



SCUOLA  
NORMALE  
SUPERIORE

Université

de Strasbourg

Classe di Lettere  
Corso di perfezionamento in  
Culture e società dell'Europa contemporanea  
XXXIV ciclo

*«Interrogation sur l'Art pauvre»:  
Le reazioni francesi all'Arte povera 1969-1981*

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/03

Candidato  
dr. Andrea Lanzafame

Relatori

Prof. Flavio Fergonzi

Prof.ssa Valérie Da Costa

Anno accademico 2023/2024

**“INTERROGATION SUR L’ART PAUVRE”:  
LE REAZIONI FRANCESI ALL’ARTE POVERA 1969-1981**

**INDICE**

**ARTE POVERA IN FRANCIA: CIRCOLAZIONE, LETTURE E POSSIBILI  
RELAZIONI. QUESTIONI ANCORA APERTE (p. 1)**

**1 ART PAUVRE: UN DIBATTITO TARDIVO? PRIME  
TESTIMONIANZE E DIFFUSIONE NEL CONTESTO  
FRANCESE (p. 17)**

**1.1 PRIMA DELL’ARTE POVERA (p. 19)**

**1.1.1 MICHELANGELO PISTOLETTO: “POP E NON POP” (p. 20)**

**1.1.2 “UN ART OBJECTIF”? IPOTESI FRANCESI PER PINO PASCALI (p. 31)**

**1.2 QUANDO LE ATTITUDINI DIVENTANO Povere (p. 44)**

**1.2.1 “ART PAUVRE, ANTIFORME, ART IMPOSSIBLE, ETC.” (p. 46)**

**1.2.2 “CONNAISSEZ-VOUS L’ART PAUVRE?” (p. 60)**

**2 LA FRANCE “S’HABILLE EN PAUVRE”: ARTE FRANCESE IN  
VESTE POVERA (p. 84)**

**2.1 “L’ABOLITION DE L’ART”. APPUNTI PER UNA GUERRIGLIA  
FRANCESE (p. 85)**

**2.1.1 DANIEL POMMEREULLE: UN ANTICIPATORE DELL’ARTE  
POVERA? (p. 94)**

**2.2 QUEL CHE RESTA DI PARIGI A BERNA. ALAIN JACQUET E  
SARKIS A WHEN ATTITUDES BECOME FORM (p. 108)**

**2.2.1 “JACQUET S’HABILLE EN PAUVRE” (p. 108)**

**2.2.2 SARKIS: BACINELLE ED ENERGIE, ARTE POVERA E JOSEPH BEUYS (p. 121)**

**2.3 UNA SCENA PARIGINA: ESORDI DI UN’AVANGUARDIA PAUVRE (p. 137)**

**2.3.1 BERNARD BORGEAUD: ATTORE E VOCE CRITICA  
DELL’AVANGUARDIA (p. 141)**

**2.3.2 “ART PAUVRE OU TABLE RASE POUR L’AVENIR ?” UN RAPIDO  
CAMBIO DI PASSO (p. 151)**

**2.3.3 GINA PANE: “TOUT ICI RESSEMBLE À LÀ-BAS” (p. 162)**

**2.4 TRACCE SPARSE DI ARTE POVERA: QUALCHE CASO  
PROBLEMatico (p. 177)**

**2.4.1 GÉRARD TITUS-CARMEL: TRA PROCESSO, QUADRO E DISEGNO (p. 178)**

**2.4.2 HERVÉ TÉLÉMAQUE: NÉ QUADRO, NÉ OGGETTO (p. 182)**

**2.4.3 MARTIN BARRÉ: SPAZIO E TEMPO, FOTOGRAFIA E CONCETTO (p. 185)**

**3 QUALE ARTE POVERA? TENDENZE, TRANSIZIONI E  
INTERSEZIONI NEGLI ANNI SETTANTA (p. 193)**

- 3.1 ARTE POVERA E ARTE CONCETTUALE: UN DIBATTITO ARTICOLATO (p. 193)
  - 3.2 PARIGI 1971. IL FANTASMA DELL'ARTE POVERA NEL "TERRITORIO MAGICO" (p. 214)
  - 3.3 "L'AVANT-GARDE EN FRANCE EN 1972?" ALLA RICERCA DELL'AVANGUARDIA PERDUTA, OVVERO DI UN RICONOSCIMENTO INTERNAZIONALE (p. 237)
    - 3.3.1 LINEE DI CONFINE POCO NETTE (p. 253)
    - 3.3.2 TRA INCONTRI FORTUITI E OCCASIONI MANCATE (p. 285)
  - 3.4 SUPPORTS/SURFACES. CONFRONTI E SCONTRI CON L'ARTE POVERA (p. 305)
    - 3.4.1 SOVVERSIONI, INSURREZIONI E TRACCE DELLA PITTURA (p. 322)
- 4 UN'AUTO-ANALISI ATTRAVERSO LO SPECCHIO DELLA STORIA. RILETTURE, STORICIZZAZIONE E DIFFUSIONE TRA LA FINE DEGLI ANNI SETTANTA E GLI ANNI OTTANTA (p. 363)
- 4.1 "UNE ARCHÉOLOGIE DU PRÉSENT" (p. 367)
  - 4.2 LA LINEA ATIPICA DI LILIANE ET MICHEL DURAND-DESSERT. PER UN RECUPERO DELL'ARTE POVERA (p. 404)
  - 4.3 IDENTITÉ ITALIENNE E IL CONTESTO FRANCESE. ALCUNE PRECISAZIONI (p. 422)
    - 4.3.1 ULTERIORI SPUNTI PER UNA POSSIBILE 'ARCHEOLOGIA' DELLA MOSTRA (p. 440)
  - 4.4 NON SOLO PITTURA. NUOVE POSSIBILITÀ PER L'ARTE POVERA, TRA IBRIDAZIONI E CANONIZZAZIONE (p. 454)

CONCLUSIONI (p. 485)

BIBLIOGRAFIA E FONTI (p. 489)

**ARTE POVERA IN FRANCIA:  
CIRCOLAZIONE, LETTURE E POSSIBILI RELAZIONI.  
QUESTIONI ANCORA APERTE**

Il presente lavoro di ricerca, avviato a Pisa con l'iniziale proposito di analizzare la ricezione dell'Arte povera in Francia, ha subito in corso d'opera sostanziali modifiche, sia d'intenti che di ordine metodologico. Sebbene infatti una storia della ricezione dell'Arte povera in Francia a cavallo tra anni Settanta ed Ottanta, con relativa circolazione delle opere, privata e pubblica, restasse ancora da scrivere, si è ritenuto limitante fermarsi ad una semplice indagine di ricostruzione della fortuna francese dei lavori degli artisti italiani, se intesa come chiusa e conclusa in sé stessa. Tale idea di partenza, che trovava la propria giustificazione primaria nel massiccio successo internazionale riscosso dall'Arte povera soprattutto negli anni Ottanta, particolarmente evidente in Francia, risultava in ultima istanza, nella sua legittimità, un'esigenza da affiancare necessariamente all'indagine delle specificità del contesto geografico e culturale preso in esame.

Approfondire la ricezione dell'arte italiana nel contesto francese, dunque, avrebbe infine costituito il primo obiettivo dell'investigazione, da integrare ad un ben più ampio allargamento di *focus*, che tenesse conto delle vicende artistiche e critiche, espositive e collezionistiche, ma anche storico-culturali locali. Si è scelto di privilegiare una cronologia che, partendo dalla fine degli anni Sessanta, con le prime occasioni espositive francesi dell'Arte povera, si spinge sino ai primi anni Ottanta, concentrandosi sul decennio degli anni Settanta, vero momento di incubazione e registrazione di tali ricerche, senza voler eccessivamente privilegiare la successiva stagione di *revival*, che risulta maggiormente correlata a questioni di mercato ed istituzionalizzazione, come dimostrano le capillari acquisizioni pubbliche francesi intercorse durante gli anni Ottanta.

Lo svolgimento dei lavori si è dunque sviluppato nell'ambito di una cotutela internazionale, stipulata tra la Scuola Normale Superiore di Pisa e l'Université de Strasbourg, auspicando un quadro finale che fosse organicamente completo ed esaustivo su entrambi i fronti presi in esame, ovvero quello italiano e quello francese.

Tenere insieme le due parti si è rivelato, pur nelle difficoltà logistiche e di ordine generale che hanno interessato anche il settore della ricerca in questi ultimi anni caratterizzati dalle restrizioni della pandemia, comunque possibile, ed ha permesso di sviluppare nuove e interessanti piste di lettura.

## **ARTE POVERA IN FRANCIA**

La ricezione dell'Arte povera in Francia è stata genericamente definita tardiva dagli studi sull'argomento, che si sono concentrati principalmente sugli anni Ottanta, ovvero sulla fortunata stagione di *revival* che si è rivelata particolarmente feconda, venendo a coincidere con la fase di storicizzazione delle più disparate tendenze che avevano dominato la stagione degli anni precedenti. Rispetto alle ricerche di ambito concettuale, performativo-corporeo, analitico-pittorico, proprio l'Arte povera destò in Francia, dall'inizio degli anni Ottanta in poi, particolare interesse, grazie anche a una massiccia campagna di acquisizioni pubbliche portata avanti dalle istituzioni d'oltralpe<sup>1</sup>. Se il decennio precedente era stato caratterizzato, secondo le voci critiche del tempo, da una situazione di 'occultamento' del poverismo, all'altezza del 1987 Pierre Cabanne poteva finalmente esprimere dei lauti bilanci in merito alle '*riches heures de l'Art pauvre*'<sup>2</sup>. Anche quando al Beaubourg ci si chiese cosa fosse la *sculpture moderne*, attraverso una vorticosa esposizione collettiva che prendeva in carico le maggiori tendenze plastiche del Novecento, gli artisti dell'Arte povera trovarono una collocazione d'eccezione di tutto rispetto, chiudendo il percorso espositivo<sup>3</sup>. Tali assunti critici, da quel momento mai più rimessi in discussione, furono certamente favoriti dalle mostre francesi di Germano Celant dei primi anni Ottanta<sup>4</sup>, così come dalle scelte compiute da alcuni galleristi in quello stesso periodo<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. *DE L'ARTE POVERA DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES FRANÇAISES* 1987; in particolare, si rimanda a MARCADÉ 1987, che tratteggiava una situazione di vero e proprio occultamento dell'Arte povera in relazione al contesto francese degli anni Settanta. Per le collezioni del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris si rimanda a BLISTÈNE 1984.

<sup>2</sup> Cfr. CABANNE 1987.

<sup>3</sup> Cfr. *QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE?* 1986.

<sup>4</sup> Cfr. *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981; *ARTE POVERA ANTIFORM. SCULPTURES 1966-1969* 1982.

<sup>5</sup> In particolare, si fa riferimento alla programmazione espositiva di quella stagione portata avanti da Liliane e Michel Durand-Dessert a Parigi e da Pietro Sparta a Chagny. Cfr. *L'ART AU FUTUR ANTÉRIEUR* 2004; NURIDSANY 1988. Andrebbero inoltre citate le numerose e ricorrenti mostre personali, di carattere istituzionale, riservate agli artisti dell'Arte povera soprattutto a Parigi grazie a figure come Suzanne Pagé, del Musée d'Art Moderne parigino (cfr. GIULIO PAOLINI. *DEL BELLO INTELLIGIBILE* 1978; KOUNELLIS 1980; MARIO MERZ 1981; GIUSEPPE PENONE 1984; GIOVANNI ANSELMO 1985; GILBERTO ZORIO 1986) ed anche fuori Parigi (cfr. GIOVANNI ANSELMO 1980; GIULIO PAOLINI. *LE NOUVEAU MUSEE* 1984; JANNIS KOUNELLIS 1985; GIUSEPPE PENONE 1986) durante tutto il corso degli anni Ottanta.

Il primo e più completo glossario dell'arte contemporanea francese, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, edito nel 1989 e successivamente aggiornato nel 2001, fornisce una definizione di Arte povera in chiave storica aderente alla percezione del fenomeno diffusa anche in Italia, rimarcando a più riprese la paternità celantiana dell'etichetta storiografica e soffermandosi sul contesto politico e culturale di riferimento, che assume una valenza centrale per l'interpretazione delle opere<sup>6</sup>. Il poverismo viene inquadrato come fenomeno militante e italiano, dunque politicamente e geograficamente connotato, letto nei termini di netta reazione alle ricerche appena precedenti, di ambito minimalista e pop, e che si caratterizza, a livello formale, per l'impiego di nuovi materiali, spesso organici, deperibili e mutevoli, accogliendo un'estetica peculiare, sospesa tra poeticità e contestazione.

Va rimarcato a tal proposito che il manifesto di Celant *Arte povera. Appunti per una guerriglia* (1967) era stato incluso, per volontà dello stesso critico, all'interno del catalogo-cronologia di *Identité Italienne*, comparando dunque sono nel 1981 per la prima volta in traduzione francese<sup>7</sup>. Simili vulgate interpretative, fedeli agli apporti teorici del critico italiano, furono mantenute, come già accennato, dagli studi successivi, particolarmente prolifici anche durante gli anni Novanta<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> «*Arte Povera*, Italie, fin des années 60. En réaction contre un art assujetti à la technologie, à la société de consommation, l'Art pauvre se propose, dans un esprit provocateur de 'déculturation', de rétablir un contact direct avec des matériaux naturels – terre, charbon, pierre, verre, textiles, végétaux, animaux – et de favoriser l'échange entre des polarités énergétiques contrastées. "La complication visuelle, non directement liée à l'essence de l'objet est rejetée. Le caractère empirique et non spéculatif de la recherche est exalté, ainsi que les faits réels, la présence physique d'un objet, le comportement d'un sujet", déclare G. Celant dans le manifeste de la première exposition. Dans le second manifeste, *Arte povera, appunti per una guerriglia* (*Notes pour une guerrilla*, 1967), il milite en faveur "d'un art pauvre concerné par le présent, la contingence, des événements anhistoriques". L'effet cohérent et illustratif de l'œuvre d'art est supprimé pour faire place à une expérience sensible partagée avec le spectateur. Contemporain de la révolution culturelle de 1968, l'Art pauvre s'inscrit dans un climat de revendication politique pour l'établissement d'une autre société et d'un autre système de perception, redevable entre autres à la philosophie hédoniste de Marcuse. Le mouvement Anti-Forme américain, suite de l'Art Minimal, développait à la même époque une démarche semblable, et des liens étroits s'établirent de part et d'autre de l'Atlantique ainsi qu'avec des artistes hollandais et allemands (Beuys), qui ont donné lieu à des expositions communes où apparaissent les notions de Land Art et d'Art Conceptuel. Par ailleurs, l'apport du Spatialisme de Fontana ne semble pas étranger à la notion d'installation qui caractérise l'Art pauvre jusqu'à aujourd'hui. Des expositions rétrospectives [...] ont placé l'Arte povera dans une perspective historique», voce redatta da A. Dagbert nel 1989, poi aggiornata nel 2001, in *GROUPE, MOUVEMENTS, TENDANCES DE L'ART CONTEMPORAIN DEPUIS 1945* 2001, pp. 37-38. La bibliografia presente in ivi, p. 38 ricollega inoltre, in maniera piuttosto misteriosa, il celebre volume sull'Arte povera pubblicato da Celant nel 1969 (CELANT 1969a; CELANT 1969b) alla biennale parigina del 1971, in cui gli artisti italiani erano presentati da Achille Bonito Oliva (7<sup>a</sup> BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971) inquadrati all'interno di un sistema critico che si opponeva diametralmente a quello celantiano (BONITO OLIVA 1971b; BONITO OLIVA 1971c).

<sup>7</sup> Congiuntamente al testo redatto da Celant per la mostra genovese del settembre 1967, riproposto anche all'interno della sezione antologica del catalogo di *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Cfr. *ARTE POVERA / IM-SPAZIO* 1967; *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981, pp. 210-212; *QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE?* 1986, pp. 391-392; CELANT 1967; *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981, pp. 218-221.

<sup>8</sup> La prima monografia francese interamente dedicata all'Arte povera, ad opera di Didier Semin, risale al 1992 (SEMIN 1992). Il lavoro sarebbe stato ben presto seguito dagli studi monografici di Maïten Bouisset (BOUISSET 1994) e Giovanni Joppolo (JOPPOLO 1996); in particolare, quest'ultimo si concentrò sui primi anni di incubazione del movimento, pur senza scardinare in maniera significativa gli assunti tramandati dagli studi francesi precedenti. Per quanto riguarda le mostre personali degli artisti italiani legati all'Arte povera in Francia di natura retrospettiva, il decennio degli anni Novanta risultò centrale per il recupero del lavoro di tutte quelle figure rimaste in ombra

Una volta impostata in maniera definitiva la generale cornice critica di riferimento, il dibattito sull'Arte povera intesa – piuttosto forzatamente – come pratica artistica di gruppo si affievolì, prediligendo il lavoro di singoli artisti. Soprattutto nell'ultimo decennio una nuova spinta propulsiva ha investito le investigazioni francesi legate all'Arte povera, con prospettive e letture anche slegate dall'impostazione tramandata dagli studi precedenti, grazie ad una più diffusa attenzione verso tali ricerche<sup>9</sup> e più generalmente verso le pratiche artistiche degli anni Sessanta e Settanta, riscontrabile in parallelo a livello internazionale<sup>10</sup>.

È oggi finalmente possibile riscoprire quella stagione adottando approcci meno canonici, riflettendo su quei lavori che assurgono oramai allo statuto di grandi classici<sup>11</sup>, prestando maggiore attenzione alle opere nella loro presenza fisica, o evocando tale fortunata estetica di riferimento appropriandosi dell'etichetta coniata da Celant per descrivere lavori disparati di artisti più giovani<sup>12</sup>, dimostrandone il perdurante successo, nonché lo stato oramai consolidato di vera e propria scuola.

---

durante il decennio precedente, prontamente integrate al mosaico della storicizzazione dell'Arte povera (cfr. PINO PASCALI 1991; MARISA MERZ 1994; PIER PAOLO CALZOLARI 1994; ALIGHIERO BOETTI 1965-1994 1996; LUCLANO FABRO. *HABITAT* 1996). Nessuna mostra antologica venne riservata a Michelangelo Pistoletto e a Emilio Prini.

<sup>9</sup> In tale processo, ancora una volta Germano Celant assunse un ruolo centrale: risalgono infatti al 2011 una serie di mostre retrospettive dedicate all'Arte povera, da lui curate, che invasero a tappeto i principali musei italiani (*ARTE POVERA 2011* 2011). Parallelamente il critico pubblicò anche una monografia (CELANT 2011) che, pur ribadendo indirettamente l'*imprimatur* dell'autore sul 'movimento', riapriva ancora una volta l'epopea poverista incoraggiando al contempo un nuovo, massiccio interesse a livello internazionale. Similmente, nel 2017 si deve allo stesso Celant una ristampa della *Precronistoria* del 1976, in cui il critico ribadiva la propria 'ipotesi critico-storica' (CELANT 1976; CELANT 2017a).

<sup>10</sup> Inaugura tale filone l'itinerante mostra anglo-americana *Zero to Infinity. Arte Povera 1962-1972* del 2001 (*ZERO TO INFINITY* 2001). Tra i più recenti contributi che affrontano l'Arte povera attraverso un'ottica internazionale, studi o esposizioni, è opportuno citare almeno l'esposizione curata da Celant a New York nel 2017 che approfondiva le mostre degli artisti dell'Arte povera da Ileana Sonnabend restituendo in catalogo un nutrito e prezioso apparato fotografico, essenziale per la ricostruzione degli allestimenti delle opere esposte (*ILEANA SONNABEND AND ARTE POVERA* 2017), e gli studi di Rafaele Bedarida, che si focalizzano sulla fortuna e sulla circolazione oltreoceano dell'arte italiana nell'ultimo secolo (BEDARIDA 2018, ripreso in BEDARIDA 2022). Seppur meno recente, risulta ancora essenziale lo studio di Lara Conte per una panoramica globale sulle tendenze di fine anni Sessanta e dei primi anni Settanta tra Italia, Germania e America (CONTE 2010). Parimenti, un fondamentale *point de repère* in tal senso, soprattutto se si guarda ai coevi rapporti tra Italia ed America, è costituito dalla tesi di perfezionamento di Francesco Guzzetti e dai relativi approfondimenti scaturiti, di prossima pubblicazione.

<sup>11</sup> È questo il caso della retrospettiva organizzata al Centre Georges Pompidou nel 2016 *Un art pauvre*, curata da Frédéric Paul, con opere di Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Mario Ceroli, Luciano Fabro, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini et Gilberto Zorio, ma anche dei 'maestri precursori' Alberto Burri, Lucio Fontana, Piero Manzoni. In assenza di catalogo, si rimanda alle informazioni presenti in linea (<https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/coKXgMR>).

<sup>12</sup> Costituisce un emblematico esempio in tal senso la mostra organizzata a Nîmes nel 2011, *Pour un Art Pauvre (Inventaire du Monde et de l'Atelier)*, a cura di Françoise Cohen. Artisti esposti: Karla Black, Katinka Bock, Abraham Cruzvillegas, Thea Djordjadze, Gabriel Kuri, Guillaume Leblon, Gyan Panchal, Gedi Sibony. Nel comunicato di presentazione, si legge infatti: «Si l'appellation d'art pauvre (Arte Povera) désigne un mouvement artistique italien des années 60, elle peut aussi être considérée comme une attitude dont la présente exposition cherche la pertinence à une époque de surproduction des objets et des images, où la valeur marchande de l'art est souvent soulignée. [...] Plutôt qu'un produit terminé, l'œuvre apparaît comme un procès, rappelant certaines expériences des années 70», ([https://www.nimes.fr/fileadmin/directions/culture/musee\\_carre\\_art/POUR%20ART%20PAUVRE-Dossier%20de%20presse-FR\\_01.pdf](https://www.nimes.fr/fileadmin/directions/culture/musee_carre_art/POUR%20ART%20PAUVRE-Dossier%20de%20presse-FR_01.pdf)).

Risale al 2018 un numero monografico dei «Cahiers du Musée National d'Art Moderne» dedicato all'Arte povera<sup>13</sup>, un tentativo di sintesi ed equilibrio tra *hier et aujourd'hui* che vuole «comblen France un manque éditorial récent sur cette aventure collective née en Italie à la fin des années 1960»: il proposito era «de relire cette identité artistique et la place mouvante de cette constellation d'artistes»<sup>14</sup> svizzerando questioni legate, tra i molteplici campi di forza chiamati in causa, al rapporto con il teatro, alla presunta militanza attribuita agli storici testi seminali di Germano Celant, approfondendo voci critiche imprescindibili ancora poco note in Francia come quella di Carla Lonzi, e tratteggiando nel complesso l'esigenza di nuove riletture sul piano storico-critico e culturale<sup>15</sup>. Poco dopo, una serie di mostre e contributi ha tentato di allargare il campo d'analisi dell'Arte povera approfondendone alcuni aspetti specifici e peculiari: *in primis*, in relazione a tecniche e materiali, l'aspetto processuale e performativo<sup>16</sup>; l'attenzione verso *media* quali fotografia e video<sup>17</sup> ma anche, in certi casi specifici, il disegno<sup>18</sup>.

Tali affondi risultano efficaci per scardinare una visione monolitica, quasi romanizzata e spesso distorta dell'Arte povera: il loro merito risiede soprattutto nell'approccio intermediale che rimette al centro del discorso la presenza – o l'assenza, nei casi più smaterializzati – delle opere. Talvolta si è volutamente scelto evitare di chiamare in causa l'Arte povera in maniera diretta pur dedicando un ampio *focus* ai lavori di numerosi artisti generalmente indetificati attraverso tale etichetta, prediligendo un'impostazione di più ampio respiro tesa ad un bilancio a largo spettro delle coeve tendenze artistiche italiane<sup>19</sup>, con il pregio di concedere meritato spazio anche al lavoro di figure centrali e spesso sacrificate, dell'importanza di Marisa Merz, così come di Mirella Bentivoglio o Laura Grisi, recuperate a partire da un dialogo diretto tra la loro produzione e quella degli artisti di punta del periodo.

Nonostante tale profluvio di studi e occasioni francesi dedicate all'Arte povera soprattutto in questi ultimissimi anni, risulta evidente una lacuna che continua sorprendentemente a perdurare: se, a livello geografico e contestuale, i rapporti intercorsi sull'asse italo-americano ed italo-tedesco iniziano a guadagnare lo spazio necessario negli studi<sup>20</sup>, un'analisi dell'Arte povera

---

<sup>13</sup> *ARTE POVERA: HIER ET AUJOURD'HUI* 2018.

<sup>14</sup> DA COSTA 2018.

<sup>15</sup> Si rimanda in particolar modo a: GALIMBERTI 2018 per un affondo su attualità e superamento della speculazione celantiana; IAMURRI 2018 per Carla Lonzi; SATRE 2018a per i rapporti col teatro; SEMIN 2018 per una ri-contestualizzazione che evidenzia dipartite e legami sotterranei dell'Arte povera da e con la 'Storia'.

<sup>16</sup> *ENTRARE NELL'OPERA* 2019.

<sup>17</sup> *RENVERSER SES YEUX* 2022.

<sup>18</sup> Come, ad esempio, nel caso specifico di Giuseppe Penone; cfr. in GIUSEPPE PENONE. *DESSINS* 2022 e, in particolare, l'ampia analisi e contestualizzazione del *corpus* grafico penoniano in BOSCO 2022.

<sup>19</sup> *VITA NUOVA* 2022. In particolare, si rimanda a DA COSTA 2022a.

<sup>20</sup> CONTE 2010; GUZZETTI 2017; BEDARIDA 2018; *CONCEPTUAL ART/ARTE POVERA. POLITICHE E MERCATO NEGLI ANNI SETTANTA* 2020.



che s'interroghi parallelamente sul coevo contesto francese non è mai stata abbozzata, nemmeno in Francia. Tale mancanza è dovuta all'assunto, tramandato dagli studi e mai più rimesso in discussione né verificato, della presunta apparizione tardiva dell'Arte povera oltralpe, dato che può essere contraddetto facilmente, già a partire dalle note esposizioni organizzate da Ileana Sonnabend presso la sede parigina della propria galleria durante il corso degli anni Sessanta e Settanta<sup>21</sup>. L'idea di una impossibilità di confronto tra ambiente artistico francese ed italiano tra anni Sessanta e Settanta è stata ulteriormente esacerbata dalla marginalità ricoperta da Parigi, soppiantata da New York almeno sin dall'inizio degli anni Sessanta, nelle dinamiche internazionali di mercato, assunto dato per scontato su cui gli studi hanno concentrato sin troppe energie.

A partire da tali letture, il primo interrogativo a profilarsi con urgenza e spontaneità è stato quello di chiedersi quali fossero le ricerche artistiche più moderne della Francia del periodo: questo allo scopo di poter dar voce ad una storia sommersa, appesantita da narrazioni critiche che, pur risultando ad un primo approccio difficili da contraddire, hanno oramai fatto il loro tempo e che, soprattutto, non dovrebbero mai essere intese come assolute.

## **ARTE FRANCESE**

Nel 1948, sulla "Partisan Review", Clement Greenberg scriveva con disinvoltura: «The conclusion forces itself, much to our own surprise, that the main premises of Western art have at last migrated to the United States, along with the center of gravity of industrial production and political power»<sup>22</sup>. Poco dopo, nel 1953, "Art Digest" lanciava un sondaggio che già a partire dalla domanda, dal sottotesto lampante, sembrava presupporre una risposta obbligata: «Is the French Avant-garde overrated?». La replica dello stesso Greenberg non avrebbe tardato ad arrivare: «Do I mean that the new American abstract painting is superior on the whole to the French? I do»<sup>23</sup>. Come è stato recentemente sottolineato, la scarsa rilevanza dell'arte francese a partire dagli anni Cinquanta rappresenta un luogo comune in sede di studi, una sorta di postulato costantemente ribadito e mai messo in discussione<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> ILEANA SONNABEND & ARTE POVERA 2017.

<sup>22</sup> C. Greenberg, *The Decline of Cubism*, «Partisan Review», 3, 1948, pp. 366-369, riportato in DOSSIN 2019, p. 4.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, p. 1.

Il più recente studio sull'arte francese del secondo dopoguerra, *France and the Visual Arts since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art*<sup>25</sup>, rappresenta ad oggi una delle rare eccezioni in cui, pur adottando un'ottica 'americano-centrica', si tenta di contrastare l'assunto che ha pesantemente compromesso la posizione della Francia in ambito artistico e culturale negli ultimi sessant'anni, ovvero la perdita del proprio predominio a favore di New York. All'altezza degli anni Cinquanta Parigi poteva ancora risultare interessante anche agli occhi di un artista americano<sup>26</sup> come Sam Francis, Joan Mitchell, o Ellsworth Kelly; ma nella seconda metà degli anni Sessanta, quando al Nouveau Réalisme di Pierre Restany (teorizzato nel 1960) si iniziò a preferire la Pop art d'oltreoceano, Yves Klein non era più in vita (era mancato nel 1962), e Robert Rauschenberg era stato premiato nella Biennale di Venezia turbando gli equilibri europei, la capitale francese perdettes di richiamo a livello internazionale, venendo gradualmente – ma anche inesorabilmente – estromessa dalle logiche (soprattutto di mercato) che regolavano il circuito dell'arte<sup>27</sup>.

La progressiva ed evidente sparizione di artisti e gallerie francesi dai circuiti artistici internazionali, nonché la carenza di studi che hanno affrontato le tendenze dell'arte francese della stagione che va dalla fine degli anni Sessanta sino almeno agli anni Ottanta con un'ottica aperta e comparatistica, è direttamente connessa a simili interpretazioni critiche. A Berna, nel 1969<sup>28</sup>, gli artisti francesi invitati furono soltanto tre, di cui uno non più in vita – sebbene una puntata francese della rassegna fosse stata inizialmente ipotizzata –, così come al Museo Civico di Torino, nel 1970<sup>29</sup>. Va inoltre precisato che gli artisti francesi presi in considerazione in tali occasioni internazionali, velocemente riconosciute come seminali per l'impatto che avrebbero avuto sulla storia dell'arte dei decenni successivi, vivevano quasi tutti, in quel momento, negli Stati Uniti.

Gli studi francesi sulla coeva situazione artistica non mancavano, soprattutto all'altezza dei primi anni Settanta: tra il 1971 e il 1974 è possibile individuare ben quattro monografie in cui si fanno i conti con la nuova generazione di giovani artisti francesi<sup>30</sup>. A fronte di una tale abbondanza bibliografica a livello locale, va ricordato ancora una volta che l'ottica generalmente adottata da questi studi, poi tramandata anche nei successivi, analizza il contesto francese con

---

<sup>25</sup> FRANCE AND THE VISUAL ARTS SINCE 1945 2019.

<sup>26</sup> Cfr. PARIS-NEW YORK 1977; AMERICANS IN PARIS. ARTISTS WORKING IN POSTWAR FRANCE 1946-1962 2022. Il caso di Sam Francis, stabilitosi a Parigi per più di un decennio, è forse il più emblematico, cfr. SAM FRANCIS. LES ANNÉES PARISIENNES 1950-1961 1995.

<sup>27</sup> A tal proposito si rimanda all'analisi di Catherine Dossin in DOSSIN 2015, pp. 151-188.

<sup>28</sup> WHEN ATTITUDES BECOME FORM 1969.

<sup>29</sup> CONCEPTUAL ART, ARTE POVERA, LAND ART 1970. Anche nel 1972, in *documenta 5*, la situazione non risultava particolarmente favorevole per l'arte francese, cfr. DOCUMENTA 5 1972.

<sup>30</sup> PLUCHART 1971a; CLAIR 1972c; TRONCHE, GLOAGUEN 1973, LAMBERT 1974.

un certo snobismo, concedendosi aperture internazionali assai raramente. Tale *modus operandi*, testimoniato anche dall'impiego della sola lingua francese nella stesura dei testi, ha limitato la loro circolazione ai soli confini nazionali, una tendenza che risulta dissonante se confrontata, ad esempio, al libro di Germano Celant del 1969, concepito per una diffusione capillare e rapidamente tradotto in diverse lingue<sup>31</sup>.

Eppure, nonostante sia percepibile, re-immersedosi nelle fonti francesi dell'epoca, una sorta di latente complesso di inferiorità nei confronti delle attualità internazionali, l'ambiente parigino risultava in realtà vivo e promettente. Nonostante alcuni artisti e soprattutto galleristi, come nel caso di Daniel Cordier, durante il corso degli anni Sessanta avessero lasciato Parigi per New York, è anche vero che Ileana Sonnabend, gallerista filoamericana per eccellenza, concesse una decisiva possibilità alla capitale francese stabilendovi una sede della propria galleria. Se tale decisione scaturiva in prima istanza da un gioco di interessi che mirava alla promozione sistematica in Europa dell'arte d'oltreoceano, è anche vero che la carriera internazionale di artisti francesi come Christian Boltanski, Sarkis, Anne et Patrick Poirier deve molto alla Sonnabend, senza la quale sarebbe stato impossibile per questi artisti farsi conoscere a New York.

A partire dalla fine degli anni Ottanta gli studi hanno tentato di rileggere le vicende dell'arte francese di quel tempo, concedendosi qualche apertura al contesto internazionale<sup>32</sup>. Nonostante le mostre basate sulla definizione di un canone nazionale dell'arte attuale organizzate in Francia durante il corso degli anni Settanta, di carattere storicizzante, si fossero rivelate fallimentari<sup>33</sup>, negli anni successivi anche al di fuori dei confini francesi a prevalere fu spesso una interpretazione isolazionistica ed auto-referenziale resa in chiave di individualità artistiche<sup>34</sup>. Quando è stato tentato un approccio più globale, la produzione artistica francese non è mai stata analizzata in relazione a quella degli altri colleghi<sup>35</sup>.

Nonostante la scarsa fortuna all'estero dell'arte francese durante gli anni Settanta, avvenuta soltanto in sporadici tentativi isolati<sup>36</sup> almeno sino all'inaugurazione del Centre Georges Pompidou (1977), il grado di aggiornamento e l'apertura che gli artisti potevano vantare nei confronti delle tendenze di punta del panorama internazionale di quel periodo viene spesso

---

<sup>31</sup> CELANT 1969b.

<sup>32</sup> MILLET 2015; *UNE SCENE PARISIENNE* 1991; TRONCHE 2012.

<sup>33</sup> *DOUZE ANS D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE 1960-1972* 1972; *TENDANCES DE L'ART EN FRANCE 1968-1978/9 1* 1979; *TENDANCES DE L'ART EN FRANCE 1968-1978/9 2* 1979; *TENDANCES DE L'ART EN FRANCE 1968-1978/9 3* 1979.

<sup>34</sup> *INDIVIDUALITÉS* 1984.

<sup>35</sup> *LES ANNÉES 70. L'ART EN CAUSE* 2002.

<sup>36</sup> BEN VAUTIER, CHRISTIAN BOLTANSKI, JEAN LE GAC, JOHN C. FERMIE 1972; *AMSTERDAM, PARIS, DÜSSELDORF* 1972.

sottovalutato, nonostante l'ottima rete di riviste di settore<sup>37</sup>, così come di gallerie che, seppur indebolite da condizioni di mercato spesso svantaggiose, promuovevano comunque una programmazione internazionale di tutto rispetto<sup>38</sup>. Soprattutto negli ultimi anni, gli studi francesi stanno colmando le lacune relative alla storia delle gallerie di punta di quel tempo<sup>39</sup>, puntualizzando la varietà geografica e tipologica delle programmazioni proposte. Eppure, continuano a tardare esiti che prendano coerentemente in considerazione tali aperture al contesto internazionale mettendo a sistema le occasioni di confronto tra artisti francesi e stranieri.

Gli studi sono rimasti inconsapevolmente imbrigliati – salvo rari episodi d'impostazione oppositiva, limitati però a casi specifici e comunque meritevoli di approfondimenti più ampi<sup>40</sup> – entro l'interpretazione di una Parigi sconfitta, trascurabile nell'agone dell'arte moderna. Se durante gli anni Sessanta e Settanta era forse naturale percepire il ritardo culturale della capitale francese, a fronte degli straordinari successi del passato e di quelli che si andavano configurando, ad esempio, tra Stati Uniti, Italia e Germania in quel momento, tali letture risultano oggi semplicistiche e ideologicamente compromesse, scardinabili a partire da una acquisita distanza storica. Un allargamento della cornice di riferimento risultava dunque, in questa ricerca, inevitabile, per concedere all'arte francese un meritato confronto con altre scene, che risultano tra l'altro, con analisi più approfondite, dichiaratamente note e familiari agli 'attori' della Parigi di quel tempo. Nel far ciò si accolgono anche le recenti riflessioni di Catherine Dossin, che spiegano come il presunto declino dell'arte francese nella seconda metà del Novecento, concetto dominante soprattutto negli studi di area statunitense, rappresenti un vero e proprio strumento necessario in sede critica per rimarcare la superiorità degli Stati Uniti nei confronti dell'Europa in campo artistico e culturale<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> MOKHTARI 1990-1991.

<sup>38</sup> FERGONZI 2022, pp. 24-30; *20 GALERIES DU 20E SIECLE. FRANCE 1905-1970* 2020; VERLAINE 2019; NAHON 1998.

<sup>39</sup> Si rimanda, a titolo esemplificativo: per la Galerie Durand-Dessert a *L'ART AU FUTUR ANTÉRIEUR* 2004; per la Galerie Daniel Templon a VERLAINE 2016; per la Galerie Yvon Lambert a *UNE HISTOIRE INTIME DE L'ART. YVON LAMBERT, UNE COLLECTION, UNE DONATION, UN LIEU* 2023.

<sup>40</sup> SATRE 2018b.

<sup>41</sup> «Without the inferiority of French art, American art could not be great. [...] It is nothing but a literary device in the triumphant narrative of American art, because [...] it is all about writing the history of art. [...] The French, German, and US-American stories may diverge, but the might all be valid to the extent that they reflect multiple possible perspectives on the events that took place in the corresponding art worlds during the second half of the twentieth century. There is no one 'true' story because there is not a correct way to perceive reality. Yet, we have to admit that the New York perspective that sees New York-based artists leading the trail of artistic innovation from Abstract Expressionism to Post-painterly Abstraction, Neo-Dada, Pop art, Minimal art, and Conceptual art has come to dominate the others», DOSSIN 2019, p. 12. Sulle dinamiche che regolavano la supremazia americana nel panorama e nel mercato artistico degli anni Settanta si rimanda anche a DOSSIN 2015, pp. 189-227.

## **POSSIBILITÀ DI RELAZIONE**

Si è dunque scelto con convinzione di indagare il contesto francese, intrecciando ricezione dell'Arte povera e produzione artistica locale: numerosi artisti continuavano a operare in Francia, nonostante il contesto culturale e le dinamiche mercantili internazionali apparissero meno favorevoli rispetto al passato. Inoltre, a fronte di una vicinanza geografica da sempre foriera di scambi e contaminazioni, l'idea tramandata dagli studi di una ricezione tardiva dell'Arte povera appariva, se non inverosimile, almeno meritevole di verifiche più scrupolose.

Appurata l'evidenza di una ricezione in presa diretta del fenomeno italiano anche da parte del mondo artistico francese, il passo successivo è stato quello di domandarsi cosa abbia potuto rappresentare l'Arte povera, dalla fine degli anni Sessanta in poi, per la coeva generazione di artisti d'oltralpe. Questo studio si è dunque proposto di rintracciare, parallelamente alle primissime occasioni di ricezione dell'Arte povera in Francia, le possibili reazioni locali, basandosi sull'analisi della produzione francese ed assecondando una prospettiva dialogica. Accanto alla materialità, all'evidenza formale delle opere, è stata condotta una ricognizione intrecciata di fonti archivistiche e bibliografiche tra Italia e Francia che ha consentito di restituire prospettive diverse, talvolta inaspettate. L'analisi del lavoro di artisti, galleristi e critici operanti in contesto francese si è anche valsa di interviste e testimonianze dirette, utili per colmare le lacune bibliografiche e per verificare posteriormente il grado d'impatto che le ricerche degli italiani potevano aver sortito oltralpe.

Nel primo capitolo, *Art pauvre: un dibattito tardivo? Prime testimonianze e diffusione nel contesto francese*, tutte le occorrenze dell'etichetta celantiana del 1967 rintracciate nel dibattito francese vengono discusse e confrontate; è poi approfondita la ricezione delle mostre di ambito poverista, sia francesi che internazionali. Per far ciò, è stato condotto uno spoglio analitico delle principali riviste di settore, senza tralasciare la stampa non di settore, confrontandosi con una cronologia precedentemente trascurata dagli studi, ovvero gli ultimi anni Sessanta ed i primi Settanta. A corredo di tale quadro, sono state considerate anche le presenze espositive francesi di Michelangelo Pistoletto e Pino Pascali: sebbene queste si posizionino anche antecedentemente rispetto alla teorizzazione del 'movimento' italiano, è risultato evidente di come la ricezione francese dell'Arte povera abbia risentito del lavoro presentato dai due artisti.

La ricezione francese dell'Arte povera è così risultata piuttosto consistente in sede critica a partire dal 1969, in coincidenza cronologica con la celebre rassegna di Berna curata da Harald

Szeemann<sup>42</sup>. A partire da tale dato, è stata analizzata la ricezione francese di quel particolare momento della storia dell'arte in cui, sia in Europa che in America, "le attitudini diventano forma": gli sguardi parigini rivolti all'esposizione, in realtà attenti e numerosi, non erano mai stati oggetto, prima d'ora, di un'analisi globale. È stato così possibile riflettere sul grado di incidenza dell'evento sul contesto francese, mettendo in luce un risultato molto più consistente rispetto alla vulgata tramandata dagli studi precedenti.

La mostra di Berna impattò considerevolmente, in quegli anni, sulla ricezione dell'Arte povera in Francia: svolgendosi più o meno in contemporanea alle prime mostre parigine di artisti come Gilberto Zorio, Mario Merz, Jannis Kounellis, etc., prontamente visitate e recensite, il nucleo di artisti internazionali presentati a Berna fu inizialmente identificato, in maniera generica, con l'etichetta storiografica messa a punto da Celant. Il fenomeno dell'*Art pauvre* venne dunque letto, almeno in un primo momento, come un orientamento globale, convogliando un largo ventaglio di ricerche, talvolta piuttosto disparate. Soltanto in un secondo momento anche la critica francese avrebbe cercato di orientarsi in modo più preciso, individuando continuità e divergenze tra le varie tendenze e geografie.

L'identificazione dell'Arte povera come fenomeno squisitamente italiano sarebbe avvenuta agli albori degli anni Ottanta, in fase di *revival*, grazie soprattutto alla mostra organizzata al Beaubourg da Germano Celant<sup>43</sup>. Tra la fine degli anni Sessanta ed i primi Settanta la possibile associazione delle ricerche degli italiani a quelle degli americani avrebbe talvolta inficiato le letture fornite dai critici francesi, in quel momento particolarmente ostili verso l'arte d'oltreoceano. Tuttavia, rispetto al punto di vista dei critici, quello degli artisti locali avrebbe trovato esiti divergenti: le reazioni nei confronti di tale innovativo *corpus* di opere e pratiche artistiche si configurarono infatti come favorevoli e generalmente accoglienti.

Di tale aspetto, ovvero della produzione degli artisti francesi, si occupa il secondo capitolo, *La France s'habille en pauvre. Arte francese in veste povera*. Partendo dall'analisi delle scarse presenze francesi alla manifestazione di Berna, costituite da Sarkis e Alain Jacquet, si è cercato di dar voce a quel campionario di pratiche artistiche transalpine che, tra il 1969 ed i primi anni Settanta, sembrano dimostrare una certa fascinazione nei confronti delle ricerche che cominciavano a essere definite con l'aggettivo "*pauvre*", testimoniando aperture al contesto internazionale e ai comuni possibili riferimenti. Sono stati effettuati approfondimenti sul lavoro, negletto dagli studi, di artisti come Daniel Pommereulle, ritenuto in Francia una sorta di anticipatore dell'Arte povera, Gina Pane, Bernard Borgeaud, senza trascurare le vicende legate alla biennale parigina

---

<sup>42</sup> *WHEN ATTITUDES BECOME FORM* 1969.

<sup>43</sup> *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981.

del 1969<sup>44</sup>, definita povera dai suoi commentatori. Si è inoltre dato spazio ad alcune tangenze problematiche, emerse in alcune opere francesi in cui si riscontrano occasionali convergenze stilistiche con l'Arte povera, seppur in modo limitato o discontinuo. Tale analisi si è riproposta, in ultima istanza, di rintracciare l'impatto diretto dell'Arte povera sulla produzione artistica francese di quel momento, da leggersi parallelamente alla coeva ricezione critica delle mostre ricostruita nel capitolo precedente.

Il terzo capitolo, *Quale Arte povera? Tendenze, transizioni e intersezioni negli anni Settanta*, registra ed affronta il repentino cambio di passo che si verifica all'inizio degli anni Settanta, quando l'interesse creatosi attorno all'Arte povera, dichiarata un'esperienza conclusa dallo stesso Germano Celant<sup>45</sup>, sembrò subire una battuta d'arresto. La prima consistente partecipazione di gruppo degli artisti italiani legati all'Arte povera nella capitale francese si verificò nel 1971, alla biennale parigina con Achille Bonito Oliva<sup>46</sup>; eppure, il clima culturale era già mutato assumendo connotazioni concettualizzanti. Il decennio degli anni Settanta è infatti contraddistinto dal susseguirsi di varie tendenze, *in primis* l'Arte concettuale, ma anche la Pittura analitica, la Video Art, la Body Art e la Narrative Art, che catturano l'attenzione della critica. È risultato dunque necessario interrogarsi su tale snodo, insieme ricco e confuso.

Si tenta inoltre di interrogare ed approfondire questioni legate alla sfortuna internazionale che investì l'avanguardia artistica francese in quel periodo, monitorando sia i rari tentativi di esportazione – uno su tutti, la *documenta 5* del 1972, che vide anche la partecipazione di Christian Boltanski, Jean Le Gac, Ben Vautier, etc.<sup>47</sup> – sia le occasioni mancate. Le intersezioni tra Italia e Francia sarebbero infatti state favorite da occasioni d'incontro, in rassegne o mostre di respiro internazionale, progettate da alcuni critici durante il corso degli anni Settanta e poi naufragate. Grazie a una lettura incrociata delle fonti archivistiche è stato possibile ricostruire alcuni di tali sfortunati progetti, fondamentali per sfatare il falso mito dell'impossibilità di inserimento delle ricerche di artisti francesi all'interno di più favorevoli contesti espositivi e discussioni critiche internazionali.

Una consistente parte del capitolo è dedicata alle vicende legate al gruppo Supports/Surfaces, le cui pratiche artistiche, sospese tra pittura, scultura e spazio ambientale, si svilupparono parallelamente all'Arte povera. Alcuni esiti di Supports/Surfaces sono stati talvolta accostati al lavoro degli italiani, ma in modo piuttosto blando e allusivo<sup>48</sup>. Si è cercato dunque

---

<sup>44</sup> 6<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS 1969.

<sup>45</sup> CELANT 1971a.

<sup>46</sup> 7<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS 1971.

<sup>47</sup> DOCUMENTA 5 1972.

<sup>48</sup> SATRE 2018b.

di stabilire in che termini e in quale misura potesse sussistere un rapporto di affinità, tentando un ‘corpo a corpo’ tra le opere licenziate nello stesso periodo dai due schieramenti. A partire dalle passioni pittoriche di tali artisti, si è inoltre tentata un’analisi sul significato di quel lento, ma palpabile ritorno alla pittura che si verificò durante il corso del decennio assecondando diverse esigenze linguistico-espressive e critiche. Se giunti nel pieno degli anni Settanta i francesi sembrarono perdere interesse verso le ricerche riconducibili all’Arte povera, a favore di esiti smaterializzati, sociologici o analitico-pittorici, a partire dalla fine del decennio è possibile registrare un repentino ribaltamento di tale condizione.

Il quarto e ultimo capitolo, *Art pauvre e dintorni. Un’auto-analisi attraverso lo specchio della storia. Riletture, storizzazione e diffusione tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta*, affronta la nuova stagione di *revival* dell’Arte povera, che ebbe in Francia un impatto dirompente, non soltanto sulle collezioni pubbliche, in quel momento in fase di formazione o ampliamento, e di riflesso sul mercato dell’arte, ma anche sulle pratiche artistiche della generazione più giovane. Nonostante i primi anni Ottanta si fossero caratterizzati, a livello globale, per un ritrovato slancio pittorico (come dimostra la Transavanguardia italiana<sup>49</sup>), la scena francese sembrò al contempo riscoprire le ricerche antecedenti: pur non disdegnando la pittura, le pratiche artistiche di quel frangente si configurano come eclettiche, libere da schematismi formali, critici o ideologici troppo rigidi.

Così come la fortuna del *revival* poverista in Francia, le ultime pagine del lavoro ruotano attorno ad un fulcro, una mostra ben nota in Italia e più volte citata, ovvero *Identité Italienne*, in programma a Parigi nel 1981<sup>50</sup>. Le ricostruzioni e gli studi in merito non mancano di certo<sup>51</sup>; è anche vero che l’esposizione organizzata da Germano Celant al Centre Pompidou non era mai stata analizzata attraverso un punto di vista francese.

La lettura francese delle opere in mostra al Beaubourg per *Identité Italienne* chiama in causa insistentemente il rapporto con l’eredità storico-culturale classica, oltre che con una teatralità definita barocca. In effetti, durante il corso degli anni Settanta era già emersa l’esigenza da parte di alcuni artisti di confrontarsi con la storia e con il passato, dialogando con discipline come le scienze umane, l’archeologia e l’antropologia. Si è dunque scelto di tener conto di tali aspetti, centrali anche in sede critica nell’analisi dell’avvio della stagione postmoderna di fine anni Settanta, in relazione ad alcuni esiti della produzione di artisti come Giulio Paolini o Anne e Patrick Poirier. Viene inoltre riservato ampio spazio al ruolo di promozione dell’Arte povera

---

<sup>49</sup> BONITO OLIVA 1979; VIVA 2020.

<sup>50</sup> IDENTITÉ ITALIENNE 1981.

<sup>51</sup> MESSINA 2014; LONARDELLI 2016; CAMMARATA 2021.



rivestito in quegli anni a Parigi dalla Galerie Durand-Dessert, mai affrontato dagli studi, e si rende conto di altre nuove occasioni di incontro tra artisti italiani e francesi il cui lavoro è similmente, in quel momento, in fase di storicizzazione.

### ***UNO SGUARDO DIVERSO***

Le differenze tra l'esordio dell'Arte povera in Francia e la stagione di *revival*, individuabili in un primo momento nell'accostamento alle coeve ricerche d'avanguardia, dirompenti e contestatarie, e successivamente in un'identità storico-culturale più marcatamente italiana da musealizzare, risultano essenziali per comprendere a pieno il ruolo rivestito da tali ricerche in momenti che, seppur diversi, dimostrano uno statuto solido e ben definito. All'altezza degli anni Sessanta e Settanta l'Arte povera sortì sui critici e sugli artisti locali un impatto culturale, suscitando dibattiti e rappresentando una possibile via da percorrere per le pratiche artistiche; negli anni Ottanta conquistò un sorprendente spessore a livello mercantile-collezionistico e museale, elementi alla base dell'incontestabile *status* di fortuna acquisito che perdura ancora oggi. Tale condizione favorevole è stata certamente agevolata dal lavoro teorico di Germano Celant, nella felice – quanto problematica, da un punto di vista oggettivo – strategia di tenere insieme artisti e ricerche variegata e spesso distanti tra loro sotto il segno di una comune etichetta storiografica. Proprio all'assenza di una simile strategia è imputabile lo scarso successo riscosso, in quegli stessi anni, dai colleghi francesi.

Gli aspetti che sembrano emergere con più prepotenza dalla ricerca effettuata sono due, e dipendono da costrutti critici dati per invalicabili nel corso degli anni.

La sfortuna dell'arte francese negli anni Settanta non sarebbe dipesa direttamente dall'emersione della scena newyorkese a discapito di quella parigina, quanto piuttosto dall'assenza di personalità critiche che in quel momento abbiano costruito un sistema in grado di risultare comprensibile e seducente a livello internazionale. Tale assunto non implica in alcun modo, come si spera possa emergere dalle pagine successive, una carenza di aggiornamento da parte degli artisti locali.

