»

e testimonianze taglienti) sull'enigma del fare arte.

«Sì, io mi arrabbio quando vado a vedere mostre dove l'opera è diventata un pretesto, un alibi, che deve solo fingere un contatto tra il pubblico e il presunto artista. Se vado in un museo o in una galleria, non vado a vedere la vita, cerco qualcosa che si distingua dal puro reale, che abbia magari anche pallidamente a che fare con un'idea, se ci è ancora concesso questo termine». E se le danno del reazionario? «Pazienza!». Ma appunto, qual è il riflesso più immediato, più meccanico, pavloviano quasi, che gli provoca il sentirsi appioppare questo distintivo di «artista povero»? «A dire il vero il termine stesso non mi provoca più quel senso di costrizione e

Dunque l'«appartenenza» a un gruppo veniva da voi considerato come un elemento negativo, claustrofobico? «Intendiamoci, già l'appartenenza a una sigla è un elemento che l'artista non gradisce mai ed è anche comprensibile. Ma non si può essere ipocriti: va detto subito che quelle sigle o etichette facilitano la diffusione e la conoscenza di un artista. Quello che però è importante è di storicizzare quell'etichetta, di limitarla a un periodo, che non supera i primissimi anni Settanta. Mentre mi pare una forzatura voler indicare una traiettoria infinita, in cui il nostro lavoro si inscriverebbe ancora oggi».

Ma allora esisteva un senso di gruppo, di solidarietà da movimento d'avanguardia? «No. Certo non erava-



ENERGIA *Torsione* (1968) di Giovanni Anselmo: il peso dell'asta di ferro crea un movimento dinamico. Nell'altra pagina, Gilberto Zorio, *Canoe e Acidi* (1987)

mo come i futuristi o i surrealisti. Io poi, che ero più legato a Luciano Pistoletto e non esponevo alla Galleria Sperone, mi sentivo sempre un po' come un ospite». Ma la retorica dei compagni, dei pranzi nelle piole, le favole dei vecchi resistenti contro i noiosi passatisti? «Io cene non me ne ricordo e nemmeno questo senso di rivolta contro il passato prossimo dei Casorati o degli Spazzapan. Era finito quel senso di claustrofobia e provincialismo che attanagliava un artista come Aldo Mondino. Le gallerie a Torino erano ormai assai aperte, conoscevamo

«L'artista era esautorato dal suo statuto sacrale, non più padrone dei suoi effetti espressivi: basta con i mal di pancia dell'Artista, si diceva»

molto anche gli stranieri». E dunque, questa rivoluzione? «Diciamo, in senso buono, che c'era come un affiatamento strumentale, capivamo che era importante un nuovo rapporto con critici come Celant e Tommaso Trini, e soprattutto con le gallerie, che ci potevano appoggiare e far conoscere, anche all'estero». Un nuovo rapporto con la critica: nel senso di teorici-manager, che escogitavano nuovi spazi, nuove etichette, che «inventavano» addirittura gli artisti? «Quello del critico-manager è una piaga che è sorta dopo. Ma certo è vero che già allora, il critico, invece di rimanere un garante dell'ortodossia di certi valori, insomma uno che pensava alle recensioni, incominciava a volersi appro-

priare di musei, gallerie, dei posti nevralgici».

E l'arte si faceva sempre più ingombrante, gigantesca: gli enormi macigni di pietra di Anselmo, i grandi alberi artificiali scavati nella natura di Penone, i sacchi di carbone e le fiamme ossidriche di Kounellis, i dinosauri ludici e finti di Pascali. Insomma, l'Arte voleva saltar via dalle pareti timide ed educate dei collezionisti, scalare le frigide aule dei musei, appropriarsi di luoghi meno istituzionali. «Sì, cambiò il rapporto con il modo tradizionale di esporre. Io come è noto non ho grandi esigenze di materia, posso mostrare anche soltanto un foglio bianco appena squadrato, e per questo vengo considerato semmai più vicino ai concettuali, ma è vero che i miei compagni di strada hanno soprattutto approfondito questa esigenza di mostrare e saggiare quanto i materiali possano piegarsi alle esigenze dell'artista».

Nel testo originario di fondazione 1967 firmato Celant si parlava molto di «insensatezza» della materia, quasi suturando l'Arte Povera alla linea dadaista di rifiuto di ogni significato nell'arte. Oggi, invece, par quasi di leggere in questi totem dissacranti una divinizzazione della materia brutta, bassa, una metafisica fideistica dei materiali. «Io credo che Celant alludesse alla scultura di Anselmo che mangia l'insalata, o a certe operazioni di Zorio in cui il colore cambiava a seconda dell'umi-

dità o della luce. Ma è vero che recentemente ho polemizzato con Pistoletto e Merz e Kossuth, che hanno assunto questo tono oracolare, di salvatori dell'umanità... Allora, invece, l'artista si voleva esautorato dal suo statuto sacrale, non era più padrone dei suoi effetti espressivi: basta con i mal di pancia dell'Artista, si predicava».