Inoltre, nonostante l'imprescindibilità della figura di Celant, vero padre dell'Arte povera, le letture fornite dai francesi, soprattutto quelle precedenti alla stagione di *revival*, hanno spesso permesso di sollecitare riflessioni insolite ma importanti, grazie a una minore dimestichezza con i testi critici celantiani che, come detto furono tradotti e pubblicati in Francia solo a partire dal 1981. Proprio a partire da tale prospettiva peculiare, si è tentato di dar risalto ad analisi e

domande legate all'Arte povera emerse in Francia e non altrove. La convinzione è infatti quella che, sebbene gli studi su tale fortunato momento dell'arte italiana risultino allo stato attuale sempre più ricchi e numerosi, molti aspetti possano ancora essere sviscerati o precisati proprio a partire dall'idea che l'Arte povera non sia esistita tanto come movimento artistico, quanto soprattutto, e prima di tutto, come marchio ideato e registrato in sede critica.

Ringrazio Flavio Fergonzi e Valérie Da Costa per aver per aver accolto e affrontato con cura e passione questi anni di ricerca insieme.

Per il prezioso contributo e per l'interesse dimostrato nei confronti di questa ricerca prestandosi ad un ampio confronto: Bernard Borgeaud, Michel e Liliane Durand-Dessert, Françoise Lambert, Catherine Millet, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Jean-Marc Poinot, Anne e Patrick Poirier, Fabio Sargentini.

Per più brevi ma arricchenti segnalazioni: Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Massimo Piersanti, Sarkis.

Per i confronti: Filippo Bosco, Silvia Cammarata, Barbara Cinelli, Bettina Della Casa, Maddalena Disch, Francesco Guzzetti, Armance Léger, Sara Miele, Sylvie Mokhtari, Chiara Portesine, Maria Rossa, Stefano Turina.

Per la condivisione di materiali: Alessandra Acocella, Giovanni Anselmo e Rocco Mussat Sartor (Archivio Giovanni Anselmo, Torino), Bernard Borgeaud, Luisa Borio e Nadia Zito (Archivio e Biblioteca Fondazione Mario e Marisa Merz, Torino), Giulia Cappelletti (Archivi MAXXI Arte, Roma), Valérie Da Costa, Sophie Costes (Archivio MAMCO, Ginevra), Michel e Liliane Durand-Dessert, Juliette Evezard, Antonio Frugis (Archivio Fondazione Pino Pascali, Polignano a Mare), Mica Gherghescu e Natasha Milovzorova (Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Parigi), Mery Granata e tutto lo staff dell'Archivio e della Biblioteca della GAM, Torino; Veronica Locatelli, Gaïa Jacquet-Matisse (Alain Jacquet Estate, Parigi), Françoise Lambert, Laurence Le Pupou e Camille Simon (Archives de la Critique d'Art, Rennes), Giulia Lotti (Archivio Eliseo Mattiacci, Pesaro), Maria Messina e tutto lo staff della Biblioteca del Castello di Rivoli, Manuela Momentè e tutto lo staff dell'Archivio storico (ASAC) e della Biblioteca della Biennale di Venezia, Giulio Paolini, Bettina Della Casa e Maddalena Disch (Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino), Giuseppe Penone e Luca Spanu (Archivio Giuseppe Penone, Torino), Anne e Patrick Poirier, Sarenco, Véronique Van Bever (Archivio SMAK, Gent).

Per il costante supporto a Parigi, tra difficoltà logistiche, pandemia, scioperi e furti, grazie a Fausto D'Amico e a Romain Jaccoud; per l'ospitalità a Roma, ad Andrea Di Nezio e a Clara Seghesio.

# 1

## *ART PAUVRE: UN DIBATTITO TARDIVO?*

### PRIME TESTIMONIANZE E DIFFUSIONE NEL CONTESTO

#### FRANCESE

Quando fu affrontata per la prima volta, negli anni Ottanta del Novecento, la questione della ricezione francese dell'Arte povera in Francia, fu sottolineato il ritardo di questa ricezione. Tale ritardo, imputato alla supposta situazione di stallo che avrebbe caratterizzato il contesto artistico e culturale parigino degli anni Settanta, sarebbe stato felicemente riscattato dallo slancio del *revival* poverista iniziato con la mostra *Identité Italienne* e con la conseguente, massiccia mole di acquisizioni da parte di musei e di istituzioni pubbliche, che avrebbero manifestato un febbrile e repentino interesse verso le opere degli artisti italiani<sup>52</sup>.

La bibliografia compilata nel 1987 da Anne Dary in occasione della prima grande mostra francese che rendeva conto delle acquisizioni pubbliche di opere dell'Arte povera<sup>53</sup> menziona le esposizioni alla Galerie Sonnabend di Parigi e alla Galerie Iolas della fine degli anni Sessanta come caso isolato. La partecipazione italiana alla biennale parigina del 1971 è definita come «l'exposition collective la plus ancienne et la plus complète rassemblant un ensemble significatif d'œuvres»<sup>54</sup>; bisognerà poi attendere la fine degli anni Settanta «pour qu'un regain d'intérêt se manifeste à l'encontre des artistes italiens»<sup>55</sup>.

Nonostante venga citata senza troppo rilievo l'esistenza di articoli su riviste francesi come «Opus International», «Chroniques de L'Art Vivant», «Combat», l'autrice lamenta che «même actuellement il n'y a aucun ouvrage de référence en français consacré à l'Arte Povera»<sup>56</sup>, e che

---

<sup>52</sup> Cfr. MARCADÉ 1987; DARY 1987; LISTA 2011, p. 196.

<sup>53</sup> Il catalogo si apre con un'intervista di Daniel Soutif a Germano Celant, realizzata nel settembre 1986 e poi ripubblicata in versione ridotta su «Libération». La testimonianza di Celant offriva al pubblico francese un dettagliato resoconto sull'Arte povera senza risparmiare critiche nei confronti del ritorno alla pittura degli anni Ottanta. Cfr. SOUTIF 1987; CELANT, GAUVILLE, PAULINO-NETO, SOUTIF 1986. Si rimanda anche a BLISTÈNE 1984.

<sup>54</sup> DARY 1987, p. 98.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

«la critique est très lacunaire et [...] certains textes anciens (de Celant par exemple) n'ont été traduits en français que 10 ans après leur parution»<sup>57</sup>.

Bernard Marcadé si spinge sino a parlare di occultazione del poverismo: il fenomeno è riconducibile alla comparsa «en cette charnière des années 60-70, d'une idéologie qui mêlait astucieusement le positivisme et les sciences humaines: le structuralisme»<sup>58</sup>, innescando «une forme de coexistence pacifique théorique»<sup>59</sup> e nei confronti del quale «la France porte une grande responsabilité»<sup>60</sup>. Secondo Marcadé l'Arte povera sarebbe stata penalizzata dalla predilezione in Francia per «l'Art Minimal américain et ce qui se revendiquait comme ses succédanés européens – à savoir principalement Support-Surface – à grand renfort de discours où le pseudo-scientisme le disputait assez curieusement à une hybridation de militantisme maoïste et d'œcuménisme freudien des plus sommaires»<sup>61</sup>.

Va però ricordato che quando Achille Bonito Oliva presentò Boetti, Calzolari, Fabro, Penone, Zorio – prevedendo anche la presenza, poi sfumata, di Kounellis e Paolini – al Parc Floral de Vincennes nel 1971 per la sezione italiana della Biennale di Parigi, alcuni critici francesi mostrarono di possedere già una certa dimestichezza con l'Arte povera. Inoltre, una testimonianza orale raccolta nell'occasione di questa ricerca attesta la circolazione in Francia, soprattutto tra artisti e critici, dell'edizione inglese del volume di Celant *Arte povera* (1969) già dalla data di pubblicazione<sup>62</sup>. *Arte povera* viene anche ricordato da alcuni studi successivi come testo «qui servira de catalogue à la Biennale de Paris en 1971»<sup>63</sup>, e a sostegno di tale tesi andrebbe sottolineato che gli organizzatori della biennale parigina avevano indicato lo stesso Celant come curatore della partecipazione italiana piuttosto che Bonito Oliva, poi imposto dall'intervento di

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 99. Le prime traduzioni in lingua francese dei testi di Celant risalgono al 1981, contenute in *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981. La traduzione del testo incluso nel catalogo di *Arte povera / IM Spazio* (La Bertesca, Genova, settembre 1967) fu ripreso e incluso nel catalogo della mostra del 1986 *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* (Centre Georges Pompidou, Parigi, luglio 1986). Cfr. *ARTE POVERA / IM-SPAZIO* 1967; *QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE?* 1986, pp. 391-392. La mostra inglobava in un'unica sezione Arte povera e anti-minimal, con opere di Manzoni, Pascali, Merz, Zorio, Kounellis, Anselmo, Fabro, Hesse, Serra, Smithson. Si chiudeva così il percorso espositivo, inaugurato con il primitivismo di Gauguin. A Beuys fu riservata una sezione monografica. Si rimanda anche al saggio di Poinsot contenuto in catalogo (cfr. POINSOT 1986) che dedica ampio spazio al lavoro di Merz e Anselmo. Risale invece al 1989 il numero monografico riservato da «Artstudio» all'Arte povera (Cfr. *REGARDS SUR L'ARTE POVERA* 1989). Le prime monografie francesi sull'Arte povera risalgono agli anni Novanta (Cfr. SEMIN 1992; BOUISSET 1994; JOPPOLO 1996).

<sup>58</sup> MARCADÉ 1987, p. 53.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *CONVERSAZIONE CON B. BORGEAUD* 2021.

<sup>63</sup> *CHRONIQUES NIÇOISES* 1991, I, p. 356. Nel settembre 1971, quando si inaugura la 7<sup>a</sup> Biennale de Paris, Achille Bonito Oliva non ha ancora pubblicato *Il territorio magico*; il volume di Celant rappresentava dunque, verosimilmente, l'unico testo di riferimento esistente che presentasse in modo sistematico il lavoro di molti degli artisti coinvolti. Cfr. 7<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS 1971; BONITO OLIVA 1971c.

Palma Bucarelli per mantenere un più saldo controllo romano di una manifestazione artistica istituzionale<sup>64</sup>.

Tali indizi giustificano un'indagine che ricostruisca e discuta le primissime occorrenze dell'Arte povera nel contesto francese, nel tentativo di comprendere a quale altezza cronologica si attestò una sua prima ricezione in Francia, attraverso quali canali, e soprattutto con quale interpretazione questa fosse stata intesa. A tale scopo, si è scelto censire ed interrogare gli articoli apparsi su quotidiani e riviste, le esposizioni e gli studi francesi sull'*art actuel* pubblicati a cavallo tra fine anni Sessanta e primi Settanta, contributi che raccontano una storia diversa rispetto a quella tramandata dagli studi successivi alla stagione critica in cui il 'movimento' ha iniziato ad essere storicizzato, a partire dagli anni Ottanta. Pur focalizzandosi sulla ricezione dell'Arte povera successiva alla definizione del 'movimento' da parte di Germano Celant, a partire dal 1967, tale ricostruzione deve necessariamente tener conto di una preistoria risalente agli anni immediatamente precedenti, partendo dall'indagine su come alcuni artisti successivamente coinvolti in tale esperienza siano stati recepiti ancor prima dell'Arte povera.

## 1.1 PRIMA DELL'ARTE POVERA

L'etichetta critica di Arte povera fu coniata e messa a punto da Germano Celant tra il settembre e il novembre del 1967: il critico la utilizzò per la prima volta nella mostra collettiva *Arte povera e IM-Spazio*, tenutasi alla galleria La Bertesca di Genova, precisandone in seguito gli assunti teorici e le personalità artistiche coinvolte nell'articolo comparso su «Flash Art» nel novembre dello stesso anno<sup>65</sup>.

Il primo dato di cui tener conto è che gli artisti che avrebbero fatto parte del raggruppamento dell'Arte povera<sup>66</sup> furono conosciuti in Francia all'altezza di cronologie precoci, per la presenza di loro opere in sedi espositive locali. È in particolare il nome di Michelangelo Pistoletto, assieme a quelli di Pino Pascali e Jannis Kounellis, a risultare noto già alla metà degli anni Sessanta. Il lavoro di questi artisti rappresentò, agli occhi della critica francese, una possibile via d'uscita dal privilegio nordamericano a favore di una linea artistica più marcatamente

---

<sup>64</sup> Per un approfondimento si rimanda al terzo capitolo della tesi.

<sup>65</sup> Cfr. CELANT 1967. Poco prima una prima versione dell'articolo era già stata pubblicata sul numero di ottobre-novembre dello stesso anno della rivista «Bit» (G. CELANT, *Poor art - Arte povera*, «Bit», ottobre-novembre 1967, p. 6).

<sup>66</sup> Tale raggruppamento risultava per altro problematico, in quanto non fisso: nel corso del tempo il nucleo di artisti selezionati da Celant e la parallela teorizzazione critica avrebbero subito oscillazioni, modifiche e momentanee battute d'arresto.

europea, in grado di dialogare col contesto francese, in quel momento marginalizzato rispetto ad altre linee geografiche che avevano escluso Parigi.

### 1.1.1 MICHELANGELO PISTOLETTO: “POP E NON POP”

La prima personale alla Galerie Sonnabend di Michelangelo Pistoletto si tenne nel marzo 1964, accompagnata da un catalogo (Fig. 1.1) con presentazioni di Tommaso Trini, Alain Jouffroy, Michael Sonnabend. Si tratta della prima mostra personale dell'artista fuori d'Italia. Pistoletto aveva conosciuto Ileana Sonnabend tra l'aprile e il maggio dell'anno precedente in occasione della sua personale torinese alla Galleria Galatea in cui debuttavano i *Quadri specchianti*. Tale incontro fu fondamentale per almeno due ragioni: inserendosi in una programmazione marcatamente americana e genericamente definibile come pop<sup>67</sup>, Pistoletto sarebbe stato il primo italiano dopo Mario Schifano ad esporre nella sede parigina della Sonnabend. Inoltre, fu proprio l'artista a far intrecciare il cammino di Ileana Sonnabend con quello di Gian Enzo Sperone e dei giovani che presto sarebbero stati inclusi nell'Arte povera, presentandoli alla gallerista durante una delle visite nel suo atelier torinese: Pistoletto pose così le basi per le collaborazioni e gli scambi artistici tra Torino e Parigi di fine anni Sessanta, principalmente gestiti da Sonnabend e Sperone.

Alla prima personale francese Pistoletto espose un gruppo di diciassette *Quadri specchianti* realizzati tra il 1962 e il 1964 tra cui *Sacra conversazione* (1963), *Bottiglia per terra* (1963), *La signora Lichtenstein* (1963). Le opere sono eseguite su supporto in acciaio inox lucidato a specchio su cui è applicata un'immagine dipinta su carta velina, il ricalco di una fotografia ingrandita a dimensioni reali di persone o di oggetti. Se i *Quadri specchianti* rappresentano notoriamente quella parte del *corpus* di Pistoletto ad aver riscosso, sin da subito, una longeva fortuna internazionale che perdura anche oggi, risultano meno note le reazioni della critica e degli artisti francesi che si misurarono con la produzione dell'artista anteriore alla fase dell'Arte povera: nell'esatto momento in cui il mondo dell'arte stava accingendosi ad un passaggio di testimone piuttosto controverso, dalle mode pop a quelle minimal.

In catalogo, Alain Jouffroy (Fig. 1.2) si soffermò su quel «télescopage d'un monde mental (figuré) et d'un monde vrai (perçu)»<sup>68</sup>, ovvero sulla coesistenza tra immagini statiche dipinte e fissate sulle superfici specchianti e dei mutevoli riflessi dell'ambiente circostante, e la loro

---

<sup>67</sup> Cfr. VERLAINE 2019, pp. 462-466.

<sup>68</sup> JOUFFROY 1964a, p.n.n.

percezione da parte dello spettatore. La forza immaginativa di Pistoletto consisteva secondo Jouffroy nell'aver trovato il modo di far coesistere le due realtà:

C'est le mystère de ses tableaux que de faire coexister dans un même 'espace' une silhouette immobile ('morte', et d'autant plus absente, parfois, qu'elle tourne le dos au regardeur) et le milieu ambiant ('vivant') où se déplace le regardeur même, et dans la profondeur duquel le regard du personnage représenté semble plonger. La silhouette appartient au passé (par son apparente fixité) autant qu'au présent, puisqu'elle se superpose à un espace mobile qui englobe l'instant. Tel souvenir (une 'ombre du passé') qui parviendrait à se matérialiser et à se dresser, spectre du vif, en face de nous<sup>69</sup>.

Lo spazio specchiante diveniva così spazio della memoria, serbatoio di "ricordi visivi", rievocando atmosfere metafisiche e proustiane, assieme a tutto quel ventaglio di riferimenti artistico-letterari d'ascendenza surrealisticobretoniana che caratterizzavano il bagaglio culturale di Alain Jouffroy<sup>70</sup>. Il concetto di ricordo veniva chiamato in causa, nelle parole del critico, attraverso un immaginario quasi cinematografico legato ai concetti di proiezione e schermo: «il s'agit de projections statiques sur l'écran ondoyant de la mémoire. Chacun des tableaux de Pistoletto peut être en effet considéré comme un instantané fixe projeté sur une image en transparence qui, elle, demeure en mouvement comme celle d'un film»<sup>71</sup>. L'interesse per il cinema evidenziava un approccio all'arte aperto, legato al dato percettivo, ed era forse debitore di un interesse già sviluppato a partire dalle avanguardie storiche<sup>72</sup>; negli anni Sessanta Jouffroy avrebbe fatto spesso riferimento alla *Nouvelle vague* francese nei suoi scritti sull'arte, ed in particolare a Jean-Luc Godard, definendolo «peintre d'aujourd'hui»<sup>73</sup>. Si trattava di un approccio

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> La biografia di Alain Jouffroy, poeta prima che critico d'arte, è costellata di incontri particolari che ne influenzarono vicende e orientamento. Risale al 1946 l'incontro con André Breton, che lo introduce al Surrealismo artistico e letterario. Nel 1954 Jouffroy divenne amico di Marcel Duchamp, interessandosi sempre più intensamente all'arte francese e americana. Tra il 1960 e il 1961, durante un viaggio a New York, il critico rafforzò il suo legame con Duchamp, incontrando anche artisti del calibro di Andy Warhol e Robert Rauschenberg. Tradizionalmente, e probabilmente proprio a partire dall'asse surrealista che nel secondo dopoguerra aveva unito Parigi e New York, il raggio d'interessi di Jouffroy risulta volutamente internazionale, anche negli anni in cui i rapporti tra Parigi e New York sarebbero divenuti tesi: «doin des conflits d'intérêts marchands et nationalistes qui opposent Paris et New York, Alain Jouffroy présente les travaux du Pop art américain à Paris de 1961 à 1964». Proprio a partire da tali premesse, è da intendersi la collaborazione con Ileana Sonnabend dei primi anni Sessanta (<https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/jouffroy-alain>).

<sup>71</sup> JOUFFROY 1964a, p.n.n.

<sup>72</sup> In relazione al cinema Breton Jouffroy dichiarò nel 1951: «Allora non vedevamo nel cinema, qualunque esso fosse, che sostanza lirica, la quale esigeva di essere rimestata tutt'insieme e a caso. Credo che ciò che in esso ponevamo più in alto, tanto da disinteressarci di tutto il resto, fosse il suo potere di disorientamento» ([https://www.treccani.it/enciclopedia/surrealismo\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/surrealismo_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/)).

<sup>73</sup> Cfr. JOUFFROY 1964b, p. 201.



al *medium* cinematografico lirico ed evocativo: era lo stesso chiamato in causa anche nella presentazione della prima personale parigina di Andy Warhol, allestita alla Sonnabend (Fig. 1.3) giusto prima dell'esordio di Pistoletto.

Per Warhol, che aveva appena iniziato a dedicarsi al cinema in prima persona, il critico citava *Nuit et brouillard* di Alain Resnais in relazione ai *Disasters*<sup>74</sup> (Fig. 1.4). Anche confrontandosi con l'opera di Warhol, Jouffroy fece riferimento ai concetti di schermo e di ingrandimento fotografico di immagini giustapposte, e descrisse la occasionale soppressione del colore di fondo a favore di un bianco riflettente e uniforme evidenziando il carattere mentale sotteso in tali operazioni. La lettura del lavoro di Warhol fornita dal critico francese evidenziava una sorta di drammaticità, osservando elementi quali la «solitude de tout spectateur possible»<sup>75</sup> o la «gravité d'un homme face à la vie»<sup>76</sup>. Tali espressioni sottendevano implicitamente quel superamento della pittura dell'Espressionismo astratto che avvicinava le ricerche di Warhol a quelle di Pistoletto. Il ricorso all'universo fotografico e cinematografico rappresentava dunque un espediente per riportare opere del genere entro un campo di forze che attingeva da un vissuto reale, in cui lirismo ed oggettività potevano convivere:

Car c'est le génie de Warhol [...] que d'oser rendre à la peinture sa fonction de bain révélateur. Trop longtemps nous avons cru que le tableau n'était plus que des couleurs en un certain ordre assemblées, trop longtemps l'on a voulu nous faire oublier qu'il était un doigt pointé sur le centre de l'homme. [...] Cette fois-ci, plus aucun doute n'est permis : la peinture se rétablit sur les bases brulantes de la vérité humaine<sup>77</sup>.

Jouffroy tracciava così un legame tra le ultime tendenze europee e quelle americane, nel tentativo di attenuare quella spaccatura che stava delineandosi tra Parigi e New York, distanza che esclude progressivamente Parigi dal mercato e dall'attenzione critica internazionale. L'intento di delineare un comune campo d'azione tra i due mondi venne esplicitato anche in un articolo su Robert Rauschenberg, apparso su «L'Œil» nel maggio 1964 (Fig. 1.5), poco prima dell'inaugurazione della Biennale di Venezia che lo vide trionfare (Figg. 1.6-1.7), esacerbando ulteriormente il solco Europa-America a favore di quest'ultima. Qui il critico sottolineò che «L'art de Rauschenberg ne se définit pas à l'intérieur des limites d'une seule nation. Il participe,

---

<sup>74</sup> JOUFFROY 1964c, p.n.n.; cfr. *WARHOL* 1964.

<sup>75</sup> *Ivi*, p.n.n.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

dès ses débuts, à une conscience internationale de la création artistique, qui est le lot de sa génération»<sup>78</sup>. Jouffroy colse l'occasione per precisare che

L'immense interpénétration culturelle qui a favorisé depuis soixante ans à Paris la rencontre d'artistes de tous les pays, la venue de quelques-uns des plus grands peintres et sculpteurs européens, pendant la guerre à New York (Marcel Duchamp, Max Ernst, André Masson, Chagall, Matta, Tanguy, Hélion, Zadkine, Lipschitz, etc.), leur influence directe ou indirecte, mais décisive sur le développement tardif de l'œuvre d'Arshile Gorky, celle de Jackson Pollock, celle de Jack Tworkov, le caractère errant et cosmopolite de tout artiste d'aujourd'hui, interdisent de justifier d'aucun point de vue la naissance d'un nationalisme artistique aux Etats-Unis<sup>79</sup>.

In questa stessa generazione di giovani artisti, rappresentata dalla celebre dichiarazione di Rauschenberg: «La peinture a ses rapports avec la vie et avec l'art. [...] J'essaie d'agir dans la brèche qui les sépare»<sup>80</sup>, Jouffroy incluse idealmente anche l'opera di Pistoletto. La collaborazione del critico francese con Ileana Sonnabend era da intendersi come una mossa strategica per europeizzare la programmazione filoamericana della galleria parigina. Jouffroy, che in quegli anni viaggiava regolarmente tra Parigi e New York, avrebbe prestato attenzione ad artisti come Jim Dine e Daniel Spoerri, da lui presentati anche in alcune gallerie milanesi<sup>81</sup>, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, o Arman.

Il critico lesse parallelamente il lavoro di tale compagine di artisti interpretando il loro lavoro a partire dalla partecipazione del dispositivo quadro al dramma della vita quotidiana. Così facendo, poteva essere espunto ogni sospetto di esplicita ascendenza pop a favore di un discorso più ampio e articolato. Alcuni concetti associati al lavoro di Warhol e Pistoletto vennero impiegati, ad esempio, per descrivere anche l'opera di Rauschenberg<sup>82</sup>, legando tali nuove esperienze ad una linea europea che discendeva da Kurt Schwitters e Marcel Duchamp e che adesso proseguiva attraverso «quelques-uns des artistes européens les plus dynamiques», nel tentativo di compiere «une révolution du regard au même moment des deux côtés de l'océan. De cette révolution, le Pop ne sera qu'une des nombreuses conséquences»<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup>JOUFFROY 1974, p. 142.

<sup>79</sup> Ivi, p. 145.

<sup>80</sup> Ivi, p. 143.

<sup>81</sup> Su Spoerri, cfr. JOUFFROY 1961 e JOUFFROY 1965; su Dine, cfr. JOUFFROY 1962.

<sup>82</sup> Tale procedimento appare evidente in passi come: «Le tableau devient un élément du drame humain quotidien et crée l'hallucination du vrai. Comme un plongeur qui, en se jetant au fond du Merz, y aurait découvert la réalité mouvante qu'il recouvre», JOUFFROY 1974, p. 150.

<sup>83</sup> *Ibid.*

Il pericolo, in questa lettura francese, era proprio quello di un'assimilazione del lavoro di Pistoletto all'estetica pop, rifiutata dall'artista stesso. L'ottica americano-centrica – e mercato-centrica – di Michael Sonnabend, ad esempio, rintracciava le continuità tra gli specchi e La Pop art:

Il en a commun avec le Pop Art cette participation impersonnelle et classique à l'existence de tous les jours afin d'unifier l'homme dans sa totalité. Comme pour le Pop Art, la vie même est vulgaire : le banal fait-divers permet le dialogue de l'homme avec soi-même. Et c'est pour cela que l'artiste nous met littéralement dans le tableau<sup>84</sup>.

Eppure, i *Quadri specchianti* di Pistoletto erano in grado di oltrepassare tale accostamento, consentendo riflessioni altre<sup>85</sup>: Jacques Michel, in quegli anni principale commentatore delle mostre d'arte contemporanea in programma a Parigi su “Le Monde”, si espresse con toni entusiastici sull'artista, un giovane che «a mis la couleur au rancart, rangé ses pinceaux et roulé ses toiles»<sup>86</sup>. Veniva recepita la dialettica tra quadro e osservatore, «acteur en même temps que spectateur», e i lettori venivano avvertiti che «la composition sera complétée lorsque vous vous placerez près d'elle»<sup>87</sup>. Ma soprattutto veniva evidenziata la volontà di oltrepassare il semplicistico accostamento all'universo pubblicitario: «Cela pourrait parfois faire songer à la manière publicitaire, où l'on excelle dans l'art de la suggestion par quelques touches. En réalité, Pistoletto va plus loin: il a trouvé une manière neuve de s'exprimer en peintre sans les outils traditionnels du peintre»<sup>88</sup>; tale nuova via, che permetteva all'artista di esprimersi da pittore pur rinunciando ai tradizionali attrezzi del pittore, era da agevolata proprio dal processo d'immissione dello spettatore all'interno dell'opera.

Sotto il segno della messa in crisi del quadro le pratiche di Pistoletto potevano incontrare quelle di Daniel Spoerri che, dopo aver presentato i *Tableaux-Pièges* alla Galleria Schwarz di Milano nel 1961, si cimentò all'altezza del 1963 con i *Multiplicateurs d'art* e pubblicò per le edizioni

---

<sup>84</sup> SONNABEND 1964, p.n.n.

<sup>85</sup> In Italia Ettore Sottsass Jr. aveva a sua volta chiarito, in una recensione alla mostra parigina pubblicata su «Domus», l'incompatibilità tra la sfera pop e il lavoro di Pistoletto: «Ma non si può dire che sia un pittore POP, come qualcuno ha detto e se non l'ha detto, è meglio sia chiaro che questo ragazzo di Torino non c'entra niente coi pittori POP e caso mai piuttosto, senza che lui lo sappia, ha fatto degli Happenings. Come in uno Happening le immagini dei suoi quadri ruotano su un fulcro statico e si realizzano per un istante e si cancellano per sempre, lasciando tracce la cui origine è quasi irricognoscibile; ma il Pop non c'entra. Anche se sono sicuro che le fotografie delle cose di Pistoletto mi sono venute tra le mani trasportate da questo nuovo filone di materiale che c'è nella pittura POP [...] a Torino e forse in tutta l'Italia non ci sono le premesse per diventare pittori POP», SOTTASS JR. 1964, p. 35.

<sup>86</sup> MICHEL 1964.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

Fluxus *L'optique moderne*, volume dedicato alla presentazione della celebre serie *La lunette noire*. In *Genesi del quadro trappola*, contributo apparso in traduzione italiana su «Marcatré» nel 1966, l'artista espone le varie tappe della propria ricerca. I *Tableaux-pièges*, che serbano nella loro logica costitutiva il ricordo di *Bed* (1955) di Rauschenberg, intrappolano oggetti rinvenuti casualmente su un supporto, trasponendoli dalla realtà del vissuto a quella del quadro. In tale processo, le contingenze del caso risultano centrali:

Lavorare a partire da situazioni fortuite implica accettare il caso come un collaboratore anche quando il risultato sperato era stato raggiunto, così come implica accettare le modificazioni che l'acqua, la corrosione, la polvere possono apportare. Per esempio: i topi che hanno divorato la materia organica dei miei quadri-trappola alla Galleria Schwarz di Milano sono stati accolti come collaboratori. I tabù che vogliono l'immutabilità di un quadro sono stati da me demistificati<sup>89</sup>.

Le interferenze tra fantasmagoria della pittura e vita mentale dello spettatore messe in scena da Pistoletto erano state rilevate da Jouffroy, particolarmente legato a Spoerri in quegli anni. L'iconografia di *Tavolino con bicchieri e occhiali* (1963) (Fig. 1.8), opera scelta come immagine di presentazione dell'esposizione di Pistoletto per il cartoncino d'invito, avrebbe forse potuto richiamare alla mente di un osservatore avveduto alcune coeve invenzioni di Spoerri come gli *Occhiali neri* (1961) o *Triplo moltiplicatore* (1963), in cui i riflessi di oggetti adagiati su un supporto vitreo come un bicchiere, un posacenere, una bottiglia, vengono moltiplicati mediante l'uso di specchi rendendo labile, in una caleidoscopica compresenza di corpi reali e riflessi, il confine tra realtà e proiezioni (Fig. 1.9).

Le opere di Michelangelo Pistoletto e di Daniel Spoerri convivono in un servizio apparso su «L'Œil» nell'ottobre 1966, in cui Alain Jouffroy descrive la visita al sontuoso appartamento di un anonimo collezionista parigino, Monsieur T., «le plus audacieux, le plus attentif aux secousses les plus secrètes du monde de l'art»<sup>90</sup>.

Dans sa maison 'modern style', terminé en 1914 par l'architecte Collet, et dont les fenêtres ouvrent paisiblement sur les pelouses et les arbres du Champ de Mars, il a organisé la confrontation la plus importante qui ait eu lieu chez un collectionneur français entre les

---

<sup>89</sup> SPOERRI 1966, p. 168.

<sup>90</sup> JOUFFROY 1966, p. 10.

deux plus grandes avant-gardes d'aujourd'hui : celle de Paris et celle de New York. Chez lui, leur rivalité n'a plus de sens<sup>91</sup>.

Il reportage permette di ammirare un eterogeneo nucleo di opere che spazia dalle avanguardie storiche alle tendenze più attuali. Il ricco apparato illustrativo<sup>92</sup> (Fig. 1.10) si alterna al testo di Jouffroy.

Le sequenze di opere che adornavano l'appartamento, provenienti dalle principali gallerie parigine di quel momento, si prestava particolarmente all'immaginario critico di Jouffroy, improntato sul concetto di arte mentale: «les tableaux introduisent le visiteur à une conception de l'art où l'idée se révèle aussi importante que l'objet, l'objet aussi important que l'idée. C'est d'art mental qu'il s'agit, et il ne saurait être question de séparer la vie des idées de l'univers des sensations»<sup>93</sup>. Negli stessi ambienti era presente anche *Busto d'uomo di spalle* (1963) di Pistoletto: «Dans l'entrée, au-delà du vestibule, et près de la porte ornée de stucs *modern style* qui conduit à la salle à manger, un tableau de Pistoletto où le personnage qui nous tourne le dos semble méditer loin du spectateur dans les profondeurs de la plaque d'aluminium où il est peint»<sup>94</sup> (Fig. 1.11). Esposta alla Galerie Sonnabend alla personale del 1964, dove venne acquistata da René de Montaignu, l'opera sarebbe rimasta di proprietà del collezionista sino alla sua morte<sup>95</sup>.

In questo caso il lavoro di Pistoletto presenziava all'interno di una composita cosmogonia di artisti europei ed americani, la maggior parte dei quali erano stati affrontati congiuntamente da Jouffroy in *Une révolution du regard: à propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, raccolta di saggi scritti nell'arco dei tredici anni e pubblicata nel 1964 (Fig. 1.12). Anche la prefazione per la mostra di Pistoletto del 1964 scritta da Jouffroy rientrava a pieno titolo, dunque, all'interno di una strategia ben precisa, che vedeva il critico impegnato in quegli anni a ridurre le distanze tra la scena artistica americana e quella europea nonché, soprattutto, francese<sup>96</sup>.

---

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Attraverso le opere fotografate è stato possibile determinare l'identità del collezionista: si tratta di René Tassin de Montaignu, dirigente della *Compagnie Française des Pétroles*. Come informa Jouffroy, de Montaignu comincia a collezionare opere negli anni Cinquanta, a seguito dell'incontro con Bing e René Drouin. Il primo acquisto importante risale al 1956, quando l'industriale compra *Monsieur Macadam* (1947) di Jean Dubuffet alla Galerie Rive Droite. L'amicizia con Arman lo spinge, a partire dai primi anni Sessanta, a collezionare opere del Nouveau Réalisme e ad interessarsi all'attualità artistica promossa dalle maggiori gallerie parigine, come testimoniano acquisti provenienti dalla Galerie Iris Clert, Galerie Mathias Fels, Galerie Sonnabend, e dalla vedova di Yves Klein.

<sup>93</sup> JOUFFROY 1966, p. 13.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>95</sup> Si rimanda a *WORKS FROM THE RENÉ DE MONTAIGU COLLECTION* 1990, contenente un'introduzione sul collezionista e i riferimenti ad alcune opere acquistate presso le maggiori gallerie parigine del periodo; per l'opera di Pistoletto si rimanda invece a *SUCCESSION DE RENE DE MONTAIGU* 1995, p. 23.

<sup>96</sup> «Cette hâte a augmenté la confusion, et l'on a vu, par exemple, se creuser artificiellement un fossé entre les recherches accomplies par les jeunes artistes européens, et celles des artistes américains qui leur sont le plus proches», dichiarazione di A. Jouffroy in JOUFFROY 1964b, p. 193.

Gli interventi del critico sui cataloghi della Sonnabend rappresentano un concreto tentativo di trovare una degna vetrina anche per gli artisti europei da egli stesso protetti o stimati, soprattutto i più giovani non ancora affermati<sup>97</sup>. Tale esigenza venne quindi sostenuta in sede critica a partire da alcune tangenze generalmente riscontrabili in opere geograficamente distanti, ma che evidenziavano caratteristiche stilistiche che potevano apparire affini. In particolare, le ricerche di Pistoletto rispondevano a quel ruolo di completamento e partecipazione attiva richiesta allo spettatore, una linea apertamente difesa dal critico francese che si allineava ad una concezione il cui capostipite era rappresentato, per Jouffroy, da Duchamp: «Les œuvres ne sont pas des choses, mais des nœuds de forces sismiques, et c'est de la captation de ces forces que dépend notre richesse de perception, l'ampleur du contact que nous opérons avec elles. "Ce sont les regardeurs qui font la clé de toute la peinture", cette phrase de Marcel Duchamp reste pour moi la clé de toute 'critique d'art'»<sup>98</sup>.

La personale alla Sonnabend del 1964 inaugurò la fortuna francese di Pistoletto, che fu imposto a livello internazionale grazie alla triangolazione Sperone-Sonnabend-Castelli. La presenza di una sua opera nella collezione de Montaignu è indice di un successo anche commerciale dei *Quadri specchianti*. A seguito di tali primi riconoscimenti, Gérald Gassiot-Talabot incluse Pistoletto nella rassegna *Mythologies quotidiennes*, in programma al Musée d'Art Moderne di Parigi tra il luglio e l'ottobre 1964, che riuniva artisti variamente inclini alla Nuova figurazione, in cerca di una via alternativa in polemica contro l'arte americana di matrice pop che dominava il mercato<sup>99</sup> (Figg. 1.14-1.15). Eppure, un'interpretazione in chiave pop continuava ad aleggiare intermittenemente sui *Quadri specchianti*, ed alcuni critici in Francia non potevano esimersi a giudicarli come mero «support à la littérature», mancando quell'«émotion qui serait, d'abord, d'ordre visuel»<sup>100</sup>: scrivendo su «Cimaise», Marc Albert-Levin paragonò le opere dell'italiano all'evento avvenuto lungo le strade di boulevard Haussmann nel settembre 1963<sup>101</sup>, quando la nuova collezione di abbigliamento delle Galeries Lafayette fu presentata in strada da modelle e modelli che posavano come manichini “a vetrine aperte” muniti di «une étiquette: tout juste le

---

<sup>97</sup> A tal proposito si rimanda alle pagine del secondo capitolo della tesi dedicate ad Alain Jouffroy, *L'Abolition de l'Art*, gli Objecteurs e Daniel Pommereulle.

<sup>98</sup> JOUFFROY 1964b, p. 9.

<sup>99</sup> In catalogo *Donna seduta* (1963) era riprodotta a fianco di *Les trois Grâces* (1963) di Martial Raysse, francese più incline all'estetica pop: sebbene l'applicazione di un riporto fotografico su un supporto accomunasse le due opere, l'acciaio lucidato e riflettente di Pistoletto esplicitava una rottura che la canonica tela utilizzata da Raysse non riusciva a eguagliare. Cfr. *MYTHOLOGIES QUOTIDIENNES* 1964, pp.n.nn.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> Cfr. H.B. 1963.

prix qu'il faut payer pour se les approprier»<sup>102</sup>, degradandole dunque a mero prodotto commerciale (Fig. 1.13).

A distanza di qualche anno, Pistoletto avrebbe compiuto un'operazione di rottura drastica e definitiva per disinnescare tali dubbi; superando, attraverso l'oggetto, l'equivoco pop: nel dicembre 1967, sempre alla Galerie Sonnabend, l'artista abbinò ad una selezione di quindici *Quadri specchianti* tre *Oggetti in meno*, puntualizzando la direzione intrapresa dalle proprie ricerche attraverso un definitivo ed esplicito superamento della bidimensionalità del quadro.

Tale caratteristica era già presente nei *Quadri specchianti*, sebbene fosse stata recepita in sede critica in maniera piuttosto intermittente: l'artista aveva infatti dichiarato che la conclusione del «tentativo di avvicinare le mie due immagini, quella proposta dallo specchio e quella proposta da me [...] è stata la sovrapposizione del quadro allo specchio: la pittura si sovrappone e aderisce alla realtà»<sup>103</sup>, rilevando inoltre che «è facile in questi anni equivocare sull'identità tra oggetto-reale e oggetto-arte. Una 'cosa' non è 'arte'; l'idea espressa dalla stessa cosa può esserlo»<sup>104</sup>; sottolineando, soprattutto, «la possibilità di proseguire la mia indagine all'interno del quadro come all'interno della vita»<sup>105</sup>. Tale chiave di lettura, fornita dall'artista nel 1964, era stata recepita in Francia esclusivamente da Jouffroy, come dimostra il taglio interpretativo del suo saggio dell'epoca. Gli *Oggetti in meno* compiono uno scatto definitivo, segnando un punto di non ritorno: «a differenza dei quadri specchianti, le mie cose di oggi non rappresentano, ma 'sono'». L'artista li descrisse come «oggetti attraverso i quali io mi libero di qualcosa – non sono costruzioni ma liberazioni – io non li considero oggetti in più ma oggetti in meno, nel senso che portano con sé un'esperienza percettiva definitivamente esternata»<sup>106</sup>.

*Colonne di cemento* (1965), *Sarcofago* (1966) e *Pozzo argento* (1966) ingombravano gli spazi della Galerie Sonnabend con i loro massicci volumi. Gli *Oggetti in meno* interferivano con i *Quadri specchianti* sui quali si riflettevano, divenendo a loro volta imprevisti elementi formali di questi ultimi (Fig. 1.16). Era in particolare *Pozzo argento*, collocato di fronte a *L'écolier* (1967), a indurre la partecipazione del pubblico con il suo fondo specchiante che avrebbe restituito l'immagine dello spettatore nell'atto di sporgersi per osservare l'interno dell'oggetto: una fotografia scattata in occasione del vernissage ritrae Ileana Sonnabend, assieme all'artista ed allora suo segretario Sarkis, intenti in tale occupazione<sup>107</sup>; proprio Sarkis si esprime negli anni successivi descrivendo

---

<sup>102</sup> ALBERT-LEVIN 1964.

<sup>103</sup> PISTOLETTO 1964, p.n.n.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> PISTOLETTO 1966, p.n.n.

<sup>107</sup> L'immagine è riprodotta in ILEANA SONNABEND AND ARTE POVERA 2017, p. 61.

l'importanza esercitata dagli *Oggetti in meno* in relazione agli sviluppi delle proprie ricerche di quegli anni<sup>108</sup> (Fig. 1.17).

La natura oggettuale delle nuove opere poteva questa volta condurre a semplicistici accostamenti con l'arte minimalista, tendenza che era stata intanto presentata in pompa magna in *Primary Structures* al Jewish Museum di New York nella primavera del 1966<sup>109</sup>. La mostra riscosse sin da subito risonanza internazionale. In Italia, le recensioni coeve apostrofarono *Primary Structures* come «forse una delle più importanti mostre degli ultimi anni per la storia di un'arte moderna americana», un'arte che, «nella sua passività, appare predisposta verso qualunque citazione che serva a riempirla»<sup>110</sup>. A livello formale vennero però rilevate alcune novità degne di nota e tra loro interconnesse, ovvero la pervasiva fisicità delle opere ed il complesso rapporto da queste instaurato con lo spettatore<sup>111</sup>.

A Parigi, alcune reazioni a *Primary Structures* emersero soltanto sporadicamente durante il corso del 1967, in appuntamenti espositivi come *Art Objectif* o alla Biennale di Parigi<sup>112</sup>; per questa ragione, la ricezione critica della seconda personale di Pistoletto rimase apparentemente indifferente agli *Oggetti in meno* che ingombravano la Galerie Sonnabend. Pistoletto dichiarò poi, retrospettivamente, di aver concepito tali opere a seguito di un soggiorno americano durante il quale Leo Castelli lo avrebbe esortato a trasferirsi a New York per un successo mercantile più globale:

Questo per dire come sia ritornato in Italia a fare gli *Oggetti in meno* e abbia reagito a una concezione di mercato che rendeva potente un dominio culturale e pratico che ti forzava a sentirti o parte di un clan o solo. Ho scelto di essere solo, perché forte della mia convinzione che quanto avevo sviluppato era un lavoro nato su un territorio culturale non diseredato, ma di profonda eredità<sup>113</sup>.

Tale legame ad una cultura storica sempre viva e pervasiva sottraeva gli oggetti di Pistoletto dal dominio minimalista, e lo scollamento appare evidente sin dai titoli, sempre

---

<sup>108</sup> Si rimanda alle pagine dedicate a Sarkis nel secondo capitolo del lavoro.

<sup>109</sup> Cfr. *PRIMARY STRUCTURES* 1966; *OTHER PRIMARY STRUCTURES* 2014.

<sup>110</sup> D.P. 1966, p. 316.

<sup>111</sup> «Può darsi però che la lettura avvenga su un altro piano, su quello cioè di un rapporto tra queste sculture e l'ambiente; questi pezzi infatti attraverso l'estraniamento che si portano addosso agiscono sull'ambiente per trasformarlo in un luogo specifico. Questo anzi è uno degli aspetti più appariscenti della 'cool art' americana, la creazione di un'atmosfera che nasce dall'affidare all'ambiente l'opera e che costringe, perché appunto definita opera d'arte, lo spettatore a cercare di riempirla ideologicamente del vuoto che sottende e che la caratterizza», ivi, p. 317.

<sup>112</sup> Per un approfondimento su *Art Objectif* e sulla Biennale di Parigi del 1967 si rimanda alle pagine successive di questo capitolo.

<sup>113</sup> CELANT 1984, pp. 31-32.



suggestivi e mai meramente informativi, e dalla varietà dei materiali impiegati senza alcuna gerarchia<sup>114</sup>. Così facendo, Pistoletto regolava a suo modo i conti con l'arte d'oltreoceano percorrendo una via personale che reinterpretava il concetto di sottrazione e riduzione piegandolo ad esigenze diverse: ad emergere era soprattutto l'impossibilità di ricondurre tali opere ad un unico stile omogeneo, optando per una pluralità di soluzioni formali. Per tali ragioni, Celant individuò proprio negli *Oggetti in meno* una premessa fondamentale per l'Arte povera: il critico scelse infatti di aprire il celebre articolo-manifesto del movimento, apparso su «Flash Art» poco prima della seconda personale di Pistoletto alla Sonnabend, analizzando il lavoro dell'artista (Fig. 1.18).

Sintonizzandosi sulla stessa lunghezza d'onda dell'artista, Celant teorizzava un'arte d'intento pragmatico, di liberazione e di non aggiunta di oggetti e idee al mondo, quale oggi si presenta», puntando sull'a-sistematicità: era necessario «gettare alle ortiche ogni discorso visualmente univoco e coerente»<sup>115</sup>. Nell'auspicare attraverso la teorizzazione dell'Arte povera l'«abolizione di ogni posizione categoriale (o pop od op o struttura primaria)» a favore di «una focalizzazione uomo-mondo»<sup>116</sup> Celant accoglieva, forse inconsapevolmente, alcune idee già espresse da Alain Jouffroy, che proprio in quel frangente precisò le proprie posizioni asistematiche e contestatarie, parlando a sua volta di guerriglia artistica, nel saggio-pamphlet *L'abolition de l'art*<sup>117</sup>.

Intrappolare *La signora Lichtenstein* (1963) o *La stufa di Oldenburg* (1965) nelle lastre specchianti (Fig. 1.19), così come fare di «una foto gigante di Jasper Johns»<sup>118</sup> un oggetto, per poi censurarne il volto in *Le orecchie di Jasper Johns* (1966) (Fig. 1.20), significava per Pistoletto muovere scacco matto a quell'America che lo avrebbe voluto assimilare al proprio sistema, nonostante andrebbe puntualizzato che proprio tali prelevamenti favorirono la fortuna commerciale dell'artista.

La novità degli *Oggetti in meno* non vennero registrate dalle recensioni francesi alla seconda personale della Sonnabend, che si limitarono all'apprezzamento dei *Quadri specchianti*<sup>119</sup>. A tal proposito, su «Le Monde» vengono chiamati in causa, tra i precedenti, il Surrealismo di Magritte e la Metafisica di De Chirico, riallacciandosi parzialmente alla precedente interpretazione di

---

<sup>114</sup> L'artista spiegava infatti: «Tutti i materiali per me sono idonei, non ci sono materiali più moderni o meno moderni – un oggetto complicatissimo di materiali e idee può avere un senso primario come un oggetto semplicissimo che risponda a una necessità elementare», PISTOLETTO 1966, p.n.n.

<sup>115</sup> CELANT 1967.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Cfr. JOUFFROY 1968a. Per un approfondimento si rimanda al secondo capitolo della tesi.

<sup>118</sup> CELANT 1967.

<sup>119</sup> Si rimanda in particolare alla più recente testimonianza di Anne Tronche, che aveva visitato la mostra, cfr. TRONCHE 2012, pp. 202-205.

Jouffroy: «La dimension surréaliste est vite atteinte, d'autant plus que ces personnages sont dessinés dans un style réaliste que Magritte utilisait avec un sens poétique particulier. On pense à un Chirico de l'espace moderne»<sup>120</sup>.

In tale seconda occasione d'incontro con le superfici specchianti potrebbe essere individuata la reazione di un artista legato alla Figurazione critica e ad Alain Jouffroy, Jacques Monory: già protagonista, insieme a Pistoletto, della mostra del 1964 *Mythologies quotidiennes* l'artista, la cui produzione pittorica ispirata alle *spy stories* era stata descritta sino a quel momento come «rêve sur la réalité, ou rêve sur un réel déjà mémorisé»<sup>121</sup>, licenziò tra il 1968 e il 1969 una serie di opere violente, basate sul concetto di morte per omicidio, alternando tele dipinte con scene di crimine a degli specchi che permettevano l'intrusione dell'osservatore all'interno narrazione dell'opera (Fig. 1.22): «Dans la série des *Meurtres* réalisée entre 1968 et 1969, la violence du sujet, les miroirs intégrés à la toile et criblés de balles. Les déchirures par balle des toiles, la répétition obsessionnelle d'un même thème infléchissaient le récit vers un mode traumatique»<sup>122</sup>. *Les Meurtres* «s'ouvraient à l'attente, à la solitude. Le désir ne tentait plus d'emprisonner l'illusion d'une présence, mais devenait le terme d'un événement, l'acte final»<sup>123</sup>. Se come in Pistoletto «les épisodiques apparitions de l'objet réel dans l'espace pictural: corde, miroir, ont servi à établir les limites d'un jeu entre l'espace mental et l'espace concret»<sup>124</sup>, all'altezza del 1968 appariva impossibile non esplicitare un dissenso critico sia a livello artistico che sociale. Così, Monory sceglieva di distruggere i propri specchi con dei buchi che simulavano il passaggio di proiettili, violando l'integrità della superficie di fondo, aggredendo i personaggi rappresentati insieme agli spettatori che vi si riflettevano, ugualmente condannati a morte (Fig. 1.21).

### 1.1.2 “UN ART OBJECTIF”? IPOTESI FRANCESI PER PINO PASCALI

Poco prima dell'approdo degli *Oggetti in meno* di Pistoletto alla Galerie Sonnabend, nell'aprile 1967 Otto Hahn, critico d'arte austriaco che viveva a Parigi dal 1937, noto per un vivo interesse nei confronti dell'arte d'oltreoceano e che in quegli anni recensiva le principali mostre d'arte

---

<sup>120</sup> MICHEL 1968a.

<sup>121</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 156. A titolo esemplificativo si riportano i dati di una delle opere afferenti alla serie, oggi conservata al Centre Georges Pompidou e riprodotta in TRONCHE 1973: *Mentre n° 10/2*, 1968, olio su tela e specchio infranto attraverso l'impatto di proiettili, in tre pannelli (163x73,5 cm, 163x130 cm, 163x130 cm; tot. 163x333,5 cm), dono dell'artista alle collezioni del Musée d'Art moderne de la Ville de Paris/Centre Georges Pompidou, 1975. Cfr. MONORY, *MEURTRE N° 10/2, 1968* 1968.

<sup>122</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 157.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ibid.*

contemporanea parigine su «L'Express», presentò alla Galerie Stadler *Art Objectif*, una mostra collettiva che raggruppava quindici artisti le cui «recherches convergent vers un art objectif, industriel ou mécanisé»<sup>125</sup>. Pino Pascali venne incluso all'interno della rassegna<sup>126</sup>, insieme ad artisti americani (Al Brunelle, John Mc Cracken, Robert Indiana, Charles Hinman, Tony Delap, Will Insley), inglesi (Richard Hamilton, Gerald Laing), francesi (Pavlos, Jean-Michel Sanejouand, Deschamps) e olandesi (Peter Struycken, van Golden, Peter Engels)<sup>127</sup>.

Si trattava di una mostra d'impostazione teorico-informativa, corroborata da un saggio in cui Hahn sviscerava le radici ed il significato della nascente arte "oggettiva", tendenza che sin dalla definizione scelta evidenziava l'afferenza a un universo autoreferenziale e riduzionista, distante da quell'astrazione lirica dei dipinti che invadevano ancora la programmazione di alcune borghesi gallerie parigine, non sincronizzate con l'attualità artistica. L'introduzione di Hahn in catalogo prendeva avvio con una perentoria constatazione: «La 'peinture' est morte»<sup>128</sup>, proclama che il visitatore avrebbe letto soffermandosi al contempo sull'attigua illustrazione del *Cannone semovente* di Pascali<sup>129</sup> (Figg. 1.23-1.24).

L'opera di Pascali era esposta accanto a *Mérite militaire*, grata in ferro affissa a parete di Gérard Deschamps, nell'angolo destro d'ingresso della Galerie Stadler ed era ben visibile dalle antistanti vetrine (Fig. 1.28). La bocca da fuoco della scultura era rivolta verso *Four Sixes* di Robert Indiana, giocando forse sulle geometrie del dipinto e sulla ripetizione della cifra numerica che lo rendevano, specialmente in tale allestimento, simile a un bersaglio su cui mirare (Fig. 1.28). Circondato da dipinti e sculture d'impostazione prevalentemente modulare il *Cannone* sollecitava particolarmente l'attenzione dei visitatori, fotografati al vernissage dell'esposizione nell'atto di scrutarlo per carpire il significato della presenza di un'opera tanto ingombrante e monumentale quanto inevitabilmente evocativa e dirompente<sup>130</sup> (Fig. 1.25-1.26).

Pascali aveva già esposto in Francia in due occasioni: nel dicembre 1965 era stato presentato da Palma Bucarelli e Giorgio de Marchis al Casinò municipale di Cannes nella mostra *L'art actuel en Italie*, che raggruppava una selezione di artisti di diverse generazioni – da Alberto

---

<sup>125</sup> HAHN 1967a, p.n.n. Si rimanda inoltre alla raccolta di scritti dell'autore, cfr. HAHN 1992.

<sup>126</sup> Hahn aveva contattato l'artista nel novembre 1966 presentando il proprio progetto: «Je prépare une exposition à Paris au mois d'Avril. Il y aura des peintres américains comme Indiana, Mc Cracken, etc. Je pense y mettre un de vos canons. Est-il possible d'en disposer pour la date indiquée ci-dessus?», HAHN 1966.

<sup>127</sup> Cfr. *ART OBJECTIF* 1967, pp.n.nn.

<sup>128</sup> HAHN 1967a, p.n.n.

<sup>129</sup> Cfr. *PINO PASCALI* 2010. Nel volume, che presenta un nutrito corpus di opere dell'artista accompagnato da relative schede tecniche, viene segnalato che ad esser esposto alla Galerie Stadler di Parigi nel 1967 è il *Cannone "Bella Ciao"*, scheda n. 54, p. 188. Si tratta di un errore: le diapositive relative alla mostra conservate a Tolosa insieme al fondo Stadler, mostrano con chiarezza che l'opera di Pascali ad essere esposta è *Cannone semovente* [ivi, scheda n. 55, p. 188].

<sup>130</sup> Cfr. *ART OBJECTIF* 1967 / ARCHIVES.

Burri, Lucio Fontana, Giuseppe Capogrossi, ai più giovani Mario Ceroli, Jannis Kounellis, Mario Schifano – lasciando spazio a tendenze eterogenee, una pluralità sintomatica di un generale fermento artistico<sup>131</sup>.

Studi recenti segnalano che per l'occasione, «Il sindaco di Cannes si scandalizzerà dell'uccello nero vivo e vegeto di Kounellis come della *Felce* di Fabro», generando probabilmente confusione con l'esposizione di Cagnes-sur-Mer del 1969<sup>132</sup>; sappiamo che Pascali presentò alcuni smalti su tela, probabilmente *Primo piano labbra* e *Grande bacino di donna* (1964) (Figg. 1.30-1.31). Le estroflessioni di Pascali, che rielaboravano in chiave minimale le iconografie di alcuni particolari anatomici femminili in gran voga nell'universo pubblicitario e pop, generando un effetto di sospensione per certi versi straniante, non avrebbero potuto scuotere l'attenzione del pubblico francese al pari delle *Armi*, che approdarono a Parigi di lì a poco.

*Controaerea* (1965) di collezione Franchetti<sup>133</sup> venne esposta nel 1966 al Musée Rodin in occasione della 3<sup>e</sup> *Exposition internationale de la sculpture contemporaine*, sancendo i primi riconoscimenti in Francia. In catalogo, Palma Bucarelli rifletteva sull'evoluzione del più recente lavoro dell'artista che, esaurito il ricorso a un linguaggio in aperto dialogo con le tendenze new dada e pop, si cimentava adesso con «une expression picturale plus complexe»<sup>134</sup>.

È plausibile che Otto Hahn avesse scoperto l'opera di Pascali proprio in questa occasione. Dai documenti, appare evidente che Hahn desiderasse sin da principio che in *Art Objectif* Pascali fosse rappresentato con un'opera della serie più recente<sup>135</sup>, selezionata dal critico stesso: «Dans quelque jour je vous écrirai en fixant définitivement mon choix. Comme vos canons sont très lourds, il faudrait les envoyer début février en petite vitesse. Votre présence est-elle nécessaire pour le montage de l'œuvre ou puis-je m'en charger en suivant vos instructions?»<sup>136</sup>.

Incluso nella mostra alla Stadler del 1967, *Cannone semovente* rivestiva dunque nel progetto espositivo un ruolo peculiare, per certi versi centrale. Ma come poteva funzionare il lavoro di un artista come Pascali in rapporto alla narrazione di Hahn, accorpato ad un gruppo di artisti tanto eterogeneo? Poteva realmente esistere un dialogo tra il pesante metallo dell'invenzione pascaliana, che si inseriva comunque all'interno di una produzione di forte componente immaginifica, e le altre opere? Per rispondere a tali questioni, occorre partire dalla presentazione

---

<sup>131</sup> Cfr. *L'ART ACTUEL EN ITALIE* 1965.

<sup>132</sup> PINTO 2010, p. 36. L'affermazione della Pinto resta da verificare, se si considera che in catalogo non è segnalata la partecipazione di Luciano Fabro e che la sua *Felce* risale al 1968 (e in Francia sarà esposta per l'appunto a Cagnes-sur-Mer nel 1969), mentre Jannis Kounellis è presente con uno smalto su tela più datato, *Telegramma* (1959).

<sup>133</sup> Pino Pascali, *Antiaérien*, 1965, fer, 100x180x95 cm, coll. Giorgio Franchetti. Cfr. 3<sup>e</sup> *EXPOSITION INTERNATIONALE DE LA SCULPTURE CONTEMPORAINE* 1966, p.n.n.

<sup>134</sup> Ivi, p.n.n.

<sup>135</sup> Il riferimento ai *Cannoni* è esplicito, come già puntualizzato.

<sup>136</sup> HAHN 1967d.

stilata da Hahn per l'esposizione, nel tentativo di contestualizzarla ricorrendo ad alcune coeve vicende-chiave.

Occorre prima di tutto chiarire che *Art Objectif* rappresentava per la Parigi del 1967 una prima spia di ricezione delle opere esposte alla mostra *Primary structures* del Jewish Museum<sup>137</sup>: presentando per la prima volta in Francia i lavori di John Mc Cracken e Tony DeLap, Hahn faceva esplicito riferimento al «rencontre de la couleur et des structures primaires»<sup>138</sup> (Figg. 1.32-1.33). Charles Hinman e Will Insley conquistavano lo spazio attraverso forma e colore (Figg. 1.34-1.35), mentre Gerald Laing si serviva soltanto di quest'ultimo (Fig. 1.36); Pieter Engels e Jean-Michel Sanejouand impiegavano elementi prefabbricati (Figg. 1.37-1.38); Gérard Deschamps e Pavols esploravano le fabbriche in cerca di materiali da trasformare in sculture (Fig. 1.27-1.39); Pieter Struycken et Van Golden indagavano la serialità (Figg. 1.40-1.41); Al Brunelle ricopriva una parete di triangoli con un progetto spaziale geometrico (Fig. 1.42); la pittura di Richard Hamilton (Fig. 1.43) e Robert Indiana (Fig. 1.44) veniva interpretata assecondando tali logiche di ripetizione, concedendo al primo una riflessione sul linguaggio non priva di umorismo<sup>139</sup>.

Otto Hahn registrava a suo modo e piuttosto precocemente l'incedere delle tendenze minimaliste, che a Parigi sarebbero state presentate ufficialmente soltanto alla fine del 1968 al Grand Palais in *L'art du réel au USA 1948-1968*, mostra istituzionale di soli artisti americani allestita in collaborazione con il MOMA<sup>140</sup>. Il critico si concedeva però alcune aperture europee rispetto all'America delle istituzioni, abbinando con disinvoltura riferimenti ed opere afferenti a ricerche disparate.

In catalogo veniva messa in piedi, come premessa storica all'esposizione, una storia della pittura non rappresentativa, anticipatrice di quella «peinture conceptuelle qui, aujourd'hui encore, gouverne le domaine de l'art», le cui radici risalivano a Paul Cézanne e al collage cubista, per poi passare il testimone nel dopoguerra alla pittura gestuale di Jackson Pollock e Georges Mathieu, i primi a fare i conti con la presenza formale della materia pittorica nell'intento di «organiser des formes réelles»<sup>141</sup>. Venivano chiamate in causa le ricerche materiche di Jean Dubuffet e Antoni Tàpies, spaziali di Lucio Fontana, ottiche di Victor Vasarely, sfociando con quest'ultimo al *tableau-objet* che «abolit la distinction entre peinture et sculpture»<sup>142</sup>. Il suo

---

<sup>137</sup> Cfr. *PRIMARY STRUCTURES* 1966; *OTHER PRIMARY STRUCTURES* 2014.

<sup>138</sup> HAHN 1967a, p.n.n.

<sup>139</sup> Cfr. *ivi*, pp.n.n.

<sup>140</sup> Cfr. *L'ART DU RÉEL* 1968.

<sup>141</sup> HAHN 1967a, p.n.n.

<sup>142</sup> *Ivi*, p.n.n.

esempio sarebbe stato presto seguito, attraverso declinazioni e linguaggi personali, da artisti come Robert Rauschenberg e Jasper Johns.

Hahn poneva così le basi per una sorta di manifesto critico che giustificasse storicamente le coeve ricerche degli artisti da lui selezionati. Il critico si concentrava soprattutto sul ruolo dei nuovi materiali e sulla loro valenza fisica, letterale: «L'Art Objectif considère la toile, ou le carré de formica, comme un objet possédant son propre et véritable espace. [...] Chaque élément est respecté, employé pour ce qu'il est, pour ses qualités physiques réelles»<sup>143</sup>. Veniva così dimostrata una nuova aderenza al reale in campo artistico, con opere che reclamavano una propria spazialità, in grado di sollecitare il pubblico senza mediazioni: «L'émotion de l'apparence disparaît, remplacée par l'émotion de la réalité. [...] L'art de représentation est remplacé par un art de présentation. Structures et construction concurrent à objectiver la sensation de la façon la plus directe, afin de mettre le spectateur directement en contact»<sup>144</sup>.

L'interpretazione del critico poggiava su modelli culturali ben precisi e dichiarati, talvolta stridenti rispetto a quelle correnti puramente riduzioniste che avevano dato vita alla Minimal Art: «cette tendance se retrouve dans la littérature avec Robbe-Grillet, et elle se manifeste dans le théâtre sous forme de Happening ou d'environnement»<sup>145</sup>. Proprio il riferimento al teatro giustificava la presenza di Pascali: Hahn accoglieva per l'appunto la «théâtralisation de l'environnement avec Pascali»<sup>146</sup>, non tenendo apparentemente conto della netta contrapposizione tra la drammaticità e l'azione insite nell'elemento teatralizzante e l'autoreferenzialità dell'oggettività artistica di cui avrebbe voluto farsi portavoce.

Tale aspetto venne sviscerato e chiarito in una sede editoriale diversa. Pur puntualizzando che «Le regroupement peut paraître arbitraire, mais tous ces artistes sont unis par la même volonté d'atteindre un art qui dépasse la peinture et la sculpture»<sup>147</sup>, una recensione non firmata apparsa su «L'Express» – la cui rubrica dedicata all'arte era gestita proprio da Otto Hahn – individuava nei lavori di John Mc Cracken e di Pino Pascali i due poli estremi attorno cui gravitava l'intera esposizione (Fig. 1.48):

Le record de sobriété est atteint par l'Américain John Mc Cracken, qui présente un

---

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> Ivi, p.n.n.

<sup>145</sup> Ivi, p.n.n.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> [HAHN] 1967b. In *DE L'ARTE POVERA* 1987, p. 106, l'articolo viene attribuito a Otto Hahn. Pur non essendo firmato, si è scelto di accogliere tale ipotesi a partire da questioni stilistiche legate alla stesura del testo. Assieme ad Hahn in quegli anni il principale collaboratore insieme alla sezione artistica di «L'Express» era Pierre Schneider, cfr. *PIERRE SCHNEIDER. CHRONIQUES DE L'EXPRESS (1960-1992)* 2017.

parallélépipède parfaitement laqué ; c'est la première fois qu'on montre à Paris une 'structure primaire', et la plupart des visiteurs le prendono per un bar ou un mur de séparation et s'en servono per posar lo mantello. L'altro estremo è lo canon, grandeur nature, de l'Italiano Pascali : gag visuel autant qu'objet théâtral, l'œuvre de Pascali rejoint lo happening immobile<sup>148</sup>.

Attraverso la definizione di "happening immobile", le modalità presentative del *Cannone* apparivano tali da attivare nello spettatore un contatto che poteva diventare performativo. Mentre le strutture primarie venivano scambiate per moderni arredi di sala di cui servirsi (Figg. 1.45-1.47), il pubblico parigino risultò maggiormente ricettivo nei confronti di opere che implicavano un coinvolgimento più diretto, come nel caso del lavoro di Pascali.

Il dibattito sulla nuova scultura minimalista e la sua presunta teatralità, legata a spazio e fruizione dell'opera, avrebbe presto riempito alcune celebri pagine di «Artforum»: l'articolo di Michael Fried *Art and Objecthood* innesco nel giugno del 1967 un acceso dibattito a partire da tali questioni, attraverso un'analisi in aperta critica ad alcuni assunti teorici postulati da artisti come Robert Morris<sup>149</sup>.

Fried affibbiava connotazioni teatrali alle sculture minimaliste, giustificando tale scelta attraverso la scala monumentale ed il loro posizionamento nello spazio che chiamava in causa in maniera diretta l'intervento dell'osservatore. Sebbene l'ambiente critico parigino non risultasse ancora, all'altezza del 1967, particolarmente aggiornato in merito a tali questioni, Otto Hahn poteva rappresentare certamente un'eccezione avendo da sempre manifestato un elevato grado di aggiornamento circa gli sviluppi dell'arte americana, da lui apertamente difesa in quel momento.

---

<sup>148</sup> [HAHN] 1967b.

<sup>149</sup> Cfr. FRIED 1967. Nell'articolo si leggono dichiarazioni come: «Here the question arises: What is it about objecthood as projected and hypostatized by the literalists that makes it, if only from the perspective of recent modernist painting, antithetical to art? The answer I want to propose is this: the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theater; and theater is now the negation of art. Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. Morris makes this explicit. Whereas in previous art "what is to be had from the work is located strictly within", the experience of literalist art is of an object in a situation – one which, virtually by definition, includes the beholder [...]» e «Furthermore, the presence of literalist art, which Greenberg was the first to analyze, is basically a theatrical effect or quality—a kind of stage presence. It is a function, not just of the obtrusiveness and, often, even aggressiveness of literalist work, but of the special complicity which that work extorts from the beholder. [...]». Commentando l'articolo a più di trent'anni di distanza O'Doherty dichiarò: «But this Diderot thing he [Fried] applied to the present, and the "theatricality" idea always made me smile [...] But Fried's issue was mildly interesting, because any damn thing you put in a gallery, if it's big enough and large enough, is going to look impressive, which is next door to "theatrical", which like nostalgia, is unearned emotion», cfr. NEWMAN 2000, pp. 201-202. Si rimanda anche a CONTE 2010, pp. 213-214. Otto Hahn era stato da sempre molto attento alla scena americana; risulta piuttosto evidente che il critico fosse a conoscenza del dibattito in atto sulla nuova scultura. Sebbene di poco precedente alla pubblicazione dell'articolo di Fried, *Art Objectif* potrebbe rappresentare una sorta di risposta alle questioni formalizzate in *Art and Objecthood*. La selezione in mostra, ed ancor più i riferimenti contenuti nel saggio di presentazione in catalogo, risultano però troppo eterogenei e diversificati per riuscire a definire una linea di ricerca ben precisa.

Su «Artforum» il lavoro di Mc Cracken veniva incluso in tale ragionamento<sup>150</sup>; diversamente, il confronto oppositivo tra quest'ultimo e Pascali proposto su «L'Express» da Hahn metteva in luce una divergenza di fondo: la teatralità rintracciata nell'italiano si legava all'happening e alle arti sceniche in senso proprio, distanziandosi dal minimalismo americano. Assecondando la necessità di analisi e sguardi divergenti a seconda dei singoli casi, la stampa francese precisò altrove che «contrairement aux apparences, les préoccupations des artistes exposés ici ne vont pas toutes dans la même direction», chiarendo che anche «la recherche du volume et de l'espace à sa formulation la plus élémentaire» era da intendersi come «processus qui est loin d'être une intégration de la réalité, mais une démarche sensible»<sup>151</sup>.

La mostra di Otto Hahn generò dunque alcune perplessità, a partire dall'impossibilità di un dialogo che fosse sempre coerente e dialettico tra le opere in mostra. La poetica di Pascali venne precisata e compresa più a fondo nelle successive occasioni espositive parigine, importanti per il consolidamento della fortuna francese dell'artista.

La biennale parigina del 1967<sup>152</sup> vide in Pino Pascali uno dei principali protagonisti (Figg. 1.49-1.50), come testimonia il numeroso *corpus* di recensioni della rassegna in cui sono fotografate e descritte le sue opere. L'artista fu presentato da Palma Bucarelli, curatrice della sezione italiana, assieme ad una compagine che spaziava tra ricerche astratto-geometriche, cinetico-programmate, neo-figurative, coinvolgendo anche le sfere oggettuali e ambientali, entro cui spiccavano soprattutto i nomi di Mario Ceroli, Paolo Icaro, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci, Michelangelo Pistoletto, Mario Schifano<sup>153</sup> (Fig. 1.51). Le presenze italiane erano

---

<sup>150</sup> «The crucial distinction that I am proposing so far is between work that is fundamentally theatrical and work that is not. It is theatricality which, whatever the differences between them, links artists like Bladen and Grosvenor, both of whom have allowed “gigantic scale [to become] the loaded term” (Morris), with other, more restrained figures like Judd, Morris, Andre, McCracken, LeWitt and – despite the size of some of his pieces – Tony Smith. And it is in the interest, though not explicitly in the name, of theater that literalist ideology rejects both modernist painting and, at least in the hands of its most distinguished recent practitioners, modernist sculpture», cfr. FRIED 1967.

<sup>151</sup> MICHEL 1967.

<sup>152</sup> Cfr. 5<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1967; 5<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS. SECTION ITALIENNE 1967; CONTE 2010, pp. 39-40.

<sup>153</sup> Artisti presentati: Carlo Alfano, Agostino Bonalumi, Davide Boriani, Nicola Carrino, Mario Ceroli, Gianni Colombo, Tano Festa, Marcolino Gandini, Paolo Icaro, Ettore Innocente, Jannis Kounellis, Enzo Mari, Manfredo Massironi, Eliseo Mattiacci, Pino Pascali, Lucio del Pezzo, Giuseppe Perucchini, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Pizzo, Pasquale Santoro, Paolo Scheggi, Mario Schifano. A partire dalle relazioni conservate presso gli archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Sandra Pinto ha raccontato che «a Parigi i pompieri terranno spento il fiore che sputa gas di Kounellis e avranno pure il loro da fare con il fiume di vera acqua colorata di Pascali», PINTO 2010, p. 36. Palma Bucarelli era coadiuvata in quel periodo da Giorgio De Marchis, il cui contributo risultò essenziale per le scelte effettuate. Continuava la Pinto: «Argan prima resiste, poi si adegua di malavoglia; per lui l'arte programmata, l'optical, il fenomeno cinetico [...], l'arte di gruppo e quindi di progetto, sono le sole espressioni di un'estetica in grado di andare oltre l'apocalisse dell'informale con convincenti credenziali di progresso. La Bucarelli, non vincolata, come il suo principale mentore, da una filosofia propria, ma, diversamente da lui, molto più sensibile a ciò che viene di moda, e che ringiovanisce, raccoglie i suggerimenti dell'ispettore [De Marchis] e li fa propri», *ibid.*



introdotte sotto il segno della «*expérimentation dans le domaine de l'image e de nouvelles techniques*»<sup>154</sup>. Tali premesse conducevano da un lato alla «*raréfaction ou la dissolution de l'image [...] comme réalité perceptive signifiante*»; dall'altro, alla «*image devenue chose, dilatée et alourdie*»<sup>155</sup>. L'aspetto forse più significativo a venire sottolineato era costituito dall'assenza di geografie nazionali di riferimento, a favore di proposte artistiche che si diffondevano a livello internazionale<sup>156</sup>. Inoltre, veniva implicitamente chiarito che l'approdo alla dimensione oggettuale serbava in sé tutto il portato e le significazioni di un repertorio iconografico che non poteva esaurirsi esclusivamente nell'azzeramento tipico del formalismo delle strutture primarie americane.

Presentando *Ricostruzione del dinosauro*<sup>157</sup> (1966) e *Canali d'irrigazione*<sup>158</sup> (1967), la soprintendente ribadì nel percorso di Pascali un avvenuto distacco dalle esperienze neo-dada e pop, slegandolo al contempo da una poetica oggettuale risolta in sé stessa; si trattava correttamente di costruzione, ma tale fare costruttivo portava con sé una carica fantastica assente altrove:

Après une expérience dans le nouveau réalisme il a travaillé dans le domaine néo-dada et pop. L'ascendance gestuelle qu'il avait empruntée aux américains et qui se réalisait d'abord en une poétique de l'objet trouvé [.] puis dans l'iconographie ironico-brutale de ses *Femmes* et de ses *Canons* [.] a récemment débouché sur la construction fantastique d'images qu'il compose, morceaux par morceaux, en employant en tant que modules tantôt des cintres qui soutiennent la toile, tantôt des objets<sup>159</sup>.

Recensendo la biennale su «L'Express», Otto Hahn mise in luce alcuni eloquenti cambiamenti in atto: l'egemonia delle tele dell'École de Paris e della meno stagionata Pop Art americana era già stata soppiantata dal più poetico Pop inglese, da una nuova e più aggressiva figurazione, dalle ricerche plastico-geometriche che esploravano lo spazio<sup>160</sup>. La scuola di Los Angeles rappresentata da artisti come Ed Ruscha (Fig. 1.53), voltando le spalle a New York si

---

<sup>154</sup> BUCARELLI 1967, p.n.n.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> «Nous ne nous sommes pas proposés de caractériser une situation nationale qui, heureusement, n'existe pas: nous nous sommes préoccupés seulement de démontrer que les jeunes artistes italiens, comme ceux d'autres pays, apportent une contribution d'expérimentation à la recherche esthétique, et que cette contribution ne manque pas de signification et d'actualité», *ibid.*

<sup>157</sup> «*Reconstruction du dinosaure*, 1966, toile sur structure en bois, 80x70x1800 cm, coll. Alexandre Iolas». Cfr. PINO PASCALI. SCHEDA DI PRESTITO, BIENNALE DE PARIS 1967.

<sup>158</sup> «*Eaux dormantes*, 1967, 12 récipients, 6,5x337x37,5 cm (chaque récipient)». Cfr. *ibid.*

<sup>159</sup> 5<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS. SECTION ITALIENNE 1967, p.n.n.

<sup>160</sup> Cfr. HAHN 1967c.

dimostrava «trop digne pour provoquer le choc»<sup>161</sup>; la presenza di Mc Cracken, sostenuto da Hahn, mancava di mordente in quanto isolato rappresentante delle strutture primarie d'oltreoceano<sup>162</sup> (Figg. 1.54-1.55). Le oltre trecento presenze francesi risultavano dispersive; l'unica nota di colore era rappresentata dagli artisti di BMPT – Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni – che presentando provocatoriamente il loro programma di azzeramento della pittura (Fig. 1.52) non convincevano il critico: «Le groupe Buren-Mosset-Parmantier-Toroni a, pour sa parte, choisi de se poser en moraliste. [...] Au dépaysement, à l'originalité, au rêve, ils opposent leurs tableaux qui n'apportent ni message ni consolation»<sup>163</sup>.

La sezione italiana era invece accolta entusiasticamente, salutata come la più sensazionale dell'intera rassegna:

L'Italie, qui avait si piètre figure la dernière fois, fait une remontée éclair[e]: fleur de feu, rivière de trente-cinq mètres de long, reconstruction d'un dinosaure de quinze mètres, ruines des colonnes de la place Saint-Pierre... La sélection Italienne est incontestablement la meilleure : spectaculaire, théâtrale, baroque... Les artisans de cette remontée s'appellent Pino Pascali, Pistoletto, Ceroli... Le commissaire italien a compris qu'il fallait jouer l'explosion culturelle : donner des moyens aux artistes et arriver en masse<sup>164</sup>.

Hahn menziona la *Margherita di fuoco* di Kounellis – *Fleur de feu* era stato scelto come accattivante titolo dell'intero paragrafo –, le due già citate opere di Pascali, e quelle di Mario Ceroli, rilevando nella partecipazione italiana una teatralità barocca.

L'articolo (Fig. 1.56) è corredato da due fotografie. La prima mostra Pascali intento a posare divertito tra le strutture lignee intelate che compongono lo scheletro del suo dinosauro; lo spirito giocoso dello scatto è colto nella didascalia d'accompagnamento, che riprende un estratto dal testo: «Pino Pascali et son *Dinosaure*. En jouant l'explosion culturelle»<sup>165</sup>. La seconda raffigura Barry Flanagan fieramente rannicchiato accanto al suo cumulo di sabbia, una delle

---

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> «Actuellement, le courant le plus expérimental et le plus avant-gardiste d'Amérique est celui des Structures Primaires, dont les représentants ont pour la plupart dépassé la limite d'âge. Par chance, pour présenter le mouvement à Paris, on a trouvé Mc Cracken, qui n'a que 33 ans, mais, coupé de ses leaders, il apparaît hors de tout contexte», *ibid.*

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> *Ibid.*

opere di punta della sezione inglese<sup>166</sup>: «Barry Flanagan devant *La Plage*. Jusqu'au bout du 'tout est art'<sup>167</sup>».

Barry Flanagan esposeva *One ton corner piece* (1967) e un ambiente che accoglieva tre ulteriori opere combinandole, *4 casb 2, ringl 1, rope (gr 2sp 60) 6* (1967). Protagonista di entrambi i lavori, la sabbia: nel primo caso, riversata in prossimità di un angolo formato dalla convergenza di alcuni telai rivestiti di tela, il cui perimetro irregolare era ulteriormente segnalato attraverso delle linee tracciate sul pavimento che ne ricalcavano il contorno, evidenziando la contrapposizione tra l'asprezza della collocazione angolare e la morbidezza del materiale, di sagoma irregolare (Fig. 1.57); nel secondo, la sabbia riempiva quattro strutture coniche lievemente sbilenche che si sviluppavano in altezza, delimitando come pilastri lo spazio dell'installazione, percorso da una lunga e spessa corda adagiata liberamente sul pavimento, a sua volta caratterizzato dalla presenza di una linea circolare – del medesimo colore dei sacchi – , una sorta di segnale che invitava implicitamente il visitatore a posizionarsi entro lo spazio delimitato dal cerchio.

La presenza di Flanagan costituiva una testimonianza pregnante circa le tendenze antiformali, che dall'America stavano emergendo in netta contrapposizione alla linea minimalista, una possibilità di aggiornamento per l'ambiente culturale parigino di portata non indifferente. Nella recensione di Hahn, la scelta di accostare le fotografie di Pascali e Flanagan non era casuale: i due giovani artisti, entrambi seduti, sembravano quasi percorrere le loro opere o comunque esperirle, avallando la possibilità di un nuovo tipo di dialogo e interazione tra queste, lo spazio e l'osservatore, che superasse quello sperimentato in ambito minimalista.

Inoltre, *One ton* veniva ribattezzata *La plage*, alludendo all'ingresso in mostra di uno spazio naturale connotato vitalisticamente, caricandosi di un portato poetico ed evocativo. Flanagan rispondeva alle forme chiuse in sé stesse delle strutture primarie attraverso elementi morbidi o organici, mai denotativi né formalmente stabili e immutabili; allo stesso modo, Pascali si serviva di elementi modulari per delle ricostruzioni che, pur mantenendo volumetrie e strutture definite, potevano suggerire molteplici livelli di lettura: lo scheletro del dinosauro o il letto del fiume che occupavano sinuosamente gli ambienti entro cui erano collocati ne riqualificavano la funzione; la sala diveniva giocosamente scavo archeologico o riserva naturale, attraverso la ripetizione di

---

<sup>166</sup> Artisti presentati: Mark Boyle, John Furnival, Jeremy Moon, Ian Stephenson, Barry Flanagan, Michael Sandle, Colin Self, Howard Hodgkin, Gordon House, Group Archigram, Peter Cook, Dennis Crompton, Barry Gasson, John Meunier, Richard Rogers, Su Rogers, Quentin Jacobsen, Terence Naysmith, Kenneth Randall, cfr. 5<sup>ª</sup> BIENNALE DE PARIS 1967. In particolare, Barry Flanagan era già stato citato da Lucy Lippard su «Art International» in un corposo articolo che analizzava la seminale mostra *Eccentric Abstraction*, che presentava per la prima volta le ricerche antiformali. Cfr. LIPPARD 1966, p. 40; CONTE 2010.

<sup>167</sup> HAHN 1967c.

forme elementari e recipienti in materiali moderni che rimandavano antitetivamente ad un mondo incontaminato e puro.

L'abbinamento Flanagan-Pascali proposto dall'articolo francese avrebbe trovato una rispondenza più appropriata ponendo in dialogo la cosiddetta "spiaggia" di Flanagan con *1mc di terra* e *2mc di terra* (1967) in cui Pascali impiegava elementi organici naturali come unità spaziali (Fig. 1.58). Ad una convergenza riscontrabile nei materiali corrispondevano però esiti opposti a livello formale: mentre l'opera di Flanagan occupava lo spazio liberamente e in modo ingovernabile, la terra di Pascali era stata compressa in volumetrie geometriche e precise. I due cubi di terra erano esposti negli stessi giorni a Genova in *Arte povera e IM-Spazio*, mostra in cui Germano Celant raggruppò alcuni degli artisti presenti anche alla biennale parigina: Pascali e Kounellis per la sezione *Arte povera* e Ceroli, Icaro e Mattiacci per la sezione *IM-Spazio*<sup>168</sup>.

Forse proprio perché consapevole di tale coincidenza Palma Bucarelli, intervistata dalla televisione francese per un reportage, *Une visite de la V<sup>ème</sup> Biennale de Paris*, giustificò la selezione degli artisti italiani ricalcando con forza il concetto di gruppo, tema centrale dell'edizione dell'anno precedente della Biennale di Venezia particolarmente caro a Giulio Carlo Argan: «Les groups d'aujourd'hui, ce sont vraiment des équipes qui travaillent ensemble comme on travaille dans la science, dans un groupe dans un laboratoire scientifique, pour arriver à une même découverte»<sup>169</sup>.

La soprintendente lasciava così intendere che in Italia stesse programmaticamente emergendo un raggruppamento di artisti ben coeso le cui ricerche, tese a misurarsi con nuovi materiali, potevano far gioco al paragone scientifico; la presenza in sala di *Futurismo rivisitato* di Mario Schifano permetteva inoltre di imbastire un parallelismo con i Futuristi, definiti antenati della esordiente generazione artistica<sup>170</sup>. Mentre la *Margherita di fuoco* di Kounellis, i *Quadri specchianti* e le *Colonne* di Pistoletto, i *Canali d'irrigazione* di Pascali si alternavano in video, la Bucarelli sottolineava acutamente il profilarsi di un problema intrinseco alla situazione di rinnovamento del linguaggio artistico in atto, ovvero una difficoltà di giudizio critico che sarebbe rapidamente emersa: «Aussi pour juger ces produits on a besoin de nouveaux instruments de jugement. Évidemment pour les critiques aussi ça devient un problème parce que comme tout un renouvellement, c'est-à-dire on commence Presque à zéro»<sup>171</sup> (Figg. 1.51; 1.59).

---

<sup>168</sup> Cfr. *ARTE POVERA / IM-SPAZIO* 1967; CONTE 2010, pp. 40-42.

<sup>169</sup> Dichiarazione di P. Bucarelli in CHABOUD 1967.

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*

In apertura del documentario, il cronista francese commentava tale rinnovamento linguistico soffermandosi sul *Tube* di Eliseo Mattiacci: l'opera tubolare, che prima di essere vandalizzata e ricollocata negli spazi interni si aggrovigliava in esterno all'ingresso del Musée d'Art Moderne, veniva interpretata come perfetta dimostrazione di innovativa regressione infantile riscontrabile nelle ricerche più attuali. Le inquadrature che catturavano i bambini parigini nell'atto di pattinare e giocare attorno al *Tube* (Fig. 1.60) permettevano di dar voce ad una nuova arte, che solo una mente candida sarebbe stata pronta a comprendere e recepire:

Cela commença avec les enfants, qui jouèrent près du *Tube*, émail jaune sur métal, diamètre 15, de l'italien Eliseo Mattiacci. Avant d'être saccagé durant une nuit ce tube fit couler beaucoup d'encre d'imprimerie peut-être aussi beaucoup de bile à ceux qui n'acceptaient pas que cette chose pût être une sculpture. Mais cela commença avec les enfants<sup>172</sup>.

Alcune presenze alla biennale parigina costituirono un primo banco di prova per misurarsi con un linguaggio diverso dalle ricerche geometriche, cinetiche e minimaliste: lo spazio poteva infatti esser occupato, misurato e conquistato attraverso procedimenti e mezzi meno scientifici e rigorosi, più liberi e immaginifici. Le ricerche degli artisti italiani, per la prima volta in Francia visibili insieme negli stessi spazi, permettevano di rileggere il lavoro di Pascali alla luce di un contesto più allargato, che i critici francesi non avevano potuto individuare sino a quel momento, cedendo il passo a nuove possibilità interpretative. A distanza di qualche mese Otto Hahn recensì la prima personale francese di Pascali (Fig. 1.61), tenutasi alla Galerie Iolas nell'aprile 1968, mostrandosi ben conscio del cambiamento in atto: non più "arte oggettiva", ma «mélange d'amour et théâtralité»<sup>173</sup>; «œuvres invendables et délirantes, ces objets ne servent qu'à créer un environnement. C'est au-delà de la sculpture qui vise à recréer une nature artificielle pour l'unique plaisir du spectacle»<sup>174</sup>.

La mostra di Pascali da Iolas (Fig. 1.62) raggruppava in due tornate un nutrito nucleo di opere già presentate tra 1966 e 1968 a Roma da Fabio Sargentini, gallerista de L'Attico<sup>175</sup>; i contatti tra Iolas e Sargentini furono stretti all'inizio degli anni Sessanta a partire da un comune interesse nei confronti di artisti surrealisti come René Magritte e Victor Brauner, individuando

---

<sup>172</sup> Voce narrante in *ivi*, introduzione.

<sup>173</sup> HAHN 1967d.

<sup>174</sup> *Ibid.* L'impiego del termine "spectacle" non è casuale: oramai in contatto con Pascali e Sargentini, è plausibile che Otto Hahn avesse avuto la possibilità di leggere il saggio di Alberto Boatto *Lo spazio dello spettacolo*, scritto di presentazione della mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra* (L'Attico, Roma 1967) pubblicato nel relativo catalogo, cfr. BOATTO 1967a.

<sup>175</sup> Cfr. PASCALI. NUOVE SCULTURE 1966; PINO PASCALI. BACCHI DA SETOLA 1968.

alla fine del decennio una sinergia alimentata dalle nuove proposte di Pino Pascali, Jannis Kounellis ed Eliseo Mattiacci<sup>176</sup>. Era stata proprio una viva curiosità nei confronti di Pascali e del suo lavoro, nata a partire dal catalogo della sua mostra romana del 1966, a spingere Iolas ad entrare in contatto con l'artista<sup>177</sup>. Prima di arrivare a Parigi, il debutto di Pascali da Iolas fu preceduto da una personale quasi identica tenutasi nelle sedi milanesi della galleria, con presentazione di Cesare Brandi<sup>178</sup>.

A Parigi furono inviate alcune opere originariamente esposte alla mostra romana *Nuove sculture* (1966), che Hahn definiva di ispirazione barocca, e il *Mare* (1966), «la silencieuse mer blanche, faite de toile montée sur châssis, recouvrait toute la galerie et en interdisait l'entrée»<sup>179</sup>, per poi passare alle opere in materiale organico e ai *Bachi da setola* (1968) – ancora assenti a Milano –, puntualizzando «une recherche dans l'emploi du matériau brut: terre et eau véritables, ou brosses en plastique multicolore que l'artiste assemble pour figurer d'immenses vers à soie»<sup>180</sup> (Fig. 1.63). Ne risultava un folgorante *ensemble*, giocato interamente sul potere immaginativo dell'artista che «sort déjà de l'ordinaire»<sup>181</sup>. Anche Brandi, nel catalogo della mostra milanese, chiamava in causa «de pure fantasia al limite dell'astratto»<sup>182</sup> rintracciando una coagulazione dell'immagine atta ad «annullare i riferimenti culturali che potrebbero farsi, da Klee alle strutture primarie» a favore di «un moto di rigenerazione dall'astratto al concreto»<sup>183</sup>. A Parigi il lavoro di Pascali venne commentato da Giulio Carlo Argan, che ne colse differenti sfumature: l'artista, sebbene «ribelle alle regole della fabbrica»<sup>184</sup>, veniva definito designer<sup>185</sup>. Il critico rifletteva in particolare sui *Bachi da setola* conducendo una lettura formalista, che assumeva le spazzole in plastica «in quanto forma o struttura» al fine di evidenziare «la spazialità intrinseca dell'oggetto»<sup>186</sup>, definita «spazialità minima ma espansiva»<sup>187</sup>.

La possibilità di confrontarsi, a partire dalla Biennale di Parigi del 1967, con un insieme di opere più eterogeneo ed esteso rispetto al passato costituiva un chiaro segnale di un «remarquable éveil artistique»<sup>188</sup> di cui l'arte italiana era protagonista in quegli anni, dato

---

<sup>176</sup> Per un approfondimento sui legami intessuti tra la galleria romana di Sargentini e Iolas e sulle fascinazioni surrealiste subite dei giovani artisti di ambito romano, si rimanda a *CONVERSAZIONE CON F. SARGENTINI 2022*.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Cfr. *PASCALI 1967*; *BRANDI 1967*.

<sup>179</sup> HAHN 1968.

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> *BRANDI 1967*, p.n.n.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> ARGAN 1968.

<sup>185</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>188</sup> HAHN 1967d.

finalmente rilevato dalla critica francese. In particolare, le opere di Pascali esposte da Iolas nel 1968 furono fondamentali per individuare un filone di ricerche che poteva essere recepito in contrapposizione alle strutture primarie. Tale distinzione emergeva anche nelle cronache offerte dalla stampa non specialistica, e veniva argomentata su «Le Monde» attraverso un confronto oppositivo tra la scultura di Pascali e quella di Tony Smith. L'occasione permetteva di mettere in risalto gli obiettivi dell'italiano, impegnato nell' «*inverser les rôles et les rapports œuvre-spectateur tels qu'ils se sont établis jusqu'à présent*» attraverso una scultura che «*wise moins le sens esthétique que le choc émotionnel pur, presque religieux*»<sup>189</sup>.

Furono registrati *in fieri* radicali cambiamenti in campo artistico: l'arte, come puntualizzato da critici come Jouffroy e Hahn, stava legandosi al vissuto attraverso una drammaticità teatralizzante ed esperienziale che non sempre poteva esaurirsi nella pura percezione formale. La Francia si preparò così a confrontarsi con l'incipiente successo internazionale della stagione dell'Arte povera, le cui premesse furono postulate anche oltralpe in una temperie che non era quella italiana, principalmente direzionata da Germano Celant: l'assenza dell'intervento del critico avrebbe condotto ad un dibattito articolato e dai confini meno netti che, a partire dal 1969, propose diverse formulazioni teoriche nel tentativo di misurarsi con le novità introdotte dalla coeva arte italiana ed internazionale.

## 1.2 QUANDO LE ATTITUDINI DIVENTANO POVERE

Il debutto dell'etichetta di Arte povera nel dibattito artistico francese è individuabile grazie alle testimonianze fornite dalla stampa coeva, e si colloca tra l'aprile e il maggio del 1969. Nonostante la familiarità acquisita negli anni precedenti con il lavoro di Michelangelo Pistoletto e Pino Pascali, e i già avvenuti primi incontri con l'opera di artisti come Jannis Kounellis o Eliseo Mattiacci, le cronache francesi non registrano reazioni alle mostre organizzate da Germano Celant in Italia tra la fine del 1967 e il 1968: del tutto assenti riferimenti ad *Arte povera e IM-Spazio* e, sorprendentemente, ad *Arte povera più azioni povere* di Amalfi<sup>190</sup>, che vantava le partecipazioni internazionali di Jan Dibbets, Ger van Elk e Richard Long. Brevemente segnalata invece la

---

<sup>189</sup> MICHEL 1968b.

<sup>190</sup> Cfr. *ARTE POVERA PIÙ AZIONI POVERE* 1968.

mostra bolognese alla Galleria de' Foscherari del 1968, considerata come l'esordio ufficiale della tendenza in Italia<sup>191</sup>.

Ancor prima che sulla stampa specialistica, l'Arte povera approdò su «Le Monde». L'edizione del 3 aprile 1969 del celebre quotidiano presentava un trafiletto dedicato a *L'art pauvre à Paris*<sup>192</sup>: si tratta del primo riferimento diretto che ho rintracciato sulla stampa francese. Il pretesto che spinse ad introdurre i lettori all'Arte povera fu la mostra personale di Gilberto Zorio, allestita in quei giorni alla Galerie Sonnabend: il lavoro di Zorio esemplificava, secondo il recensore, «la version italienne de l'art de terre' et qui a pris nom, de l'autre côté des Alpes, d'art pauvre'»<sup>193</sup> (Fig. 1.72).

Sprovvisa dell'impalcatura teorica modellata da Celant nei mesi precedenti, l'Arte povera arrivò in Francia simultaneamente a quel profluvio di nuove tendenze processuali, anti-formali, ambientali, genericamente accolte nel calderone postminimalista, alle quali venne accorpata: si trattava del processo specularmente inverso rispetto alle tappe che caratterizzarono le vicende storico-critiche dell'etichetta in Italia, inizialmente presentata da Celant come singolare *unicum*, e che soltanto negli anni successivi richiese un confronto di più ampio respiro per affermarsi e trovare una collocazione nel contesto internazionale.

Dopo un breve accenno ai feltri di Robert Morris, esposti qualche mese prima sempre alla Sonnabend, il lavoro di Gilberto Zorio veniva presentato come parente italiano degli Earthworks, lasciando intendere qualche difficoltà interpretativa risolta attraverso uno sguardo rivolto all'America. Un'aria d'oltreoceano era acuita dalla figura di Ileana Sonnabend, che richiamava lo spettro di Leo Castelli e del mercato americano, in quel momento unica sostenitrice in Francia degli artisti italiani. Assecondando tali logiche, le riflessioni riservate all'arrivo dell'Arte povera a Parigi furono abbinate ad un'analisi della situazione newyorkese che presentava le cose viste a New York, ovvero le prime emergenze di Antiform ed Earthworks, al pubblico francese<sup>194</sup>.

Definite come «développements du Minimal Art (art du réel)»<sup>195</sup>, era da subito chiaro che le due emergenti tendenze convogliassero una grande varietà di ricerche, da cui dipendeva una difficoltà di puntuale inquadramento. L'Antiform era letto dai francesi attraverso le qualità fisiche dei materiali impiegati: «exploitation consciente des propriétés physiques de matériaux

---

<sup>191</sup> «Il faudra attendre mars 68 pour la première manifestation italienne: "arte povera" à la galerie de Foschera [sic], Bologne», S.A. 1969a.

<sup>192</sup> MICHEL 1969a.

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> Cfr. PERREAULT 1969.

<sup>195</sup> Ivi, p. 15.



spécifiques; comme la matière dans la plupart des cas, est soumise à l'effet de la pesanteur, les propriétés ont la possibilité de magnifier la forme et l'aspect visuel de l'œuvre»<sup>196</sup>, ponendosi come superamento dell'immaginario pop – sebbene Oldenburg venga citato in qualità di precursore – e dell'autobiografismo della pittura dell'Espressionismo astratto. Robert Morris, che «transforma des objets durs, géométriques, manufacturés, en œuvres non rigides, de forme variable, résolument irrégulières»<sup>197</sup>, era individuato come artista di punta e preso in conto insieme ai partecipanti a *9 at Leo Castelli*: Alan Saret, Eva Hesse, Matt Bollinger, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Stephen Kaltenbach, Richard Serra – dimenticati Giovanni Anselmo e Gilberto Zorio –. Morris era poi nuovamente menzionato, insieme a Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Richard Long, Michael Heizer, Hans Haacke, Jan Dibbets, per presentare la Earth Art, tendenza «plus radicalement anti technologique, plus conceptuelle, moins précieuse»<sup>198</sup>. Veniva evidenziato, prevedibilmente, il legame con il paesaggio e la natura e, soprattutto, lo spirito più marcatamente contestatario di tali ricerche: «ce mode d'expression est certainement un défi jeté aux institutions d'art existantes et à l'art actuel»<sup>199</sup>. Proprio quest'ultima constatazione poteva giustificare l'accostamento di Zorio a tale tendenza.

I francesi si trovarono a fare i conti con tutta una nuova generazione di artisti venuti alla ribalta repentinamente, presentati al grande pubblico in mostre d'impostazione trans-nazionale che si sarebbero poi rivelate seminali per il corso della storia dell'arte di quella stagione, caratterizzandosi per un atteggiamento appositamente respingente verso ogni intento categorizzante troppo netto: una su tutte, la mostra *Live in your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, diretta da Harald Szeemann che, contemporaneamente alle prime occasioni espositive parigine dell'Arte povera, stava svolgendosi alla Kunsthalle di Berna tra il marzo e l'aprile 1969. Tale coincidenza avrebbe favorito un'assimilazione dell'Arte povera alle tendenze promosse a Berna, confondendo ulteriormente le acque; intanto, le presenze francesi in tali nuovi scenari furono sempre più rare e trascurabili.

### 1.2.1 “ART PAUVRE, ANTIFORME, ART IMPOSSIBLE, ETC.”

---

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>199</sup> *Ibid.*

Alla fine del 1968 il pubblico francese scoprì la Minimal Art nelle sale del Grand Palais, attraverso una selezione di opere riduzioniste di soli artisti americani arrivata direttamente dal MOMA (Fig. 1.65) che si apriva con le *Finestre* di Georgia O'Keeffe ed Ellsworth Kelly di fine anni Quaranta e si spingeva sino alle strutture primarie di fine anni Sessanta proposte da minimalisti come Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, Robert Morris, Robert Smithson. Veniva importata a Parigi, attraverso una mostra dai toni istituzionali, *L'art du réel USA 1948-1968*<sup>200</sup>, una composita rassegna d'informazione statunitense che mostrava tutto ciò che potesse apparire come «une conception étroite et littérale du réel»<sup>201</sup> attraverso una lettura pseudo-formalista (Fig. 1.64). In catalogo Eugene Goossen concludeva la sua disanima con un parallelismo controverso, in cui l'arte attuale veniva paragonata ad alcuni elementi della natura descritti come alienati, sollevando le proprie incertezze circa il futuro di tali ricerche:

Ainsi ce qui était autrefois dissimulé dans le domaine de l'art – les moyens techniques employés par l'artiste – est maintenant ouvertement montré ; et ce qui était autrefois l'extérieur – la signification de ses formes – a été ramené à l'intérieur. La nouvelle œuvre d'art ressemble beaucoup à un élément de la nature, un rocher, un arbre, un nuage et en possède à bien des égards la même 'aliénation' hermétique. Quant à savoir si cette sorte de confrontation avec le réel peut être poursuivie, si elle peut demeurer vitale et satisfaisante, il n'est pas encore possible de le dire<sup>202</sup>.

I dubbi del curatore furono amplificati dai recensori francesi che, pur recependo *L'art du réel. USA 1948-1968* come baluardo della *Minimal art. Un nouvel art américain ?*, come recita il titolo di un articolo apparso su «L'Art Vivant», sottolinearono la possibilità di fraintendimenti da parte del pubblico:

Mais, malgré la présence, comme jalons, de quelques œuvres antérieures au Minimal proprement dit, [...] il était difficile, pour un public non tenu au courant des développements moins récents de la peinture et de la sculpture aux U.S.A., de ne pas subir

---

<sup>200</sup> *L'ART DU RÉEL* 1968. Artisti esposti: Carl André, Darby Bannard, Paul Feeley, Ralph Humphrey, Robert Huot, Patricia Johanson, Jasper Johns, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Lyman Kipp, Sol LeWitt, Alexander Liberman, Morris Louis, John McCracken, Agnes Martin, Antoni Mikowski, Robert Morris, Barnett Newman, Kenneth Noland, Doug Ohlson, Georgia O'Keeffe, Raymond Parker, Jackson Pollock, Larry Poons, Ad Reinhardt, Mark Rothko, David Smith, Tony Smith, Robert Smithson, Frank Stella, Clyfford Still, Robert Swain, Sanford Wurmfeld.

<sup>201</sup> GOOSSEN 1968, p.n.n.

<sup>202</sup> Ivi, p.n.n.

l'impression d'une création spontanée – impression du reste peut-être souhaitée par les organisateurs<sup>203</sup>.

Soprattutto, sorgeva spontanea una domanda: «Mais, le pire n'étant pas toujours sur, ne semble-t-il inévitable que dans certaines de ces œuvres [...], du gigantisme même ne naissent à nouveau l'ambiguïté et l'émotion?»<sup>204</sup>.

Le fotografie scattate in visita lungo le sale del Grand Palais, in cui comparivano il *Senza titolo* (1951) di Kelly<sup>205</sup> composto da cinque pannelli monocromi, con cromie diverse e di altezza decrescente, il *Senza titolo* (1965) con ripiani in ferro galvanizzato di Donald Judd<sup>206</sup>, rappresentativo di «un art froid»<sup>207</sup> e la sala con opere di Robert Smithson, Sol LeWitt, Kenneth Noland, Sanford Wurmfeld, che trasportava il visitatore «dans les déserts de l'espace mental»<sup>208</sup>, venivano abbinate, in conclusione dell'articolo, ad una immagine raffigurante i *Felt pieces* di Robert Morris esposti alla Galerie Sonnabend negli stessi mesi, evidenziando un cambiamento già in atto. Proprio l'inserimento entro la propria programmazione dei *Feltri* di Morris risultava sintomatico della lungimiranza di Ileana Sonnabend che, dopo aver rappresentato per tutti i primi anni Sessanta l'unico punto di contatto degno di nota tra l'arte americana e Parigi attraverso la promozione della Pop Art, si volgeva adesso verso nuovi orizzonti, recependo l'incipiente ondata post-minimalista ed antiformalista: non appena aggiornati sulla Minimal Art, in maniera piuttosto sommaria, i francesi poterono simultaneamente fare i conti con l'avvio di una nuova stagione, che a questa reagiva.

Tale repentina reazione venne legittimata quasi in presa diretta attraverso una manifestazione di respiro internazionale come *When Attitudes Become Form*: se le presenze francesi furono irrisorie in termini di partecipazione attiva alla mostra, a favore di scelte che guardavano soprattutto a Stati Uniti, Inghilterra, Italia, Germania, Olanda, lo sguardo dei critici francesi ne risultò comunque fortemente polarizzato (Fig. 1.66). Partendo da alcune espressioni residuali legate a Minimal e Pop Art, l'impatto dell'esposizione consistette soprattutto nel delineare una

---

<sup>203</sup> S.A. 1969b, p. 10.

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> Ellsworth Kelly, *Senza titolo*, 1968, olio su tela, 5 pannelli, altezza decrescente da 305 a 102 su 681 cm di lunghezza, Sidney Janis Gallery, New York (ripr. *L'ART DU RÉEL* 1968, p. 67).

<sup>206</sup> Donald Judd, *Senza titolo*, 1965, ferro galvanizzato, 437x102x79 cm, 10 ripiani (ognuno: 23x102x179 cm) a un intervallo regolare di 22 cm, Gordon Locksley Gallery, Minneapolis, Minnesota (ripr. *L'ART DU RÉEL* 1968, p. 53).

<sup>207</sup> S.A. 1969b, p. 10.