Questo però era un fenomeno di ripulsa dell'autorità dell'Artista, con A maiuscola, che precedeva di molto l'Arte Povera: con le tendenze alla politicizzazione dell'arte fatta da tutti, con le impronte casuali di colore di Klein, con l'oggettivazione degli *objets trouvés*, raccattati per strada. «Certo, era ancora più forte in certe tendenze di arte cinetica per esempio in Yves Klein, che



LA MOSTRA AL CASTELLO DI RIVOLI

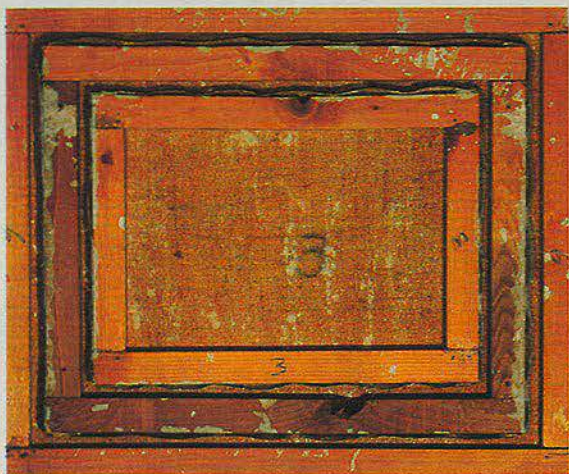
NIENTE PROCLAMI PARLA LA MATERIA

La mostra *Arte povera in collezione*, curata da Ida Giannelli al Castello di Rivoli e aperta sino al 25 marzo, oltre a celebrare il felice connubio con la Galleria d'Arte Moderna di Torino, che ha concesso le opere del proprio patrimonio, permette anche di ripercorrere il fenomeno internazionalmente riconosciuto dell'Arte Povera, incentrato soprattutto sul periodo che va dal '67 al '71 e che ebbe Torino come centro propulsore, anche se la vera mostra storica avvenne alla Galleria La Bertesca di Genova, malleadore Germano Celant, di cui il catalogo edito da Charta ripropone il testo originario.

La mostra permette di ripercorrere i rivoli e i filoni di questo gruppo composito, che non volle mai formalizzarsi in un movimento, con proclami o manifesti. Era il linguaggio dei materiali a parlare. La goccia di acqua salata che scendeva da una tenda da giardino posata su un cavalletto e che provocava una macchia «pittorica» non controllata dall'artista. Una poco patriottica matassa di piombo a terra, che simula la sagoma addormentata dell'Italia. Una tela metallica collegata a un condensatore, che si copre di ghiaccio, il «non-colore» per eccellenza. L'artista vuole uscire dalla gabbia dei suoi obbliganti precetti: uscire dalla tela, buttare i pennelli, distruggere la propria aura romantica-sacrale. Si impone il metodo dell'installazione: non più scultura lavorata dalla perizia dell'artista, ma materiale brado, che deve catturare l'immaginazione del visitatore, trasformarlo appunto in spettatore d'una messa in scena, che scelga la realtà imprevedibile come nuovo teatro del Mondo.



PRIVATO *Che fare?* (1968) di Mario Merz. Uno slogan rivoluzionario che viene riportato alla condizione creativa dell'artista. In alto, *Senza titolo* (1962-63) di Giulio Paolini



io ho molto amato». E questa vecchia, discutibile tesi, che l'Arte Povera avrebbe voluto reagire contro la Pop Art d'imperialismo americano? «Questo non lo direi, io per esempio ho amato molto Jasper Johns, meno Oldenburg o Warhol, ma non mi pare che ci fosse avversione. Altrove, a Roma per esempio, c'era la volontà di imitarli, noi volevamo fare qualcosa di diverso». Magari propugnando una «italianità» dei materiali, nobili o vili, come il marmo o il cemento delle sculture, in contrasto con l'acciaio dei minimalisti americani? «Non ci avevo mai riflettuto, forse qualcosa di vero c'è. Anche se ora posso pensare che non fosse programmato, era qualcosa d'introyettato dalla nostra cultura». E l'aspetto provocatorio, per *épater le bourgeois*, per sbottere i borghesi? «No, questo non lo direi, in chi per esempio?». In Boetti: l'idea di esporre soltanto il mancorrente di protezione di un'opera da museo, ma l'opera non c'è più. «No, lui non voleva provocare, ma spiazzare».

Lei ha esposto anche il retro d'un telaio nudo di quadro, però continua a considerarsi un pittore e parla dei «suoi quadri»... «Sì e non solo per convenzione. Io credo sia giusto continuare a lavorare sui meccanismi eterni dell'arte, sempre gli stessi, sia pure in forme nuove. È questo il senso del mio lavoro, il mio "citazionismo". Siamo abituati a preoccuparci dell'artista, del pubblico, il "quadro" rischia di diventare un pretesto. A me interessa invece riflettere su un'opera che ci preesiste, è lei che ci guarda, che ci forma, noi siamo una sua proiezione». Proprio come il ritratto di Lotto fotografato: basta cambiargli di didascalia e diventa un Giovane che guarda Lotto mentre lo dipinge, evocando un fantasma di artista che non c'è. È il titolo a fare l'opera. «Non voglio medaglie. Forse sono stato il primo a usare la fotografia nell'arte, la proiezione delle diapositive, i calchi di gesso, ma mi fa sorridere questa pletera di videoamatori che credono di aver scoperto un linguaggio "più" moderno. Non è la tecnica che usi a renderti artista: ma è quello che vuoi dire». ■

Marco Vallora