<sup>208</sup> *Ibid.* In questo caso, le opere riprodotte negli stessi ambienti sono: Kenneth Noland, *Trans-Echo*, 1968, Pittura sintetica polimerica su tela, 2,27x9,11, Kasmin Gallery, Londra (ripr. *L'ART DU RÉEL* 1968, p. 49); Sol LeWitt, *Senza titolo*, 1966-1968, smalto cotto su alluminio, 58x328x328 cm, Dwan Gallery, New York (ripr. *L'ART DU RÉEL* 1968, p. 56); Robert Smithson, *Leaning strata*, 1968, acciaio dipinto, 125x267x76 cm, Dwan Gallery, New York (ripr. *L'ART DU RÉEL* 1968, p. 61); Sanford Wurmfeld, *III-12*, 1967-1968, legno dipinto, 226x76x66 cm, collezione dell'artista/Tibor Nagy Gallery, New York (ripr. *L'ART DU RÉEL* 1968, p. 58).

reazione netta e diffusa su più fronti – sia geografici che linguistici – verso quell’arte che aveva dominato la scena dei primi anni Sessanta.

La partecipazione degli artisti italiani legati all’Arte povera, esposti in quel giro di mesi anche a Parigi, favorì nella critica francese una iniziale lettura della tendenza per certi versi indissolubile dall’esposizione stessa: una interpretazione dell’evento in ‘chiave povera’ ebbe infatti un impatto dirompente in Francia da un punto di vista critico, con ricadute anche sulla produzione artistica che sarebbero presto emerse. Se da un lato la definizione di *Art pauvre* venne accolta assecondando una tale temperie, va segnalato al contempo il possibile risvolto di una sua associazione all’egemonia artistico-mercantile americana, in quegli anni osteggiata a Parigi soprattutto dai critici.

Inaugurata a Berna il 22 marzo 1969 con una conferenza di Germano Celant, che non era stato però coinvolto direttamente nella fase organizzativa, *When Attitudes* fu concepita da Szeemann come mostra itinerante: tale peculiarità, pattuita con lo sponsor Philip Morris, emerge sin dalle prime pagine del resoconto diaristico della progettazione dell’evento stilato dal curatore indipendente in cui si legge che «la mostra deve emigrare»<sup>209</sup>. Le sole ulteriori puntate che videro luce furono quelle di Krefeld e Londra; eppure, inizialmente era stata vagliata l’idea di altre tappe intermedie che prevedevano in calendario, tra il 1969 e il 1970, anche Stoccolma, Roma, Parigi.

Le ipotetiche città prese in conto da Harald Szeemann sono normalmente citate dagli studi sull’esposizione ad eccezione di Parigi, che tende a sfuggire dai radar insieme agli interlocutori legati alla Francia. Il principale contatto parigino del curatore svizzero era costituito da Pierre Gaudibert, conservatore al Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris allora impegnato nella gestione dell’ARC (Animation, Recherche, Confrontation), distaccamento dedicato alla promozione dell’arte attuale, fondato da Gaudibert nel 1966 e sotto la sua direzione sino al 1972. Proprio presso queste sedi avrebbe dovuto svolgersi la tappa parigina dell’esposizione, offerta da Szeemann come *première*<sup>210</sup>.

Sarkis, artista operante a Parigi dal 1964 coinvolto in *When Attitudes* grazie alla mediazione di Gaudibert che lo introdusse a Szeemann durante il soggiorno parigino del curatore del novembre 1968, ricorda retrospettivamente che «Gaudibert was contemplating opening an exhibition similar to Szeemann’s, and perhaps the two of them were going to do it together.

---

<sup>209</sup> SZEEMANN 2005, p. 150. Il diario di Szeemann era stato originariamente pubblicato all’interno del catalogo della mostra *Op Losse Schreeven. Situaties en Cryptostructuren*, a cura di Wim Beeren, Stedelijk Museum, Amsterdam, 15 marzo-27 aprile 1969, cfr. *OP LOSSE SCHROEVEN* 1969.

<sup>210</sup> «12 novembre [1968]. Qui comincia il rush. Cena con Pierre Gaudibert, conservatore al Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Gli offro la mostra come première. Ma lui non sa ancora decidersi perché allo stesso tempo vuole rilevare la mostra bernese di Soto», SZEEMANN 2005, p. 151.

Later on Gaudibert gave up for some reason, possibly because France wasn't yet ready for works like that»<sup>211</sup>. Szeemann si recò a Parigi in due tornate, nel novembre del 1968 e nel gennaio del 1969. In quest'ultima occasione, Gaudibert decise di posticipare la tappa parigina al 1970<sup>212</sup> per ovviare ad alcuni problemi organizzativi. Appurato il clamore internazionale riscosso dall'esposizione, infine mai approdata a Parigi, Gaudibert tentò poi di organizzarne una versione francese in autonomia interpellando lo stesso Sarkis:

When *Attitudes* was a success, Gaudibert came to see me and asked me if I could organize a small exhibition in the same style at the Museum. I accepted immediately, because I already knew the people I would ask to give me their works – Arte Povera people, Beuys, Boltanski, Acconci. When it became clear that the budget was insufficient to get these, I told him there were a couple of collectors I knew who could buy these works. Gaudibert did not want to get involved with that part of the job, so he decided in the end to let me have my own exhibition. But I preferred to have a two-artist exhibition with Boltanski; I could read his works thanks to the language I had learned from Beuys<sup>213</sup>.

La volontà di Szeemann di render conto nella capitale francese dell'esperienza di Berna si realizzò a posteriori, nel 1970, soltanto attraverso una mostra informativa; coadiuvato dal gallerista e amico svizzero operante a Parigi Claude Givaudan, il curatore organizzò con l'ausilio della propria neonata agenzia *8 1/2. Dokumentation 1961-1969*. Si tratta di un evento suddiviso in due parti, poco studiato, per quanto estremamente interessante, a causa della carenza di fonti documentarie superstiti<sup>214</sup>.

Oltre ai già citati Gaudibert e Sarkis, tra i contatti di cui rende conto il diario del curatore, figurano anche artisti operanti in Francia come Yaacov Agam, Daniel Buren, Christo, Alain Jacquet, Daniel Spoerri, e critici come Jean Clay, Christiane Duparc: risulta evidente che Parigi

---

<sup>211</sup> GÜRLEK 2013, p. 44.

<sup>212</sup> «2 gennaio [1969]. Ore 17:00; con Ileana Sonnabend si discute di nuovo su tutta la mostra. Conferma la partecipazione dei suoi artisti. [...] Ore 19:00; Pierre Gaudibert ci raggiunge. Rivediamo di nuovo tutto il materiale fotografico. Egli rinuncia alla mostra per il 1969 e prenota un appuntamento per il 1970», SZEEMANN 2005, p. 157.

<sup>213</sup> GÜRLEK 2013, p. 45. La personale di Christian Boltanski e Sarkis *Moments 1-2-3* si tenne presso l'ARC del Musée d'Art Moderne tra il 24 settembre e il 15 ottobre 1970.

<sup>214</sup> «Realizzata in collaborazione con l'artista Klaus Rinke, essa si suddivideva in due parti: la prima conteneva una serie di environments concepiti dall'artista, che costringevano il pubblico a camminare su un sottile strato d'acqua, o sulla sabbia; la seconda era invece una mostra documentaria che presentava il lavoro di Szeemann alla Kunsthalle Bern», RIGOLO 2013, p. 115. I numerosi tentativi di ispezionare il fondo della Galerie Claude Givaudan [Fonds Galerie Claude Givaudan], conservato presso la Bibliothèque Kandinsky del Centre Georges Pompidou, Parigi, si sono rilevati fallimentari essendo il materiale da anni in fase di riordino e dunque non consultabile. In compenso, sono state individuati presso il medesimo archivio alcuni provini fotografici che testimoniano l'installazione dell'agenzia di Szeemann presso la galleria di Claude Givaudan, cfr. SZEEMANN GIVAUDAN 1970. Su Givaudan, si rimanda a GHERGHESCU, MICHAUD 2020; LÉGER 2021.

ricoprìsse per Szeemann un ruolo importante, e che la finale estromissione fosse dipesa da difficoltà esterne di natura logistica o istituzionale, piuttosto che da strategie personali. Inoltre, Pierre Gaudibert e Ileana Sonnabend contribuirono attivamente all'organizzazione dell'evento così come Françoise Lambert, che aveva appena avviato a Milano una sede distaccata della galleria parigina gestita dal marito Yvon Lambert<sup>215</sup>.

Gli artisti di area francese selezionati da Szeemann furono soltanto Alain Jacquet e Sarkis; la mostra riservò inoltre un omaggio postumo a Yves Klein, eseguito da Edward Kienholz, mentre Daniel Buren optò per una partecipazione clandestina che prevedeva l'affissione non autorizzata di poster a righe in città e che si sarebbe conclusa con l'intervento delle forze dell'ordine.

Gli studi su *When Attitudes Become Form*, solitamente esaminata accanto alla meno lungimirante – ma comunque altrettanto incisiva – *Op Losse Schroeven*, che si svolse nelle stesse settimane allo Stedelijk Museum di Amsterdam sotto la supervisione di Wim Beeren, risultano oramai numerosi e dettagliati<sup>216</sup>. Si è scelto in questa sede di indagarne la ricezione francese, a partire dal risalto e dalla visibilità accordata all'Arte povera sulla stampa: l'esposizione di Berna funzionò infatti come principale cassa di risonanza per la diffusione dell'Arte povera oltralpe.

La recensione della mostra apparsa su «Chroniques de L'Art Vivant» scelse come titolo *Art pauvre*, che campeggia in rosso a carattere maiuscolo su una fotografia in bianco e nero della «Éclaboussure de plomb par Richard Serra (1968)»<sup>217</sup> (Fig. 1.67); l'etichetta celantiana è chiamata a rappresentare le variegata esperienze presentate a Berna nella loro totalità, assumendo sin da subito un valore onnicomprensivo che veniva condensato visivamente nelle colature di piombo su parete dell'americano Serra, perfette per trasmettere al lettore quell'idea cantieristica di sporcizia, di non finito, di processo in corso, associato a livello verbale all'aggettivo *pauvre*. L'arte presentata a Berna venne letta come «plus que d'une opposition aux formes précédentes de l'Art Américain»<sup>218</sup>, «un regard nouveau sur l'art-événement, un choix de traductions plastiques, auxquelles ne suffissent plus les dimensions spatiales et psychologiques de la galerie ou du musée»<sup>219</sup>.

Andando oltre Minimal e Pop Art, si arrivava con una inaspettata accelerazione a quella che venne definita una «coupure dialectique»<sup>220</sup> evidente «dans l'absence de véritables formes, et

---

<sup>215</sup> Per le opere prestate a Szeemann da Françoise Lambert si rimanda a CONTE 2010.

<sup>216</sup> Su tali aspetti, si rimanda alla tesi di perfezionamento di Francesco Guzzetti, cfr. GUZZETTI 2017; si vedano inoltre LARA CONTE 2010; RATTEMAYER 2010; ed il catalogo relativo al *reenactement* celantiano del 2013, *WHEN ATTITUDES BECOME FORM* 2013.

<sup>217</sup> S.A. 1969a.

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> *Ibid.*

dans l'utilisation de matières molles, sales, de métaux non polis, de liquides, etc...»<sup>221</sup>. Tale rottura risultò sintomatica della volontà da parte di una nuova generazione di artisti «de sortir non seulement des structures du monde de l'art, mais aussi de son idéologie»<sup>222</sup>.

L'aspetto certamente più interessante ad essere evidenziato è la paradossale presa di coscienza del trovarsi di fronte ad un'arte che, pur sviluppandosi principalmente negli Stati Uniti – almeno agli occhi dei francesi –, tradiva senza rimpianti quelle premesse formalistiche così tipicamente radicate nell'arte americana, decretando il rapido declino delle strutture primarie che avevano raggiunto Parigi organicamente soltanto qualche mese prima: «Qu'il s'en soit, ou non, fixé l'objectif de manière politique, c'est la première fois qu'un mouvement artistique américain est aussi peu américain, c'est-à-dire qu'il refuse de s'intégrer à la civilisation qui l'a fait naître»<sup>223</sup>.

Nel descrivere su «Combat» il repentino passaggio dal rigore minimalista alla *redoutable pauvreté de l'Anti-forme*, Pierre Restany analizzava la riconversione brutale che interessò Stati Uniti, la Germania di Joseph Beuys, Inghilterra, Olanda, Belgio, Svizzera ed ovviamente l'Italia, dove «de critique Germano Celant lance le manifeste de l'art 'pauvre', contestataire et invendable, véritable guérilla contre le système»<sup>224</sup>, evidenziando la velocità del susseguirsi di tali accadimenti: «Au printemps 1969, après l'apparition des premiers symptômes collectifs, les musées d'Amsterdam et de Berne éprouvent déjà le besoin de faire le point, de recenser les militants de cet art du refus que l'establishment pris de court, ne sait comment nommer»<sup>225</sup>.

Restany individuava dei precedenti storici ben precisi, ovvero Yves Klein, Piero Manzoni, Allan Kaprow, riconvertiti «à creuser le lit de Marcuse. Dans cette perspective l'art devient un message culturel à l'état pur»<sup>226</sup>. In particolare, il critico si concentrava sul risvolto negativo di una troppo rapida assimilazione delle nuove tendenze al sistema culturale e di mercato, meccanismo in cui «l'Amérique montre la voie. L'Europe suit»:

En abritant cet art de la terre, cet art 'pauvre' dans les enceintes de la culture officielle, ne contribuent-ils pas à la fétichiser ? Le musée devient écrin, autel, châtre, temple. Cette sacralisation paradoxale va à l'encontre de la philosophie du mouvement, de sa sensibilité globale. Les récupérateurs de la technologie se font récupérer par le système. Cette ambiguïté fausse le rapport artiste-public. La responsabilité des organisateurs de ces expositions est grave dans la mesure où ils ont voulu en toute bonne foi donner à leur

---

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> *Ibid.*

<sup>224</sup> RESTANY 1969a, p. 9.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> *Ibid.*

public la primeur d'une information culturelle. Quel en est le contenu ? Il s'agit là d'une crise de l'expression assumée en tant que telle par toute une génération (de 25 à 30 ans dans son immense majorité), une volonté de *paralanguage* traduisant la conscience d'une aliénation et le refus d'intégration qui en découle<sup>227</sup>.

La stroncatura più dura arrivò da Michel Claura, che analizzò le contraddizioni della mostra a partire dalla sponsorizzazione da parte di un magnate dell'industria come Philip Morris. Nella sua recensione su «Les Lettres Françaises», corredata dalle riproduzioni delle opere di Jan Dibbets, Michael Heizer, Richard Long, e dell'intervento di Daniel Buren, si parla di *art impossible* (Fig. 1.68).

Il critico esaminava ogni aspetto della rassegna di Berna, dalla ricerca di un titolo impattante sino alla sofisticatezza stucchevole del catalogo, rimarcando il proprio disprezzo nei confronti dell'arte americana attraverso il confronto tra i feltri di Joseph Beuys e quelli di Robert Morris: «Les deux artistes emploient le même feutre, mais, opposés aux feuilles empilées du second, qui ont une force certaine, les lamelles du premier sont réellement un travail de couturier, ceci dit péjorativement»<sup>228</sup>. Claura evidenziava le compromissorie interferenze tra il circuito economico e quello artistico, riportando un'arte auto-conclamatasi come sovversiva sullo stesso piano delle tendenze che l'avevano preceduta:

Cette exposition est déjà organisée parce qu'on trouve derrière elle les mêmes intérêts financiers que ceux que l'on trouvait il y a peu derrière le Minimal art et le Pop. Et le circuit économique de l'art étant quantitativement pauvre, la machine doit tourner vite si l'on veut rentrer dans ses frais. C'est ce qu'on appelle l'accélération de l'histoire<sup>229</sup>.

Riferendosi all'intervento in catalogo di John A. Murphy, presidente della Philip Morris Europe, era inoltre condannata la tacita sottomissione degli artisti ai meccanismi di un sistema criticato soltanto apparentemente, a livello superficiale, dalle nuove ricerche:

“En tant qu'hommes d'affaires en accord avec notre temps, nous sommes amenés à soutenir 'le nouveau' et 'l'expérimental' dans tous les domaines”. Le mécène a aujourd'hui le courage de dire la vérité sur son action et sur l'art. Le scandale ne vient pas de celui qui

---

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> CLaura 1969, p. 26.

<sup>229</sup> *Ibid.* L'intervento in questione apre il catalogo dell'esposizione, cfr. *WHEN ATTITUDES BECOME FORM* 1969.



dit la vérité, mais de celui qui voudrait nous la cacher, l'artiste. Depuis le temps que la collusion était flagrante, il fallait bien qu'elle devint publique<sup>230</sup>.

A fronte di tali considerazioni, il critico premiò la voce solitaria di Daniel Buren, unico a non essersi piegato ad un tale sistema. L'articolo era stato concepito come una sorta di apologia nei confronti dell'intervento non autorizzato del francese, che nel 1972 commentò a sua volta l'accaduto paragonando la libertà dell'artista al museo a quella di un orso in uno zoo<sup>231</sup>:

Dans le même temps que cette exposition, mais sans le parrainage du musée, ni de Philip Morris, Buren a collé des papiers rayés sur les murs de Berne. Dans la nuit, des policiers sont venus le chercher et l'ont conduit au poste. Du même coup, la grande liberté qui régnait à l'exposition s'est éclairée de sa vraie lumière de mascarade<sup>232</sup>.

La protesta dell'artista francese era presentata come unico vero antidoto alle contraddizioni dell'esposizione di Szeemann: «Si les dirigeants de Philip Morris ont été “stimulés pendant la

---

<sup>230</sup> CLaura 1969, p. 26.

<sup>231</sup> «A7 - Mars 1969 - 100 panneaux environ dans le rue de Berne (Suisse) avec l'aide de Hermann Daled, sans galerie, sans invitation. À l'occasion de l'exposition *When Attitudes Become Form*, présentation d'affiches à bandes blanches et roses collées sur les murs, mais hors l'exposition et sans l'appui du Musée. Arrêté par la police. La liberté de l'artiste (au musée) en tant que principe de l'exposition s'éclaira ainsi comme celle de l'ours (dans un zoo)», Daniel Buren, *Exposition-Position-Proposition*, lista analitica di mostre, lavori e bibliografia originariamente stilata dall'artista per il catalogo di *documenta 5* (cfr. *DOCUMENTA 5*, pp. 30-34), in BUREN 1991b, p. 264. Le riflessioni sollevate da Buren, che gettano un duro sguardo critico nei confronti del ruolo dell'artista all'interno del sistema dell'arte e della società, si allineavano perfettamente alle parole scritte da Michelangelo Pistoletto nel 1969 in *Lo Zoo*. Pubblicato sul primo numero della rivista milanese «Sipario», una versione concettualmente similare del testo sarebbe significativamente stata scelta per chiudere il volume *Arte Povera* di Germano Celant (cfr. CELANT 1969a; PISTOLETTO 1969b). Come Buren, anche Pistoletto paragonava i giovani artisti di fine anni Sessanta a delle bestie rinchiusi in uno zoo: «La cosiddetta civiltà ha relegato ogni animale nella sua gabbia. [...] Be' gli artisti sono isolati nelle Biennali di Venezia, nei teatri, nei musei e nelle manifestazioni organizzate. Siccome gli artisti sono in numero un po' maggiore dei pazzi e dei criminali e minore degli studenti (fino a ieri animalletti docili) e degli operai, sono considerati una élite. Ma questa élite fa comodo a quelli che da sempre e ancora oggi vogliono essere gli unici spettatori e domatori del popolo in gabbia. Gli artisti sono i più divertenti da domare, sono forse come le scimmie che assomigliano tanto all'uomo, così imprevedibili e strani che quando fanno qualche gesto che pare umano tutti si esaltano felici e poi danno loro da mangiare e li vestono come loro. Questi spettatori sono quelli che costruiscono in ogni città, un museo, un teatro e uno zoo per illuderci che gli spettatori siamo noi. La vera élite è quella che ci vuole far credere uomini per poterlo essere più di noi. Ora noi sappiamo di essere *Lo Zoo*», PISTOLETTO 1969a, pp. 16-17. Nel testo incluso in *Arte povera* si legge invece: «Arte vuol dire saper fare le cose, quelli che sanno fare sono da tempo gli architetti, i designers, i tecnici e i politici. Noi non siamo artisti e basta! Noi alla parola arte possiamo sostituire la parola qua-qua, fare la voce di gola, come per imitare le oche, così, perché ci siamo trovati in dieci che mentre discutevamo e il discorso stava slittando ed impantanandosi ci siamo messi tutti a fare qua-qua-qua e se qualcuno ci chiederà che cosa facciamo, (finché non diventerà di moda) gli risponderemo che facciamo qua-qua», PISTOLETTO 1969b. Il ricorso a simili immagini allegoriche e zoomorfe risulta, tra la fine degli anni Sessanta e primi Settanta, piuttosto comune in ambito artistico, sia in Italia che in Francia.

<sup>232</sup> CLaura 1969, p. 27.

préparation de cette exposition”, il est certain qu’en contrepartie l’exposition a été *révélée* sous son véritable aspect d’aberration ‘formelle’ et fondamentale par la simple action de Buren»<sup>233</sup>.

Analizzando la mostra, Claura riscontrava un certo romanticismo nelle opere e nelle attitudini degli artisti – «c’est le romantisme qui est roi, plus exacerbé encore que du temps de l’expressionnisme abstrait»<sup>234</sup> –. In particolare, l’Arte povera veniva cassata senza mezzi termini, probabilmente a causa della triangolazione Sperone-Sonnabend-Castelli, che la degradava, agli occhi del critico, a mera trovata commerciale:

On remarque aussi le manque de vigueur total, la déliquescence, le bon gout petit-bourgeois des représentants de l’Arte Povera italien, Zorio, Merz et Anselmo, en tête. Ils arrivent presque à faire passer pour fortes les présentations de Serra, Sonnier, Nauman, représentants américains d’un ‘art nouveau’ qui a au moins un certain punch. Curieusement, les artistes mièvres parmi eux dont nous avons parlé jusqu’ici sont soutenus par les galeries Sperone, à Turin, Sonnabend, à Paris, Castelli, à New York. C’est sans doute que l’on commet parfois des erreurs dans le commerce et qu’il arrive un beau jour où l’on se trompe de produit<sup>235</sup>.

Anche Catherine Millet, sempre su «Les Lettres Françaises», sposò la linea di Claura dimostrandosi piuttosto diffidente nei confronti delle mostre di Amsterdam e Berna, e più specificamente dell’Arte povera. La recensione della mostra allo Stedelijk Museum prende avvio con una stoccata nei confronti degli artisti italiani: «Amsterdam sent mauvais l’eau croupie des canaux et le légume en décomposition (Anselmo), à moins que ce ne soit, plus loin, la plaque de cuivre que l’on chauffe intensément (Zorio)»<sup>236</sup>. I rappresentanti dell’Arte povera erano descritti come una versione scadente della Earth Art, «ceux qui, ne disposant pas d’une plage ou d’une mine, ont entassé du sable et du charbon. Si leur travail présente cet avantage de pouvoir être

---

<sup>233</sup> *Ibid.* Nonostante i provocatori *affichages* e la vena polemica di Buren, va segnalato che l’artista non avrebbe mai realmente preso una posizione politica apertamente schierata: l’intento protestatario di molte delle sue azioni, descritte con fare eroico ed encomiastico da Claura in occasione della rassegna di Berna, risulta ambivalente nei confronti del coevo contesto sociale e politico. Béatrice Joyeux-Prunel ha recentemente rimarcato che «des Parisiens qui déployaient depuis 1965 un discours révolutionnaire de type marxiste, tous ne passèrent pas à la révolution. Ainsi, du collectif BMPT, seul Parmentier prit part à l’atelier populaire des Beaux-Arts – aillant d’ailleurs jusqu’au bout de l’idée de révolution culturelle en arrêtant vraiment l’art (jusqu’à 1982). Buren ne participa pas aux ateliers, malgré ses affirmations ultérieures. Sono *Affichage sauvage* à lui (avril 1968) n’avait de sauvage que la forme», JOYEUX-PRUNEL 2021, p. 492.

<sup>234</sup> CLaura 1969, p. 27.

<sup>235</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>236</sup> MILLET 1969a, p. 26.

accueilli sans prédisposition intellectuelle, ils demeurent néanmoins le plus aliénants puisqu'ils jouent principalement sur un réflexe physique du spectateur»<sup>237</sup>.

Nei numeri successivi del periodico, Millet avrebbe contribuito ad approfondire il dibattito sull'attualità artistica internazionale presentando quello che è spesso, erroneamente, definito dagli studi francesi come il primo contributo dedicato esplicitamente all'Arte povera in Francia, *Petit lexique de l'art pauvre*. Anche in questo caso, era individuato nel poverismo un generico fenomeno di riconversione internazionale intercorso a partire dalla mostra di Berna, assumendo varie declinazioni a seconda delle diverse geografie di provenienza:

Les Français, cérébraux, parlent volontiers d'art conceptuel. En Italie on dramatise, le terme local est 'Arte povera'. Aux États-Unis on pense pratique et on dit 'Earthwork'. En Allemagne le prophète s'appelle Beuys, mais lors de l'exposition 'Quand les attitudes deviennent forme' à Berne, l'ancêtre évoqué c'était Yves Klein. Des artistes pop – et non des moindres – sont assimilés (Oldenburg), des minimal (Robert Morris) reconvertis<sup>238</sup>.

In particolare, Millet faceva riferimento all'Arte concettuale come variante francese; soltanto negli anni successivi la distinzione tra poverismo e concettualismo sarebbe stata chiarita con precisazioni più nette dalla stessa autrice, divenuta la principale sostenitrice del concettualismo in Francia assieme al gallerista Daniel Templon<sup>239</sup>.

La rivista di settore a dedicare uno spazio decisamente più ampio alla rassegna di Berna fu «L'Œil», con un reportage firmato da José Pierre di ben dieci pagine. Le tendenze presentate da Szeemann erano lette, in questo caso in accezione positiva, come «un retour aux sources de la création», «une nouvelle offensive du romantisme»<sup>240</sup>.

Attraverso il ricco apparato illustrativo si dipanava un filo conduttore che partendo Claes Olbenburg legava tra le tante opere di Keith Sonnier, Richard Serra, Robert Morris, Michael Heizer, Hans Haacke, Carl Andre, Bruce Nauman. Pierre intuiva per prima cosa che, negli intenti del curatore, in *When Attitudes* «il s'agit moins de la réunion d'œuvres en fonction de certaines affinités que d'une hypothèse, que d'une tentative dynamique de compréhension de l'art d'aujourd'hui, c'est-à-dire de compréhension de l'homme d'aujourd'hui»<sup>241</sup>. Veniva rilevata l'incipiente questione della smaterializzazione dell'arte sin dal titolo dell'esposizione, che «invite

---

<sup>237</sup> *Ibid.*

<sup>238</sup> MILLET 1969b.

<sup>239</sup> Per un approfondimento si rimanda al terzo capitolo della tesi.

<sup>240</sup> Cfr. PIERRE 1969.

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 12.

à considérer davantage la signification spirituelle de l'exposition que son aspect matériel [...], la pensée qui inspire les œuvres que les œuvres elles-mêmes»<sup>242</sup>. Tale tentativo di avvicinamento verso il concetto si coniugava ad una riflessione sui nuovi materiali impiegati dagli artisti: «ici et là, en effet, ce ne sont que tas de cendres, feutre, sable, morceaux de caoutchouc, plaques de métal en mauvais état, chiffons, empreintes douteuses, briques, grillages, cordes, fils de fer, récipients remplis d'eau, tuyaux»<sup>243</sup>, che potevano però ancora dialogare con la pittura dei decenni precedenti: i casi esemplificativi di Morris e Serra facevano luce sulla volontà di «trouver dans des matériaux industriels une variété et une richesse d'effets comparables à celles de la peinture»<sup>244</sup>, includendo simili ricerche all'interno di una prima linea di tendenza, di ascendenza “informale”.

In tale ottica romantica, e per certi versi sensuale, veniva affrontato il problema del progressivo allontanamento dal rigore minimalista che interessava le ricerche di artisti come Morris e Carl Andre. Per il primo, al sodalizio con Donald Judd si sostituiva quello con Beuys<sup>245</sup>; il secondo rinunciava ai moduli geometrici delle precedenti strutture in metallo a favore delle pietre del Colorado<sup>246</sup>. Tali evoluzioni evidenziavano «une appréciation assez pessimiste sur les chances de durée du Minimal Art qui, au bout de trois ans, a déjà fait périr d'ennui la moitié de ses représentants»<sup>247</sup>. A sostegno della tesi di una risorgenza romantica – «le romantisme, nous y sommes en plein»<sup>248</sup> – erano chiamate in causa le ricerche di artisti come Flanagan, De Maria, Long e Kounellis; in particolare, di quest'ultimo veniva citata la celebre esposizione romana dei dodici cavalli vivi presso L'Attico, di cui è inclusa una testimonianza fotografica all'interno del catalogo bernese, donata da Sargentini a Szeemann durante il soggiorno romano<sup>249</sup>. Tali ricerche

---

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> Ivi, p. 13.

<sup>245</sup> «Après avoir constitué avec Donald Judd le couple rigoureux des Pères du Minimal Art (les Marx-et-Engels des Structures Primaires), Robert Morris, par ses « Feutres », où il convient de lire les conséquences de son amitié avec Beuys, puis par ses œuvres en tourbe, s'est progressivement éloigné du puritanisme esthétique dont il fut le champion. La belle coulée, quasi organique, des « Feutres », avec ses molles ondulations, avoue une coupable nostalgie des complaisances picturales en même temps qu'elle traduit une sensualité assez trouble, que le dandysme du théoricien avait longtemps dissimulée», *ibid.*

<sup>246</sup> «Quant à Carl Andre, le plus extrémiste des Minimalistes puisqu'il réduisit la Structure à l'état de carrelage, le voici qui entasse des pierres brutes dans les montagnes et les forêts du Colorado. On m'affirmera tant que l'on voudra que la réalité d'un rocher est égale à la réalité d'un carreau de fer ou d'aluminium et qu'il n'y a point de différences entre le sol d'une cuisine et un tas de cailloux, je n'en croirai rien», *ibid.*

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> *Ibid.*

<sup>249</sup> «On expose des salles dont le sol est recouvert de sable (Barry Flanagan), de terre (Walter de Maria), de bouts de bois (Richard Long). En janvier, Jannis Kounellis (un méditerranéen pourtant) transforme la galerie L'Attico, à Rome, en écurie», *ibid.* Fabio Sargentini aveva donato a Szeemann, in visita a Roma, le fotografie relative alla personale di Kounellis. L'inclusione dello scatto fotografico all'interno del catalogo di Berna suscitò un immediato clamore a livello internazionale. Il gallerista ricorda infatti che durante il suo primo viaggio a New York del 1969

afferivano ad una seconda linea individuata dall'autore, ovvero quella "naturalista". Il nuovo atteggiamento nei confronti degli elementi naturali andava letto antitetico rispetto al modo di trattare gli stessi da parte di Yves Klein; per Pierre era avvenuto uno scarto di sensibilità che transitava dall'individualismo fisico dello spazio urbano a quello mitico e collettivo del paesaggio naturale:

Ainsi que la plupart des Nouveaux Réalistes, Klein est avant tout un abominable homme des villes. [...] Pour lui, le vent, la pluie, la foudre sont des phénomènes physiques qui ne méritent pas plus de considération que la flamme du gaz de ville. Aussi la toile ficelée sur le toit de sa voiture pendant le voyage Paris-Nice et exposée au vent et à la pluie n'a-t-elle pas plus de valeur sensible qu'une expérience de laboratoire. Car ce qui fonde avant tout le romantisme, ce n'est pas l'hypertrophie du moi, c'est une mythologie agissante<sup>250</sup>.

Il romanticismo delle nuove tendenze presentate a Berna risiedeva specialmente nel ruolo demiurgico ritrovato dall'artista, che avrebbe permesso alla società di rileggere il mondo attraverso nuovi occhi: «il est de nouveau celui qui voit, celui qui sent, celui qui devine, celui qui comprend le monde avant tous les autres et pour tous les autres, en attendant que les autres aussi apprennent à voir et à sentir et à deviner et à comprendre»<sup>251</sup>.

Tale lettura si rafforzava nella terza linea individuata da Pierre, definita "fabulatrice". Se nella prima l'opera affermava sé stessa mediante una specifica valenza estetico-formale, e nella seconda attraverso la natura, in quest'ultima emergeva un più esplicito intento narrativo: «ici l'artiste, avec le minimum de moyens, ou bien se raconte ou bien nous raconte quelque chose»<sup>252</sup>. Entro tale raggruppamento erano inseriti Joseph Beuys, eletto a riferimento principale, e «l'école de Turin»<sup>253</sup>, permettendo una lunga digressione sugli artisti dell'Arte povera. Si tratta dell'unico nucleo di artisti identificato con chiarezza, di cui era già possibile, a quell'altezza cronologica, tracciare un identikit approfondito:

Turin, en effet, est le foyer de l'activité de Giovanni Anselmo, de Mario Merz et de Gilberto Zorio, trois fortes personnalités qui présentent cependant des traits communs, partagés en un sens avec Pier Paolo Calzolari et jusqu'à un certain point avec le versatile Alighiero

---

ed ancora sconosciuto America aveva incrociato Seth Siegelaub intento a discutere con una cerchia di amici sul fatto che in Italia si esponessero in galleria dei cavalli vivi, cfr. *CONVERSAZIONE CON FABIO SARGENTINI 2022*.

<sup>250</sup> Ivi, p. 15.

<sup>251</sup> Ivi, p. 17.

<sup>252</sup> Ivi, p. 18.

<sup>253</sup> Ivi, p. 72.

Boetti ou le fugace Michelangelo Pistoletto. S'il me fallait caractériser l'école de Turin, je dirais qu'elle est un peu comme le douanier Rousseau du mouvement actuel<sup>254</sup>.

Alcuni dei rappresentanti dell'Arte povera, identificati come membri di una vera e propria scuola torinese, erano definiti gli Henri Rousseau dell'arte attuale. Importanti precedenti erano individuati nel lavoro di Piero Gilardi, che aveva esposto alla Sonnabend nel 1967 i suoi *Tapis Nature*<sup>255</sup>, e in Pino Pascali, la cui reputazione in Francia era già consolidata. Le ricerche dei poveristi venivano lette come chiave d'accesso ad una dimensione infantile, sognante e incontaminata: erano presenti riferimenti a Tarzan o a Robinson Crusoe, si immaginava persino Alice nel Paese delle Meraviglie intenta a fantasticare passeggiando tra le opere di Merz e Zorio – «une Alice qui ne serait pas dépaycée par les hamacs enflammés de Zorio ni par les igloos aveugles de Mario Merz»<sup>256</sup> –. Prendendo in prestito le parole di Tommaso Trini, si ribadiva che lo scopo degli artisti italiani era quello di cambiare la vita, attraverso una visione dell'arte eticamente connotata che scartava l'estetica:

Et lorsque ce dernier [Merz] plante une flèche ardente de néon dans une botte de paille, je ne m'étonne plus que Tommaso Trini affirme que, pour ces artistes, l'objectif demeure celui de Rimbaud : "Changer la vie". C'est dire (et dans la ville où prirent naissance les premières visions de Chirico cela va de soi) que le regard et le geste créateur reprennent valeur éthique, que les libertés de l'imagination sont au service de la liberté et que, en somme, prend fin le détournement vers les complaisances esthétiques (du Nouveau Réalisme) de cette dynamite de l'art moderne que fut et demeure l'objet surréaliste<sup>257</sup>.

Le illustrazioni poste a corredo dell'analisi degli artisti dell'Arte povera disegnano un itinerario visivo insolito, utile a reintegrare alcuni episodi dell'arte francese entro un flusso contestualmente internazionale, che dialogava anche con l'Italia. La carrellata di immagini<sup>258</sup> (Figg. 1.69-1.70) è prevedibilmente inaugurata da Joseph Beuys, con *Carton, feutre et graisse* (1965). Lo spazio principale dell'impaginato è occupato, al centro, da *Objet cache-toi* (1968) di Mario Merz, igloo che presenta una graticola metallica, catrame e neon. Riprodotto anche un *Senza titolo* (1967-1968) di Giovanni Anselmo, corredato da alcune righe esplicative, evidentemente ritenute necessarie – «Récipient d'acier rempli de chaux blanc et d'eau. Les briques sont posées : quand

---

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> Cfr. PIERO GILARDI 1967.

<sup>256</sup> PIERRE 1969, p. 72.

<sup>257</sup> *Ibid.*

<sup>258</sup> Le illustrazioni in questione si trovano in *ivi*, pp. 16-17.

l'eau vient à manquer, la chaux durcit et elle étreint les briques (pour toujours). Amen»<sup>259</sup> – che ne evidenziavano il *coté* tipicamente processuale, assieme al *Senza titolo* (1968) di Gilberto Zorio in piombo e vetro.

Tali opere dell'Arte povera furono tutte esposte in quel giro di mesi a Parigi da Ileana Sonnabend e dialogano con quelle degli unici giovani operanti in Francia chiamati da Szeemann a Berna: la *Pièce murale* (1969) di Alain Jacquet, con fili elettrici che fuoriuscivano da una fessura praticata su muro, originariamente presentata a Parigi da Yvon Lambert e replicata in Svizzera, e ben due lavori di Sarkis, *Négatif en suspens* (1968) e *Rouleau goudronné et aluminisé posé sur une feuille de même substance* (1969). L'aria di famiglia si scorge soprattutto a partire dai materiali impiegati: fili elettrici, neon, acqua, catrame, metallo alimentavano un gioco di contrasti fisici e formali che alludevano a una nuova libertà d'agire. Ci si soffermerà più avanti sulla partecipazione di Jacquet e Sarkis a Berna<sup>260</sup>; va per il momento evidenziato un pregnante parallelismo tra le bacinelle di Sarkis e quella di Anselmo, che accolgono al loro interno, in una soluzione acquosa, materiali impreveduti come negativi fotografici e neon, calce e mattoni, innescando degli equilibri instabili, così come il cortocircuito visivo che lega i fili in rame liberi di Jacquet, il piombo arcuato di Zorio e il metallo che imbriglia il rullo di Sarkis al suo supporto. Da segnalare, infine, la riproduzione del *Senza titolo* di Alighiero Boetti realizzato con carta e legno, associato all'andamento spiraliforme e apparentemente giocoso di *Fenêtre ou signe mural* (1967) di Bruce Nauman, in cui i neon colorati ricordano all'osservatore che «The true artist helps the world by revealing mystic truths»<sup>261</sup>; l'opera fu selezionata, in quegli stessi mesi, per occupare il retro di copertina delle varie edizioni del volume *Arte povera* di Germano Celant, funzionando come ideale commiato al lettore<sup>262</sup>.

### 1.2.2 “CONNAISSEZ-VOUS L'ART PAUVRE ?”

L'Arte povera si affermò a Parigi sfruttando due binari paralleli: il clamore internazionale suscitato da *When Attitudes Become Form* si combinò infatti ad una serie di occasioni espositive che si svolsero nello stesso periodo nella capitale francese. Pur non comportando, a quelle date troppo acerbe, una vera e propria fortuna commerciale, i primi incontri con le opere degli italiani

---

<sup>259</sup> Ivi, p. 17.

<sup>260</sup> Per un approfondimento si rimanda al secondo capitolo della tesi.

<sup>261</sup> PIERRE 1969, p. 18.

<sup>262</sup> Cfr. CELANT 1969a; CELANT 1969b; BEDARIDA 2018.

suscitarono l'interesse di alcuni giovani critici e artisti, sollecitando riflessioni e reazioni che si inserirono a pieno regime all'interno del dibattito sulle pratiche artistiche del momento.

La principale promotrice dell'Arte povera a Parigi è Ileana Sonnabend, in contatto diretto con Gian Enzo Sperone e con gli artisti della sua galleria torinese. Proprio presso le sedi della Galerie Sonnabend, al 12 di rue Mazarine, vennero allestite nel corso del 1969 le prime personali fuori Italia di Gilberto Zorio, Mario Merz e Giovanni Anselmo, mentre Alexandre Iolas concesse i suoi spazi in Boulevard St. Germain a Jannis Kounellis ed Eliseo Mattiacci, evidenziando un più stretto legame, già avviato nel 1968 grazie a Pino Pascali, con gli artisti di ambito romano promossi da Fabio Sargentini alla galleria L'Attico. Anche Luciano Fabro e Giulio Paolini esposero per la prima volta a Cagnes-sur-Mer nel giugno 1969 assieme a Kounellis. A tale quadro si aggiunse Pier Paolo Calzolari, esposto dalla Sonnabend a partire dal 1970. Sebbene alcuni recenti studi abbiano permesso, attraverso le fonti fotografiche, di ricostruire alcune tra queste occasioni espositive<sup>263</sup>, uno spoglio delle principali riviste di settore permette di comprendere più a fondo le modalità di inserimento dell'Arte povera italiana entro la scena artistica parigina di quel giro di anni.

Si è scelto di riportare ampi brani desunti da articoli e interviste francesi coeve, sebbene tale procedimento possa talvolta rendere meno scorrevole la lettura: la motivazione dietro tale scelta risiede nel fatto che si tratta di fonti quasi del tutto dimenticate, non segnalate dagli studi successivi, meritevoli del giusto riconoscimento.

La personale di Gilberto Zorio si svolse, a partire dal 23 gennaio 1969, attraverso due diversi allestimenti consecutivi (Figg. 1.71-1.77). L'artista ha recentemente ricordato la cura riservata da Ileana e Michael Sonnabend in fase di allestimento per riuscire a creare la giusta sinergia tra spazi e opere selezionate<sup>264</sup>; l'incontro coi Sonnabend, conosciuti a Torino nel 1966 tramite Sperone, fu fondamentale per lanciare il suo lavoro nel panorama internazionale. Gli allestimenti erano concepiti come totalizzanti da un punto di vista spaziale; le opere ingombravano le sale della galleria con un ritmo apparentemente caotico, in realtà voluto da artista e galleristi per evidenziare i contrasti tra un campionario di opere e materiali disparati, sottolineando un senso di tensione raggiunto attraverso l'alternarsi di rigidità e flessuosità delle forme.

---

<sup>263</sup> Cfr. *ILEANA SONNABEND AND ARTE POVERA* 2017.

<sup>264</sup> «[...] the Sonnabends brought calm and creative energy to the installation process. Together we would examine the situation – the space, the surroundings, the atmosphere – then together we would choose the works to be exhibited», Gilberto Zorio in *ILEANA SONNABEND: AMBASSADOR FOR THE NEW* 2013, poi in *ILEANA SONNABEND e ARTE POVERA* 2017, p. 75.



Per il primo allestimento, dalla vetrina d'ingresso della galleria era visibile *Arco voltaico* (1968-1969) affisso a parete, con cavi elettrici lasciati appositamente a vista, mentre lo spazio era delimitato dalle grate circolari di *Il fuoco è passato/Eternit* (1968), con la lastra bruciata dal passaggio del fuoco posta in direzione dello sguardo di chi entrava. L'ambiente era completato da *Scrittura bruciata* (1968-1969). La stessa sala, in un secondo allestimento, presentava *Piombi* (1969), *Sedia* (1966), *Blu rosa blu* (1967) e il *Senza titolo* (1969) riprodotto in copertina del catalogo, opere letteralmente coronate dall'incombente *Macchia IV* (1968), sorretta da cavi in tensione sul soffitto. Si giungeva così al cuore del percorso espositivo, incontrando le *Torze* (1968-69) accese (Fig. 1.77). In alcune fotografie *Piombi* è sostituita da *Letto* (1966), mentre *Luci* (1968) doveva rappresentare un pezzo forte al pari delle fiaccole ardenti: all'opera era riservato uno spazio a parte e poco illuminato, che permetteva di concentrarsi sull'illuminazione artificiale prodotta dai fari (Fig. 1.76).

Le fotografie del vernissage, in cui si scorgono Gilberto Zorio, Michael Sonnabend, Gian Enzo Sperone, Antonio Homem, testimoniano la presenza di numerosi visitatori (Figg. 1.73-1.74). Negli intenti dei Sonnabend, questa prima mostra del 1969 avrebbe dovuto rappresentare l'inaugurazione di un nuovo corso per la galleria, precedentemente focalizzata su una programmazione quasi esclusivamente filoamericana dominata da Pop e Minimal Art: gli incontri parigini con Szeemann in vista di *When Attitudes Become Form* erano già avvenuti, sebbene la mostra di Berna non fosse stata ancora inaugurata; assecondando il nuovo corso dell'arte che andava profilandosi, i Sonnabend decisero di pubblicizzare la personale di Zorio sulla stampa generalista e di settore, nel tentativo di attirare l'attenzione di pubblico e critica.

Nel maggio dello stesso anno l'artista guadagnò persino un'intervista su «La Quinzaine Littéraire» in qualità di rappresentante dell'Arte povera, definita «une réaction contre une structure sociale répressive, particulièrement forte à Turin»<sup>265</sup>. Interrogato sulla partecipazione alle collettive di Amsterdam e Berna, assieme a compagni di viaggio come Merz e Anselmo, Zorio precisava che «chacun de nous cherchait de son côté, sans savoir ce que les autres faisaient. Nous ne connaissons pas les œuvres nouvelles des artistes allemands ou américains, comme Morris, Saret ou Serra»<sup>266</sup>. Per spiegare al pubblico francese le peculiarità dell'Arte povera, l'artista ricorreva a un confronto cinematografico – perfetto per l'ipotetico lettore parigino informato sulle recenti novità sperimentali – tra *Il deserto rosso* di Michelangelo Antonioni e i film di Carmelo Bene evidenziando un netto stacco a livello linguistico e procedurale che avvicinava le coeve ricerche degli artisti torinesi alla poetica di Bene:

---

<sup>265</sup> SORIN 1969.

<sup>266</sup> *Ibid.*

Nous sommes tous hostiles au maniérisme, aux recherches esthétiques, au bon goût. [...] Je n'ai pas aimé le Désert rouge, d'Antonioni. C'est un film trop cultivé, trop léché. Antonioni a voulu décrire une nature digérée peu à peu par l'industrie. L'acide remplace la sève, les gens éprouvent la nostalgie de l'air pur. Mais tout cela est dit avec des manières et des raffinements qui ne me touchent pas. En revanche, j'ai vu récemment un film de Carmelo Bene qui m'a beaucoup plu. Un assemblage de délires, de gestes violents, très proche de ce qu'expriment de jeunes artistes turinois que personne ne connaît encore. Ils n'ont pas de culture, mais ils disent brutalement quelque chose de primitif et de féroce. Moi, je veux respecter l'énergie sauvage qui se manifeste dans les choses<sup>267</sup>.

Successivamente, Zorio si soffermava sulle sue metodologie di lavoro, precisandone alcuni aspetti salienti. Le sue ricerche venivano per prima cosa caratterizzante in senso anti-formale e soprattutto processuale – «Je veux que les objets changent de couleur ou de forme, qu'ils brûlent ou qu'ils se corrodent. [...] Je choisis des choses qui n'obéissent pas, les morceaux de ciment plutôt que les tubes fabriqués chez Innocenti»<sup>268</sup> – ; interrogato sui valori cromatici dei materiali selezionati, che risaltavano in molte opere, spiegava che «Le sulfate de cuivre bleu n'est pas pour moi une couleur, mais une chose, comme le feu ou le ciment. Je ne m'intéresse pas à la valeur plastique des matériaux que j'utilise. [...] Tout ce qui me sert, l'eau, l'acide, le sel, entre dans la composition du corps humain. Ces différentes matières y sont parfaitement dosées. Si l'équilibre des doses est rompu, c'est la mort»<sup>269</sup>. Paragonando infine il sottile equilibrio su cui si giocano le proprie creazioni al funzionamento del corpo umano, Zorio si compiaceva della propria libertà operativa paragonandosi ad un uccello liberamente in volo: «Je n'ai pas de règles dans mon travail. Pas de symbole, pas de forme, pas de loi. Comme un oiseau»<sup>270</sup>.

Lo stesso sentore di a-sistematicità venne rimarcato in occasione della personale di Mario Merz, in programma alla Sonnabend dal 22 aprile 1969 e dunque in contemporanea alla mostra di Berna. All'artista era dedicato uno scritto di Michael Sonnabend, inserito in catalogo (Fig. 1.78), in cui Merz veniva presentato come prototipo dell'anti-artista, «clochard métaphasique de l'Europe, il a horreur du travail et surtout du travail d'art – quel ennui!»<sup>271</sup>. L'esposizione si apriva all'insegna del neon, associato ai più diversi materiali, dal vetro alla cera e al fieno. Sull'angolo superiore della parete d'ingresso della galleria era appesa *Salamino* (1966). Lungo la sala si

---

<sup>267</sup> *Ibid.* Il lungometraggio di Carmelo Bene citato da Zorio è verosimilmente *Nostra Signora dei Turchi*, 1968.

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> SONNABEND 1969, p.n.n.

incontravano poi *Teatro cavallo* (1967), *Sit-in* (1968), *Diga* (1969) e un *Senza titolo* (1969) costituito da una catasta di rami secchi imbrigliati in una struttura in metallo con vetro e resina (Figg. 1.79-1.80). Il neon curvilineo di *Teatro cavallo* indicava la direzione di prosecuzione dell'esposizione conducendo a *Objet cache-toi* (1969), collocato in un ambiente a parte (Fig. 1.81) assieme a *Cera e gomma* (1968). Esposto anche *Solitario e solidale* (1968), di cui però non rimangono testimonianze fotografiche.

L'interazione tra il neon e la materia, sia industriale sia organica, rendeva possibile quel «rencontre entre le concept et sa concrétisation dans la nature»<sup>272</sup> rimarcato da Michael Sonnabend. In tale sincretismo, ancora inedito in Francia, risiedeva la forza dei lavori presentati da Merz a Parigi, rimandando ad un dominio quasi concettuale: «Lorsque cette rencontre a lieu, la nature grimpe dans son cerveau et s'assied. En attente. Lorsque les choses ont fusionné dans sa tête, il quitte le café à la recherche des matériaux nécessaires pour son happening»<sup>273</sup>. Tale dimensione cerebrale era rimarcata nella presentazione in catalogo a più riprese, anche attraverso la citazione di alcune dichiarazioni dell'artista, facendo riferimento ad una circolarità della storia che si coniugava ad un'istanza più specificamente rituale, materica e sensuale.

Su «Pariscope» Bernard Borgeaud, giovane artista esordiente e critico d'arte che rappresentò in quegli anni di svolta un riferimento di primissimo piano per dar voce alle nuove tendenze artistiche internazionali, in cui egli stesso era coinvolto in prima persona, presentava Mario Merz come «une sensibilité actuelle». Merz era introdotto come rappresentante dell'avanguardia internazionale: «Il a fait son apparition au sein de ce vaste mouvement international que l'on nomme Art Conceptuel, Art Pauvre, Process Art ou Antiforme. Dernier né des mouvements d'avant-garde auquel la Kunsthalle de Berne vient de consacrer une grande exposition»<sup>274</sup>; il suo lavoro inteso come ricerca in cui «la seule doctrine est justement l'absence de toute doctrine: l'artiste s'aventure librement dans les champs inexplorés de la sensibilité ou bien il tente de retrouver les attitudes fondamentales de l'homme dans ses rapports avec le monde, la nature»<sup>275</sup>. Con il proprio occhio di artista prima che di critico, Borgeaud percepì immediatamente le relazioni che Merz costruiva tra materiali e composizione formale delle opere, sotto il segno di una elementare logicità:

Des plaques de verre grossièrement scellées avec du mastic, un tas de branchages fraîchement coupés, de la cire, du grillage, de la toile goudronnée, des inscriptions et des

---

<sup>272</sup> *Ibid.*

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> BORGEAUD 1969a.

<sup>275</sup> *Ibid.*

lignes tracées en néon [...] des matériaux pauvres, communs : les rapports qu'il établit entre eux sont simples, immédiatement perceptibles. Quant à la forme qu'il leur donne, c'est toujours la plus logique, celle qui découle du traitement du matériau<sup>276</sup>.

La forza del lavoro di Merz risiederebbe, secondo tale lettura, nell'equilibrio che si stabilisce tra carattere impersonale dell'esecuzione e spiccata sensibilità dell'artista, elementi che riescono a convivere in qualità di visualizzazione di processi mentali: «Il établit des rapports nouveaux entre les matières, les formes et les idées, de manière à créer un événement. De sa rencontre avec la nature naît un concept qui est ensuite 'visualisé' avec une clarté qui exclut toute explication *a posteriori*»<sup>277</sup>. Veniva infine evidenziato «un sentiment bucolique de la nature» controbilanciato da «le goût de l'arabesque tracée en tubes de néon [...] ils sont en quelque sorte la marque personnelle de l'artiste et traduisent son goût pour les formes baroques épanouies»<sup>278</sup>.

Su «Le Monde» la personale di Merz era chiamata in causa per esaminare il nascente concetto di anti-arte e di *anartiste*, affrontato più diffusamente da Hélène Parmelin in *L'art et les anartistes*, volumetto pubblicato proprio in quel giro di mesi a Parigi<sup>279</sup> (Fig. 1.82). Lo studio di Parmelin tentava di definire l'oramai diffuso fenomeno an-artistico:

Le terme, au demeurant joliment trouvé, et qui fera sans doute fortune, exprime les modalités mêmes des renouvellements artistiques qui tendent, depuis Dada, à systématiser le principe de la table rase, la réaction nihiliste d'un mouvement sur l'autre, chaque génération s'appliquant à réagir contre la précédente pour le nier. Naguère, la peinture évoluait à l'intérieur d'elle-même, de son histoire et de ses découvertes. Aujourd'hui, tout un secteur de la création tire ses arguments de concepts étrangers à l'art et la nouvelle mode de l'art pauvre, version italienne de l'anti-forme américaine, allemande ou hollandaise, en est une preuve. Diversité ou confusion ? Richesse d'expression ou crise?<sup>280</sup>

A titolo esemplificativo di tali irrisolti interrogativi, venivano citate la mostra di Merz alla Sonnabend e quella di Kounellis alla Galerie Iolas (Figg. 1.90-1.92), che si svolgevano l'una a ridosso dell'altra: «Ces ramas de briques, jetés en vrac dans les galeries, ces postes à soudure en bidons bleus de gaz butane, alignés le long des cimaises auxquels ils sont reliés par leurs tubes

---

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> *Ibid.*

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> Cfr. PARMELIN 1969. In particolare nel volume si fa esplicito riferimento a *Eaux sombres* di Pino Pascali, opera esposta alla Biennale di Parigi del 1967.

<sup>280</sup> MICHEL 1969b.

de caoutchouc dans lesquels nous sommes sommés de voir le ‘feu’, est-ce encore de l’art? (Kounellis, Galerie Iolas, 196 Boulevard Saint-Germain; Mario Merz, Galerie Sonnabend, 12 rue Mazarine)»<sup>281</sup>. I cumuli di mattoni sarebbero stati esposti in giro per la Francia da un artista francese, Bernard Pagès, e non da Mario Merz, che avrebbe piuttosto preferito vetri e rami; resta il fatto che le mostre degli italiani rappresentavano con ogni evidenza e già all’altezza del 1969 un autorevole riferimento, in grado di rappresentare nella sua totalità un universo artistico ancora poco noto oltralpe, le cui caratteristiche essenziali iniziavano ad esser discusse e comprese in sede critica<sup>282</sup>.

Anche su «Combat», a seguito di una nota di dissenso circa l’impossibilità di realizzazione della puntata parigina di *When Attitudes Become Form*, fondamentale per delineare «le bilan provisoire d’un mouvement artistique pratiquement inconnu en France, et qui procède principalement de deux tendances: l’art pauvre, européen, et l’antiforme, américain»<sup>283</sup>, si faceva riferimento alle mostre di Zorio, Merz e Kounellis:

Quelques galeries parisiennes s’intéressent malgré tout aux choses nouvelles, c’est ainsi qu’on a vu Zorio et qu’on voit actuellement Mario Merz (tous les deux Italiens) chez Sonnabend, Kounellis chez Iolas, et bientôt l’Américain Dennis Oppenheim chez Yvon Lambert. Merz est assez représentatif du mouvement italien, refusant le caractère parfait et figolé de l’art contemporain traditionnel<sup>284</sup>.

---

<sup>281</sup> *Ibid.*

<sup>282</sup> Come dimostra il volume di Parmelin, le pratiche artistiche di fine anni Sessanta che, come l’Arte povera, erano state categorizzate in Francia impiegando il termine di “anartisme” rappresentavano un vero e proprio *hot topic* entro il dibattito critico coevo, talvolta abordato con un’attitudine negativa e carica di dissenso. A titolo esemplificativo è opportuno citare un articolo apparso su «Les Lettres Françaises» dall’emblematico titolo *De l’anti-anartisme* in cui la questione veniva analizzata a partire da un’esposizione in corso nel maggio 1969. Si tratta della personale del pittore parigino Louttre.B presso la Galerie Georges Bongers. Era proposto un dialogo tra Louttre.B e due pittori, apparentemente difensori di due correnti contrapposte: “peintres” – Nicolas et Victor –, e “non-peintres” – Clément et Guillaume –. Nel cappello introduttivo veniva così motivata, significativamente, la pubblicazione del dialogo: «Le dialogue que nous publions me semble refléter les préoccupations, voire le désarroi, d’une partie non négligeable des peintres d’aujourd’hui. Après le pamphlet d’Hélène Parmelin, après la manifestation de Daniel Buren, en même temps que le Salon de mai, il nous apporte un nouveau point de vue sur la situation de l’art et des artistes en 1969 [l’indicazione 1919, presente nel testo, risulta errata]. Autour de Louttre étaient réunis deux peintres, Nicolas et Victor, et deux non-peintres, Clément et Guillaume. Colloque, édité en brochure, remplace le traditionnel catalogue à l’exposition de Louttre, à la Galerie Georges Bongers, que nous remercions de nous autoriser à le reproduire», BOUDAILLE 1969a, p. 25. Incalzato dai colleghi, Louttre.B avrebbe così spiegato il coevo clima anti-artistico, disprezzandolo: «Ils ne parlent plus que de *démarche*. Mais qu’est-ce que cela veut dire? Qu’importe les intentions de Cézanne, ce qui compte c’est qu’il était un grand peintre, le meilleur possible. Nous revenons toujours au critère de qualité. Et si nous méprisons les bidulistes c’est parce qu’ils ne sont même pas doués pour faire des bidules. Tout cela est d’un primarisme de pensée et d’une maladresse d’exécution...Leurs ‘œuvres’ n’ont même pas la qualité de fini d’un objet usiné. Dans ce domaine aussi nous pouvons porter un jugement de qualité. Quand on s’attache à faire un objet il faut le faire le mieux possible», dichiarazione di Louttre.B in *ivi*, p. 27.

<sup>283</sup> NANTEAU 1969a.

<sup>284</sup> *Ibid.*

La prima personale francese di Kounellis si tenne alla Galerie Iolas a partire dal 13 maggio 1969, proseguendo così il sodalizio che legava le giovani proposte romane di Fabio Sargentini e il gallerista di fama internazionale.

Oltrepassando il comune interesse per il Surrealismo da cui si era originato il loro incontro, Sargentini rimase in contatto con Iolas durante tutto il corso degli anni Sessanta e Settanta, concentrandosi sull'arte di produzione contemporanea. L'interesse di Iolas per il trascinate vitalismo di Pino Pascali e del suo lavoro, suscitato a partire dalla visione della fotografia dell'artista in veste di *pistolero* contenuta nel catalogo della mostra romana del 1966<sup>285</sup>, permise di incrociare anche le strade di Kounellis e Mattiacci, compagni d'avventura prediletti da Pascali.

Dopo aver fatto da primo intermediario, era precisa volontà di Sargentini quella di lasciar liberi gli artisti di interagire con Iolas, creandosi autonomamente una loro reputazione internazionale. Il gallerista romano non interveniva nella scelta delle opere da esporre al di fuori dell'Italia, né ricavava alcuna percentuale di guadagno. Sargentini spiega che «Se Gian Enzo aveva Ileana Sonnabend, io avevo Alexandre Iolas. Come i Sonnabend, anche Iolas possedeva una sede a New York, più altre sedi sparse ovunque, tra cui anche a Parigi»<sup>286</sup>; in questo modo, era stato possibile ricalibrare il bilanciamento tra le giovani proposte di Roma e Torino in ambito internazionale. Grazie a Iolas, a Roma Sargentini organizzò una personale dedicata a Jean Tinguely nel 1970, interessandosi in quel momento anche al lavoro di Takis, altro artista operante in Francia imprestato dalla scuderia di Iolas. Il gallerista puntualizza anche che «sebbene entrambi provenienti Grecia, Iolas non amerà particolarmente Kounellis, più introverso di Pino ed Eliseo. Una personalità trascinate costituiva per lui un elemento fondamentale, al pari della qualità del lavoro prodotto dagli artisti. Non a caso, Jannis non avrà una personale a New York da Iolas, al contrario di Eliseo»<sup>287</sup>.

Si apprende dalla recensione di Catherine Millet che «Comme au théâtre, Alexandre Iolas présente l'exposition de Kounellis en deux actes, d'une quinzaine de jours chacun»<sup>288</sup>; il pubblico francese ebbe dunque modo di esaminare il lavoro dell'artista, come era già accaduto con Zorio, con due allestimenti differenti. La mostra venne ricordata e celebrata negli anni Ottanta da

---

<sup>285</sup> Cfr. PASCALI. NUOVE SCULTURE 1966.

<sup>286</sup> CONVERSAZIONE CON F. SARGENTINI 2022.

<sup>287</sup> Ivi. Effettivamente in tutti gli studi esistenti sulle mostre di Iolas il ruolo di Kounellis è molto marginalizzato, quando non del tutto espunto.

<sup>288</sup> MILLET 1969b.

Germano Celant come quella dei «fuochi di Parigi»<sup>289</sup>; il lavoro più discusso e riprodotto presentato per l'occasione fu infatti l'ambiente con bombole a gas che, allineate sulle spoglie pareti di un vano angusto e irregolare, producevano delle fiamme all'altezza dello sguardo del visitatore (Fig. 1.83). Anche Anne Tronche ha descritto a distanza di molti anni la mostra, facendo riferimento alla “camera di Kounellis” contrapponendo l'installazione ambientale all'utilizzo del fuoco precedentemente sperimentato da Yves Klein in senso ancora pittorico:

La sensibilité chromatique recherchée par le Français [Klein] avait exprimé un attachement à la peinture, bien étranger à la transgression des valeurs plastiques proposée par la chambre de Kounellis. [...] Tant ce qui était proposé formulait une tension conflictuelle entre la condition de l'artiste solidaire d'une contestation argumentée en regard d'un certain formalisme, et le lieu relativement classique d'une galerie ouverte à l'art international<sup>290</sup>.

Protagonista del lavoro risultava essere la combustione, ovvero l'attuarsi di un processo in tempo reale e di fronte al pubblico: le premesse già consolidate attraverso la *Margherita di fuoco*, presentata ai francesi nel 1967, assumevano adesso una valenza spazialmente ed emotivamente totalizzante che si distaccava definitivamente da una fisicità oggettuale, precedentemente più ingombrante:

La prise de pouvoir de l'espace avec des corps vivants ou avec des flammes mettait en évidence un événement instable, insistant sur la précarité de toute chose. Comme si dans l'espace urbain où il intervenait, l'artiste tentait de constituer un rappel à une culture rurale disparue. La flamme si présente dans son œuvre a pu sans doute renvoyer au mythe prométhéen de la conquête du feu, mais elle a régulièrement donné au spectateur le sentiment de se trouver devant une œuvre en proie à la consommation, comme si l'apparition de l'œuvre et son extinction possible relevaient du même processus de transformation. Dans ce mouvement pendulaire, où peut se lire la mesure de l'homme, s'expriment également une tension et une densité à forte charge émotionnelle<sup>291</sup>.

Un ricordo di Bernard Borgeaud relativo a tale lavoro di Kounellis si sofferma sul ruolo principale rivestito non soltanto dal suono emesso dallo sprigionarsi del gas, ma anche dall'odore sgradevole e soffocante, elementi fondamentali rispetto all'impatto percettivo ed emotivo

---

<sup>289</sup> CELANT 1983, p. 11.

<sup>290</sup> TRONCHE 2012, p. 208.

<sup>291</sup> Ivi, p. 210.

dell'opera sull'osservatore, spesso trascurati in quanto non esperibili attraverso le fotografie dell'evento; Borgeaud ha inoltre precisato che i francesi non si erano mai trovati di fronte ad un'opera di una tale rottura<sup>292</sup>, e probabilmente lo stesso pensiero sarebbe stato condiviso dagli altri artisti di ambito francese presenti al vernissage, tra i quali Sargentini ricorda Hervé Télémaque<sup>293</sup>.

Dalle testimonianze superstiti sappiamo che l'esposizione presentava certamente anche altre due opere: entrando in galleria e superando la *Cotoniera* (1967), si incontrava di fronte alla porta d'ingresso il *Letto* (1969), ovvero la struttura metallica di un letto collegata ad una bombola a gas appositamente in vista, da cui fuoriusciva una fiamma, anticipatrice dell'ambiente successivo. Catherine Millet elencò anche, oltre alle «bouteilles de butane», «quenouilles géantes, sacs de légumes»<sup>294</sup>, lasciando intendere che, nel secondo dei due allestimenti, fossero presenti anche dei *Sacchi* simili a quelli esposti a Berna; tale indizio è confermato da alcuni provini fotografici rinvenuti in archivio che documentano la mostra<sup>295</sup> (Figg. 1.84-1.85).

Nella sua recensione piuttosto tiepida, Millet non coglie gli effetti innovativi dell'esposizione, che rimane a suo avviso di matrice oggettuale, ancorata allo spazio espositivo della galleria, perfetta dunque per essere fagocitata dal mercato:

Pour Kounellis, la galerie est encore un lieu d'exposition. Elle l'est même plus que jamais puisque son espace est obligatoirement annexé à la composition de l'environnement. Les objets de Kounellis [...] sont choisis, disposés, composés de manière à provoquer chez le spectateur un certain nombre de réflexes. L'absence de recherche esthétique ou culturel intensifie l'impact émotionnel de l'objet sur le visiteur. Néanmoins, le déplacement des objets par rapport à leur utilité quotidienne, leur mise en scène à l'intérieur de la galerie aboutissent forcément à l'apparition d'un style (à la limite certains le qualifient de baroque) et les objets échouent normalement dans des collections<sup>296</sup>.

Il caso di Kounellis viene analizzato come possibile deriva negativa dell'arte attuale: da sempre più generosa nei confronti dell'arte americana, Catherine Millet coglie l'occasione per esaltare la

---

<sup>292</sup> CONVERSAZIONE CON B. BORGEAUD 2021.

<sup>293</sup> Originario di Haiti, Hervé Télémaque elesse all'inizio degli anni Sessanta Parigi come propria città adottiva. Da sempre incluso entro la cerchia della Pop Art francese, la sua ricerca si sviluppava spesso anche tridimensionalmente palesando, in questi casi, un evidente punto d'incontro col lavoro di Robert Rauschenberg. Télémaque espose anche presso L'Attico di Sargentini nel 1965. La sua presenza alla personale francese di Kounellis è testimoniata dal gallerista romano, a sua volta presente, cfr. CONVERSAZIONE CON F. SARGENTINI 2022.

<sup>294</sup> MILLET 1969b.

<sup>295</sup> Cfr. KOUNELLIS IOLAS 1969.

<sup>296</sup> MILLET 1969b.



prima personale di Dennis Oppenheim, ospitata negli stessi giorni da Yvon Lambert. Millet si concentra sul diverso rapporto che si innesca tra opere e galleria, sulla natura informativa e mentale dell'esposizione, costruita attraverso testimonianze fotografiche di opere realizzate in spazi remoti e lontani, nonché sulla preservazione di una certa autonomia rispetto ai meccanismi del mercato dell'arte. Al contrario di quel che avveniva con Kounellis, «La galerie devient un lieu centralisateur où l'amateur peut venir en permanence se documenter sur le travail que l'artiste réalise à l'extérieur, souvent sans l'intermédiaire de cette galerie»<sup>297</sup>.

Anche Borgeaud analizza la mostra di Oppenheim con in mente le coeve esposizioni parigine degli artisti italiani, benché in maniera meno oppositiva. L'americano viene identificato come «représentant de l'art conceptuel ou Antiforme, ce mouvement international qui se répand à Paris comme une tache d'huile»<sup>298</sup>, e viene rimarcato che «Depuis le début de l'année, on a pu voir des expositions d'artistes italiens de cette tendance (Zorio, Merz, Kounellis) [...]. Dans ce contexte passionnel, l'exposition Oppenheim chez Yvon Lambert fait l'effet d'une bombe qui éclate»<sup>299</sup>.

Intanto, Jannis Kounellis era presente con un'opera anche alla prima edizione del Festival International de la Peinture, in programma a Cagnes-sur-Mer tra il 29 marzo e il 15 luglio del 1969. Fondata dall'intellettuale Pierre Apestéguy, la manifestazione era organizzata dalla municipalità cittadina e si svolgeva nella cornice del castello-museo di Cagnes<sup>300</sup>. Era prevista la partecipazione di trentaquattro Paesi, ciascuno con cinque opere selezionate dai rispettivi Ministeri degli Affari culturali e Musei di arte moderna. Una giuria internazionale, tra cui figurava anche Luigi Carluccio, era incaricata di assegnare i premi<sup>301</sup>. Responsabile della selezione italiana, Palma Bucarelli spiegava in catalogo: «[...] j'ai pensé qu'il aurait été utile de souligner deux moments de l'histoire récente; certains aspects problématiques de la génération mûre et certaines

---

<sup>297</sup> *Ibid.*

<sup>298</sup> BORGEAUD 1969b.

<sup>299</sup> *Ibid.*

<sup>300</sup> «Le Festival a été fondé sur une idée de l'écrivain et journaliste Pierre Apestéguy, fixé à Cagnes, depuis quelques années; la municipalité en a accepté le principe et le cadre en fut naturellement le château-musée des Grimaldi et la Maison des artistes attenante réaménagés pour la circonstance; sous l'égide de l'U.N.E.S.C.O. et dans la mesure du possible par l'intermédiaire des associations internationales des Arts plastiques (A.I.A.P.), des invitations multiples ont été envoyées aux nations du monde et trente-quatre pays ont répondu à l'appel; la participation était limitée à cinq toiles d'un ou de plusieurs artistes, mais par extension de demande, elle pouvait attendre un maximum de dix pièces, ce qui fut le cas pour les U.S.A., la France, la Tchécoslovaquie, par exemple; en outre, afin que le show conservait une forme d'actualité, il était convenu que la sélection devait être opérée par les ministères des Affaires culturelles et les musées d'Art moderne», GAUDET 1969.

<sup>301</sup> «[...] des prix de dix mille, cinq mille, trois mille francs et une oscar de deux mille francs plus une pâte blanche de Picasso témoignaient de l'esprit compétitif que les organisateurs entendaient lui donner. On constate donc l'effort accompli par la ville de Cagnes, et quand on saura que le jury devait délibérer par vote secret, on reconnaitra que les organisateurs laissaient l'entière responsabilité de la valeur des envois aux nations concurrentes, et qu'aucun passe-droit ne pouvait orienter le palmarès», *ibid.*

propositions posées par la génération des plus jeunes, qui est la plus engagée dans la contestation radicale de toute question historique préjudiciale»<sup>302</sup>. Gli artisti scelti erano Alberto Burri e Lucio Fontana, due giganti e principali riferimenti per la giovane generazione emergente, a sua volta rappresentata da Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini.

Le recensioni constatavano che «naturellement, dans la mesure où le règlement précisait seulement la qualité de ‘peinture contemporaine’, il était difficile que les nations sortissent d’un classicisme récent, aussi ce salon reflète-il plutôt des directions solidement établies»<sup>303</sup> e i premi, assegnati a Victor Vasarely, Cruz-Diez, Jesús-Rafael Soto e Roger Chastel confermavano l’analisi. A fronte di tali premesse, la selezione istituzionale di Palma Bucarelli appariva particolarmente coraggiosa, dando voce a quel processo in atto di «transition de la phase du dépassement dialectique à celle de la contestation globale de l’histoire, et non seulement de l’histoire de l’art et de ses valeurs traditionnelles, mais de l’histoire comme système général des valeurs»<sup>304</sup>.

Il discorso della Bucarelli era attento al dialogo tra pratiche artistiche e processo storico. Così, *Rosso plastica* di Burri era accostato a *Concetto spaziale. Attesa* di Fontana, due figure cardine che «arrivent tous les deux à la consommation finale de l’expérience historique en récupérant un absolu humain, une authenticité d’existence»<sup>305</sup>, alle quali facevano da contraltare proposte più dirimenti: *Felce* (1968) di Fabro (Fig. 1.87), *La Libertà (H. R.)* (1967) di Paolini (Fig. 1.90), un *Senza titolo* (1967) di Kounellis che presentava una gabbia vuota sospesa in corrispondenza di un pannello dipinto di nero (Fig. 1.86). Pur sapendo che «il est trop tôt pour dire si, en contestant globalement le système historique, ils en aient vraiment et définitivement dépassé les limites»<sup>306</sup>, nel caso dell’ultima triade spiccava in maniera cogente un rapporto ambivalente e libero nei confronti della storia: «Ils ont atteint vis-à-vis de l’histoire une condition d’indépendance par laquelle ils peuvent même l’évoquer, la manipuler, la démystifier, la mêler aux actes imprévus et spontanés de l’existence»<sup>307</sup>; era anzi proprio il dato storico a condurre le opere dei tre artisti nei meandri della vita.

Gli artisti dell’Arte povera presentati a Cagnes-sur-Mer venivano reimmessi, seguendo tale analisi, in un flusso storico, un corpo a corpo che assecondava le nuove logiche del presente attraverso licenze poetiche libere senza mai rinnegarlo. Per Palma Bucarelli lo sforzo da

---

<sup>302</sup> BUCARELLI 1969.

<sup>303</sup> GAUDET 1969.

<sup>304</sup> BUCARELLI 1969, p.n.n.

<sup>305</sup> *Ibid.*

<sup>306</sup> *Ibid.*

<sup>307</sup> *Ibid.*

compiere era piuttosto quello di individuare chiavi di lettura che non ponessero i giovani al di fuori di un'impalcatura culturale e sociale già codificata, alla quale volenti o nolenti appartenevano: «Je ne voudrais pas affirmer qu'ils soient, comme quelqu'un l'a dit, les primitifs d'une civilisation tout à fait nouvelle au-delà même de la civilisation technologique et de consommation. Je croirais méconnaître et trahir l'authenticité de leur engagement»<sup>308</sup>. L'interpretazione di Palma Bucarelli, figura autorevole ma appartenente alla generazione precedente, ridimensionava l'istanza più marcatamente contestataria di guerriglia teorizzata da Germano Celant; la conquista di una nuova libertà non poteva di fatto prescindere da un sistema di riferimento già costituito e ineludibile: «Ils veulent la liberté, mais ne veulent pas qu'on parle de libération, ce serait déjà admettre l'existence, sinon la légitimité, du système qui réprime la liberté»<sup>309</sup>.

Interrogandosi sul valore e sulle modalità d'esercizio della libertà artistica in relazione alla storia e al presente, il discorso di Palma Bucarelli si ricollegava all'opera presentata da Giulio Paolini, esordiente in Francia (Figg. 1.88-1.90): *La libertà (H. R.)*, che coniugava brillantemente una precisa tradizione iconografico-pittorica all'impiego di innovative tecniche e materiali. L'installazione dichiarava sin dal titolo un omaggio a Henri Rousseau, di cui si citava un particolare desunto da *La liberté invitant les artistes à prendre part à la 22ème exposition des artistes indépendants*, dipinto in cui la figura allegorica, librandosi nei cieli di Parigi, rivolgeva il proprio patrocinio agli artisti che avrebbero presto esposto al Salon. Paolini colora a inchiostro due ingrandimenti fotografici, fronte e retro dell'allegoria, e li blocca entro due lastre di plexiglas. Sospesa al soffitto mediante un filo in nylon trasparente, la figura paoliniana costituisce di fatto un'appropriazione di quella di Rousseau: come nel dipinto, rievocato anche nel suo significato, l'angelo poteva fluttuare liberamente dall'alto nella sala del castello-museo di Cagnes entro cui era collocato, interrogandosi giocosamente circa il ruolo della manifestazione, ovvero dell'arte nel presente. Il riferimento a Henri Rousseau, ricorrente nel *corpus* paoliniano di quegli anni ed emblematico per una libertà tecnica e stilistica assolutamente non convenzionale, era lo stesso che alcuni critici francesi avevano chiamato in causa descrivendo gli artisti dell'allora attuale scena torinese.

Già esposta in occasione di *Arte povera più azioni povere*, la *Felce* di Fabro (Fig. 1.87), artista per la prima volta in Francia, costituiva un esempio di quel linguaggio antitetico che caratterizzava le esperienze artistiche di quel tempo: la scultura era fondata sulla contrapposizione di materiali industriali – vetro e piombo – e naturali – felce –, rigidità e

---

<sup>308</sup> *Ibid.*

<sup>309</sup> *Ibid.*

morbidezza – la felce chiusa tra vetro e piombo risvoltato –, mantenendo una composta poeticità di cui il titolo si faceva portatore.

I lavori di Kounellis e Fabro, assieme al dichiarato riferimento pittorico di Paolini, indicavano una nuova via che trascendeva dalla pittura richiamandone comunque alcune premesse: il motivo grafico della felce, lineare e decorativo, libero ed avvolgente, era centrale nell'opera di Fabro, mentre la gabbia di Kounellis necessitava comunque di un supporto che rimandasse al formato del quadro affinché l'opera sussistesse. Tuttavia, il Festival di Cagnes-sur-Mer rappresentava una occasione espositiva meno centrale rispetto alle mostre parigine, godendo di una attenzione critica limitata. La sezione italiana era stata giudicata come minore, e «seuls Burri et Fontana sont les représentants valables»<sup>310</sup>.

Più fortunata la prima personale francese di Giovanni Anselmo, in programma alla Galerie Sonnabend dal 3 ottobre 1969 (Fig. 1.91). L'artista era già da tempo in contatto con Ileana Sonnabend e Leo Castelli come dimostra la partecipazione, assieme a Zorio, a *Nine at Castelli* (1968).

Il testo dell'artista riprodotto in catalogo (Fig. 1.92), lo stesso che sarebbe stato incluso per sua volontà nel volume di Celant *Arte povera*, mette a fuoco alcuni nodi centrali nella ricerca di Anselmo e dei suoi compagni di avventura, con una assertività lucida e concisa. Un *incipit* come «Moi, le monde, les choses, la vie – nous sommes des situations d'énergie. L'essentiel est de ne pas cristalliser ces situations : de les maintenir ouvertes et vivantes en tant que fonctions de la vie»<sup>311</sup> poteva risultare illuminante per un lettore francese, e certamente l'intervento permise di cogliere a pieno il senso della mostra, accompagnando i visitatori durante il percorso espositivo. Così, giunti di fronte ad una *Torsione* (Fig. 1.100) con testo alla mano, sarebbe parso piuttosto evidente che «[...] L'énergie d'une torsion, par exemple, vit de par sa force – elle ne vit certainement pas simplement de la forme de l'œuvre accomplie»<sup>312</sup>. Ma soprattutto, Anselmo faceva chiarezza con lungimiranza circa l'inefficacia delle facili etichette attribuite dai critici, dissociando apertamente il proprio lavoro dalla fortuna internazionale del termine Antiform:

[...] il faut avoir une liberté totale dans le choix et dans l'usage des matériels. Dans ce contexte, 'Style', 'Forme', 'Antiforme', sont des mots sans aucun sens. Il m'est nécessaire simplement de travailler dans la direction de cette vision de la vie. Je ne connais pas d'autre

---

<sup>310</sup> GAUDET 1969.

<sup>311</sup> ANSELMO 1969.

<sup>312</sup> *Ibid.*

systeme d'être au cœur de la réalité, cette réalité qui dans mon œuvre devient une extension de ma vie et de mes actions<sup>313</sup>.

Sbirciando dalla grande vetrina d'ingresso, appariva ben in evidenza *Torsione n. 2* (1968) che, affissa a parete, invitava i passanti più curiosi a visitare la mostra. La prima sala, con una disposizione più ariosa rispetto alle precedenti mostre di Zorio e Merz, presentava *Struttura che mangia* (1968), *Trespolo* (1969) (Fig. 1.101), *Senza titolo* (1968-1969), *Senza titolo n. 2* (1968) (Figg. 1.93-1.94). Visivamente, l'impatto dell'allestimento appariva minimale e ricercato; eppure, al contempo, risultava impossibile non soffermarsi sulla presenza di materiali organici come insalata, acqua, sabbia, zucchero, pane, segatura, tessuti come il fustagno, energia elettrica, elementi che stridevano con le strutture grevi e squadrate in granito, ferro, acciaio, evidenziando un'atmosfera più calda che andava delineandosi assieme al continuo divenire insito in ogni opera. Proseguendo, la seconda sala era dedicata principalmente alla pietra con bussola di *Direzione* (1967-1968), accompagnata da *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni* (1969) (Fig. 1.96) e *Torsione n. 3* (1968) (Figg. 1.98-1.99). Tale ambiente (Fig. 1.95), ancor più scarno del precedente, metteva in risalto l'importanza di aspetti quali temporalità e spazialità, senza tralasciare l'onnipresente dato processuale.

La personale di Anselmo apriva la nuova stagione della galleria, a seguito della pausa estiva. Attraverso le testimonianze fotografiche superstiti è possibile seguire l'allestimento di alcune opere da parte dell'artista<sup>314</sup>, così come identificare i volti di alcuni visitatori noti. In occasione della mostra, assieme ad Anselmo si recarono a Parigi Gian Enzo Sperone, Paolo Mussat Sartor, Gilberto Zorio e Giuseppe Penone, che non aveva ancora mai esposto in Francia – nonostante Ileana Sonnabend avesse inizialmente tentato di includerlo entro la propria programmazione<sup>315</sup> – (Fig. 1.97). La mostra attirò l'attenzione di artisti di ambito parigino come Arman, Sarkis e Bernard Borgeaud; quest'ultimo si dimostrò particolarmente colpito dal lavoro di Anselmo, definendolo su «Pariscope» «le plus classique et le plus puissant des artistes italiens d'avant-garde»<sup>316</sup>.

Le opere di Anselmo permettevano di individuare già da allora, in presa diretta, una sorta di classicità, imponendosi come le più rappresentative dell'Arte povera. Riesaminando le fotografie della mostra a posteriori emerge in maniera inequivocabile l'evidenza di un allestimento particolarmente riuscito, più cerebrale rispetto a quelli dei compagni Zorio e Merz,

---

<sup>313</sup> *Ibid.*

<sup>314</sup> Cfr. ANSELMO SONNABEND 1969; ILEANA SONNABEND AND ARTE POVERA 2017.

<sup>315</sup> CONVERSAZIONE CON G. PENONE 2022.

<sup>316</sup> BORGEAUD 1969c.

più efficace nel disvelamento della matrice processuale delle opere pur senza perdere in eleganza e compostezza. Se nel giugno 1969, riferendosi alla personale minimalista di Donald Judd, che precedeva quella di Anselmo, veniva rimarcato che «L'arrivée en force de l'art pauvre, dont on ne compte déjà plus les suiveurs, fait basculer dans la préhistoire tout ce qui l'a précédé»<sup>317</sup>, all'altezza dell'autunno era oramai chiaro che la Galerie Sonnabend ricoprisse a Parigi il ruolo di «promoteur de l'Art pauvre italien»<sup>318</sup>, e la scelta di Anselmo costituiva una mossa azzecata per convincere finalmente il pubblico della validità di tali proposte, al contempo dinamiche e intime:

Ce que nous montre Anselmo, c'est un processus, une force vive piégée dans la forme, évoquée avec simplicité et rigueur : la torsion, le poids, l'écrasement, le sens d'un courant magnétique. Ses pièces atteignent une surprésence parce qu'elles vivent intimement, parce qu'il se passe quelque chose. Tout est tension, vibration, effort dans son univers, dynamique à l'image de la vie même. Nul ne pourra nier la force évidente des œuvres d'Anselmo<sup>319</sup>.

La personale di Anselmo si svolgeva in coincidenza con un altro evento legato all'Arte povera, questa volta più istituzionale: presso le sedi del Musée des Arts Décoratifs era in corso la mostra *Quatre artistes italiens plus que nature* curata da Maurizio Calvesi, che vedeva la partecipazione di Pino Pascali, Jannis Kounellis, Mario Ceroli, Gino Marotta<sup>320</sup> (Fig. 1.102). Grazie al susseguirsi di tali occasioni era già tempo dei primi bilanci in merito all'arte italiana del momento, ed era naturale affermare che «Ces deux expositions démontrent avec éclat le renouveau de l'art italien et son importance croissante sur le plan international»<sup>321</sup>.

Se l'arte di Ceroli sembrò «Moins nouveau mais aussi théâtral»<sup>322</sup> e «Marotta reste un naïf discret et mesuré»<sup>323</sup>, gli artisti di punta dell'esposizione furono senza dubbio Pascali e Kounellis. Il primo espose per le *Fausse sculptures* (1966-1967) *Il mare, Bambù, Cascade, Delfino, Barca che affonda* e per gli *Éléments naturels* (1967) *Campo arato, 1 mc di terra e 2 mc di terra, 32 mq di mare circa*; il secondo *Pappagallo* (1967), *Cotoniera* (1967), *Campi* (1967), *Carrelli* (1968) (Fig. 1.103), *Pali* (1968) e *Letti* (1969). Le opere in questione provenivano tutte dalla collezione parigina di Iolas e da quelle romane de L'Attico di Sargentini e della Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

---

<sup>317</sup> NANTEAU 1969b.

<sup>318</sup> BORGEAUD 1969c.

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> *QUATRE ARTISTES ITALIENS PLUS QUE NATURE* 1969.

<sup>321</sup> BORGEAUD 1969c.

<sup>322</sup> *Ibid.*

<sup>323</sup> *Ibid.*

In effetti, la mostra messa in piedi da Calvesi con la sponsorizzazione di Olivetti risultava, sin dagli artisti selezionati, di impostazione romanocentrica. Per la prima volta in Francia il poverismo italiano veniva scorporato dalla geografia torinese, individuando nel gioco di rispecchiamenti tra forme naturali e creazioni umane il cuore pulsante della mostra, intesa come giocosa ricostruzione archetipica dei processi della natura. A tal proposito, in catalogo Calvesi avrebbe sfruttato il concetto di “*artificialistes*” desunto dalla psicologia infantile di Jean Piaget; la lettura del critico individuava nel polimaterismo futurista le radici di tali ricerche, rivisitato alla luce delle esperienze americane dei primi anni Sessanta: le *Primary Structures* minimaliste divenivano con un gioco di parole “*structures du Primaire*”, evidenziando un aspetto regressivo e simbolico nelle opere, dalle fattezze organiche e al contempo dalle intenzioni strutturali ben definite. Spostando l’attenzione da Torino a Roma, Calvesi lasciava inoltre volontariamente in ombra le implicazioni più militanti su cui poggiava la costruzione teorica dell’Arte povera di Celant<sup>324</sup>.

Accompagnata da un catalogo piuttosto importante rispetto ai cataloghini di galleria riservati agli artisti italiani nelle precedenti occasioni, l’esposizione guadagnò numerose recensioni, anche internazionali. Bernard Borgeaud univa le ricerche di Pascali e Kounellis sotto il segno di uno spirito barocco rivolto alla teatralizzazione del dato naturale: tali caratteristiche riscontrate in Pascali, «Génie baroque assez éclectique, il fit de véritables mises en scène de la nature, figurant avec une naïveté d’un genre nouveau la mer et les poissons, un champ irrigué, utilisant aussi bien l’eau que la fourrure synthétique ou la terre»<sup>325</sup>, si accentuavano in Kounellis che portava la vera natura in museo oltrepassandone la simulazione: «Délirant, ironique, Kounellis va du baroque le plus pur jusqu’à la provocation scandaleuse. Du cactus au tas de charbon, tout pour lui devient avec plus ou moins de bonheur œuvre d’art»<sup>326</sup>.

Anche Pierre Restany, descrivendo brevemente la mostra, sembrò soffermarsi esclusivamente sulle opere di Pascali e Kounellis: parlando dei materiali impiegati dagli artisti dichiarava che «Ils utilisent fréquemment des matériaux divers tels que: eau, terre, laine et charbon»<sup>327</sup>, elenco in cui le opere di Ceroli e Marotta non trovano posto.

Su «Le Monde» si scrisse persino di *nouvelle vague italienne*, individuando proprio nella capitale francese il luogo deputato alla consacrazione dell’Arte povera:

---

<sup>324</sup> Cfr. CALVESI 1969a.

<sup>325</sup> BORGEAUD 1969c. Il concetto di barocchismo, segnalato spesso in relazione al lavoro di artisti come Pascali o Kounellis già tra 1968 e 1969, sarebbe stato poi ripreso negli anni Ottanta, in pieno revival poverista, soprattutto a partire da *Identité Italienne* (1981). Si rimanda a tal proposito all’ultimo capitolo della tesi.

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> RESTANY 1969b.

Traditionnellement centre de création, Paris est devenu centre de consécration. [...] Souvent il arrive que le renouvellement se fasse ailleurs et ne vienne en bords de Seine qu'au moment de son apogée, c'est-à-dire au moment même où s'amorcerait le déclin. Tel est le cas de l'art pauvre, qui a explosé aux États-Unis, avec la génération d'artistes contestataires, 'environneurs', qui refont, en un simulacre désormais de règle, le nouveau milieu incitant à la réflexion, autrement dit au refus de l'aliénation de cette civilisation de consommation. La dénomination d'art pauvre vient d'Italie. Aux États-Unis, nombreuses sont les variantes : 'antiform', 'anti-process', 'micro-émotive' ou 'impossible art'<sup>328</sup>.

Anche in questo caso la stampa presentava i quattro artisti come variante italiana di un fenomeno diffuso, «L'art pauvre, sous sa variante américaine, allemande avec J. Beuys, ou italienne, semble l'exact antipode du pop art, de riche, dont l'une des originalités a été de poser le problème des rapports de l'art et de la vie»<sup>329</sup>. Veniva inoltre dichiarata la precisa intenzione di muoversi «contre le système de diffusion de l'art»<sup>330</sup> ovvero contro il mercato; tale velleità appariva però contraddetta già a partire dalla sede istituzionale scelta per la mostra:

L'exposition de cet art pauvre est d'ailleurs présentée dans un habitacle riche, blanc et caréné comme une machine moderne, laquelle, à son tour, semble exercer une certaine ironie sur l'esthétique rustique des tas de laine, de charbon, et de terre d'un Kounellis. Si bien qu'élaboré pour s'opposer au musée et à ce qu'il représente, cet art négateur y entre finalement et y devient cohérent<sup>331</sup>.

Se Ceroli e Marotta sembravano abbandonarsi alla fascinazione pop, la relazione con gli elementi naturali invocata sin dal titolo risultava parlante nel lavoro di Kounellis e Pascali:

Avec Kounellis, Grec de Rome, le retour à la nature est plus franc et radical : la laine des bergers grecs, le désert reconstitué dans des bacs, un tas de charbon sur un chariot, un perroquet sur son perchoir, ayant pour fond un tableau monochrome...Pascali, mort prématurément l'an dernier, refait des éléments naturels à sa manière, moins pour l'imiter

---

<sup>328</sup> MICHEL 1969c.

<sup>329</sup> *Ibid.*

<sup>330</sup> *Ibid.*

<sup>331</sup> *Ibid.*



que pour conjurer le modèle technologique [...]. Mais les œuvres choisies de Pascali ne répondent pas au propos de l'art pauvre pour lequel il a franchement opté par la suite<sup>332</sup>.

I pareri dei recensori francesi si attestano come generalmente positivi, e *Quatre artistes italiens plus que nature* venne salutata come «Dans l'ensemble une exposition à voir qui ne laisse personne indifférent»<sup>333</sup>.

Le occasioni espositive francesi della stagione autunnale del 1969 costituiscono la chiara spia di una progressiva accettazione delle nuove tendenze italiane, fenomeno in sostanziale accelerazione. Inoltre, la parallela presentazione di artisti non immediatamente riconducibili all'area torinese permetteva di interessarsi gradualmente anche alle vicende romane. Tali riflessioni venivano sollevate in particolar modo da Bernard Borgeaud, ben consapevole che «Le fait que les plus grandes galeries parisiennes multiplient depuis janvier dernier les expositions d'artistes italiens doit faire réfléchir»<sup>334</sup>.

Il fenomeno poteva esser letto come vero e proprio revival dell'arte italiana: «L'«invasion» italienne souligne la carence actuelle de l'art français et devrait servir de stimulant au milieu parisien»<sup>335</sup>. Inoltre, le reiterate opportunità di confrontarsi più specificamente con la produzione degli artisti torinesi e romani permisero di avviare quel processo di discernimento e differenziazione tra la produzione americana, nordeuropea e per l'appunto italiana:

L'avant-garde italienne envahit Paris à la vitesse grand V. Après les expositions «Quatre italiens» et Anselmo, Iolas présente Mattiacci, tandis que la galerie Michel Couturier réunit une importante série d'œuvres de Fontana. S'agit-il d'une mode passagère qui gagne Paris après Rome et Turin ? Ou bien faut-il voir dans ces démonstrations, l'affirmation la plus catégorique d'une sorte de renaissance de l'art italien ? Il peut sembler désuet, à notre époque, de compartimenter l'art selon les régions ou les pays. L'avant-garde actuelle, que l'on nomme Antiforme ou Art pauvre, est une réalité internationale ; mais il est indéniable que l'on peut déjà discerner trois groupes distincts : les Etats-Unis, l'Europe du Nord, l'Italie<sup>336</sup>.

Tale riaccessò interesse a Parigi nei confronti dell'arte italiana portò a riesumare retrospettivamente il lavoro di artisti come Lucio Fontana e Piero Manzoni, riletti sotto il segno

---

<sup>332</sup> *Ibid.*

<sup>333</sup> *Ibid.*

<sup>334</sup> BORGHAUD 1969d.

<sup>335</sup> *Ibid.*

<sup>336</sup> *Ibid.*

di un allineamento alle tendenze poveriste, di cui spesso venivano eletti precursori. In tale ottica era possibile affermare che Fontana «fut l'un des premiers à proclamer que l'art est autre chose que la fabrication d'un objet joli»<sup>337</sup>, o che le opere di Manzoni, presentate da Mathias Fels nel dicembre 1969, «ont cependant l'intérêt d'établir une transition directe entre la peinture des matières des années cinquante et les tendances actuelles de l'art pauvre ou l'antiforme»<sup>338</sup>.

L'Arte povera andava declinandosi sempre più fortemente come versione italiana, e non soltanto torinese, di una tendenza diffusa globalmente, ed Eliseo Mattiacci, che esponeva in due tornate alla Galerie Iolas a partire dal 15 ottobre<sup>339</sup>, veniva definito «jeune maître romain de l'Art pauvre»<sup>340</sup>. La recensione di Borgeaud recava una fotografia di *Contrasto di peso* (1968-1969), «Laine de verre avec un sac de goudron solidifié», mostrato durante la prima parte della mostra. Attraverso le fotografie superstiti<sup>341</sup> e le parole di Borgeaud è possibile identificare la presenza di alcune opere, come l'*Amaca* (1969) sospesa all'ingresso della galleria, *Sospensione gravitazionale* (1968), *Letto per una lastra di marmo* (1969) «une plaque de marbre posée sur des bandes de matière moelleuse» (Figg. 1.105-1.106). Inoltre, la seconda parte dell'esposizione prevedeva *Centro vitale frontale* (1968-1969) «une vitre délicatement appuyée sur un cône aigu», e soprattutto *Opera praticabile* (1969), un'installazione composta da diciotto lenzuola appese al soffitto in corrispondenza dell'ingresso in galleria (Fig. 1.104), e che materializzava fedelmente le parole dell'artista «J'aime être physiquement dans les choses»<sup>342</sup>. Borgeaud parlava in questo caso di puro ritorno alle radici della sensibilità: «il suffit d'ouvrir les yeux, de ressentir les choses les plus simples, celles qui sont autour de nous. [...] L'art de Mattiacci [...] est sain et direct : il équivaut à une bouffée d'air pur»<sup>343</sup>.

Spesso a torto considerato come un minore, probabilmente a fronte della non inclusione da parte di Germano Celant all'interno del canone dell'Arte povera durante la fase di storicizzazione, Eliseo Mattiacci venne accolto a Parigi come artista centrale e degno rappresentante del movimento italiano.

La tiepida recensione alla mostra di Catherine Millet, apparsa su «Les Lettres Françaises», sottolineava due nodi particolarmente interessanti. Per quanto riguarda le opere in mostra, va

---

<sup>337</sup> *Ibid.*

<sup>338</sup> BORGEAUD 1970a. A tal proposito, si rimanda anche al secondo capitolo della tesi.

<sup>339</sup> *Mattiacci*, personale alla Galerie Iolas, Parigi, Prima parte: 15-25 ottobre 1969; seconda parte: 29 ottobre-8 novembre 1969. Come già accennato, i giovani artisti di ambito romano entrarono in contatto con Iolas grazie a Pino Pascali. Mattiacci avrebbe raccontato in prima persona il proprio duraturo sodalizio con Iolas in un'intervista del 1976: «Me lo presentò Pino Pascali a Parigi alla Biennale alla quale partecipava. Jolas aveva rapporti di lavoro con Pascali e Kounellis e aveva spesso occasione di venire a Roma», ALLEMANDI 1976, p. 51.

<sup>340</sup> BORGEAUD 1969d.

<sup>341</sup> In particolare, si rimanda a CORÀ 1991.

<sup>342</sup> BORGEAUD 1969d.

<sup>343</sup> *Ibid.*

segnalato l'innegabile impatto suscitato dai diciotto drappi appesi nello spazio, di cui era riprodotta una fotografia, a rispetto alle ricerche condotte con materiali in contrasto tra loro, che apparivano deboli in quanto assimilabili ad un *modus operandi* generico e già visto: «Il pend dans la salle une forêt de draps blancs et joue à des oppositions de matière parfois grinçantes: une plaque de verre posée sur un tas de chiffons, une plaque de verre posée sur trois tas, un de sable, un de plâtre, un de ciment, une plaque de verre posée sur un cône d'acier»<sup>344</sup>; un secondo aspetto ad essere rimarcato era la sensazione di esser di fronte a una vera e propria moda italiana, che aveva già stancato l'autrice: «Alexandre Iolas expose un jeune artiste italien – encore un – qui se situe dans l'esprit 'Arte Povera': Mattiacci»<sup>345</sup>.

Alle numerose occasioni espositive che caratterizzarono il corso del 1969, imponendo l'Arte povera a Parigi come una delle tendenze internazionali di punta, si aggiunse la prima personale francese di Pier Paolo Calzolari alla Galerie Sonnabend, in programma a partire dal 19 maggio 1970. L'artista, la cui fortuna francese risulta piuttosto consistente ed inaspettata, soprattutto all'inizio degli anni Settanta, assunse un ruolo particolarmente rilevante all'interno del dibattito francese sull'Arte povera, a fronte di una ricerca resistente alle classificazioni, che coniuga materiali poveri ed estetica antiform a soluzioni che virano verso un altrove smaterializzato e proto-concettuale.

La mostra si apriva con *Elevazione myself* (1969), un'opera ambientale che si originava a partire da quattro piloni in piombo che mantenevano in tensione due sottilissimi fili d'oro intersecati al centro, in corrispondenza di un magnetofono che diffondeva suoni in sala (Fig. 1.107). Seguivano *Iocomepunticardinali* in due versioni (1968; 1969), *Portrait* (1969), *Untitled (I and my five fish books in the corner of my real sermon)* (1969) e *Without other troubles than my own other rumblings than mine* (1970). La dimensione mentale del lavoro di Calzolari appariva particolarmente evidente a partire dalla fisicità rarefatta delle opere, dalla presenza meno invadente, e si affermava tramite caratteristiche quali la ricorrente presenza segnico-linguistica, che spesso si sostituiva liricamente all'io dell'autore mediante la trascrizione di lemmi o la loro ripetizione vocale; infine i numerosi titoli in lingua inglese contribuivano ulteriormente ad esacerbare possibilità interpretative meno ancorate all'Italia.

Non si trattava però di puro concetto, quanto piuttosto di raccoglimento poetico e meditativo, come sottolineava Borgeaud:

---

<sup>344</sup> MILLET 1969c. A partire dal caso specifico di Mattiacci, nell'articolo Millet prendeva parola contro l'Arte povera; tale aspetto è approfondito nel terzo capitolo della tesi.

<sup>345</sup> *Ibid.*

À l'encontre de tous ceux qui dissimulent leur impuissance créatrice derrière de grandes théories, Calzolari nous invite au recueillement, à la méditation. Ses œuvres [...] ne s'imposent ni par la force plastique, ni par le concept ; elles témoignent d'un mysticisme évident et naïf mais évitent toute espèce de dogmatisme philosophico-religieux. Ses pièces semblent créées au fil de sa vie contemplative qui n'est qu'une manière de vivre moins mal. Ce sont de petites choses anodines et poétiques, très fragiles et très pures, faites avec des pétales de fleurs et de l'argent, du plomb et des mots, de la mousse et des voix enregistrées, qui expriment simplement un sentiment sacré de la vie. Peu d'artistes ont exprimé à ce point l'harmonie universelle : car l'attitude de Calzolari apparaît essentiellement comme un effort de communion<sup>346</sup>.

Il recensore rilevava una dimensione agente più specificamente dischiusa dall'opera di Calzolari, peculiarità che appariva originale rispetto al lavoro degli altri artisti italiani: «Le travail de Calzolari est intéressant parce qu'il implique une conception différente de l'art, c'est-à-dire l'art envisagé comme moyen d'accéder à autre chose. Cette dimension agissante ou 'opératoire' de l'œuvre d'art est la seule condition de sa survie dans notre époque de confusion»<sup>347</sup>. L'incontro con il suo lavoro, indice di una poetica tanto sottile e personale quanto universalmente intellegibile, avrebbe permesso di intercettare le discrepanze relative a tutto quel profluvio di teorie ed etichette artistiche che stavano affermandosi in ambito critico in quegli anni. Il fatto che tale osservazione venisse sollevata da Borgeaud che, oltre che attento recensore di mostre parigine, era prima di tutto un giovane artista esordiente, è significativo di come tale problematica venisse vissuta dagli artisti in prima persona, sempre più consapevoli del legame tra smania classificatoria, storicizzazione ed esigenze di mercato:

Calzolari est italien ; il utilise toutes sortes de matériaux : allons-nous cependant le ranger dans l'art pauvre ? Mais que signifient ces étiquettes, ces mouvements que les critiques baptisent un jour pour mieux les attaquer le lendemain, pour nous faire croire à une course absurde de l'avant-garde ? Il n'y a pas d'art pauvre ; il n'y a pas de théorie esthétique de l'art pauvre<sup>348</sup>.

Proprio tali legami di compromesso, emersi dall'analisi dell'opera di un artista il cui rapporto con l'Arte povera si era da sempre delineato come conflittuale e intermittente come

---

<sup>346</sup> BORGEAUD 1970b.

<sup>347</sup> *Ibid.*

<sup>348</sup> *Ibid.*

Calzolari, emersero presto con più chiarezza: *in primis*, va tenuto presente che le mostre parigine degli artisti dell'Arte povera alla Sonnabend erano concepite come trampolino di lancio verso New York, assecondando principalmente le esigenze di mercato: Pistoletto, Zorio e Anselmo avevano esposto da Leo Castelli ancor prima di arrivare a Parigi e, a seguito degli appuntamenti parigini, le sedi Sonnabend di New York ospitarono Merz nel 1970, Calzolari nel 1971, Paolini e Kounellis nel 1972. Anche Alexandre Iolas organizzò a New York nel 1974 una mostra di Mattiacci, scartando Kounellis che era intanto passato ai Sonnabend, e rinunciando all'ipotetico lancio oltreoceano di Pascali a causa della sua precoce scomparsa<sup>349</sup>.

Il legame con le dinamiche di mercato emerse in maniera più diretta già all'altezza del 1970, quando gli artisti dell'Arte povera furono esposti da Ileana Sonnabend al 3<sup>e</sup> *Salon International de Galeries pilotes. Artistes et découvreurs de notre temps*, in programma prima al Musée des Beaux-Arts di Losanna nell'estate del 1970 e poi al Musée d'Art Moderne di Parigi nell'autunno dello stesso anno<sup>350</sup>.

Pensato come una fiera d'arte internazionale, l'evento riuniva sedici gallerie provenienti da Paesi come Stati Uniti, Germania, Olanda, Francia, Italia, Svizzera. Se Mathias Fels scelse di mostrare opere di Piero Manzoni e Lucio Fontana, ricollegandosi alle retrospettive dedicate agli artisti in Francia in que giro di mesi, la Galerie Sonnabend optò per una partecipazione che abbinava Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Mc Cracken, Robert Morris, Bruce Nauman, a Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio e Pier Paolo Calzolari. Sebbene la lista definitiva delle opere esposte comprendesse *Another* (1969) di Calzolari, *Confine* di Zorio e un *Senza titolo* di Anselmo non identificabile, alcune diapositive superstiti mostrano con certezza la presenza di *Piccola torsione* (1968) di Anselmo e *Scala 2000 lunghi anni lontano da casa* (1969) di Calzolari<sup>351</sup>.

La partecipazione di Ileana Sonnabend risulta parlante rispetto alle mire espansionistiche della gallerista, che in catalogo raccontava la storia della galleria dipingendosi senza censure come ambasciatrice dell'arte americana in Europa: «Nous sommes partis pour l'Europe sans intention bien définie. [...] De Paris, ces expositions ont essaimé en Hollande, en Angleterre, en Suède, en Belgique, en Italie, en Allemagne et en Suisse, si bien que nous nous sommes trouvés au centre d'un mouvement d'expansion et de diffusion des œuvres des jeunes Américains. [...]»<sup>352</sup>. Le nuove proposte legate all'Arte povera erano state inserite come una sorta di sensazionalistico diversivo, una manovra funzionale a rendere meno filoamericano e più

---

<sup>349</sup> CONVERSAZIONE CON F. SARGENTINI 2022.

<sup>350</sup> 3<sup>ÈME</sup> SALON INTERNATIONAL DES GALERIES-PILOTES 1970. Si rimanda inoltre a GALERIES PILOTES 2002.

<sup>351</sup> 3<sup>ÈME</sup> SALON INTERNATIONAL DES GALERIES-PILOTES [DIAPOS] 1970. In particolare: Calzolari, n. 163; Anselmo, n. 161.

<sup>352</sup> SONNABEND 1970, p.n.n.

variegato il proprio palinsesto, svincolandolo da linee o tendenze troppo esclusive: «Actuellement, nous exposons les œuvres d'Arman, Bruce Nauman, Anselmo, Jean Dupuy, Twombly, Merz, Zorio et Griffa. Qu'on nous permette d'ajouter que nous sommes ouverts à toute nouvelle aventure dans le domaine des formes inconnues, en peinture comme en sculpture»<sup>353</sup>.

Accanto alle questioni che la legavano sempre più indissolubilmente al mercato, una precoce storicizzazione dell'Arte povera venne precocemente avviata da Germano Celant, prima attraverso la pubblicazione dell'omonimo volume<sup>354</sup>, e poco dopo con le mostra torinese del 1970<sup>355</sup>, in cui gli artisti italiani furono finalmente inseriti in una cornice internazionale (Fig. 1.108). Le ambiguità legate ad una tale operazione erano chiare ai francesi, che segnalavano l'iniziativa con ironico sospetto (Fig. 1.109): «Turin. Art conceptuel, Arte povera, A.B.C. Art, Impossible Art, Earth Art, ou quelque autre nom qu'on veuille lui donner : art actuel, ou déjà dépassé? En tout cas déjà redevable d'une rétrospective : à la Galerie d'Art Moderne de Turin cet été»<sup>356</sup>.

L'Arte povera si apprestava dunque ad esser storicizzata già sul volgere del decennio, per poter delineare uno strategico ponte internazionale tra Italia e America<sup>357</sup>; intanto, la Francia stava misurandosi con la sua ricezione attraverso un dibattito che si è dimostrato ben più articolato rispetto allo stato lacunoso tramandato dagli studi come luogo comune negativo.

---

<sup>353</sup> *Ibid.*

<sup>354</sup> Cfr. CELANT 1969a; CELANT 1969b.

<sup>355</sup> *CONCEPTUAL ART, ARTE POVERA, LAND ART* 1970. Francesco Guzzetti sta attualmente dedicandosi ad uno studio approfondito sulla mostra in questione.

<sup>356</sup> S.A. 1970.

<sup>357</sup> Cfr. BEDARIDA 2018.

**LA FRANCE “S’HABILLE EN PAUVRE”:  
ARTE FRANCESE IN VESTE POVERA**

Una volta accertata l'avvenuta ricezione critica delle tendenze legate al post-minimalismo, genericamente accolte in Francia attraverso l'etichetta di *Art pauvre*, e più specificamente dell'Arte povera italiana, risulta opportuno soffermarsi sulle ricerche artistiche francesi di fine anni Sessanta attraverso un nuovo sguardo, che tenti di cogliere possibili relazioni con il contesto italiano e internazionale. Seppur più isolata rispetto ai decenni precedenti, Parigi rimaneva comunque un centro artisticamente attivo e attento alle novità. Inoltre, alcuni artisti scelsero di dividersi tra la capitale francese e New York, approfittando della centralità oramai consolidata della scena artistica e del mercato americano. Se a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta Parigi venne dipinta all'unanimità come «une reine sans couronne»<sup>358</sup>, è d'obbligo sottolineare la presenza di un significativo fermento artistico, che si sviluppò seguendo percorsi non dissimili dagli accadimenti che stavano avvicinandosi altrove.

Come dimostrano le partecipazioni ai grandi eventi internazionali, uno su tutti la mostra di Berna del 1969 *When Attitudes Become Form*, gli artisti francesi erano stati di fatto marginalizzati rispetto al nuovo e articolato panorama di proposte che prediligevano gli Stati Uniti e, in Europa, soprattutto l'Italia e la Germania. Se da un lato le proposte americane venivano osteggiate dai francesi, ed in particolar modo dai critici, giudicate come massima espressione del corrotto sistema capitalista, l'America rappresentava al contempo una possibilità senza eguali cui tutti gli artisti aspiravano per la promozione ed il riconoscimento del proprio lavoro. Tale cortocircuito generò posizioni e schieramenti poco netti e talvolta paradossali. L'Arte povera assunse una posizione privilegiata in questo campo di forze incerto e controverso: seppure spesso assimilato alle proposte d'oltreoceano – va sempre ricordato che il principale canale di promozione fosse rappresentato dalla Galerie Sonnabend –, il lavoro degli italiani permise ai critici e soprattutto agli artisti francesi di volgere un occhio alle nuove proposte privilegiando talvolta gli esiti italiani o europei senza guardare necessariamente o direttamente a New York. Si deve forse proprio a

---

<sup>358</sup> VERLAINE 2019, p. 469.

tale ragione l'attenzione di cui fu oggetto il lavoro degli artisti italiani in Francia, sintomo di un successo spesso taciuto ma concreto.

Sebbene tale dato non sia stato mai evidenziato dagli studi esistenti, a partire dalla fine degli anni Sessanta alcune opere francesi presentano tangenze, più o meno esplicite, con i lavori degli artisti italiani legati all'Arte povera. Risulta piuttosto complesso, e spesso anche inutile, tracciare precise genealogie di discendenze o prestiti; è decisamente più interessante far luce su un dialogo inedito, stabilitosi all'interno di un discorso comune a livello internazionale. Si vedrà anche come, in alcuni casi, la poetica dell'Arte povera teorizzata da Celant presenti similitudini inattese con il discorso portato avanti da alcuni critici e artisti in Francia ancor prima che l'Arte povera venisse concepita, anticipandone alcuni assunti. Tali aspetti si configurano come fondamentali soprattutto per scardinare quell'idea di una Parigi capitale oramai fuori dai giochi, ripiegata su sé stessa e in netto ritardo rispetto ai più aggiornati contesti stranieri. Andrà a tal proposito puntualizzato come alcuni critici abbiano effettivamente tentato di reimmettere la capitale francese all'interno dei mutevoli equilibri artistico-culturali ed economici globali, fallendo piuttosto per eventi contingenti avversi che non per la debolezza delle proprie proposte teoriche e artistiche.

## **2.1 L'ABOLITION DE L'ART: APPUNTI PER UNA GUERRIGLIA FRANCESE**

Nel settembre del 1967 Alain Jouffroy scrisse un saggio dal titolo emblematico, *L'Abolition de l'Art*. Lo scritto, che sposava lo spirito contestatario di quegli anni impiegando accesi toni militanti, era inizialmente stato concepito come introduzione ad una mostra personale di Daniel Pommereulle<sup>359</sup>, per poi essere pubblicato dall'editore indipendente Claude Givaudan nel febbraio 1968 sotto forma di *pamphlet* assieme alla riproduzione di cinque tavole dello stesso artista<sup>360</sup> (Fig. 2.1). Qualche anno dopo, nel 1974, Jouffroy commentò il saggio come espressione critica di quel movimento rivoltoso e sotterraneo emerso in coincidenza con gli eventi del maggio francese:

La publication de ce texte, trois mois avant d'autres contestations, d'une tout autre ampleur, qui entraînèrent la grève générale que l'on sait au mois de mai, a suscité quelques confusions

---

<sup>359</sup> Jouffroy dichiarò nel 1974 che il testo «devait servir d'introduction à l'exposition des *Urgences* de Daniel Pommereulle en 1967», *LES PREVOYANTS* 1974, p. 76.

<sup>360</sup> Cfr. JOUFFROY 1968a, pp. 32, 34, 36, 38, 40.



dans certains esprits. [...] Le mouvement qui avait commencé à miner le terrain à partir de 1959, et qui a ébranlé les institutions au point de créer une certaine panique au plus haut niveau de l'État, est redevenu souterrain, sinon clandestin, depuis 1969<sup>361</sup>.

*L'Abolition de l'Art* rappresentava un duro attacco al sistema vincente dell'arte, un sistema oramai sclerotizzato in una "accumulazione di maniere", soggiogato dal mercato e dall'imperialismo americano. Da alcuni documenti superstiti si apprende che alla fine del 1964, in seguito alla vittoria di Robert Rauschenberg alla Biennale di Venezia, Alain Jouffroy aveva inviato una lettera a Ileana Sonnabend lamentando il mancato adempimento da parte della gallerista di alcuni accordi pregressi. Jouffroy faceva riferimento alla mancata esposizione da parte della Sonnabend dei giovani artisti da lui sponsorizzati, quella «petite équipe initiale qu'avec Daniel [Pommereulle], Jean-Jacques [Lebel], Erró, et quelques autres, j'ai formée moi-même spontanément à l'ouverture de votre galerie»<sup>362</sup>.

L'auspicata parità tra arte europea ed arte americana, sulla quale Jouffroy puntava particolarmente nella prima metà degli anni Sessanta, avrebbe idealmente dovuto trovare, almeno secondo i piani del critico francese, in Ileana Sonnabend una preziosa alleata. Nell'ottica di tale strategia, rivelatasi ovviamente fallimentare primariamente per ragioni di mercato, andrebbero letti gli scritti di penna di Jouffroy inclusi nei cataloghi delle mostre della Galerie Sonnabend dei primi anni Sessanta, di cui il critico si era fatto promotore in un primo momento:

Par maladresse, sinon par les obligations de votre politique, vous avez commis un certain nombre d'impairs à l'égard de vos premiers amis parisiens. Vous avez d'abord entretenu, de manière feutrée et diplomatique, mais avec la sourire irrésistible de l'amitié et de la confiance, l'illusion que vous pourriez rendre à l'avant-garde européenne les services que vous avez rendu avec éclat à celle de New York. Vous m'avez personnellement déclaré que vous considérez cela comme nécessaire pour l'équilibre de votre galerie, et j'ai eu peut-être la grande naïveté de vous croire et d'espérer que tel était vraiment votre programme<sup>363</sup>.

La centralità della cerchia parigina di artisti da lui sostenuti veniva rivendicata con forza da Jouffroy, che rimarcava la diffidenza notoriamente mostrata dall'*élite* culturale francese nei confronti dell'America: «Sans nous, vous auriez en plus de difficultés à surmonter l'indifférence, l'apathie dont souffrent les artistes européens et il n'y aurait peut-être, encore aujourd'hui, autour

---

<sup>361</sup> *LES PREVOYANTS* 1974, p. 76.

<sup>362</sup> Alain Jouffroy, lettera a Ileana Sonnabend, Parigi, 30 novembre 1964, in ABBOU 2013, p. 165.

<sup>363</sup> *Ibid.*

de votre galerie que des amateurs solitaires noyés dans cette hostilité amusée et distante que l'on réserve d'ordinaire aux nouveaux riches»<sup>364</sup>. Il fatto che Ileana Sonnabend non espose nessuno tra gli artisti citati è indicativo della direzione intrapresa dai giochi di potere nella Parigi di quel tempo: nel progetto di Ileana Sonnabend la capitale francese restava una buona vetrina per il mercato dell'arte internazionale, che volgeva però – almeno momentaneamente – le spalle agli artisti locali.

Complici tali delusioni, tra il 1967 e il 1968 risultava impossibile non prendere posizione contro il rischio di una strumentalizzazione dell'arte da parte di quel sistema economico e critico americanocentrico, un fenomeno in atto che Jouffroy descrisse con il paradossale progetto di destinare l'impiego dei *Disasters* di Andy Warhol per arredare le stanze dei condannati a morte<sup>365</sup>. Per evitare che l'arte divenisse «l'instrument idéologique de la répression»<sup>366</sup>, Jouffroy teorizzò una operazione di sabotaggio da attuare su larga scala attraverso l'abolizione della pratica artistica, da intendersi come momento di confronto tra spettatore ed opera puro e schietto, senza mediazioni interposte a priori, nel tentativo di recuperare il senso più profondo e puro dell'avanguardia riconnettendo la produzione artistica al libero pensiero di un ipotetico fruitore:

C'est au moment où, devant une œuvre, nous oublions qu'elle relève de l'art, au moment où la méthode d'exécution suscite, dans le spectateur, une méthode de méditation – une série d'actes organisés par la pensée – que nous sommes confrontés vraiment avec nous-mêmes, avec le feu. C'est ce basculement que j'appelle l'abolition de l'art, et c'est à partir de cette abolition que le mot avant-garde pourrait acquérir un sens qui ne serait plus dérisoire, parce qu'il ne garderait plus la société du danger de la pensée<sup>367</sup>.

Le teorie di Jouffroy miravano a ribadire il legame tra arte e vita attraverso la sovversione di ogni sistema già codificato: «Abolir l'art, c'est éclairer d'une nouvelle manière les conditions de notre existence, c'est aussi nous mettre en communication violente avec “le drame, l'amour, la séparation et la mort”»<sup>368</sup>. Il critico enunciava durante il corso del saggio dei veri e propri principi da seguire affinché una tale rivoluzione potesse essere compiuta, raggruppati entro quella che definiva la *théorie de l'individualisme révolutionnaire* che mirava, partendo da un'azione individuale

---

<sup>364</sup> *Ibid.*

<sup>365</sup> «Curieusement, et au même moment, on n'a jamais autant parlé de d'intégration des arts au développement impérialiste des sociétés industrielles, et, de fil en aiguille, aux formes les plus réactionnaires du renoncement à la subversion [...] j'attends le jour où, pour boucler définitivement la boucle, on décorera les cellules des condamnés à mort, aux États-Unis, avec la *Blue Electric Chair* de Warhol», JOUFFROY 1968a, p. 7.

<sup>366</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>367</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>368</sup> *Ivi*, p. 19.

che si sarebbe poi estesa collettivamente, a scardinare ogni idea preconstituita in campo culturale, inaugurando un nuovo corso in campo artistico. Quando Jouffroy dichiarava che «la vie [...] sera changée par ceux qui [...] réinventent par des découvertes la relation de l'homme avec son milieu»<sup>369</sup>, appariva chiaro che per il critico fosse necessario andare oltre le convenzionali forme artistiche, a favore di un radicale rinnovamento nel rapporto tra arte e pubblico, ma anche più generalmente tra individuo e società:

Le terrain étant surveillé et miné, je considère qu'il est préférable d'appliquer la théorie de la guérilla à la vie intellectuelle, et que les attaques par surprise, comme les entreprises de sabotage, sont les seuls moyens non utopiques dont dispose aujourd'hui l'individu révolutionnaire pour entretenir le plus grand malaise dans tous les domaines où il le juge nécessaire [...]. Pour appliquer la théorie de la guérilla, il convient peut-être d'inventer quelques œuvres *machinées* comme des pièges, où les spectateurs retrouveront par surprise et *comme par erreur* les "moments privilégiés de la communication forte que fondent les émotions de la sensualité et des fêtes, que fondent le drame, l'amour, la séparation et la mort"<sup>370</sup>.

Nel testo Jouffroy faceva riferimento al concetto di guerriglia a più riprese. Similmente, in Italia, la guerriglia era stata chiamata in causa da Germano Celant nel celebre *Arte povera. Appunti per una guerriglia* (Fig. 2.2). Come Jouffroy, Germano Celant affermava perentoriamente che «Prima viene l'uomo poi il sistema», spiegava che «Uscire dal sistema vuol dire rivoluzione», si scagliava contro il mercato e il mondo dei consumi rimarcando che «La libertà è una vuota parola». Inoltre, faceva riferimento al «libero progettare dell'uomo», ad un «Un atteggiamento [...] teso al reperimento del significato fattuale del senso emergente del vivere dell'uomo. [...] Di qui l'abolizione di ogni posizione categoriale», e ad una guerriglia già avviata in cui «L'artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire, non l'opposto»<sup>371</sup>. Inoltre, Celant e Jouffroy individuavano un fondamentale riferimento comune, alla base del loro discorso, in Marcel Duchamp, citato da entrambi nei loro testi programmatici.

Tali convergenze non sono mai state segnalate in sede critica. Non è chiaro se si tratti di una coincidenza dovuta ad un medesimo clima culturale, di una mutuazione dallo scritto celantiano, che avrebbe potuto fungere da modello per il testo francese, o di una significativa anticipazione:

---

<sup>369</sup> Ivi, p. 25, p. 27.

<sup>370</sup> Ivi, p. 19.

<sup>371</sup> Cfr. CELANT 1967.

sebbene fosse stato pubblicato nel febbraio 1968, il saggio di Jouffroy è infatti datato settembre 1967, precedendo verosimilmente di qualche mese l'apparizione dell'articolo di Celant su «Flash Art». Un indizio sulla possibilità di uno scambio tra i due critici è suggerito dalla più tarda diffusione in traduzione italiana di *L'Abolition de l'Art* sul numero di ottobre 1968-gennaio 1969 di «Marcatré»<sup>372</sup>, rivista diretta da Eugenio Battisti che aveva visto il coinvolgimento di Celant come redattore.

Come nel caso di Celant, anche per Jouffroy il saggio rappresentava un'occasione importante per promuovere una cerchia – con presenze non sempre fisse – di giovani artisti operanti in Francia ai quali stava interessandosi. Anche loro, come era accaduto a Mario Merz o a Pier Paolo Calzolari, avevano progressivamente abbandonato il *medium* pittorico e favore di nuovi linguaggi espressivi:

Quand des jeunes peintres comme Kudo, Raynaud, Dietmann et Pommereulle abandonnèrent à leur tour la peinture au bénéfice exclusive d'objets réels et que, réinterprétant ce qui les avait précédés dans cette recherche depuis Marcel Duchamp, j'ai tenté de définir une nouvelle objection de la vision 'réelle', qui consiste à prendre l'objet lui-même comme centre de la pensée, je n'avais pas d'autre intention que de participer moi-même au départ définitif au-delà des limites jamais franchis par l'art dit "moderne". Mais là encore, il m'a fallu constater que la société était plus forte. Poursuivis par les esthètes les plus pressés de procéder aux classements et par les historiens de l'actualité, les peintres dont je parle (Daniel Pommereulle de manière plus radicale que tous les autres) ont pu éviter jusqu'à présent la réduction totale de leur activité au folklore des 'innovations' artistiques<sup>373</sup>.

Les Objecteurs erano stati presentati da Jouffroy per la prima volta in tre gallerie, la Galerie J, la Galerie Jean Larcade e la Galerie Jacqueline Ranson, tra il dicembre 1965 e il gennaio 1966 (Fig. 2.3); in quel caso, lo schieramento di artisti individuato dal critico era composto da Arman, Daniel Spoerri, Tetsumi Kudo, Jean-Pierre Raynaud, Daniel Pommereulle<sup>374</sup>.

Introducendo i suoi obiettori, Jouffroy faceva riferimento ad una radicale rimessa in causa dell'arte a partire dalla definizione di un nuovo linguaggio. Alla pittura si sostituiva l'oggetto, che andava però configurandosi come chiave d'accesso verso una dimensione mentale di significazione, governata del pensiero: «Séparés de la pensée, les objets n'ont aucun sens.

---

<sup>372</sup> Cfr. JOUFFROY 1968b. Per una storia della rivista si rimanda a PINELLI 2022.

<sup>373</sup> JOUFFROY 1968a, pp. 20-22.

<sup>374</sup> *LES OBJECTEURS* 1965.

Séparées de la pensée, les œuvres d'art ne sont que des productions artisanales»<sup>375</sup>. Attraverso tale lettura, venivano prese le distanze dalle teorizzazioni di Pierre Restany in merito al Nouveau Réalisme, che si soffermavano su una riappropriazione della realtà reificata in senso più fisico. Il riferimento per la nuova generazione di artisti presentati da Jouffroy era quello di Duchamp (Fig. 2.4) che, come loro, aveva abbandonato la pittura a favore del ready-made e di un'arte più cerebrale; allo stesso modo, il pensiero di ogni artista veniva affidato all'oggetto: «Et c'est pour échapper à la systématisation, pour objecter à un ordre consciemment ou inconsciemment établi parmi les 'valeurs' de l'art, que certains artistes délèguent aujourd'hui leur pensée à des objets»<sup>376</sup>. Jouffroy sottolineava inoltre l'indipendenza delle ricerche di ogni personalità artistica chiamata in causa, chiarendo che non si trattava di un gruppo originatosi spontaneamente: «Les Objecteurs ne peuvent d'ailleurs se grouper d'aucune manière: chacun d'eux est seul, entièrement seul, dans son aventure»<sup>377</sup>. Ciò che univa le opere di Arman, Spoerri, Raynaud, Pommereulle, Kudo era unicamente l'intento di voler coincidere pienamente con la vita, secondo modalità e percorsi sempre diversi che mettevano in scena uno spettacolo mentale, di cui Jouffroy esaltava l'aspetto percettivo come punto di contatto tra opera, osservatore e mondo:

Dès aujourd'hui, parallèlement à la peinture qui poursuit son aventure sur ses propres rails, les Objecteurs de la vision transforment peu à peu le monde en un spectacle mental qui permet au rêve de se communiquer à toutes choses et intensifie les facultés de perception. Il faut saisir la signification et la portée de leur œuvre pour se rendre présent au monde et à l'art, et pour s'en éloigner au même moment d'une distance infinie<sup>378</sup>.

Seguendo tale filo conduttore, le *Accumulations* di Arman venivano strappate al dominio del Nouveau Réalisme per divenire più simili a resistenziali «barricades de voitures et d'armoires reversées que les peuples pauvres dressent parfois devant la puissance d'une armée»<sup>379</sup>, caricandosi di un significato contestatario più marcato<sup>380</sup>, mentre le ricerche di Spoerri mettevano in crisi tempo e spazio del vissuto attraverso un'archeologia immaginaria che imprigionava gli oggetti in una nuova dimensione in bilico tra l'arte e l'esistenza<sup>381</sup>.

---

<sup>375</sup> JOUFFROY 1965, p.n.n.

<sup>376</sup> *Ivi*, p.n.n.

<sup>377</sup> *Ivi*, p.n.n.

<sup>378</sup> *Ivi*, p.n.n.

<sup>379</sup> *Ivi*, p.n.n.

<sup>380</sup> «L'armée», dans cette perspective, c'est la production des sociétés industrielles, leur pléthore dictatoriale, leur prétention à la réglementation de la planète par l'accumulation, le capital des biens matériels», *ivi*, p.n.n.

<sup>381</sup> «L'ennemi, ici, n'est plus la société industrielle, mais le temps, l'espace ordinaires. L'art consiste pour Spoerri à donner une existence nouvelle aux objets, dans un autre espace et dans un autre temps», *ivi*, p.n.n.

Ma Jouffroy si poneva principalmente l'obiettivo di definire una nuova via attraverso le proposte di Raynaud, Kudo e Pommereulle, ovvero gli artisti più giovani e meno noti. Tetsumi Kudo proponeva una produzione "misteriosamente impegnata" mediante un universo di simboli che metteva insieme feti in gomma compressi in barattoli di marmellata, roulettes, siringhe, fotografie, in una compresenza caotica di materiali e tecniche che alludevano al disfacimento dell'uomo e che strizzavano talvolta l'occhio ai dibattiti sull'ecologia. Anche le opere di Jean-Pierre Raynaud venivano interpretate in chiave simile: si trattava di "oggetti negatori" collocati in un'atmosfera straniante e asettica, simile a quella di un manicomio, allusione alla condizione umana nella società.

Considerando il portato contestatario delle ricerche di tali giovani artisti francesi, discusso da Jouffroy, ed il dialogo che si instaura tra le speculazioni critiche sue e di Germano Celant, risulta opportuno cercare di capire come alcune opere dei francesi si pongano nei confronti di quelle degli artisti italiani dell'Arte povera.

L'immaginario postatomico ed ecologista di Kudo si esplicitava principalmente attraverso la messa a punto di installazioni ambientali, veri e propri giardini di finzione in cui ricorrono in particolar modo gabbie, fiori, particolari anatomici isolati, materiali come plastica, carta, vinavil, e colori fluorescenti volutamente stridenti con l'universo distopico messo in scena, costruendo una sorta di antropologia negativa che investigava l'inesorabile dissoluzione dell'uomo di fronte al progresso<sup>382</sup> (Figg. 2.5-2.6). Nelle sue gabbie di volatili e fiori artificiali della seconda metà degli anni Sessanta si rintraccia una certa vicinanza tematica ed iconografica con il coevo lavoro di Jannis Kounellis, puntualizzando un'istanza di critica sociale mediante «une vision de la dégradation biologique dans l'ère technologique»<sup>383</sup>. La riflessione di Kudo viene sviluppata però in negativo: quel vitalismo insito nel giardino – prima metaforico, costituito a partire dalla tela, poi reale, fatto di cactus – di Kounellis (Figg. 2.7-2.9) veniva rimpiazzato in Kudo, la cui produzione è di poco anteriore rispetto a quella del poverista<sup>384</sup>, da uno scenario apocalittico e

---

<sup>382</sup> «L'homme ancien disparaît, fond comme neige au soleil, comme un habitant d'Hiroshima sous l'effet de la bombe. L'homme nouveau est décrit avec une curieuse précision, bien qu'un tant soit peu schématique. L'homme qui prête son oreille aux transistors, son œil à la télévision, son cerveau au plus stupide des quiz, sa bouche aux pilules vitaminées et aux médicaments. Kudo voit avec des yeux fascinés la métamorphose de l'homme moderne», dichiarazione di W. Beeren [Amsterdam, marzo 1967], riportata in *LIGNANO BIENNALE 1* 1968, p.n.n.

<sup>383</sup> MILLET 2015, p. 110.

<sup>384</sup> Alcune riproduzioni su catalogo di lavori simili circolavano anche in Italia. Kudo è, insieme a Brusse, Bertholo, Camacho, Dietman, Klasen, Télémaque, protagonista di una mostra collettiva organizzata da Mathias Fels allo Studio Marconi di Milano, con una presentazione di Pierre Restany. Si trattava di una sorta di scambio tra la galleria milanese e quella parigina, come testimonia il catalogo *double face* che serba testimonianza di entrambe le esposizioni. In contemporanea, Mathias Fels avrebbe accolto a Parigi opere di Adami, Del Pezzo, Schifano, Tadini, con una presentazione di Alain Jouffroy. Cfr. *GALERIE MATHIAS FELS PRESSO STUDIO MARCONI MILANO / STUDIO MARCONI CHEZ GALERIE MATHIAS FELS PARIS 1966-1967*.

marcatamente artificiale, in cui l'uomo risulta disfatto ed annichilito dalla scienza. Gabbie e fiori in plastica vengono combinati insieme nelle opere afferenti alla serie *La Mue*, avviata a partire dal 1964. L'esito estremo di tale universo inquietantemente fantastico è rappresentato dal *Jardin de "La Mue"* (1967), un vero e proprio ambiente popolato da giganteschi fiori in plastica, ridotti anche in brandelli in prossimità del pavimento, ombrelloni e sedie sdraio sulle quali stazionano i resti di bizzarre creature antropomorfe, le stesse che componevano *Votre portrait* (1966), accompagnate da gabbie che imprigionano manufatti in plastica che simulano degli organi. L'opera fu esposta in occasione della prima Biennale Internazionale di Lignano nel 1968 (Fig. 2.10), quando le rose e i cactus di Kounellis erano già ben noti in Italia: seppure le vie percorse dai due artisti si configurino divergenti nell'impiego di veri materiali organici in un caso, e di ricostruzioni nell'altro, va rilevata almeno una coincidenza tematica e iconografica, scaturita dal condiviso clima culturale.

Nel 1968, Jean-Pierre Raynaud presentò alla Kunsthalle di Düsseldorf, durante *Prospect 68*<sup>385</sup>, «trois cents pots de fleurs uniformément peints en rouge et emplis de ciment»<sup>386</sup>. A Düsseldorf, venne concepito un ambiente a suo modo poetico servendosi di vasi rossi, attraverso i quali era possibile esprimere «l'essentiel de son langage»; «son alphabet est de la plus grande simplicité: c'est le rouge, c'est le pot de fleurs, c'est la signalisation»<sup>387</sup>. I vasi hanno funzione di marcatori spaziali segnaletici; collocati al di fuori del normale contesto di appartenenza, verniciati industrialmente e perfettamente allineati, indicano un'alterazione, che da deittica diviene psichica. L'iconografia di cui si serve l'artista è costituita da un alfabeto simbolico che si nutre di segnali stradali e oggetti d'uso quotidiano. Le stesse logiche stavano alla base delle prime prove di Kounellis. In relazione alla produzione pittorica anteriore al 1967, poco nota in Francia ma testimoniata ad esempio sul catalogo della mostra collettiva svoltasi a Cannes nel 1965<sup>388</sup>, Mario Diacono faceva riferimento a «scrittura industriale segnaletica stradale; simboli direzionali aritmetici culturali [...]; il cerchio, il quadrato, la scacchiera; i divieti e i passi transitabili», ovvero «l'epos grafico di una città catturata al quotidiano [...] impiegato come alfabeto»<sup>389</sup>, e Celant paragonò più tardi, nel 1983, i dipinti a dei «rotoli romani da leggere in pubblico e da diffondere nella comunità»<sup>390</sup>, chiarendone il ruolo di edificazione sociale.

---

L'artista espose anche alla Biennale Internazionale d'Arte di Lignano nel 1968. Per uno studio aggiornato sull'artista si rimanda al catalogo *TETSUMI KUDO: GARDEN OF METAMORPHOSIS* 2018.

<sup>385</sup> Cfr. *PROSPECT 68* 1968.

<sup>386</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 138.

<sup>387</sup> *Ibid.*

<sup>388</sup> Cfr. *L'ART ACTUEL EN ITALIE* 1965.

<sup>389</sup> Cfr. *DIACONO* 2013b.

<sup>390</sup> *CELANT* 1983, p. 7.

Riproponendo i vasi al Musée d'Israël nel giugno 1971 in un'installazione di 4000 esemplari<sup>391</sup> (Fig. 2.11), Raynaud venne presentato da Yona Fischer come ribaltatore dell'estetica oramai opprimente e ripetitiva del Nouveau Réalisme:

Raynaud, jardinier fixé dans la ville, n'a pas voulu s'y égarer. L'utile, le quotidien, oppressifs dans l'œuvre des nouveaux réalistes, sont devenus source d'inspiration et de visions tranquilles chez un artiste qui n'ignore pas son temps (l'information, la production industrielle, le signe, le matériau) qui veut seulement dégager ce qu'il peut offrir de poétique<sup>392</sup>.

Il lavoro di Raynaud aveva, secondo la Fischer, ben poco di confortante, sebbene lo stesso artista includesse in catalogo una autopresentazione redatta in terza persona ricorrendo ad una sorta di fiaba-filastrocca. Il racconto si apre con la frase «Jean-Pierre est jardinier», e prosegue raccontando la genesi dell'opera:

Par un beau jour d'été  
Jean-Pierre s'est écrié:  
"Voilà j'ai trouvé!"  
J'achète chez le marchand  
Un pot de fleurs sans rien dedans,  
Je le remplis de ciment:  
Les fleurs ne mourront plus  
Car on ne les plantera plus.  
Adieu la pelle et le plantoir!  
Le râteau et l'arrosoir  
Le métier de jardinier!

La narrazione fiabesca si evolve parallelamente alle varie versioni dei vasi realizzate dall'artista: da un'incipiente operazione di prelevamento di un elemento vivente ossia il vaso di fiori, entità deperibile soggetta alla temporalità e di cui prendersi cura con il duro lavoro delle mani, si passa all'impiego del cemento, da reperire in fabbrica, che viene infine sostituito da un semplice coperchio trasparente:

---

<sup>391</sup> 4000 POTS ROUGES DE RAYNAUD 1971.

<sup>392</sup> FISCHER 1971.



Pour en vendre en Angleterre,  
En Amérique, en Espagne,  
En Italie, en Allemagne,  
Aux quatre coins de la terre,  
Jean-Pierre va à l'usine.  
Il y voit toutes les machines  
Qui sont toutes automatiques  
Et fabriquent tout en plastique.  
"Voici comment seront mes pots:  
Ils seront encore plus beaux  
Et pas de ciment dedans  
Juste un couvercle transparent!"<sup>393</sup>.

L'opera approda dunque ad uno stadio di smaterializzazione, che rappresenta l'ultima fase della propria evoluzione. Il tono infantile ed ingenuo della presentazione nasconde una provocazione nei confronti delle nuove tendenze dell'arte di quegli anni e del loro impatto sul mercato: il cemento rappresenterebbe infatti i materiali industriali tipici del linguaggio minimalista, mentre il vaso vuoto, sigillato da un semplice coperchio trasparente, di quello concettuale.

Raynaud mette in questione le nuove tendenze appropriandosi dei loro stessi mezzi e procedimenti, che si caricano però di una tensione allarmante e grottesca; i vasi funzionano infatti come indicatori di una realtà tecnologica opprimente ed alienata.

### **2.1.1 DANIEL POMMEREULLE: UN ANTICIPATORE DELL'ARTE POVERA?**

Sin dalla presentazione in catalogo delle mostre parigine congiunte sugli Objecteurs del 1965-1966, appariva chiaro che Daniel Pommereulle ricoprì per Jouffroy un ruolo di primissimo piano entro la genealogia di artisti da lui difesi: se in linea generale il critico dichiarava che «leur objection consiste à cristalliser et à signaler une rencontre. Face à leurs œuvres, nous nous découvrons dans la situation même où chacun d'eux se surprend à voir le monde»<sup>394</sup>, ribadendo l'importanza del momento d'incontro tra sguardo dell'osservatore e opera inteso come disvelamento del significato del mondo, Pommereulle era definito «plus conscient sans doute de cette opération que les artistes précédemment cités»<sup>395</sup>.

---

<sup>393</sup> J.P. Raynaud in *ivi*, p.n.n.

<sup>394</sup> JOUFFROY 1965, p.n.n.

<sup>395</sup> *Ibid.*

Le sue opere del periodo si ponevano come *assemblages* oggettuali non risolti nella semplice presenza fisica: albergava in loro un sentore enigmatico che richiedeva un intervento di tipo relazionale da parte degli osservatori affinché queste assumessero significato. Una matassa di lana violacea legata a un tavolino da giardino blu attraverso uno dei propri fili dava vita a *Objet hors vue* (1964), il cui titolo si riferiva al messaggio segreto nascosto dall'artista all'interno del gomito, ma anche alla possibilità di andare oltre la pura percezione visiva (Figg. 2.12-2.13). Ancora, *Limited Looser* (1963-1964) era costituito da una grande tela bianca montata su ruote e agganciata a un metro ad asta munito di pedana (Fig. 2.14). Se la prima opera portava con sé un sapore duchampiano-surrealista, la seconda sembrava scaturire da una ironica riflessione sulla base con ruote di *Monogram* (1955-1959), iconico *combine* di Robert Rauschenberg esposto alla Galerie Sonnabend in occasione della prima personale parigina dell'artista nel febbraio 1963<sup>396</sup> (Fig. 2.15).

Jouffroy puntualizzava il fatto che, sebbene l'uso del colore sugli oggetti fosse riconducibile ad una volontà di qualificarli come manufatti artistici, sottraendoli così all'intrinseco *status* di oggetti comuni, pur collocando la propria opera entro un flusso esistenziale e vitalistico Pommereulle non doveva essere accostato a Rauschenberg: «Il ne travaille pas comme Rauschenberg, “dans la brèche qui sépare l'art de la vie”, parce que, selon lui, il n'y a aucune solution de continuité entre l'homme et son entourage, mais un échange permanent de vibrations entre la pensée (l'art) et le monde (la vie)»<sup>397</sup>. Tale constatazione risultava piuttosto fumosa, nella misura in cui lo scambio tra il polo esistenziale e quello artistico era comunque presente in entrambi i casi, sebbene Jouffroy cercasse di spostare il *focus* della propria analisi verso una direzione concettuale più affine alla poetica di Duchamp.

Le opere di Pommereulle venivano spesso fotografate dallo stesso Jouffroy, in esterno o in studio, in fase di allestimento (Fig. 2.13): era così possibile immortalare l'artista nell'atto di predisporre minuziosamente le varie componenti dei lavori, in un corpo a corpo che lasciava

---

<sup>396</sup> La prima esposizione personale parigina di Robert Rauschenberg si era tenuta alla Galerie Sonnabend nel febbraio del 1963 e comprendeva un nucleo di opere (tra cui *Monogram*, *Broadcast*, *Charlene*) realizzate tra il 1954 e il 1961. La mostra era stata allestita nel periodo di massimo sodalizio tra Jouffroy e i Sonnabend, ed è dunque estremamente probabile che Pommereulle l'avesse visitata. *Limited Looser*, la cui datazione oscilla tra il 1963 e l'anno successivo, rappresenterebbe dunque una sorta di risposta al *Monogram* rauschenberghiano, rielaborato in una chiave riduzionista di azzeramento degli elementi costitutivi dell'opera. Il distanziamento tra i due artisti, puntualizzato negli scritti di Jouffroy a partire dal 1965, era un tentativo funzionale a limitare il crescente impatto dell'arte d'oltreoceano su quella francese; proprio per queste ragioni il riferimento duchampiano, ugualmente legato sia a Parigi che a New York, giocava a favore di un simile discorso. Per una fotografia d'allestimento della personale di Rauschenberg si rimanda a RAUSCHENBERG SONNABEND 1963. La figura di Robert Rauschenberg era nota e oggetto di attenzione da parte della critica francese, già nei primissimi anni Sessanta, come dimostra l'intervista realizzata da André Parinaud pubblicata su «Arts» nel maggio 1961.

<sup>397</sup> JOUFFROY 1965, p.n.n.

trapelare l'impossibilità di limitarsi a considerare una tale ricerca come mera operazione di prelievo e presentazione oggettuale. L'interpretazione di Jouffroy faceva perno sulla centralità della sfera mentale: «Des pelotes de laine violette, une table bleue ne sont rien: l'univers qu'elles créent n'existe qu'à partir du moment où la pensée établit un lien entre elles, un lien qui fait lui-même partie du monde»<sup>398</sup>, e la sensazione della ricerca di un altrove veniva esacerbata dalla ricorrente e voluta presenza in fotografia delle ombre degli oggetti, elemento che conferiva loro una valenza misterica ed intima di dematerializzazione, e che sembrava ricollegarsi direttamente, a livello compositivo e luministico, alle fotografie dei lavori duchampiani.

A distanza di circa due anni dalla prima occasione espositiva, Jouffroy ribadì insistentemente la centralità di Pommereulle all'interno di *L'Abolition de l'Art*, il cui contenuto teorico veniva associato ad alcune sue tavole. Intanto, l'artista avrebbe precisato la propria poetica attraverso delle trovate insolite, almeno per il contesto francese. Al Salon de la Jeune Peinture del 1966, Pommereulle espose un insieme di oggetti che occupavano ben trenta metri di lunghezza, «une bassine d'encre, du papier argenté, des fils électriques multicolores et une boule entourée de coton»<sup>399</sup>. Al Salon de Mai dello stesso anno il giovane si spinse ancora oltre, presentando un semplice albero di pesco in fiore (Fig. 2.16) che il catalogo registra come *Sans titre avec possibilité de titre*<sup>400</sup>, e che catturò l'attenzione della stampa:

Daniel Pommereulle n'a pas trente ans. Une exposition organisée par Alain Jouffroy le révélait l'an passé parmi les Objecteurs. Elle lui vaut aussitôt une position telle qu'au Salon de Mai on le pria instamment d'exposer ; à la veille du vernissage, Pommereulle déposa un simple arbre en fleurs. Rien de plus. C'était une carte de visite. En fait on pouvait passer devant son exposition comme devant son arbre sans rien voir, mais dès qu'on s'arrêtait, il fallait tout remettre en question. Mais, plutôt que l'objet, c'est son idée qu'il propose. Et la réaction du spectateur qu'il attend. [...] Il a lancé ses propositions : il attend qu'elles fassent réfléchir. Et il se promène<sup>401</sup>.

<sup>398</sup> *Ibid.*

<sup>399</sup> L'informazione è contenuta negli apparati di *POUR DANIEL POMMEREULLE* 2013, il più aggiornato studio esistente sull'artista. Il catalogo del Salon segnalava invece la presenza di tre opere nella sezione "Sculptures": *Limited Looser* (1964), *Chaise faisant partie d'une série d'oubliée* (1964) e *Sans titre* (1965), cfr. *17<sup>ÈME</sup> SALON DE LA JEUNE PEINTURE* 1966, p.n.n. È forse individuabile in quest'ultimo *Senza titolo* l'installazione che l'artista avrebbe presentato. Per una storia delle edizioni del Salon de la Jeune Peinture di quegli anni si rimanda a PARENT, PERROT 2016.

<sup>400</sup> Cfr. *XXII<sup>E</sup> SALON DE MAI* 1966, p. 15. Sezione "Objets", n. 228; *POMMEREULLE SALON DE MAI* 1966.

<sup>401</sup> Estratto anonimo riportato in *DANIEL POMMEREULLE. L'UTOPIE DES VOYAGEURS* 1991, p. 36, indicato come «Extr. De: "Tribune de Lausanne", 30 octobre 1966».

Ben prima dei cubi di terra di Pascali, dei cactus o dei cavalli di Kounellis, Pommereulle esponeva una vera pianta all'interno del Musée d'Art Moderne di Parigi che, come ricorda Jouffroy, sarebbe rapidamente appassita destando scandalo tra gli organizzatori<sup>402</sup>. L'artista anticipava il corso che l'arte internazionale avrebbe presto intrapreso, ponendosi come *unicum* all'interno del panorama francese ancora impegnato a destreggiarsi tra dipinti, arte cinetico-programmata e accumulazioni oggettuali. In un Salon in cui anche sulla stampa generalista veniva registrato un cambio di passo, - «Il y a quelque chose de changé au royaume de Mai: assembleurs, bruiteurs et 'objecteurs', chevaliers d'un 'pop' tridimensionnel à mi-chemin du happening et de la sculpture, y font leur entrée en force»<sup>403</sup>, l'intervento di Pommereulle risultava comunque paradossale e quasi incomprensibile rispetto al tenore dell'esposizione:

Il est même un exposant - Pommereulle - qui, dépassant la notion de tableau - piège lancée par Spoerri, piège son envoi lui-même, c'est-à-dire présente n'importe quoi, tel quel, comme une œuvre, sans même la justification plastique du 'ready-made' : l'équivoque, à ce stade, tient lieu de création<sup>404</sup>.

Operazioni di rottura di tale portata erano dunque già state abbozzate in Francia ancor prima dell'affermazione dell'Arte povera, ed è lecito ipotizzare che potessero essere note ai giovani artisti italiani. Legami d'avanguardia nell'asse Roma-Torino-Parigi andavano infatti delineandosi: Sperone e Pistoletto erano già in contatto con i Sonnabend, e Sargentini con Iolas. Inoltre, al Salon de Mai di quell'anno esponeva Renato Guttuso, che presentava «un énorme kiosque à journaux devant lequel un homme en papier mâché est plongé dans la lecture de l'Unità»<sup>405</sup>, ed era stata allestita «la salle surréaliste, ordonnée autour de Magritte notamment»<sup>406</sup>, che in quegli anni attirava l'attenzione degli esordienti, soprattutto di ambito romano come Kounellis e Mattiacci. Pur non disponendo di testimonianze precise circa l'effettiva presenza in mostra da parte di Pascali, Kounellis o Anselmo, raggiungere Parigi o semplicemente essere al corrente di quel che avveniva nella capitale francese risultava certamente più agevole e verosimile rispetto al confronto con la coeva scena americana.

In particolare, l'edizione del Salon del 1966 si caratterizzava per una minore esclusività delle tradizionali categorie artistiche, raggiunta attraverso una nuova flessibilità tra le canoniche linee

---

<sup>402</sup> Cfr. Jouffroy in *LIGNANO BIENNALE 1* 1968, p.n.n.

<sup>403</sup> CONIL-LACOSTE 1966.

<sup>404</sup> *Ibid.*

<sup>405</sup> Cfr. *XXII<sup>e</sup> SALON DE MAI* 1966, p. 16. Sezione "Sculpture", 267. Renato Guttuso, *Uomo col giornale*.

<sup>406</sup> CONIL-LACOSTE 1966.

tecniche di demarcazione. Tale aspetto era testimoniato sin dal catalogo: «au catalogue, pour la première fois, la rubrique *Objets* s'ajoute à la trilogie traditionnelle: peinture-sculpture-gravure»<sup>407</sup>, ed avallato dalla presenza degli Objecteurs.

La compresenza del pesco in fiore di Pommereulle, «le chant d'oiseau de Kudo»<sup>408</sup>, «Le tableau-bulle (portrait de l'artiste faisant un exposé sur l'art de faire du portrait), auquel Maurice Lemaître incorpore un aquarium et une plante verte»<sup>409</sup> sembrano costituire delle spie piuttosto eloquenti per ipotizzare un rapporto con le personali che Kounellis avrebbe presentato presso L'Attico a partire dall'anno successivo: una mostra come *Il giardino / I giuochi* dell'aprile 1967<sup>410</sup>, che con rose in stoffa e uccellini in gabbia giocava sull'ambivalenza tra rappresentazione e realtà vivente, e quella del novembre successivo, con il pappagallo e i cactus, le piante e l'acquario, richiamano gli elementi del Salon che avevano maggiormente sorpreso i giornalisti francesi.

Volendo concentrarsi più specificamente sul significato della predilezione dell'oggetto da parte della generazione che si afferma nella seconda metà degli anni Sessanta, una riflessione sugli Objecteurs permetteva ad Anne Tronche, all'altezza del 1973, di dichiarare che

Depuis 1966, le traitement de l'objet a correspondu à deux options radicalement différentes : d'une part, le recours à l'artifice, au simulacre et à l'exercice ludique ; d'autre part, l'emploi de matériaux dénués de toute valeur esthétique, mais dont la nature dérisoire et malade a une valeur agressive, parfois initiatique<sup>411</sup>.

Tra il 1966 e il 1968 Jouffroy si era soffermato sull'aspetto psichico di cui le opere si sarebbero fatte portatrici per separare artisti come Raynaud, Kudo, Dietmann e Pommereulle dal Nouveau Réalisme e dal New Dada; a distanza di qualche anno, appariva però opportuno soffermarsi sul portato di tali ricerche, che veicolavano nella loro semplicità una tensione quasi viva, etica.

Proprio a partire dall'inizio degli anni Settanta si affermò una lettura del lavoro di Pommereulle come «l'un des précurseurs de l'Art pauvre»<sup>412</sup>. Tale lettura prevale ancora oggi, e lo stesso Jouffroy, cimentandosi nella stesura della voce dell'*Encyclopedia Universalis* relativa all'artista, ha dichiarato che «La beauté éthique de la démarche y supplante la beauté esthétique,

---

<sup>407</sup> Cfr. XXII<sup>E</sup> SALON DE MAI 1966, p. 15. Sezione "Objets". Espongono Roy Adzak, Arman, Christo, Lucio Del Pezzo, Gérard Deschamps, Augustin Fernandez, Tetsumi Kudo, Jean-Jacques Lebel, Henry Maurice, Jean-Pierre Maury, Daniel Pommereulle, Jean-Pierre Raynaud, Daniel Spoerri.

<sup>408</sup> Cfr. *Ibid.* 224: Tetsumi Kudo, *Votre portrait*, maggio 1966.

<sup>409</sup> Cfr. *Ivi*, p. 10. Sezione "Peinture", 120: Maurice Lemaître, *Portrait de l'artiste faisant un exposé sur l'art de faire du portrait*.

<sup>410</sup> KOUNELLIS. *IL GIARDINO / I GIUOCHI* 1967.

<sup>411</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 135.

<sup>412</sup> *Ibid.*

qui n'est pas négligée, mais subordonnée à un projet poétique de grande ampleur. Les assemblages qu'il réalise par la suite préfigurent l'Art pauvre»<sup>413</sup>. Similmente, già nel 1971 François Pluchart attribuì a Pommereulle il medesimo ruolo di anticipatore dell'Arte povera, sebbene il movimento non godesse della sua approvazione:

Il n'y a rien de neuf jusqu'à maintenant dans les options de Barry Flanagan, qui est pourtant l'un des artistes les plus représentatifs de cette tendance, de Gilberto Zorio, Mario Merz, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, ni même d'Emilio Prini, qui tous conçoivent leur œuvre sur la mise en situation de quelques objets, tentative déjà expérimentée sans succès par Daniel Pommereulle en 1965, et qui parfois assortissent leur travail d'une action, notamment dans le cas de Kounellis et surtout de Prini qui trouvera peut-être le plus facilement de tous une porte de sortie<sup>414</sup>.

Nessun confronto tra le opere dei poveristi e quelle di Pommereulle è mai stato proposto dagli studi. Lo stesso artista, posto di fronte a tale interrogativo durante il corso di un'intervista, sorvolava sul possibile accostamento dichiarando che «quand on a la danse de Saint-Guy dans un coin du monde, c'est bien rare qu'on soit sur terre le seul danseur»<sup>415</sup>. Nonostante ciò, appare necessario mettere a fuoco alcuni aspetti che permettono di delineare dei punti di contatto tra il lavoro di Pommereulle e l'Arte povera piuttosto puntuali.

Risulta opportuno precisare che il rapporto tra l'artista e l'Italia si configura, soprattutto nei primi anni Sessanta, come particolarmente fecondo: la prima esposizione che vide la partecipazione di Pommereulle è la collettiva *Anti-Procès 3* alla Galleria Brera di Milano nel giugno del 1961, organizzata da Alain Jouffroy con personalità di rilievo come Lucio Fontana, Meret Oppenheim, Robert Rauschenberg, Jean-Jacques Lebel, ma anche Valerio Adami, Enrico Baj, Antonio Recalcati, Erró, Wolf Vostell. La prima personale interamente dedicata all'artista si tenne invece alla Galleria Antichità Fietta di Ravenna nel maggio del 1962, con presentazione in catalogo di Alberto Martini<sup>416</sup>. Pommereulle entrò dunque da subito in contatto con alcune personalità del panorama italiano ed internazionale, sebbene venisse in tale frangente associato variamente ad ambiti quali il Surrealismo, l'Informale, o persino il Simbolismo<sup>417</sup>; sono inoltre

---

<sup>413</sup> JOUFFROY 2003 [?].

<sup>414</sup> PLUCHART 1971a, pp. 194-195.

<sup>415</sup> Dichiarazione dell'artista riportata in TRONCHE 1991, pp. 8-9.

<sup>416</sup> Cfr. *ANTI-PROCÈS 3* 1961. Per le informazioni circa il catalogo del 1962, apparentemente irreperibile, si rimanda a *POUR DANIEL POMMEREULLE* 2013.

<sup>417</sup> Alberto Martini paragonava lo spirito del lavoro dell'artista a quello di Odilon Redon.

noti numerosi viaggi tra Venezia, Milano e Torino nei primi anni Sessanta<sup>418</sup>. Tramite Alain Jouffroy l'artista era anche in contatto con Ileana Sonnabend negli anni in cui Mario Schifano e Michelangelo Pistoletto avevano già esposto a Parigi. Sebbene il legame d'elezione con l'Italia avrebbe potuto portare Pommereulle ad approfondire gli sviluppi artistici locali, in assenza di testimonianze dirette e soprattutto ad una cronologia tanto precoce risulterebbe inverosimile ipotizzare degli scambi con i giovani artisti che avrebbero preso parte, di lì a qualche anno, all'esperienza dell'Arte povera; quel che andrebbe sottolineato è una certa familiarità con l'ambiente artistico e culturale della penisola.

Assecondando tale prospettiva, l'idea che i futuri protagonisti dell'Arte povera abbiano avuto modo di conoscere il lavoro dell'artista francese è verosimile. A tal proposito, va segnalato che il catalogo della collettiva degli Objecteurs organizzata da Jouffroy riproponeva un estratto di un numero di «*Quadrum*»<sup>419</sup>, rivista internazionale che godeva di un'ampia circolazione in Italia. È dunque plausibile che artisti come Anselmo o Kounellis abbiano potuto osservare le riproduzioni in catalogo, che dopo *Pettine* (1916) e *Fontana* (1917) del padre spirituale del movimento Marcel Duchamp, le *Accumulations* di Arman e i *Tableaux-pièges* di Spoerri – entrambi già noti in Italia –, presentavano i nuovi artisti francesi.

Sarebbero così saltati all'occhio i grandi vasi pieni di terra – e non ancora di cemento – di Jean-Pierre Raynaud, e soprattutto le opere di Pommereulle. Alcune fotografie selezionate da Jouffroy, che ritraevano l'artista nell'atto di interagire con le opere, avrebbero sollecitato l'immaginazione dei lettori per l'apparente vicinanza all'happening, pratica artistica alla quale, insieme a quella filmica, Pommereulle si era effettivamente dedicato grazie al sodalizio con Jean-Jacques Lebel. Inoltre, un'opera enigmatica come *L'En-dedans pris* (1964) potrebbe aver sollecitato l'immaginario di Kounellis e Anselmo a partire dai materiali impiegati (Figg. 2.17-2.19).

Esposta alla Galerie Jacqueline Ranson, l'opera consisteva in un recipiente quadrangolare in metallo le cui pareti interne erano interamente ricoperte da cotone idrofilo. Il cotone era illuminato dall'alto da una luce blu, proveniente da una piccola *abat-jour* a forma di rosa, fissata ad una delle estremità del contenitore. Alain Jouffroy definiva *L'En-dedans pris* «l'un des objets

---

<sup>418</sup> Sono noti alcuni viaggi dell'artista tra Venezia, Milano e Torino, in particolare nel 1962. I compagni di avventure erano soprattutto Erró e Antonio Recalcati. In particolare, a Venezia sono note le sue frequentazioni presso Casa Frollo, sull'isola della Giudecca, e presso la locanda Casa Monton. Si ringrazia Armance Léger, al lavoro su una tesi dottorale di carattere monografico sull'artista, per aver condiviso queste informazioni inedite durante un piovoso pomeriggio parigino trascorso insieme.

<sup>419</sup> Come precisato in catalogo: «Extrait de la revue internationale QUADRUM publiée par l'Association pour la Diffusion Artistique et Culturelle (A.D.A.C.) au Palais de Beaux-Arts de Bruxelles», *LES OBJECTEURS* 1965, p.n.n.

les plus élaborés de Daniel Pommereulle»<sup>420</sup>, ricorrendo per descriverlo ad un immaginario notturno legato all'insonnia e al lavoro del fotografo nell'atto di sviluppare le proprie immagini in camera oscura: «comme ces bacs où les photographes plongent leurs feuilles dans un bain révélateur, l'œuvre de Pommereulle donne sa phosphorescence au réceptacle du rêve éveillé. On y découvre l'étendue de la pensée piégée dans les choses»<sup>421</sup>.

Guardando alle peculiarità formali dell'oggetto, risaltava soprattutto l'impiego del cotone: dagli *Achromes* manzoniani del 1960 con cotone idrofilo ripartito in riquadri allineati, probabilmente conosciuti da Pommereulle, che in quel frangente frequentava anche l'ambiente milanese, si passava ad un uso più libero e caotico del materiale che ne restituiva un'energia intrinseca e pulsante. La regolarità della bacinella veniva presa d'assalto da una presenza espansiva e naturale su cui l'attenzione doveva concentrarsi, così come ribadito dalla luce emessa dalla lampada. La fluorescenza luminosa non era però percepibile dallo scatto in bianco e nero riportato in catalogo; quel che risaltava era il candore del cotone rigonfio, dall'aspetto spiccatamente tridimensionale e organico, contenuto entro una struttura che avrebbe rimandato all'arte minimal. I contorni floreali dell'*abat-jour* potevano essere scambiati in fotografia per un vero fiore, la cui ombra veniva anche proiettata sul biancore del cotone.

È possibile che le opere di Pommereulle di questo periodo fossero note anche in Italia, attraverso la circolazione del catalogo della mostra del 1965 o dell'articolo apparso su «Quadrum»: tale ipotesi trova riscontro soprattutto nelle tangenze formali che intercorrono tra un lavoro come *L'En-dedans pris* ed alcune soluzioni adottate poco dopo da alcuni giovani artisti. L'ambientazione notturna dell'opera, così come la centralità dei contrasti cromatici e delle sagome ritagliate dalle ombre si allineano, ad esempio, alla poetica visiva della mostra romana di Jannis Kounellis del marzo 1967 presso L'Attico, tutta giocata sul contrasto tra bianco e nero e sull'iconografia delle rose. Inoltre, l'impiego del cotone, che occupava il contenitore con la sua apparenza irregolare e soffice stemperandone la freddezza, potrebbe costituire un precedente per opere quali la *Cotoniera* (1967) di Kounellis e per *Struttura che beve* (1968) di Giovanni Anselmo. Del resto, il titolo del lavoro di Pommereulle evidenziava dichiaratamente un aspetto processuale, assente ad esempio negli esiti manzoniani: se Manzoni si soffermava sulle qualità a-cromatiche del materiale, in Pommereulle il cotone diveniva un'entità agente, che si appropriava attivamente dello spazio per riconfigurarlo e risemantizzarlo: come dichiarato

---

<sup>420</sup> JOUFFROY 1965, p.n.n.

<sup>421</sup> *Ibid.*



Jouffroy nel 1968, a partire da quest'opera «Daniel Pommereulle saborde la notion d'œuvre d'art»<sup>422</sup>.

Sotto il segno di un processo energetico mentale potevano, a posteriori, essere inquadrati anche alcuni lavori precedenti dell'artista, come le *Spirales*, presentate ad *Anti-Procès 3* di Milano nel 1961 (Fig. 2.20). Si trattava di «grandes Spirales mauves sur papier, où l'électricité mentale manifeste avec évidence sa vitesse»<sup>423</sup>, il cui esito ultimo era quello «d'éliminer l'image par l'accélération de la vision»<sup>424</sup>. Quella stessa energia veniva rintracciata da Carla Lonzi negli esiti pittorici dei primi anni Sessanta di Mario Merz: quando «il quadro gli si complicava a tal punto di goffi segni ritornanti», prime prove di una vigorosa vitalità segnica che rendeva difficilmente intellegibile il soggetto rappresentato, quella stessa vitalità che avrebbe poi eletto l'elemento spiraliforme come centrale nell'iconografia della produzione di Merz degli anni successivi.

Come rilevava Carla Lonzi nel 1962, «i suoi segni hanno una giustificazione obiettiva, si articolano fra loro con la giustezza con cui si articolano i momenti della sua vita, inaspettatamente, senza un principio che permetta di prevederne il corso». La forza della pittura di Merz si caricava «di una sprovvedutezza e di un abbandono totale assunti come unica verità»<sup>425</sup>, ed in tale direzione poteva incontrare la poetica di Pommereulle. Sebbene gli esiti formali appaiano distinti così come i riferimenti di partenza – era presente, negli esordi di Pommereulle, una componente simbolista, mentre Merz sembrava guardare soprattutto all'Espressionismo tedesco –, è interessante inquadrare tali ricerche entro una comune riflessione sul segno come espressione di un flusso di energia potenzialmente infinita che, ritornando costantemente su sé stesso, palesava un afflato vitalistico che arrivava quasi a sabotare il quadro nella sua componente più strettamente pittorica e rappresentativa. Non è un caso se la poetica dei due artisti avrebbe trovato la medesima evoluzione, traghettando da una pittura segnica e tormentata verso una dimensione oggettuale che conservava la stessa tensione emotiva, lo stesso vigore formale.

Inoltre, descrivendo la nuova fase del lavoro di Merz che viene a coincidere con l'avvento dell'Arte povera, Germano Celant faceva riferimento a “gruppi di senso”, costruendo una lettura delle opere oggettuali dell'artista non distante da quella postulata da Jouffroy per Pommereulle qualche anno prima. Si faceva innanzi tutto chiarezza sul processo creativo, che «parte da una realtà interiore per approdare ad una realtà mondana. Stimolato emotivamente da un gruppo di

---

<sup>422</sup> LIGNANO BIENNALE 1 1968, p.n.n.

<sup>423</sup> JOUFFROY 1975, p.n.n.

<sup>424</sup> Jouffroy in LIGNANO BIENNALE 1 1968, p.n.n.

<sup>425</sup> LONZI 1962, p. 6.

oggetti banali, familiari, consueti»<sup>426</sup>. Ne risultavano degli «agglomerati oggettuali», «‘gruppi di senso’, che evidenziano, mediante l’accostamento ed il montaggio di immagini discordi, l’istante di partecipazione emotivo-gnoseologica avvenuta in Merz»<sup>427</sup>. Celant indicava «un livello di leggibilità che supera le formanti dell’insieme» e che, attraverso una sommatoria, conduceva alla «frantumazione di un sistema di aspettative, di attese, di risoluzioni esterne e la proposta di un nuovo sistema di associazione e risoluzione interne»<sup>428</sup>.

Parlando dell’opera di Pommereulle, Jouffroy aveva sostenuto che «Il s’appuie sur la pensée pour regarder le monde, au lieu de tenter d’accomplir la métamorphose du monde en pensée»<sup>429</sup>; gli accostamenti oggettuali dell’artista «permettent à la conscience de prendre la mesure de ses pouvoirs et, au lieu de nous isoler davantage, comme l’art le fait trop souvent, contribue à renforcer notre contact mental avec le monde»<sup>430</sup>. Le due interpretazioni trovavano rispondenza nella puntualizzazione di uno sguardo rivolto dall’esterno verso l’interno, dalle cose all’individuo, procedimento che scaturiva a partire dall’associazione di oggetti e materiali apparentemente distanti che innescavano un processo di ricerca interiore. Analizzando inoltre l’utilizzo del neon in Merz, il critico italiano dichiarava che «La luce infatti da medium informativo esterno, dissociante la percezione, funziona qui in negativo, si costituisce come segno reattivo ed associante interno degli oggetti con cui si trova a convivere», concludendo che «Merz dimostra che anche l’uomo è fatto del meccanismo segno-luce»<sup>431</sup>. Tale procedimento era ugualmente sottolineato da Jouffroy in relazione a *L’En-dedans pris* di Pommereulle, in cui la luce blu assumeva un ruolo centrale e rivelatore che transitava dal materiale illuminato all’interiorità dell’osservatore.

In una recente mostra parigina<sup>432</sup>, il lavoro di Pommereulle è stato visivamente accostato ad alcuni esiti della prima metà degli anni Sessanta di Pier Paolo Calzolari, che integrano al quadro o al foglio materiali organici o processi che si cristallizzano sulla superficie dell’opera<sup>433</sup>.

---

<sup>426</sup> CELANT 1968.

<sup>427</sup> *Ibid.*

<sup>428</sup> *Ibid.*

<sup>429</sup> JOUFFROY 1965, p.n.n.

<sup>430</sup> *Ibid.*

<sup>431</sup> CELANT 1968.

<sup>432</sup> Cfr. *DANS L’ŒIL DE DANIEL POMMEREULLE* 2021.

<sup>433</sup> Nella mostra alla Galerie Gaillard del 2021 Armance Léger ha accostato, seguendo una logica intuitiva legata alle peculiarità visive delle opere, *Senza titolo* (1965) di Pier Paolo Calzolari (tecnica mista su carta, 69,8 x 99,6 cm, firmato e datato, collezione privata parigina) e *Sans titre (Flüchtig)* di Daniel Pommereulle (2000), matita carboncino, inchiostro e pastello su carta litografica, 64x94 cm, Galerie Di Meo, Parigi). In effetti “nell’occhio” dell’artista avrebbe potuto trovar spazio il lavoro di Calzolari, in un momento di transizione in cui i giovani si misuravano con nuove vie per oltrepassare la pittura, i canonici supporti e materiali. L’ipotesi risulta affascinante e verosimile, se si pensa anche che Daniel Pommereulle era un assiduo frequentatore dei più attrattivi poli artistici dell’Italia settentrionale nei primi anni Sessanta e che Pier Paolo Calzolari aveva vissuto anche a Venezia, uno dei luoghi d’elezione di Pommereulle, sino al ritorno a Bologna nel 1965, apprestandosi a fondare lo Studio Bentivoglio con

In particolare, le bruciature e le scritte quasi trasparenti realizzate col sale di *Senza titolo* (1965), opera su carta di una non precisata collezione privata parigina esposta in mostra, possono dialogare con una fase più circoscritta della produzione di Pommereulle, ovvero quella immediatamente anteriore alla fuga dal quadro, come avviene ad esempio con i *Tableaux à pétards*, serie del 1962 che registra le tracce impresse sulla tela dall'esplosione di alcuni petardi (Figg. 2.21-2-22).

Non è da escludere che, durante i numerosi soggiorni in Italia, Pommereulle abbia potuto visitare un luogo tanto attraente e curioso per un giovane artista d'avanguardia quale si configurava lo Studio Bentivoglio a Bologna, promotore di ibridazioni tra arte, happening, cinema e teatro mirate a lasciarsi alle spalle il tradizionale mestiere del dipingere a favore di un'apertura verso nuove possibilità e sperimentazioni. A tal proposito, è suggestiva – ed ancora tutta da indagare – l'idea dell'importanza di compagni d'avventura come Antonio Recalcati e Valerio Adami – a loro volta ben inseriti entro la cerchia di artisti difesi da Jouffroy – in qualità di punto di raccordo tra ambiente artistico francese e italiano di metà anni Sessanta.

Come per Pommereulle, lo spirito che animava le ricerche di quel momento di Calzolari e degli artisti dello Studio Bentivoglio si fondava sulla constatazione che la pittura fosse materia morta, a cui era necessario restituire un'emozione viva. Per far ciò, era necessario percorrere una nuova via, che si schiudeva sotto il segno della «ricerca di elementi di definizione dello spazio in cui il rapporto tra uomo e mondo può compiersi»: in tal senso va intesa quell' «oscillazione tra astrazione formale e riferimento al reale» che caratterizza gli esiti di quel periodo, in cui «l'uso di materiali di origine naturale e di oggetti o elementi scultorei giustapposti alla tela risultano essenziali per conferirle una presenza concreta nello spazio-tempo dell'osservatore»<sup>434</sup>. A tal proposito i più recenti studi sulla questione hanno evidenziato che

Quando, nel 1967, Germano Celant pubblica sulla rivista «Flash Art» il testo programmatico di una nuova tendenza, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, il gruppo dello Studio Bentivoglio, in primis Calzolari, sembra averne già anticipato molti contenuti: «Un'arte che trova nell'anarchia linguistica e visuale, nel continuo nomadismo

---

Bendini, Ovan, Mazzoli e Pasqualini. Detto questo, una più puntuale verifica andrebbe svolta con opere del francese di quel giro di anni: nella tela del 2000 non vi è traccia di processualità o deterioramento in senso stretto, come invece avviene ad esempio nei *Tableaux à pétards*, serie del 1962 che prevedeva l'esplosione di petardi sulla tela, lasciando poi i segni e le bruciature impiegate similmente anche da Calzolari nel 1965. Ringrazio nuovamente Armance Léger per i nostri numerosi e produttivi momenti di confronto.

<sup>434</sup> Si rimanda a tal proposito alla sezione relativa alla produzione dell'artista degli anni Sessanta in *CALZOLARI. PAINTING AS A BUTTERFLY* 2019, pp. 92-95, da cui son tratte le citazioni.

comportamentistico il suo massimo grado di libertà ai fini della creazione, arte come stimolo a verificare il proprio grado di esistenza (mentale e fisica)<sup>435</sup>.

Dopo aver definitivamente liquidato il quadro e, insieme, il canonico sistema dell'arte, la poetica di Pommereulle si caricò di una tensione apertamente violenta. Nell'ottobre 1966 l'artista presentò alla Galerie Mathias Fels i suoi *Objets de tentation*. Alcune testimonianze dell'evento, una sorta di happening il cui filo conduttore era costituito dalla provocazione insita nell'assunzione di sostanze psicotrope e tossiche in una galleria d'arte parigina, sarebbero state pubblicate sul catalogo della prima Biennale Internazionale di Lignano dell'autunno 1968, nella quale era stato coinvolto anche Alain Jouffroy. Il pubblico italiano sarebbe così stato informato dell'evento del 1966: «Des objets de drogue sont exposés sur des tables en marbre, à la libre disposition des spectateurs, qui ne s'en privent pas. La communication devient action. Silence quasi-total de la critique d'art, complètement dépassée par l'extrémisme de l'entreprise»<sup>436</sup>. Una riproduzione a piena pagina mostra uno dei suddetti tavolini, sul quale spiccavano in primo piano delle siringhe, un cucchiaino, una scatola di fiammiferi, una lametta, una bottiglia di alcol denaturato, insieme ad alcuni rimasugli di sostanze psicoattive (Fig. 2.23).

Jouffroy individuava in tale momento della produzione dell'artista un nodo cruciale, ovvero il passaggio dall'oggetto all'azione. In effetti, gli *Objets de tentation* anticipavano il clima culturale che caratterizzò i primi anni Settanta, in cui l'azione performativa si caricò di un intrinseco sentore di morte e violenza fisica, perfettamente riassunto in Italia da una mostra come *Ghenos Eros Thanatos* (1974)<sup>437</sup>. Si potrebbe ipotizzare una connessione tra gli oggetti tentatori di Pommereulle e *Progetto di morte per avvelenamento* (1970) di Sergio Lombardo, che si componeva di un flacone di nicotina grezza e una busta sigillata recante l'indicazione: «Aprire questa busta dopo la morte della persona che avrà assunto il veleno» (Fig. 2.24). Nelle stesse parole dell'artista, l'opera nasceva per

Risolvere i problemi della *Sfera con Sirena*, in cui il pubblico scaricava la sua aggressività attraverso un comportamento solo inizialmente spontaneo e vario che poi diventava stereotipato e superficialmente ludico [...]. In particolare bisognava superare il rapido decadimento estetico consistente nella tendenza di tutte le reazioni del pubblico ad evolversi verso un insulso conformismo mondano<sup>438</sup>.

---

<sup>435</sup> Ivi, p. 93.

<sup>436</sup> Jouffroy in *LIGNANO BIENNALE 1 1968*, p.n.n.

<sup>437</sup> Cfr. *GHENOS EROS THANATOS 1974*; BOATTO/CHIODI 2016.

<sup>438</sup> LOMBARDO 2015.

*Sfera con Sirena* era stata esposta anche alla Biennale di Parigi del 1969<sup>439</sup>. Non è da escludere che, se non attraverso il catalogo di Lignano, Lombardo possa aver avuto notizia degli oggetti tentatori di Pommereulle proprio in occasione dell'esposizione parigina, di poco anteriore rispetto al debutto dei *Progetti di morte per avvelenamento*. L'opera si configurava come «un lavoro che rende l'interazione molto impegnativa e pericolosa» e, come nel caso di Pommereulle, spostava l'interazione sul piano mentale o dell'azione estrema: «nella sua perentoria sintesi, riconduce l'interazione al suo significato limite»<sup>440</sup>.

Nonostante la presenza di numerose riproduzioni di suoi lavori in catalogo, alla Biennale di Lignano Pommereulle avrebbe partecipato solo attraverso una programmatica assenza. Un documento testimonia la volontà dell'artista di prender parte alla rassegna, la cui inclusione è peraltro riportata in catalogo, attraverso tale iniziativa: «Considérant d'avance le fait que vous pouvez très bien saisir que le vide à lui seul résume aussi bien qu'une définition quelconque la présence de la pensée, c'est dans cette mesure que j'insiste pour vous prier de maintenir ma collaboration»<sup>441</sup>. Tale non-intervento era stato previsto da Jouffroy, che in catalogo avvertiva che «Il est possible qu'un vide absolu, et qui ne se présentera même pas comme le vide mystique d'Yves Klein, soit son apport effectif à l'exposition du Prix Lignano»<sup>442</sup>. L'artista francese anticipava così un *modus operandi* tipico dell'arte smaterializzata e concettuale che si sarebbe affermato a partire dai primissimi anni Settanta, e che in Italia sarebbe stato accolto da un artista come Emilio Prini con i suoi *Telegrammi* di conferma della propria partecipazione.

Pommereulle passò alle *Urgences*, opere monumentali che rappresentavano strumenti di tortura, continuando a muoversi entro il terreno del sadismo e del dolore fisico associato alla condizione di compromesso in cui versava il sistema dell'arte all'altezza del 1968<sup>443</sup>. Come è noto, tali opere ispirarono *L'Abolition de l'Art* di Jouffroy. In seguito, e sino al 1975, l'artista si dedicò esclusivamente al cinema come atto di negazione dei rituali e dei prodotti della ricerca artistica tradizionale.

---

<sup>439</sup> Cfr. 6<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1969, p. 81.

<sup>440</sup> LOMBARDO 2015.

<sup>441</sup> POUR DANIEL POMMEREULLE 2013, p. 177. Probabilmente la lettera è indirizzata ad Alain Jouffroy.

<sup>442</sup> Jouffroy in LIGNANO BIENNALE 1 1968, p.n.n.

<sup>443</sup> Le *Urgences* furono esposte per la prima volta a Parigi nel 1975, cfr. FIN DE SIÈCLE 1975. Il saggio di Jouffroy del 1968 si chiudeva proprio con la descrizione dei progetti di Pommereulle relativi a tale ciclo: «Mais on peut concevoir, par exemple, des objets conçus sur le modèle des instruments de torture – telles les *Urgences* de Pommereulle – qui ne coïncideraient avec aucune morale sociale existante: ce sont de tels objets qu'on peut faire exister théoriquement (par la parole, l'intention) et empêcher de tomber pratiquement dans le monde du commerce des arts. Daniel Pommereulle, qui dispose d'un génie intuitif de la provocation et du détour qui lui est propre et qui ne cesse de tout remettre en question, même son propre jeu, a pu mener pendant plusieurs mois cette double entreprise», cfr. JOUFFROY 1968a, p. 31.

Oscurata da una vistosa sfortuna critica sia in Francia che fuori, l'opera di Pommereulle si pone effettivamente come anticipatrice di quel profluvio di esiti che caratterizzarono gli anni Settanta: il merito principale è stato forse quello di unificare, attraverso un percorso autonomo e imprevedibile, oggettualità, lirismo e concetto in un unico flusso dialettico. Forse proprio a tale peculiarità, scomoda nell'ottica della smania classificatrice che caratterizzava le voci critiche di quel tempo, è da ricondurre la scarsa fortuna del suo lavoro.

Ad esempio, François Pluchart riservò un giudizio doppiamente negativo nei confronti della produzione dell'artista, evidenziando da un lato un debito sin troppo ingombrante nei confronti del ready-made duchampiano, e dall'altro un inopportuno sconfinamento – indubbiamente favorito dalle speculazioni critiche di Jouffroy – in pratiche di stampo proto-concettuali:

La seule métamorphose opérée par Pommereulle a été de pendre en mauve, bleu, violet ou tout autre couleur hédonique les ready-mades de Duchamp. Avec ses chaises de cuisine, ses tables de jardin, ses pelotes de laine ou ses rouleaux de fils de fer barbelés, Pommereulle a accompli un bond de cinquante ans en arrière sous couvert de projeter sa pensée sur le monde. Cette attitude négative, c'est celle qui, un ou deux ans plus tard, proliférera sous la forme de l'épidémie conceptualiste dont les victimes seront d'autant plus nombreuses que l'activité que ces prétendus exégètes de la pensée pure ne procèdent d'aucune discipline artistique, moins encore d'aucune forme de création<sup>444</sup>.

L'interpretazione fornita da Alain Jouffroy, seppur partigiana e spesso reticente nei confronti delle qualità fisiche e formali delle opere, resta ad oggi, per certi versi, la più affine alla poetica dell'artista. In Pommereulle veniva individuata la figura di un *outsider* anticipatore dei tempi e, a partire dal 1968, veniva sottolineata la sua poetica più radicalmente sovversiva, ovvero la particolarità di muoversi in direzione totalmente contraria rispetto al sistema dell'arte:

L'aventure de Daniel Pommereulle ne ressemble à aucune de celles qui se sont déroulées en Europe et en Amérique depuis la guerre : son action, et sa « présence » dans quelques expositions, sont toutes deux marquées par le signe du *refus* et de la *distance*. Aucun contrat, aucune exploitation de trouvaille, aucune forme d'aliénation, aucune logique rationnelle ou esthétique, aucune abdication, aucun compromis<sup>445</sup>.

---

<sup>444</sup> PLUCHART 1971a, p. 153.

<sup>445</sup> Jouffroy in *LIGNANO BIENNALE 1* 1968, p.n.n.

## 2.2 QUEL CHE RESTA DI PARIGI A BERNA: ALAIN JACQUET E SARKIS

### A *WHEN ATTITUDES BECOME FORM*

Alla mostra di Berna *When Attitudes Become Form*, se si esclude l'intervento clandestino di Daniel Buren (Fig. 2.26) e l'omaggio postumo a Yves Klein (Fig. 2.25), la Francia è rappresentata da due soli artisti: Alain Jacquet (Fig. 2.27) e Sarkis (Fig. 2.28).

Il primo, che in quegli anni si divideva tra Parigi e New York, venne selezionato da Harald Szeemann per la vicinanza alla scena artistica newyorkese; alcune testimonianze recenti del celebre curatore rendono conto dell'incontro tra i due – «On était tous à New York et on vivait ensemble en vue de cette exposition»<sup>446</sup> –, descrivendo genericamente il lavoro degli anni Sessanta di Jacquet come post-pop. Come già ricordato, Sarkis venne invece presentato a Szeemann da Pierre Gaudibert durante una delle visite parigine per l'organizzazione della mostra: visitando lo studio dell'artista turco, oramai stabilmente a Parigi dal 1964, Szeemann selezionò alcune opere per la propria rassegna.

Per entrambi gli artisti, il periodo compreso tra il 1967 e il 1969 rappresentò un punto di svolta rispetto alla produzione degli anni precedenti. Entrambi avevano mosso i primi passi entro il dominio della figurazione: Jacquet aveva già consolidato la propria reputazione a livello internazionale come esponente di punta della Mechanical Art, mentre Sarkis stava dedicandosi alla tecnica del collage, riscuotendo i primi consensi ed un premio alla Biennale di Parigi del 1967. Pur facendo i conti con l'immagine, cimentandosi talvolta con media extra-pittorici, i due sarebbero ben presto giunti alla sua destrutturazione, sospendendo momentaneamente quel filone delle proprie ricerche.

La repentina ascesa di quel calderone di tendenze che Szeemann riunì in *When Attitudes Become Form* aprì gli occhi ai due artisti a tutta una serie di nuove possibilità, dando vita ad opere inaspettate e ad un primo sguardo poco francesi. Se per Jacquet si trattava probabilmente di seguire il vento favorevole delle mode del momento, Sarkis rivoluzionò il suo *modus operandi* ad un livello ben più radicale, soprattutto grazie alla fascinazione per il lavoro di Joseph Beuys. Tale improvviso cambio di passo avveniva in concomitanza con l'affermazione dell'Arte povera aldilà dei confini italiani. Vale dunque la pena di analizzare la produzione dei due artisti di tale frangente e la loro coeva ricezione.

#### 2.2.1 JACQUET S'HABILLE EN PAUVRE

---

<sup>446</sup> Testimonianza di Szeemann riportata in *ALAIN JACQUET. OEUVRES DE 1958 À 1998* 1998, p. 51.

Il 17 marzo 1969, François Pluchart dedicò sulle pagine di «Combat» una recensione ad una insolita mostra personale di Jacquet allestita presso i locali della galleria di Yvon Lambert, nella *rive gauche* parigina. Il titolo dell'articolo non lascia adito a equivoci: *Jacquet s'habille en pauvre* (Fig. 2.29). Entrando in galleria s'incontravano del filo spinato in piombo, cavi elettrici che sbucavano fuori dalle pareti, l'acqua che colava da una grondaia, sconcertando pubblico e critici (Fig. 2.30). La mostra veniva difesa da Pluchart e sarebbe stata unanimemente interpretata in chiave "poverista":

L'exposition, cependant, est belle : elle violente le spectateur par la pauvreté consentie de son esthétisme, sa poésie à l'état primaire, son efficacité perturbatrice. Mais elle porte à faux sur l'œuvre de Jacquet et, par-là, elle dérange et parfois consterne ses plus fidèles défenseurs, prêts une fois encore à admirer l'audace d'Yvon Lambert et à estimer cette manifestation si elle avait été signée d'un jeune artiste américain ou italien encore inconnu, ce qui n'est pas le cas de Jacquet qui a derrière lui un long passé et au moins une grande idée à son actif : celle d'avoir envisagé l'œuvre d'art comme un prototype apte à être multiplié à l'infini [...] <sup>447</sup>.

Pluchart spiegava che «Depuis, Jacquet est allé plusieurs fois à New York. Il en revient aujourd'hui chargé des concepts de 'l'art pauvre' qui fait également bonne figure en Italie» <sup>448</sup>, riconducendo l'intervento alle coeve esperienze americane e italiane, adagiate sul medesimo piano.

Tale lettura prevalse anche sulla stampa generalista, e su «Le Monde» veniva rimarcata la necessità di un filo conduttore, al momento mancante, con la produzione precedente dell'artista: «Ce peintre français, que l'on connaissait plutôt comme un adepte d'un autre mouvement américain, l'art mécanique (méca-art), expose actuellement, galerie Yvon Lambert (rue de l'Echaudé), des œuvres du type art pauvre, auquel il s'est converti et qui récuse précisément l'art technologique» <sup>449</sup>; non era un caso che questa riflessione riempisse le medesime pagine dedicate all'arrivo dell'*Art pauvre à Paris*, condividendo gli spazi riservati alla personale di Gilberto Zorio. Come puntualizzava anche Pluchart, sorgeva infatti il dubbio che l'artista francese avesse voluto battere sul tempo i colleghi, puntando su un sensazionalismo d'avanguardia che presto sarebbe divenuto puro cliché.

---

<sup>447</sup> PLUCHART 1969.

<sup>448</sup> *Ibid.*

<sup>449</sup> MICHEL 1969a.



Jacquet si distaccava dagli esiti che lo avevano reso noto sia in Europa che in America, da quel *Déjeuner sur l'herbe* (1964) che riproduceva meccanicamente una parodia fotografica del celebre dipinto di Édouard Manet, per il quale avevano posato celebrità del panorama artistico come Pierre Restany e Mario Schifano (Figg. 2.31-2.32). In questo caso Jacquet ingrandiva le trame cromatiche dei processi di stampa con gusto pop, come era solito fare, interrogandosi sulle ambivalenze dell'immagine moltiplicata e snaturata.

La mostra del 1969 da Yvon Lambert rappresentava, secondo Pluchart, un vero e proprio rischio cui l'artista si esponeva: «On peut croire que son passé le préparait dans une certaine mesure à la révélation de l'art pauvre. Mais, pour Jacquet, le risque est immense»<sup>450</sup>. Tale rischio trovava la sua giustificazione essenzialmente nel tentativo di interrogarsi sulle mode del momento, più che in una reale esigenza legata alla spontanea evoluzione del proprio fare artistico. Un avvicinamento all'Arte povera poteva, già all'altezza del 1969, costituire nella visione di Jacquet un'alternativa vincente per restare sulla cresta dell'onda sia in America sia in Europa in un momento in cui il fermento attorno alla Pop Art, tendenza cui l'artista era stato accostato dai critici precedentemente, era oramai scemato, tanto da decretarne, almeno sulle riviste francesi, il *requiem* di ultimo commiato<sup>451</sup>.

A distanza di anni, è possibile mettere insieme qualche informazione aggiuntiva circa l'intervento *pauvre* – o percepito come tale, nelle parole del 1978 di Suzanne Pagé, che attestano il perdurare di tale interpretazione nella ricezione critica<sup>452</sup> – di Jacquet: Françoise Lambert racconta, ad esempio, di come Yvon Lambert avesse lasciato massima libertà all'artista, non trovandosi a Parigi durante i giorni dedicati all'allestimento. Al suo rientro, il gallerista sarebbe rimasto particolarmente deluso e turbato dalle scelte intraprese da Jacquet e dall'esito della

---

<sup>450</sup>PLUCHART 1969.

<sup>451</sup> Nel numero del 25-31 agosto 1969 di «L'Express», analizzando la grande mostra Pop Art in programma alla Hayward Gallery di Londra sino al settembre di quell'anno, Otto Hahn decretò il movimento “defunto”, definendo la mostra come una retrospettiva funebre avente come scopo quello di accomiarsi dal movimento, oramai fagocitato dal mercato e quindi *demodé*. Scriveva Hahn: «Sept ans, pour un être humain, c'est l'âge de la raison. Pour un mouvement artistique, c'est peut-être l'âge de la décadence. Ainsi du Pop Art, né en 1962, dans lequel tout et n'importe quoi s'engouffra, qui, de tendance, devint vite mode, comme toute mode, était condamné à se démoder». Il critico citava anche un passo da un intervento di John Russell, tra gli organizzatori della mostra, piuttosto eloquente in cui si legge che «Rencontrer en 1969 un bon artiste qui navigue sous l'étendard Pop est aussi facile que de trouver un boucher qui vend son meilleur filet au prix du foin». Veniva inoltre criticata la selezione degli artisti in mostra, esclusivamente anglosassoni e americani: «Mais les Japonais, les Italiens, les Français, dont la production était loin d'être inintéressante, sont écartés». Il critico riconosceva comunque un importante merito alla Pop Art, ovvero quello di aver rinnovato un panorama artistico ripiegato su sé stesso a partire dall'impiego di nuovi materiali: «En acceptant lui-même l'univers urbain, le Pop Art a fait accepter les matériaux modernes. Le néon, les couleurs laquées ou fluorescentes, le Plexiglas sont descendus dans la rue, puis sont entrés partout, par les fenêtres», HAHN 1969a.

<sup>452</sup>PAGÉ 1978.

mostra, sia per via delle critiche registrate sulla stampa sia per i danni fisici subiti dai locali della galleria<sup>453</sup>.

I fili elettrici, «relativement méconnues et [...] jamais réexposées»<sup>454</sup>, vennero riproposti anche a Berna, a distanza di qualche mese dalla presentazione parigina; l'apertura internazionale della mostra rappresentava un'occasione per stringere più puntualmente un'affinità con le ricerche degli artisti di grido del momento, sconfessando il fiasco parigino. Nonostante il tentativo, Szeemann avrebbe successivamente ridimensionato le ricerche di Jacquet come semplice «nuance à côté des Américains qui étaient, eux, plus pragmatiques»<sup>455</sup>, e lo stesso artista, interrogato circa il pragmatismo degli americani cui era stato accostato in quell'occasione, avrebbe risposto che «Le réalisme ne m'intéresse pas. Je tente d'aborder des principes plus généraux», liquidando le preoccupazioni evidenziate dal lavoro dei colleghi come meramente estetiche: «Ils ne traitaient ni de problèmes idéologiques, ni politiques mais purement esthétiques»<sup>456</sup>. Al contempo, e piuttosto contraddittoriamente, Jacquet rintracciava nelle pratiche artistiche di artisti come Robert Smithson o Michael Heizer un metodo che poco aveva a che fare col pragmatismo, che l'artista definiva archeologico ed al quale si sarebbe sentito vicino in quel preciso momento, almeno da un punto di vista umanistico: «Mais je me suis aperçu que le fait de creuser des trous, de poser des tumulus, d'entasser des pierres étaient des gestes millénaires. Cela n'avait peut-être pas vraiment l'importance que j'y attachais. En approfondissant, j'y voyais une suite logique d'une histoire humaine»<sup>457</sup>.

Un servizio della televisione svizzera dal titolo *L'attitude de l'artiste*, realizzato a Berna durante l'allestimento della mostra per l'emittente culturale «En Marge», permette di rintracciare alcune dichiarazioni rilasciate a caldo dall'artista, utili a soppesare gli intenti insiti nel proprio intervento in relazione alla mostra e agli altri partecipanti chiamati in causa (Fig. 2.33).

Interrogato nel pomeriggio del 21 marzo 1969 dalla reporter Marlène Belilos sulle scale della Kunsthalle, proprio di fronte ai cavi elettrici ancora in allestimento, un Alain Jacquet trentenne, vestito piuttosto elegantemente rispetto ai colleghi e con una sigaretta in mano, inaugura la discussione spiegando le differenze tra l'allestimento in preparazione a Berna e quello precedentemente presentato a Parigi, dovute alla diversa costituzione strutturale dell'ambiente espositivo (Figg. 2.34-2.35):

---

<sup>453</sup> CONVERSAZIONE CON F. LAMBERT 2021.

<sup>454</sup> COUDERC 1998, p. 80.

<sup>455</sup> Testimonianza di Szeemann riportata in ALAIN JACQUET. *OEUVRES DE 1958 À 1998* 1998 p. 51.

<sup>456</sup> Cfr. COUDERC 1998, p. 80.

<sup>457</sup> *Ibid.*

Normalamente il devrait être encastré dans le mur. Je devrais croiser un sillon dans le mur et faire passer en intérieur et en suite il faut plâtrer par-dessus mais ce n'est pas possible parce que les murs sont en béton et on ne peut pas croiser dedans. Alors ce que je vais faire, je vais faire le passer dans le coin porque ça donne l'impression d'une installation qui est quand même définitive et je vais plâtrer par-dessus de façon à amortir à l'angle comme ça on va faire un truc coupé<sup>458</sup>.

Constatata l'impossibilità di perforare le pareti in cemento per far incrociare i fili all'interno del muro, l'artista optò per una sistemazione angolare, intervenendo successivamente con dell'intonaco sui cavi (Fig. 2.36). Il termine utilizzato per descrivere l'opera è quello di installazione che però, contrariamente alla maggior parte degli altri lavori in preparazione per il *vernissage*, doveva assumere per Jacquet un'apparenza compiuta e definitiva, non effimera. Ultimato l'intervento, i visitatori avrebbero visto apparire alcune parti dei cavi, che «vont sortir comme des filets qui sortent normalement pour accrocher une lampe ou n'importe quoi»<sup>459</sup>; in particolare il rame contenuto all'interno dei fili, che in realtà non erano collegati a nessun circuito elettrico, sarebbe stato lasciato in vista.

Jacquet precisava anche alcune questioni più specifiche circa la funzione e la fruizione dell'opera: prima di tutto, l'installazione non doveva essere utile, ma semplicemente presente; i cavi «sont là pour rien, et de toute façon ils sont pas branchés. Ils ont une présence en soi, comme ça, avec aucune utilité, simplement l'utilité des œuvres d'art en général»<sup>460</sup>. Alle stesse conclusioni sarebbe arrivato anche Lawrence Weiner che, intento a staccare l'intonaco da una porzione di muro, dichiarava alla giornalista che «L'art est probablement la seule chose pour laquelle on n'a pas de raison vraie, pas d'excuse. Je pense que l'art ne doit pas s'imposer, si vous la voulez c'est là. Je ne veux pas vous convaincre»<sup>461</sup> (Fig. 2.39).

Per quanto concerne la deperibilità dell'installazione, Jacquet spiegava che «La durée d'une œuvre d'art...je sais pas, ça peut être importante mais c'est pas obligatoire» e, soprattutto, che «Ah si, moi j'aurai toutes les photographies, le plan de l'œuvre, la dimension du fil et tout. Pour moi c'est une œuvre qui est faite. Quand une vend quelque chose à un collectionneur, on l'a

---

<sup>458</sup> Dichiarazione di Jacquet in GAZUT 1969. Il sito web che presenta il filmato televisivo allega le seguenti informazioni: «Émission culturelle En marge. Le magazine d'information artistique. Journaliste : Marlène Belilos. Réalisateur : André Gazaut. Ce document est d'autant plus remarquable qu'il constitue l'unique témoignage télévisé de ce moment de l'histoire de l'art». Ringrazio Gaia Jacquet-Matisse del Comity Alain Jacquet per la preziosa segnalazione.

<sup>459</sup> Ivi.

<sup>460</sup> Ivi.

<sup>461</sup> Dichiarazione di Weiner in ivi.

plus. Quand elle est réalisée c'est plus tellement intéressante»<sup>462</sup>. Veniva dunque consapevolmente sottolineata una dimensione smaterializzata dell'opera d'arte, in cui il materiale progettuale e fotografico avrebbero sostituito l'opera stessa una volta disallestita. Soprattutto, l'attenzione di Jacquet risultava particolarmente attenta nei confronti del mercato e del collezionismo, distanziandosi dai colleghi che esponevano a Berna che si ponevano, almeno nelle intenzioni, al di fuori di tali circuiti. Weiner, ad esempio, abordava il problema della durata limitata dell'opera ricorrendo romanticamente al concetto di ricordo: «vous pouvez aussi le garder en mémoire pour le reste de votre vie»<sup>463</sup>. Infine, Jacquet si esprimeva sul ruolo dell'osservatore, che appariva determinante per rivestire l'opera di significato. La differenza tra «ces fils qui sont vus ici par le spectateur dans un musée et ceux qu'on peut voir dans un appartement neuf, quand on arrive» andava stabilita proprio dal fruitore ed in questa dinamica di questionamento risiedeva il significato dell'installazione: «Mais c'est au spectateur de le décider, parce qu'il doit quand même se poser des questions en voyant des fils qui sortent comme ça, qui servent à rien et qui sont dans un musée. Ça transforme le problème»<sup>464</sup>.

Il filmato risulta utile per comprendere quali fossero le problematiche generalmente rilevate in Europa in relazione alla mostra di Szeemann. Venivano ripresi in fase di allestimento Joseph Beuys che «travaille comme tous les autres. Il exécute sur place avec le matériel qu'il a amené» (Fig. 2.37); Keith Sonnier che parlava di un «retour à l'objet d'une manière plus difficile» ed il cui lavoro veniva giudicato come il più gradevole esteticamente (Fig. 2.38); Richard Artschwager, Jacquet e Weiner (Fig. 2.39); Michael Heizer, definito «personnage le plus extrême et inquiétant de l'exposition»<sup>465</sup> che discuteva il concetto di scultura negativa, nonché dell'inutilità del proprio lavoro, e che dichiarava di aver deciso di lavorare nel deserto semplicemente «parce que je vis à New York il n'y a pas de terrain»<sup>466</sup> (Fig. 2.40).

Tra i personaggi intervistati compariva anche il curatore Szeemann, che disquisiva della genesi della mostra fornendo alcune indicazioni inedite: pur non trattandosi di una vera e propria scuola, le ricerche degli artisti selezionati muovevano da una comune «réaction contre la géométrie toute puissante, pour prendre beaucoup plus conscience des matériaux», in un processo di rinnovamento che «commence à Turin en 1966»<sup>467</sup>, e dunque con l'Arte povera. Szeemann tentava di delineare per il pubblico europeo una visione, non del tutto attendibile,

---

<sup>462</sup> Dichiarazione di Jacquet in *ivi*.

<sup>463</sup> Dichiarazione di Weiner in *ivi*.

<sup>464</sup> Dichiarazione di Jacquet in *ivi*.

<sup>465</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>466</sup> Dichiarazione di Heizer in *ivi*.

<sup>467</sup> Dichiarazioni di Szeemann in *ivi*.

orientata in senso eurocentrico del proprio progetto espositivo, precisando in relazione al titolo e alle etichette impiegate dalla critica del tempo che «le terme Antiforme était trop négatif pour l'introduire en Europe»<sup>468</sup>.

Individuare Torino come primo centro propulsore delle tendenze presentate a Berna è da intendersi come posizione di circostanza adottata da Szeemann consapevolmente, probabilmente per distogliere l'attenzione dalla massiccia presenza in mostra di artisti americani; ad ogni modo, è proprio l'etichetta di *Art pauvre* a trionfare nel tentativo definitorio di tali nuovi fenomeni artistici in corso di ricezione critica. È da intendere in tale direzione l'assimilazione del lavoro di Alain Jacquet al contenitore dell'*Art pauvre*, che funziona genericamente come *pass-partout* per tutto ciò che appare in quel frangente come innovativo, o semplicemente incomprensibile in Francia. Eppure, alcuni esiti della produzione dell'artista francese di questo periodo sottendono una convergenza verso alcune tipicità dell'Arte povera, soprattutto nei materiali impiegati.

Su «Les Lettres Françaises» Jacquet commentò il lavoro presentato a Berna proprio a partire da un interesse di ordine plastico e oggettuale, chiamando in causa la “vita propria” dei fili: «Lors de ma dernière exposition, la démarche était la même avec les fils électriques soudés dans un mur: ils avaient non seulement une vie intrinsèque, mais de leur mouvement naissait une autre réalité plus plastique, moins pratique. Ambiguïté de l'objet»<sup>469</sup>. Ad ogni modo, il fine ultimo dell'installazione si allineava alla poetica di Jacquet in modo non così stridente, trovando giustificazione nel superamento della realtà, sia dell'immagine che fisica, a favore di un processo di ordine mentale: «La réalité de l'image n'est qu'une apparence. [...] Cette démarche est peut-être plus intellectuelle qu'artistique. Toute réalité peut engendrer encore une autre réalité»<sup>470</sup>.

Alla Biennale d'Arte Internazionale di San Marino del 1967, *Nuove tecniche d'immagine*<sup>471</sup>, Alain Jacquet fu presentato da Pierre Restany allestendo per la prima volta *Alignement fumigène* (1967), descritto dal critico francese a distanza di un decennio come fulcro del momento in cui l'artista «comincia ad allontanarsi dalla sua specialità prima, la ingigantita trama [...]. Il punto, germe della frammentazione universale, si dissolve in fumo»<sup>472</sup>. L'opera (Figg. 2.41-2.43) inaugurò un momento di sperimentazione e di cambiamento per Jacquet, il primo dopo la fortunata stagione dei *Camouflages* e delle *Trames*, che non avrebbe mai abbandonato definitivamente.

---

<sup>468</sup> Ivi.

<sup>469</sup> Dichiarazione di Jacquet in BOUDAILLE, BOYEURE 1969, p. 27.

<sup>470</sup> *Ibid.*

<sup>471</sup> Cfr. NUOVE TECNICHE D'IMMAGINE 1967.

<sup>472</sup> RESTANY 1979, p. 50.

In *Alignement fumigène* viene inscenata la dissoluzione dell'oggetto artistico, rappresentata simbolicamente da un fumogeno che, piantato al suolo di fronte al Palazzo dei Congressi di San Marino, sparge fumo nell'ambiente circostante. Restany puntualizzò che tale processo rappresentava un'allegoria della figura dell'artista che nel 1970, terminando il proprio testamento, si sarebbe dissolto fisicamente in fumo, tornando allo stato puntiforme, una «catharsis par le feu (Jacquet pense à la vapeur zoroastrienne qui l'hiver monte des rues new-yorkaises)» che «déclenche tout le processus de relecture de l'œuvre et l'avalanche de nouvelles interprétations»<sup>473</sup>.

Se il fuoco ed il fumo sembrano esser qui impiegati in un senso rituale che troverebbe un capostipite in Yves Klein, è comunque possibile che Jacquet avesse intercettato un'opera come *Senza titolo (Margherita di fuoco)* di Kounellis, magari attraverso il catalogo della mostra *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, tenutasi presso L'Attico due mesi prima della rassegna di San Marino. Il fumo, analizzato in prospettiva entro la poetica complessiva di Jacquet, rappresenterebbe la smaterializzazione del segno elementare puntiforme; eppure, allestire un fumogeno all'aperto di fronte all'ingresso di una mostra ed all'altezza cronologica del 1967 rimandava inevitabilmente a un ambito performativo e processuale<sup>474</sup>.

Nel 1969 Grégoire Müller sottolineò due aspetti fondamentali – poi trascurati da Restany – in relazione all'*Alignement fumigène*, ovvero un intento aggressivo nei confronti del sistema dell'arte e il carattere effimero dell'opera. Tali peculiarità erano esacerbate nelle opere del 1969, «dans ces fils dénudés qui sortent du mur et qu'on pourrait croire chargé d'électricité» e appaiono già insite nella fisicità delle soluzioni adottate, «fils barbelés, trous dans les murs»<sup>475</sup>. Tale lettura permette effettivamente di tratteggiare una continuità con le prime prove degli artisti dell'Arte povera come rilevato dal critico stesso, che sottolineava apertamente l'intento dell'artista di giocare «par allusion avec les œuvres de la plus récente avant-garde, celle du Micro Emotiv' Art et de l'Antiform»<sup>476</sup>.

In effetti, la produzione di Jacquet poteva essere letta, sin dalle prime prove, come una critica al sistema dell'arte. Tale era stata ad esempio l'interpretazione di Anne Tronche, che nel 1973 rimarcava la «mise en doute du langage plastique et des valeurs culturelles» messa in atto dall'artista sin dall'utilizzo della fotoincisione in antitesi rispetto agli artisti pop d'oltreoceano,

---

<sup>473</sup> RESTANY 1978, p.n.n.

<sup>474</sup> Tale interpretazione è supportata dalle osservazioni di Grégoire Müller, che nel 1969 sottolineò che «des fumées montrées en 67 à San Marino étaient éphémères et ne répondaient pas du tout à la notion de l'œuvre sacrée destinée au marché de l'art», MÜLLER 1969, p.n.n.

<sup>475</sup> Ivi, p.n.n.

<sup>476</sup> Ivi, p.n.n.

«comme mode critique de l'image en brouillant volontairement les limites entre l'artifice et la réalité»<sup>477</sup>.

Se in Europa l'artista veniva generalmente salutato come inventore della Mec-Art, soprattutto a New York Jacquet era stato recepito come un insolito artista pop: una importante mostra personale era stata organizzata da Alexandre Iolas nella sua galleria newyorkese tra il marzo e l'aprile del 1964, attirando l'attenzione di Leo Castelli e Roy Lichtenstein, ritratti in alcune celebri fotografie del vernissage insieme a Jacquet di fronte a *Camouflage Jasper Johns, His master's voice* (1963). In Jacquet, però, l'immagine veniva continuamente occultata, manomessa, vivisezionata nell'indagine della propria trama, ingrandita in modo assurdo e grottesco sino a comprometterne la riconoscibilità, negandola.

L'indagine della trama poteva applicarsi anche nel disvelamento della falsa equivalenza tra immagine e oggetto, trama grafica e trama del supporto, tematiche al centro di alcune opere oggettuali di Jacquet concepite tra il 1968 e il 1969 che si servivano dei materiali più disparati, piuttosto comunemente impiegati anche dagli artisti dell'Arte povera. Sacchi di iuta, listarelle di parquet, plexiglas, tessuto, etc. rappresentavano i nuovi supporti deputati alle investigazioni sulla trama, spostando il *focus* procedurale dalla trama dell'immagine alla trama della materia grezza o industriale, facendo interagire i due aspetti sino alla reciproca compenetrazione, oppure confondendo oggetto reale e oggetto riprodotto, sino a renderne impossibile il discernimento (Figg. 2.46-2.48).

Quelli che Müller definiva “*faux matériaux bruts*” erano stati concepiti all'interno dell'atelier di serigrafia dell'artista (Figg. 2.44-2.45), che avrebbe presto imboccato «un tournant nouveau: photographiant et tramant des *Matériaux bruts* tels que du bois, de la tôle de jute...il se crée tout un stock de faux matériaux bruts qu'il peut ensuite disposer de la même manière que les artistes qui travaillent avec les ‘vrais’ matériaux bruts»<sup>478</sup>. Jacquet lasciava interagire materiali grezzi, tecnica serigrafica e riproduzione fotografica per indagare le ambiguità tra realtà e immagine, muovendo forse in questo modo una velata critica agli artisti della generazione emergente, che si sarebbero accontenti di presentare gli stessi materiali semplicemente nella loro fisicità intrinseca e tautologica. Il problema dell'ambiguità dell'oggetto veniva dunque sollevato con efficace ironia, come spiegava Anne Tronche:

---

<sup>477</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 130. L'artista stesso avrebbe puntualizzato la centralità di tale preoccupazione nel 1969: «La réalité m'importe peu. Je me sers d'elle pour la dépasser, aller encore plus loin. Une image, un objet, un être humain existent grâce à la rencontre d'une multitude de points, de molécules, d'atomes. Ces derniers ont chacun une vie, leur réalité propre. Ce sont eux qui m'intéressent. Les filaments de la trame. Grossis de milliers de fois, ils priment sur l'image, la dévorent. C'est logique, elle n'existerait pas sans eux», dichiarazione di Jacquet in BAUDAILLE, BOYEURE 1969, p. 27.

<sup>478</sup> MÜLLER 1969, p.n.n.

Cherchant à perturber définitivement les limites entre le vrai et le faux, il a réalisé des objets selon le principe de la fausse information en reproduisant une trame de bois sur une planche, en imprimant un grillage sur du tissu et de la tôle sur du plexiglas. Ce procédé, qui joue de la double identité des matériaux, lui a permis de fausser les perspectives d'approche de l'objet, et de mettre entre guillemets la nature même de celui-ci<sup>479</sup>.

Tale slittamento verso la materia e l'oggetto condusse l'artista a cimentarsi in qualche prova che, pur incentrandosi sul concetto di trama, esibiva dei tratti spiccatamente processuali. L'esempio più puntuale di tale approccio è rappresentato dal *Tricot de Varsovie* (1969), un gigantesco ricamo lavorato ad uncinetto realizzato nella primavera del 1969, a detta di Pierre Restany per la personale dell'artista che si teneva a Lodz. Il ricamo, «qui se fait et se défait au rythme de la tapisserie de Pénélope, selon des étapes programmées»<sup>480</sup>, doveva essere disfatto e ricucito ogni anno per dieci anni, sconfinando in un lavoro performativo che scandiva la processualità secondo una temporalità ben definita. Nei materiali e nell'atto del ricamare, il lavoro può esser collocato accanto alle coeve opere di artiste come Marisa Merz ed Eva Hesse, ma anche all'*Annodare* di Claudio Cintoli<sup>481</sup> – le uniche fotografie note relative al *Tricot* mostrano Jeannine de Goldschmidt, moglie dell'artista, intenta a ricamare –, mentre le istruzioni per l'uso che scandivano le operazioni da compiere entro un dilatato intervallo temporale ricalcavano un *modus operandi* caratteristico dell'incipiente Arte concettuale.

Entrambi gli aspetti, per ragioni diverse, rimandano alla produzione di Alighiero Boetti, che incontra la poetica di Jacquet già a partire dal concetto di gioco, tradizionalmente affibbiato all'artista dalla critica anche a causa delle peculiarità del suo lavoro, di difficile collocazione. Tale aspetto è stato puntualizzato da Anne-Marie Sauzeau, stigmatizzando la diffusa «fatica della critica nel leggere la funzione di verità, ripiegando più volentieri sulle lodi della qualità ludica, narrativa, estraniante, misterica, con allusioni a viaggi, esotismi e avventure della mente che presto hanno costituito una micromitologia, mai cercata né d'altronde sconfessata dall'artista»<sup>482</sup>.

I percorsi di Jacquet e Boetti si intersecano a partire dall'apparente approccio ludico che nasconde una concezione del proprio operare ben più profonda, ovvero quella che «la materia

---

<sup>479</sup> Ivi, p.n.n.

<sup>480</sup> RESTANY 1978, p.n.n.

<sup>481</sup> Il 26 marzo 1969 Cintoli presentò al garage de L'Attico di Roma una mostra personale-performance, *Annodare*, in cui «corde di varie misure sono dislocate sul pavimento formando trecce, gomitoli, circonferenze, matasse. L'artista, per tutta la durata della mostra, continua a costruire e annodare nuovi pezzi», *L'ATTICO DI FABIO SARGENTINI* 2010, p. 243.

<sup>482</sup> SAUZEAU 1996, p. 36.



è pensiero»<sup>483</sup>, espressione utilizzata da Boetti già a partire dal 1967 per descrivere la sua *Catasta* (1967). Similmente, Jacquet ha dichiarato che «toute forme d'art est conceptuelle»<sup>484</sup>.

Tale orientamento permetteva ad entrambi gli artisti di lasciare che le opere da loro concepite fossero talvolta realizzate da tecnici specializzati o artigiani, piuttosto che da loro stessi. L'arte diveniva un sistema non formalistico ma universale, mentale e dinamico, sospeso tra ordine e disordine, che poteva prevedere talvolta il ricorso a procedimenti sistematici e scientifici per evidenziarne paradossalmente la falsificabilità. La fascinazione per la tecnica e per i materiali industriali sottendeva la compresenza di un gusto per l'a-sistematicità, permettendo ai due di sperimentare operando su più fronti. Già a partire dalla prima mostra personale del 1961, Jacquet affrontava la pittura mandandola in cortocircuito: le sue tele si ispiravano al tappeto verde del *Jeu de Jacquet*, facendo leva ironicamente sull'omonimia tra il gioco e la sua persona. Boetti si era similmente dedicato nel corso del 1967 alle scacchiere di *Dama*, riflettendo sulle correlazioni tra ripetizione di segni e moduli a partire dalla composizione di un oggetto tradizionalmente ludico e banale.

La deformazione delle trame con ingrandimenti, sovrapposizioni cromatiche, distorsioni, operata da Jacquet durante tutto il corso degli anni Sessanta lo avvicina alle logiche sottese in un'opera boettiana come *Mimetico* (1966), che rifletteva, a partire da un tessuto mimetico militare teso su un telaio, sul concetto di mimesi come presentazione di una finta realtà (Fig. 2.49). Quando, nel 1968 in *Sac de jute* Jacquet stampò un motivo tramato in sovrapposizione alle trame fisiche di un sacco di iuta, l'artista costituì a sua volta una sorta di tautologia imperfetta tra trama tessuta del materiale e trama grafica applicata (Fig. 2.48). Allo stesso modo in *Parquet* (1968), isolando una listarella di parquet ed affiancandola ad un truciolo di legno di diversa misura, cui era stato applicato un riporto fotografico della trama dello stesso materiale, l'artista rifletteva sulle discrasie esistenti tra realtà e rappresentazione, rendendole di fatto equivocamente indiscernibili, al fine di «accroître les significations et de présenter sur le ton le plus désinvolte une paraphrase de la réalité»<sup>485</sup> (Figg. 2.50-2.51). La distorsione della trama all'interno di una porzione di materia oggettuale isolata è alla base di alcune opere di Boetti, tra cui *Pavimento* (1967), in cui l'andamento delle tavole risulta non ortogonale al profilo squadrato della porzione di pavimento prescelta, introducendo dunque una ironica devianza all'interno della realtà (Fig. 2.52).

---

<sup>483</sup> Dichiarazione di A. Boetti in ROBERTO 1996, p. 24.

<sup>484</sup> COUDERC 1998, p. 81.

<sup>485</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 131.

Jacquet e Boetti avevano inoltre riflettuto sulla scrittura Braille, secondo declinazioni differenti ma non distanti. Nel 1967 Alighiero Boetti realizzò *I vedenti*, immergendo le dita in una formella in gesso non ancora solidificato in modo da comporre una scritta puntiforme su modello della scrittura Braille che riproduceva il titolo dell'opera (Fig. 2.55). In tal modo, l'artista s'interrogava sulla cecità dal punto di vista di un individuo dotato di vista, il senso tipicamente deputato all'arte. Tale tema sarebbe stato ripreso da Boetti anche durante il corso degli anni Settanta in opere realizzate a ricamo (Fig. 2.56).

Anche Jacquet, dopo aver indagato il concetto elementare di punto, inaugurò una riflessione sulla stessa scrittura, puntiforme per eccellenza, a partire dal 1969; come scrive Pierre Restany, «en passant de la photographie à l'alphabet Jacquet s'est mis à écrire dans la langue des aveugles des livres pour ceux qui voient»<sup>486</sup> (Fig. 2.53). Il primo libro in braille di Jacquet è *Le livre des transparences* (1970), realizzato su un supporto acetato trasparente. Lo stesso procedimento fu poi ripetuto su superfici e materiali diversi, come lo specchio, la carta nera o colorata (Fig. 2.54). Tale periodo, che segue la breve parentesi accostabile all'Arte povera, si pone in continuità con quest'ultima in quanto ulteriore distanziamento rispetto ai problemi unicamente legati al dominio dell'immagine e della sua rappresentazione, a favore di un'indagine maggiormente legata ai codici e alla scrittura:

Après avoir cédé à la tentation de l'Art Pauvre, et montré en 1969 à la Galerie Yvon Lambert, un reconditionnement de l'espace en totale opposition avec ses recherches précédentes, Jacquet a remis en place un nouveau système de codification visuelle. Utilisant l'alphabet Braille, il s'est livré à une suite de variations ponctuelles sur des feuilles de métal, et a pris ainsi, radicalement ses distances avec l'image et le problème de la représentation. Ceci paraît être le développement logique d'une démarche qui a toujours tenté de dénoncer les pièges tyranniques de la vision<sup>487</sup>.

Nei primi anni Settanta Jacquet utilizzò la stessa metodologia anche per comporre gli esogrammi I-Ching, a testimonianza di un interesse per la filosofia orientale condivisa con Boetti: le affinità tra i due possono essere ricondotte primariamente ad alcune passioni condivise entro il medesimo clima culturale, convergendo nei numerosi viaggi intrapresi, nella comune fascinazione per il sistema binario, per le diverse tecniche artigianali e di scrittura alla base della loro esperienza artistica. Non è chiaro se i due artisti fossero reciprocamente al corrente dei

---

<sup>486</sup> RESTANY 1978, p.n.n.

<sup>487</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 131.

propri lavori. L'ipotesi è plausibile, se si pensa che Boetti aveva a lungo soggiornato in Francia insieme ad Anne-Marie Sauzeau all'inizio degli anni Sessanta, quando Jacquet avviava i propri *Camouflages*, e che opere di Jacquet come *Puzzle* (1962) potrebbero esser state viste dal giovane artista italiano, che sembrava tornare a riflettere sullo stesso tema a distanza di anni nelle compenetrazione di forme colorate assemblate tra loro ad incastro che, dopo la prima prova *Pack* (1982), diedero vita alla serie di ricami *Tutto* (1987). La distanza temporale tra le due opere è considerevole, ma l'intera produzione di Jacquet godette tra la fine degli anni Settanta ed i primi anni Ottanta di nuova visibilità a partire dalla monumentale retrospettiva organizzata da Suzanne Pagé al Musée d'Art Moderne parigino, che contava più di duecento opere<sup>488</sup>.

Alla fine degli anni Settanta Pierre Restany affrontò una rilettura storica del lavoro di Jacquet interpretandolo come «l'avvio di un tentativo di risoluzione globale del doppio rapporto di identità arte/vita, umanesimo/tecnica» nel suo scritto *L'altra faccia dell'arte* (1979). All'interno del testo<sup>489</sup>, che esaminava buona parte delle pratiche artistiche del decennio precedente sotto una lente universalistica ed ecologista riconnettendo arte e vita ad un livello simbolico e globale, Jacquet occupava un ruolo centrale, conquistando la copertina del volume con *First breakfast* (1972-1978), una elaborazione della prima foto della Terra ripresa dallo Spazio fotografata e riportata su tela<sup>490</sup>.

In questa sede Restany si soffermava anche sull'etichetta di Arte povera, individuandone le criticità nei termini contraddittori di un formalismo che da devianza si era ben presto tramutato in uno stile eccessivamente chiuso in sé stesso: «Coniando l'etichetta *arte povera*, Celant non aveva altra ambizione che documentare questo momento di transizione verso l'opera d'arte aperta. Ha saputo presentire, un po' prima della maggior parte dei critici d'arte europei della sua generazione, la nuova direzione della devianza. Non può, nel 1977, che constatarne le evidenti auto-limitazioni formaliste»<sup>491</sup>.

La produzione di Alain Jacquet della fine degli anni Sessanta tenta un dialogo con l'Arte povera che evidenzia un approccio libero e poco lineare. Resta il fatto che in occasione della mostra di *When Attitudes Become Form* i fili elettrici dell'artista erano stati riprodotti su alcune riviste francesi accanto ad opere di Anselmo, Merz, Zorio, e di un altro artista operante in Francia, Sarkis; in particolare il lavoro di quest'ultimo avrebbe trovato affinità più profonde con

---

<sup>488</sup> Cfr. *DONUT FLIGHT* 1978. Alain Jacquet aveva più volte esposto anche in Italia: oltre che a San Marino (1967), a Milano (Galleria Apollinaire, 1967; Galerie Lambert 1970), Valdagno (Premio Marzotto, 1968), Roma (Galleria La Salita, 1971), Venezia (Biennale di Venezia, 1976).

<sup>489</sup> Cfr. RESTANY 1979.

<sup>490</sup> Ivi, p.n.n.

<sup>491</sup> Ivi, p. 58.

gli artisti italiani, coltivate soprattutto a partire da un comune riferimento individuabile nella figura di Joseph Beuys.

### 2.2.2 SARKIS: BACINELLE ED ENERGIE, ARTE POVERA E JOSEPH BEUYS

Analizzando la produzione di Sarkis anteriore a *When Attitudes Become Form* del 1969 ci si confronta con una ricerca che, come nel caso di Alain Jacquet, si misura con l'immagine e con un'ossessiva riproduzione di suoi particolari. I suoi collage, premiati dalla critica in occasione della Biennale di Parigi del 1967<sup>492</sup>, rappresentavano un tentativo di superamento della figurazione, che l'artista stava cercando di ottenere attraverso la reiterazione di dettagli di brani fotografici e pittorici disposti geometricamente: l'affollamento di piccoli frammenti di immagini rendeva ardu la lettura dell'opera, mentre la scelta dei soggetti sottendeva una dimensione di critica politica legata all'attualità, aspetto che l'artista avrebbe più puntualmente approfondito nella sua produzione successiva.

Presentando gli stessi collage premiati a Parigi a Lignano nel 1968, Bob Benamou ammetteva che «je n'ose pas dire ce collage ni peinture mais cette autre chose devant moi et c'est une illumination»<sup>493</sup>, e che la moltiplicazione reiterata delle stesse forme ed iconografie era sintomo di «une réalité visuelle émotive, vivante d'hier et de demain, ces couleurs et ces formes multipliées dans le temps et dans l'espace c'est une quatrième dimension de la peinture»<sup>494</sup>; Gérald Gassiot-Talabot li paragonava, per la stessa occasione, a strutture biologiche cristallizzate: «une sorte de mosaïque étroitement agglomérée comme le seraient les cristaux d'une roche»<sup>495</sup>. Le opere in questione erano realizzate con minuti ritagli di giornale che ritraevano scene di guerra, in un teso momento di passaggio tra la conclusione della Guerra d'Algeria e l'*incipit* di quella in Vietnam. Le immagini, giustapposte tra di loro, erano poi lavorate con interventi a *gouache*. Si trattava di un tentativo di polemizzare con la storia più recente: come ha successivamente dichiarato l'artista, «I think those collages tried to reproduce and accelerate a visual event; they seem to be describing a moment of explosion. But somehow the audience was interested not in the content but the visuality of them»<sup>496</sup>.

---

<sup>492</sup> 5<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1967.

<sup>493</sup> BENAMOU 1968.

<sup>494</sup> *Ibid.*

<sup>495</sup> GASSIOT-TALABOT 1968.

<sup>496</sup> GÜRLEK 2013, pp. 19-20.

Il grande successo in termini di vendite e il rischio che i lavori «could easily be mass-produced»<sup>497</sup> causarono un periodo di profonda crisi in Sarkis, che decise di smettere di dipingere per intraprendere una nuova strada. In tale momento di svolta la poetica di Michelangelo Pistoletto, incontrato a Parigi nel 1966 nel momento di transizione dai *Quadri specchianti* agli *Oggetti in meno*, costituì per l'artista motivo di riflessione: «*Oggetti in meno* stated that in order to reach the level of being a sculpture, the object required reading, that it was one step away from that level. I regard this series as Pistoletto's most important work, and I think the Living Theater had an influence in it»<sup>498</sup>.

Le ricerche di Sarkis subirono dunque uno slittamento da un piano di ricerca ottico-figurativa che, attraverso la frammentazione ne preannunciava la distruzione, ad un piano oggettuale-processuale e performativo:

Après avoir pratiqué, durant un temps, une recherche d'animation optique de l'image, ceci au moyen d'un procédé de fragmentations des formes, Sarkis en est venu à s'intéresser, à partir de 1969, aux possibilités physiques de matériaux le plus souvent chargés d'une signification utilitaire. En quittant le plan de la recherche formelle, il a choisi du même coup de s'intéresser à une œuvre qui ne se présente plus en tant qu'image, mais en tant que tautologie<sup>499</sup>.

Trovandosi casualmente di fronte a tali nuovi lavori, durante una visita notturna presso l'atelier dell'artista con Pierre Gaudibert nell'autunno del 1968, Szeemann esclamò: «These are for me»<sup>500</sup>, invitandolo ufficialmente alla mostra *When Attitudes Become Form*, che prevedeva tre tappe tra Berna, Krefeld e Londra. Durante il corso della rassegna Sarkis selezionò nuclei di opere differenti, costantemente fedeli ad una nuova estetica di matrice processuale. Le opere oggettuali di questo frangente si caratterizzavano per un «caractère totalement artisanal ainsi que la pauvreté et l'archaïsme des moyens utilisés: récupération de matériaux usés, bricolage de pièces, garantissent un espace exclusif où tout est significatif et chargé d'émotion»<sup>501</sup> (Fig. 2.57). Come avvenuto anche in Italia, tale cambio di rotta era stato certamente favorito dalle tensioni sociali e politiche del maggio francese del 1968: se già in alcuni collage precedenti Sarkis aveva rappresentato «les grands thèmes, éternels et actuels, de la guerre et de la paix (les cruautés

---

<sup>497</sup> *Ibid.*

<sup>498</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>499</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 243.

<sup>500</sup> GÜRLEK 2013, p. 44.

<sup>501</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 244.

traversées d'éclats de fête)»<sup>502</sup>, le proteste giovanili lungo le vie di Parigi furono immortalate da numerose fotografie<sup>503</sup>, scattate dall'artista (Figg. 2.58-2.59) negli stessi mesi in cui alle opere figurative andavano sostituendosi bacinelle ricolme d'acqua, metalli incatramati, neon e resistenze elettriche, dando forma ad una ricerca che a quelle date appariva assolutamente nuova ed insolita per un artista operante a Parigi.

A Berna, Sarkis presentò due bacili illuminati da luce al neon ed in relazione tra di loro: allestiti insieme, l'artista li intitolò *Conversation* (1969). La prima – *Roulean en attente (avec néon blanc)* (1968-1969) – bacinella metallica e rettangolare, di grandi dimensioni, conteneva acqua e un rullo incatramato parzialmente immerso nel liquido, al di sopra del quale era fissato, in corrispondenza delle estremità del recipiente, un neon a luce bianca. La luce avrebbe evidenziato la matericità del catrame presente sul rullo, riflettendosi anche sull'acqua. Accanto, *Bac en attente* (1969), un secondo contenitore quadrato e più piccolo, da cui fuoriusciva una luce accecante grazie alla presenza di una lampada accesa immersa nell'acqua e un neon a luce bianca in superficie (Figg. 2.60-2.61). Si trattava di una conversazione tra presenze ottenute a partire da materiali costitutivamente antitetici, entità intente a scambiarsi flussi di energia: il catrame, per natura impermeabile, che era immerso nell'acqua; il neon, posto in prossimità della superficie liquida, che produceva calore; l'interazione tra acqua e metallo e la conseguente ruggine; la lampadina in azione immersa nell'acqua, a simboleggiare un inquietante senso di allarme. Inoltre, come ricorda l'artista, «as the water evaporates, you have to supply more water, which could be 3-5 times a day depending on the temperature of the place»<sup>504</sup>, mettendo in gioco aspetti quali la processualità e la deperibilità dell'opera.

Sarkis scelse di collocare le opere al fondo della scalinata che collegava i due livelli della Kunsthalle, in prossimità dell'ultimo gradino: in questo modo, le bacinelle avrebbero funzionato come trappole o segnalatori per il visitatore che, muovendosi tra un piano e l'altro della struttura, rischiava di inciamparvi dentro: «I chose the bottom of the stairs, considering the fact that they posed some danger. Of course [...] my aim was to alarm people coming down the stairs in that first instant»<sup>505</sup>. Le fotografie d'allestimento mostrano in effetti delle pozzanghere in prossimità delle opere (Fig. 2.60). All'estremità opposta delle scale, Kounellis posizionò i suoi sacchi di legumi e caffè, Richard Artschwager evidenziò mediante un segno il punto di incontro tra due pareti, mentre Alain Jacquet lasciò pendere i propri cavi elettrici.

---

<sup>502</sup> GASSIOT-TALABOT 1968.

<sup>503</sup> Una selezione delle fotografie in questione è riprodotta in GÜRLEK 2013, pp. 15-17.

<sup>504</sup> Ivi, p. 22.

<sup>505</sup> Ivi, p. 24.

Ponendosi in continuità con le ricerche di Joseph Beuys e degli italiani, Sarkis ha descritto il proprio lavoro come un organismo in vita, pulsante di energia:

The light above goes on burning as if it feeds the water and will continue doing so for a long time. The concept of time comes into play, and something new takes place! That water comes alive; that tar roll starts to wait in the water and preserves its energy there. The light inside the water feeds it continuously with a very small amount of heat. The material stays as it is, yes, but it is also alive<sup>506</sup>.

A Krefeld, l'artista espose *Les deux Bacs chauffées avec le néon rouge (pour les animaux)* (1969), ovvero una variazione sullo stesso tema. In questo caso, due bacinelle di misure simili erano riempite con rulli di catrame e rame, egualmente sormontate dalla calda luce rossa di due neon (Fig. 2.62). A Londra, per l'ultima tappa della rassegna di Szeemann, Sarkis optò per un'opera differente, *La Résistance (dans l'eau)* (1969). Una delle solite bacinelle lasciava fluttuare sull'acqua il fotogramma di una diapositiva proiettata in superficie, raffigurante una resistenza accesa, la cui presenza – evocata dal titolo – si smaterializzava a favore della sola rappresentazione sull'instabile schermo acquoso (Fig. 2.63).

Il riferimento agli animali dell'installazione della tappa tedesca potrebbe celare un omaggio a Beuys, originario proprio di Krefeld, che dalla seconda metà degli anni Sessanta aveva a più riprese impiegato animali nelle sue azioni rivestendoli di un forte significato allegorico, quasi sacrale. In particolare, in *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) l'artista, occupando lo spazio espositivo con il volto interamente coperto di gesso, teneva in braccio una lepre priva di vita nell'impossibile tentativo spiegargli la pittura. L'animale simboleggiava universalmente l'esperienza umana nei confronti di una situazione artistica e culturale in mutazione, in cui il senso della vista e la tradizionale pratica pittorica non potevano più bastare per rapportarsi all'arte intesa come scultura allargata, da esperire secondo Beuys come flusso energetico totalizzante. Sarkis trovò in Beuys un vero e proprio punto di riferimento, ed il legame tra i due è già stato ampiamente indagato da studi, esposizioni, e testimonianze da parte dello stesso artista<sup>507</sup>.

---

<sup>506</sup> Ivi, p. 22.

<sup>507</sup> SARKIS 1994, pp. 307-308. Il MAMCO di Ginevra ha organizzato negli anni alcune importanti esposizioni su questa fase del lavoro di Sarkis. In particolare, nel 1996 è stata organizzata una esposizione dedicata alle *Sculptures sombres* dell'artista, con il riallestimento di molte opere presentate tra Berna, Krefeld e Londra. Non è stato purtroppo realizzato alcun catalogo. Si ringrazia Sophie Costes del MAMCO per la gentile condivisione delle fotografie d'allestimento. Inoltre, tra il 16 febbraio e l'8 maggio 2011 lo stesso museo ha organizzato un'ampia retrospettiva dedicata all'artista, *Hotel Sarkis*, in cui le sue opere venivano accostate a possibili riferimenti artistici e

Proprio durante la tappa di *When Attitudes Become Form* a Krefeld, apprendendo dello sciopero di Beuys e dei suoi studenti davanti all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf, Sarkis saltò sul primo treno utile per raggiungere il maestro tedesco, approfittando dell'occasione per misurarsi per la prima volta in maniera diretta ed esaustiva con la sua produzione, visitandone la mostra personale che si svolgeva negli stessi giorni in città. La visita alla mostra e l'incontro con Beuys, già notato da Sarkis durante l'allestimento di *When Attitudes Become Form* a Berna (Fig. 2.37), si rivelarono tanto determinanti da riscrivere le sorti del Salon de Mai del 1969, che in quei giorni si apriva a Parigi.

Rientrando frettolosamente per allestirvi la propria opera, Sarkis decise di operare un radicale cambiamento: alla *Plaque en fibre de ciment alimentée par l'eau et le néon* inizialmente prevista e riprodotta in catalogo<sup>508</sup> (Fig. 2.65), che non avrebbe sfigurato accanto ad un'opera di Zorio o Anselmo, l'artista sostituì all'ultimo momento «un papier d'emballage de cinquante sur soixante portant ces mots : “Connaissez-vous Joseph Beuys?””. Et de fait, le matin de mon retour à Paris par le train de nuit, je me rendis tout droit à l'exposition du Salon de Mai, j'y écrivis ceci et je le suspendis. C'est peut-être ainsi que Beuys fit son entrée à Paris»<sup>509</sup> (Fig. 2.66).

Si trattava di un'operazione provocatoria, che denunciava un macroscopico misconoscimento da parte della Francia verso la produzione dell'artista tedesco: una censura favorita, secondo la critica del tempo, dal ricordo ancora vivo della Germania nazista<sup>510</sup>.

Presentando una selezione di multipli di Beuys in occasione della prima mostra personale francese, che si svolse soltanto nel 1974 tra Parigi e Bordeaux (Figg. 2.67-2.69), era impossibile per Bernard Borgeaud non rimarcare «une atmosphère de camp de concentration imprègne l'univers de Beuys où le nazisme réapparaît clairement en tant que manifestation de la mort»<sup>511</sup>, favorita dalla percezione della figura dell'artista come taumaturgica: «Beuys n'est pas un vrai révolutionnaire. Son passé est trop lourd. Il essaye de guérir les gens. Il incarne la conscience de l'Allemagne»<sup>512</sup>. Sarà proprio il legame indissolubile con l'area tedesca – che in quel momento

---

culturali, spesso indicati da Sarkis stesso. Per l'occasione si è scelto di tirare in ballo a più riprese il nome di Joseph Beuys.

<sup>508</sup> Cfr. XXV<sup>e</sup> SALON DE MAI 1969, pp.n.nn.

<sup>509</sup> SARKIS 1994, p. 308.

<sup>510</sup> In effetti, la prima retrospettiva francese interamente dedicata all'artista fu organizzata al Centre Georges Pompidou soltanto nel 1994, ad otto anni dalla sua scomparsa, per volontà di Pontus Hultén. Sempre ad Hultén si deve la prima acquisizione pubblica di un'opera dell'artista da parte dello stato francese: nel 1976 lo svedese fece acquistare per il nascente Centre Pompidou la celebre *Infiltration homogène pour piano à quene*. La prima mostra personale di Joseph Beuys in Francia risale invece al 1974, organizzata dalla Galerie Bama a Parigi e dalla Librarie du Fleuve a Bordeaux, congiuntamente alla pubblicazione di un volumetto edito da Ninon Robelin e Josy Froment, con un importante testo di presentazione di Bernard Borgeaud. A proposito della controversa accoglienza del lavoro di Beuys in Francia si rimanda a MARTIN 1994, pp. 75-83.

<sup>511</sup> BORGEAUD 1974, p.n.n.

<sup>512</sup> Ivi, p.n.n.



intesseva relazioni artistiche principalmente con gli Stati Uniti e con l'Italia<sup>513</sup> – e con la sua più recente storia a rendere problematica una prima ricezione dell'opera di Beuys in Francia. Bernard Borgeaud sottolineava di come Beuys rappresentasse «l'un des rares artistes actuels qui se sont manifesté dans une zone géographique très localisée»<sup>514</sup>, giustificando quella punta di ritrosia inizialmente riscontrata in Francia sostenendo che l'artista «avait trop à faire en Allemagne pour chercher une audience ailleurs»<sup>515</sup>. Nonostante ciò, a seguito del clamore ottenuto a partire dal 1968, in manifestazioni come *documenta 4*<sup>516</sup> e a Berna, alcuni artisti francesi avevano cominciato ad interessarsi all'universo di Beuys, che «apparut auprès du petit groupe d'artistes d'avant-garde comme l'inventeur d'une solution ménageant à la fois l'intervention formelle, le souci politique, une préoccupation universelle et le sens du poétique»<sup>517</sup>.

A seguito dell'intervento di Sarkis al Salon de Mai del 1969, «qui provoque quelques remous, notamment au niveau des autres exposants»<sup>518</sup> poiché interpretato come un rifiuto di esporre, un primo articolo importante firmato da Jean Christophe Amman apparve su «L'Art Vivant» nel novembre 1970<sup>519</sup>. Il problema principale diveniva quello dell'assimilazione di Beuys all'Arte povera italiana, una vulgata piuttosto diffusa in Francia in quel momento: fu Borgeaud, solo nel 1974, a chiarire che «certains critiques maniaques des catégories et des listes sont tentés de tout mettre dans le même sac et pendant un temps on considère un peu Beuys comme le chef de file de l'art pauvre (qui ne signifie pas grande chose)»<sup>520</sup>. L'artista e critico comprendeva che il binomio Beuys-Arte povera era stato favorito proprio dalle confusioni generate a seguito della mostra di Berna, quando «Les mots art pauvre, art conceptuel, antiformal, process art, micro-emotiv art, sont lancés pour tenter de cerner ces démarches, de dégager un esprit»;

---

<sup>513</sup> Si rimanda a tal proposito a CONTE 2010 e *CONCEPTUAL ART/ARTE POVERA. POLITICHE E MERCATO NEGLI ANNI SETTANTA* 2020.

<sup>514</sup> BORGEAUD 1974, p.n.n.

<sup>515</sup> *Ibid.*

<sup>516</sup> Cfr. *DOCUMENTA 4* 1968.

<sup>517</sup> MARTIN 1994, p. 75.

<sup>518</sup> BORGEAUD 1974, p.n.n.

<sup>519</sup> Cfr. AMMANN 1970; THWAITES 1970. Un articolo su Beuys era già apparso poco prima sulla stampa specialistica francese. Qui l'artista tedesco era presentato come un 'caso': «Alors qu'il y a 3 ans personne ne s'intéressait à lui, Joseph Beuys aujourd'hui passionne tout le monde. Il est vrai que depuis l'antiforme et l'art pauvre sont devenus à la mode dans les milieux artistiques de New-York à Turin. Étrange personnalité, Beuys se livre depuis de nombreuses années à des sinistres recherches dont les traductions sont avant tout morbides. Dans son univers, les sympathies gauchistes sont le répondant de ses œuvres faites de plomb, de laine épaisse et grossière et de saindoux. Beuys n'expose pratiquement pas, et s'occupe beaucoup du parti politique qu'il a créé». Cfr. S.A. 1969c. L'articolo recava anche citazioni da un'intervista all'artista estratta da un filmato di Laure Ball, che lo ricollegava al filone dell'Arte povera: «L'interview de Beuys est extrait d'un court métrage réalisé par Laure Ball sur l'Art pauvre. Serra, Heizer, Jacquet, Artschwager, Anselmo, participent également au film».

<sup>520</sup> BORGEAUD 1974, p.n.n.

fortunatamente, «peu à peu, on s'aperçoit que Beuys a derrière lui un passé considérable, qu'il a dix ans d'avance, et peut-être même plus, sur sa génération»<sup>521</sup>.

Tentando di esprimersi sulla produzione di Beuys, particolarmente attenta ai materiali, Borgeaud si soffermava sulla processualità oppositiva intrinseca, sospesa tra energie vitalistiche e deperibilità:

Les objets et les matériaux utilisés se chargent d'influx énergétiques, créent une sorte de magnétisme qui circule entre des pôles opposés. La graisse inerte et morte engendre la vie qui elle-même se vide de son énergie pour s'éteindre dans la mort. C'est un processus fermé et infini, une circulation cyclique des forces vitales qui se conservent, se récupèrent, s'accumulent dans un circuit clos<sup>522</sup>.

Tale interpretazione avvicinava la produzione del maestro tedesco a quella di Sarkis, profilandone una ipotetica discendenza, generalmente accolta dalla critica nonché da Sarkis stesso. Su «L'Art Vivant» Jean Clair lo avrebbe definito “fratello minore di Joseph Beuys”, tributandogli il merito di aver introdotto l'artista al pubblico francese. Il legame tra i due poteva esser delineato a partire da una comune attenzione alla storia, ed in particolare alla violenza della guerra, elementi di cui i materiali utilizzati si facevano indirettamente portatori evocando i forni crematori o i disastri atomici attraverso un'estetica di contestazione, che prendeva volontariamente le distanze dal progresso tecnologico:

Sarkis semble comme lui avoir des comptes à régler avec un certain passé. Comme lui, il partage la hantise de certains matériaux et de certaines configurations matérielles. Son univers évoque, assez sinistrement, le nôtre : celui du chevalet de torture, de la 'gégène', du four crématoire, de la bombe à fragmentation [...]. Seule distance 'esthétique' par rapport à l'actualité : l'archaïsme ou le prosaïsme des matières employées qu'on ose à peine dire nostalgique : métaux rouillés, vieilles résistances, côté bricolé. On est ici à l'opposé du monde sophistiqué, nickelé, impeccable, de la technologie contemporaine<sup>523</sup>.

Tali riflessioni venivano postulate in occasione dell'esposizione *Moments 1 2 3*, che si teneva nella sezione ARC – ovvero quella dedicata all'arte attuale, diretta da Gaudibert – del Musée d'Art Moderne parigino tra il settembre e l'ottobre del 1970, e che vedeva Sarkis esporre

---

<sup>521</sup> Ivi, p.n.n.

<sup>522</sup> *Ibid.*

<sup>523</sup> CLAIR 1970.

con Christian Boltanski (Fig. 2.70). La mostra era stata concepita da Sarkis, che aveva invitato il collega, su concessione di Gaudibert, per rimpiazzare l'ipotesi sfumata di una tappa o versione francese della manifestazione di Szeemann del 1969.

Jean Clair presentava i due artisti come esponenti di un nuovo espressionismo dei primi anni Settanta, definizione che portava con sé un'atmosfera tedesca e che si riferiva più specificamente a «un réinvestissement humain, une dramatisation féroce, si distanciée soit-elle»<sup>524</sup> riscontrabile nelle opere di entrambi (Fig. 2.74). Tale trovata appariva funzionale a distinguere il lavoro di Sarkis e Boltanski dall'arte americana, giudicata fredda e speculativa, mentre veniva segnalata a livello formale una apparente vicinanza all'Arte povera: «Extérieurement, à première vue, on pourrait être tenté de les rapprocher tous deux des représentants de ce courant indistinct et vivace qu'on appelle 'art pauvre'»<sup>525</sup>.

Visivamente, l'allestimento della mostra (Figg. 2.71-2.73) si poneva in rapporto diretto con Beuys, ed in particolar modo con la personale dell'artista che Sarkis aveva visitato a Düsseldorf nel maggio 1969, poco prima di prender parte al sit-in di protesta in corso di fronte all'Accademia. La sensazione provata non appena arrivato nelle sale che accoglievano le opere di Beuys era stata quella di trovarsi di fronte ad un'esposizione ancora in corso di allestimento, tanto da chiedersi quando si sarebbe svolto il vernissage: in particolare, vetrine con oggetti al loro interno e materiali di recupero assemblati tra loro e sparsi lungo il percorso occupavano lo spazio disordinatamente<sup>526</sup>. Definire le opere in mostra risultava tanto difficile da indurre Sarkis a ricorrere all'appellativo di “*une chose*” per alcune di queste; nell'insieme, veniva percepito un tempo sospeso che lasciava presagire il consumarsi di un dramma storico, quello della guerra, che dal passato investiva il presente e di cui era necessario liberarsi: «Il y a de la douleur, là – violemment elle retourne en arrière (vers la guerre, vers les souvenirs amers ?) et revient violemment vers le jour – Aujourd'hui est aussi malade qu'hier – Il faut aussi le guérir!»<sup>527</sup>.

---

<sup>524</sup> *Ibid.*

<sup>525</sup> *Ibid.*

<sup>526</sup> «Et que voyait-on? Des vitrines, avec des objets à l'intérieur et des objets à l'extérieur – des dessins et des aquarelles accrochées au mur, au pied du mur des dessins et des aquarelles entreposées – un peu partout des bâches entassées, couvertes de plaques épaisses – suspendue à un mur, une immense bâche dont le bas qui traînait par terre était rempli de margarine – à côté, de même taille, de même forme, mais d'une autre matière, «une chose» (de caoutchouc) dont la partie qui touchait le sol avait été gonflée, la pompe posée à côté – devant elles, deux ou trois batteries de voiture, recouvertes de gélatine – par terre un téléphone, un tas de terre juste à côté – une télévision tournée vers le mur, l'écran recouvert d'une bâche, et sur le mur une autre bâche, symétrique, lui faisant face – on entend le son de la télévision (comme s'il venait de très loin) – des bois taillés (tels les morceaux d'une grande croix), anciens, nouveaux, on ne sait pas – des figures de cire – des bouteilles – des boîtes – des ferrailles rouillées – des morceaux de papier – des écrits – des cahiers – un incroyable silence! Comme si le temps s'était arrêté», SARKIS 1994, p. 307.

<sup>527</sup> *Ibid.*

Alla doppia mostra al Musée d'Art Moderne, Sarkis presentava una cassa con cinque rulli di catrame attorno ai quali era stato avvolto un filo elettrico di 250 metri. Il filo era collegato a un magnetofono che diffondeva un continuo e disturbante guaito, emesso e registrato dall'artista come a simulare la presenza di un cane in allerta. Era altresì presente un metronomo montato, come il magnetofono, su una piccola struttura con ruote, riprodotte il ritmo del battito cardiaco dell'artista. L'atmosfera si caricava così «un malaise, une tension irritante»<sup>528</sup>, facendosi vettore di un'energia inquietante (Fig. 2.71). In relazione agli elementi costitutivi delle opere, Borgeaud avrebbe parlato di risposdenze «agacés non pas selon des rapports d'efficacité technique ou pratique, mais selon des rapports de vie – des rapports 'biologiques' en quelque sorte»<sup>529</sup>, mentre Jean Clair avrebbe coniato la pregnante definizione di *condensateurs de violence*, riconducendo i lavori al proprio discorso espressionista. Sa Sarkis presentava dei “condensatori di violenza”, il più giovane Boltanski esponeva in asettiche vetrine dei minuscoli oggetti che erano stati paragonati a «sortes d'instruments de torture imaginés par un sadique méticuleux et maniaque»<sup>530</sup> (Fig. 2.72).

Boltanski era stato chiamato da Sarkis in maniera non casuale: la sua recente produzione assicurò infatti la presenza delle vetrine (Fig. 2.73) che, dialogando con le opere in sala, avrebbero in qualche modo ricreato un allestimento simile a quelli adottati nelle coeve esposizioni di Beuys. In quegli anni Boltanski raccoglieva all'interno di vetrine da museo etnografico i resti di oggetti insignificanti, al centro di alcune sue azioni che venivano documentate anche attraverso l'impiego della fotografia:

Il se livre aujourd'hui à une activité dérisoire, itérative : modeler des centaines de petites boules de terre, envelopper de toile des certaines de petit bâtons hérissés de rasoirs. Par la répétition même de son acte, il efface de l'objet répété, en soi déjà insignifiant, le plus petit reliquat de sens. Exposés dans des vitrines, ce sont les débris d'un monument qui n'a jamais existé, les restes improbables d'une œuvre qui n'aura pas lieu<sup>531</sup>.

Se per le loro apparenze rudimentali e sgangherate le opere sotto i vetri potevano apparire facilmente come «un nième exemple d'art pauvre», Jean Clair precisava che «il s'agit en réalité d'un autre expressionnisme, le plus radical»<sup>532</sup>, il cui obiettivo finale era quello di andare contro

---

<sup>528</sup> CLAIR 1970.

<sup>529</sup> BERGEAUD 1970c.

<sup>530</sup> *Ibid.*

<sup>531</sup> CLAIR 1970.

<sup>532</sup> *Ibid.*

il tempo e la morte. Una tale presentazione nascondeva una riflessione circa ruoli e funzioni del museo, e dunque della stessa storia dell'arte, i cui confini andavano in quegli anni ridefinendosi marcatamente in senso espansivo: «Pour la première fois dans notre sainte 'Histoire de l'Art', érasant l'histoire, il faut basculer l'activité esthétique du côté de l'ethnologie. C'est au Musée de l'Homme voisin qu'on aurait dû présenter ses vitrines, pas au Musée d'Art Moderne»<sup>533</sup>. Era di fatti in corso una accesa polemica che coinvolgeva artisti, critici e più generalmente l'ambiente culturale francese sviluppatasi a seguito della decisione di costruire il Centre Georges Pompidou, ordinato dal neoeletto presidente della Repubblica seguendo strategie che scossero l'opinione pubblica, i critici e gli artisti.

Sebbene il rimando a Beuys potesse apparire esplicito per l'allestimento e la drammaticità insita nelle opere, Boltanski e Sarkis non avrebbero mai integrato la propria azione e visione politica alla dimensione artistica con una militanza esplicita, un aspetto al contrario determinante, quasi fondativo, nell'universo dell'artista tedesco. All'inizio degli anni Settanta la vicinanza tra Beuys e gli artisti operanti in Francia era determinata dalla condivisione di valori culturali e dalla ammirazione esercitata dal maestro sui più giovani, più che da un vero e proprio rapporto di affiliazione. In relazione a tale aspetto, Borgeaud individuava per Sarkis una «filiation essentiellement morale et spirituelle: elle se situe au niveau de certaines affinités entre les deux hommes. Mais les deux œuvres restent fondamentalement différentes»<sup>534</sup>; mentre Anne Tronche chiariva che «si tous les deux abordent la pratique artistique à travers une certaine dramatisation, le propos de Sarkis est tout à fait étranger au mysticisme actif de Beuys ainsi qu'à son sens de la provocation»<sup>535</sup>.

Tali differenze costitutive andrebbero considerate congiuntamente al fatto che nel momento in cui Sarkis abbandonò un filone di ricerche ancora imbrigliabile entro l'ambito pittorico-figurativo per concentrarsi su una nuova fase della sua produzione, presentata a Berna ma in corso di elaborazione già verso la fine del 1968, l'artista non aveva ancora grande familiarità con la figura di Joseph Beuys; i riferimenti principali andrebbero cercati altrove, e non sarebbe azzardato individuarli più puntualmente entro i primi esiti dell'Arte povera. Occorre a tal proposito ricordare che a partire dal 1967 Sarkis era stato ingaggiato da Ileana Sonnabend in qualità di suo aiutante, prima ancora che come artista da inserire entro la programmazione della galleria<sup>536</sup>.

---

<sup>533</sup> *Ibid.*

<sup>534</sup> BERGEAUD 1970c.

<sup>535</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 245.

<sup>536</sup> Testimonianza di Sarkis in *COLLECTION SONNABEND. 25 ANNÉES DE CHOIX* 1988, pp. 87-88.

Le esposizioni personali di Zorio, Merz e Anselmo si susseguirono a Parigi a partire dal marzo 1969, più o meno in corrispondenza dell'inaugurazione di *When Attitudes Become Form*; in occasione di tali esposizioni francesi, Sarkis collaborava alle fasi di allestimento, osservando lungamente le opere stazionando in galleria, ed incontrando in persona «des amis artistes de l'Arte Povera»<sup>537</sup>, come peraltro testimoniano le già citate fotografie che lo ritraggono in compagnia di Anselmo, Zorio, Penone, Sperone, etc.<sup>538</sup>, o nell'atto di interagire con gli *Oggetti in meno* di Pistoletto (Fig. 1.105, Fig. 1.17).

Le prime occasioni di confronto con l'Arte povera erano state addirittura precedenti al 1969: si collocano a ridosso del periodo in cui l'artista stava cimentandosi con l'impiego di nuove tecniche e materiali. Già alla Biennale parigina del 1967, la stessa del premio ai suoi collage, Sarkis aveva incontrato sul pavimento del Musée d'Art Moderne il percorso di vaschette con acqua colorata al loro interno costruito da Pino Pascali, per poi poter contemplare la fiamma che si irradiava dai petali metallici della *Margherita di fuoco* di Jannis Kounellis. Ma soprattutto, era stato coinvolto in prima persona nella preparazione di *Prospect 68*<sup>539</sup>, a Düsseldorf, dove aveva accompagnato Ileana Sonnabend in qualità di aiutante. Come è noto, per l'occasione lo spazio riservato alla Galerie Sonnabend presentava, accanto ad un feltro di Robert Morris e ad opere di Bruce Nauman, l'igloo *Mai alzato pietra su pietra* (1968) di Merz, *Sedia* (1966) e *Macchia II* (1968) di Zorio, varie opere di Anselmo tra cui *Direzione* e *Struttura che beve*<sup>540</sup> (Figg. 2.75-2.76). Se occasioni come *documenta 4* e *Prospect 68* avevano ospitato anche alcune opere di Beuys, va evidenziato come il contatto con le personalità coinvolte nell'Arte povera fosse stato ben più intenso e prolungato, nonché diretto e non mediato, già prima del 1969 grazie al tramite di Ileana Sonnabend.

In particolare il lavoro di quegli anni di Gilberto Zorio e Giovanni Anselmo, incentrato su scambi energetici e reazioni tra materiali industriali ed organici, deve aver rappresentato per Sarkis un riferimento imprescindibile a favore del salto verso gli assemblaggi oggettuali esposti a Berna. Un'opera come *Blu rosa blu* (1967) di Zorio, esposta nel 1969 presso la Galerie Sonnabend a Parigi, doveva esser nota a Sarkis già precedentemente almeno attraverso le riproduzioni fotografiche: riprodotta all'interno del catalogo di *Prospect 68*, la semicolonna di eternit collocata orizzontalmente sul pavimento con al suo interno un semicilindro di polistirolo ricoperto di cloruro di cobalto metteva in atto delle modificazioni cromatiche al variare della

---

<sup>537</sup> CONVERSAZIONE CON SARKIS 2021.

<sup>538</sup> Cfr. ILEANA SONNABEND AND ARTE POVERA 2017, p. 109.

<sup>539</sup> PROSPECT 68 1968.

<sup>540</sup> Si rimanda a tal proposito a CONTE 2010, p. 166.

quantità di umidità presente nell'ambiente (Fig. 2.76). La forma, la modalità d'allestimento ed il fatto che le sue due parti costitutive fossero leggermente separate da distanziatori, cosicché il semicilindro interno risultasse quasi sospeso, possono essere lette come un valido precedente per i *Rouleaux en attente* di Sarkis.

Più generalmente, l'impiego della luce e del neon come segnalatori energetici trovava risponidenza in opere di Zorio come *Luci* (1968), così come nei neon impiegati da artisti come Mario Merz e Bruce Nauman. Inoltre, le resistenze erano state utilizzate anche da Zorio in lavori come *Pelle con resistenza* (1968), ed il suono rivestiva un ruolo centrale in *Microfoni* (1968) in cui «gli echi forse abbagliano come le *Luci*»<sup>541</sup>. Allo stesso tempo, l'incontro con *Struttura che beve* (1968) di Anselmo non poteva aver lasciato Sarkis indifferente, già a partire dall'idea di personificazione della struttura suggerita dal titolo: come nel caso di Anselmo, anche i suoi rulli e le bacinelle erano considerati da Sarkis alla stregua di presenze viventi personificate, e la critica ne sottolineò a più riprese l'aspetto biologico, mutevole e pulsante. Non a caso, le opere di Sarkis di quel periodo erano state descritte da Borgeaud come «douées d'une présence intense parce qu'elles impliquent des rapports de forces (pesanteur, traction), parce qu'elles sont sous-tendues par des énergies internes qui ne sont pas toujours directement visibles (ondes sonores, électricité)», dando forma ad un «univers agressif, étranger, hostile, mais fascinant parce que nous le sentons vivre»<sup>542</sup>.

Guardando oltreoceano, Richard Serra costituisce una figura egualmente determinante: la sua *Verb list* (1967-1968) con 84 verbi facenti riferimento a processi e azioni, che l'artista stava verificando attraverso alcune opere del periodo, avrebbe dato vita a *Rolled, Encased, Sawed* (1968) e alla serie di placche di piombo avvolte su sé stesse a formare dei rulli (Fig. 1.78). Sia la lista di Serra che le sue opere erano note e dibattute in Europa; inoltre, proprio a Parigi l'artista americano aveva scoperto e sviluppato la sua passione per la scultura durante un soggiorno di formazione<sup>543</sup>.

---

<sup>541</sup> Cfr. GILBERTO ZORIO 2009.

<sup>542</sup> BORGEAUD 1970c.

<sup>543</sup> Serra aveva soggiornato a Parigi tra il 1964 e il 1965, negli stessi anni in cui Sarkis lasciava la Turchia per la capitale francese: «Je suis venu à Paris avec une bourse de l'université de Yale. Je partageais un atelier avec Nancy Graves avec qui je me suis marié. Nancy avait rencontré Phil Glass qui était là avec une bourse Fullbright [...]. Le soir nous allions à la Coupole et souvent Giacometti était là. Un jour il nous emmena à son atelier. Nous allions écouter des pièces de Beckett, voir les films de Buster Keaton à la cinémathèque (c'est là que je l'ai découvert), mais nous lisions aussi *Silence* de Cage», PACQUEMENT 1983, p. 37. Il soggiorno parigino rappresentò un momento-chiave all'interno della formazione di Serra: proprio a Parigi, a partire dal lavoro di Brancusi, il giovane scoprì la propria passione per la scultura: «Mais, mes deux occupations essentielles consistaient à dessiner dans l'atelier de Brancusi, reconstitué au Musée national d'art moderne, et, comme tout autre étudiant, à travailler d'après modèle à la Grande Chaumière», *ibid.* Oltre all'intervista all'artista qui citata, il catalogo della prima retrospettiva francese riservata a Serra (cfr. RICHARD SERRA 1983) al Centre Georges Pompidou nel 1983 contiene un saggio di Rosalind Krauss che sviluppa un'analisi comparata tra l'opera di Serra e di Giacometti muovendo dalla diversa ricezione, da

François Pluchart accostò visivamente una delle sue sculture processuali avvolte su loro stesse, probabilmente esposta presso la sede milanese della Galerie Françoise Lambert, che nel 1969 era stata inaugurata con una personale dell'artista<sup>544</sup>, ai *rouleaux* di Sarkis<sup>545</sup> (Fig. 2.77). Quest'ultimo veniva incluso, nello studio di Pluchart, entro quella rosa di artisti che stavano dedicandosi a lavori "pauvres": «L'art pauvre, mais le terme est vaste, a cependant reçu d'intéressantes contributions, notamment celles de Sarkis, qui a trouvé une heureuse alliance entre les matériaux de construction et l'énergie électrique»<sup>546</sup>, e veniva individuato proprio in Serra «le maître de l'art pauvre»<sup>547</sup>. L'opera di Serra si contraddistingueva per una morfologia associativa, priva di significati apparenti, che permetteva di esprimere l'anima intima delle cose attraverso una processualità evidenziata mediante espedienti e materiali sempre diversi, che ostentavano l'apparenza di poter essere distrutti in qualsiasi momento. Veniva inoltre rimarcato che «Ses matériaux favoris sont des feuilles de métal qu'il a parfois utilisées en concurrence avec des tubes de néon»<sup>548</sup> descrivendo, come sarebbe stato fatto per Sarkis, tali esiti in termini di lirismo e violenza espressionista:

[...] Qu'il ait roulé des feuilles de métal, déchiré des tôles, manié la boue, mis en scène des troncs d'arbres, donné un équilibre incertain à des formes neutres, notamment des plaques,

---

parte di artisti europei e americani, della *Phénoménologie de la perception* di Merleau-Ponty. Per gli interessanti spunti di riflessione è parso opportuno segnalare tale contributo, cfr. KRAUSS 1983.

<sup>544</sup> CONVERSAZIONE CON F. LAMBERT 2021. La stessa opera di Serra riprodotta in PLUCHART 1971 è riprodotta sul numero di aprile del 1969 di «Opus International» assieme all'annuncio pubblicitario della galleria di Yvon Lambert, segnalando la sede milanese di François come succursale. Non esiste uno studio sistematico delle mostre realizzate tra la fine degli anni Sessanta ai primi anni Novanta nella galleria milanese di Françoise Lambert. Inoltre, per le mostre non venivano realizzati cataloghi. La galleria nasceva come succursale italiana della Galerie Lambert gestita a Parigi da Yvon. Sebbene i due galleristi esponessero inizialmente gli stessi artisti, la programmazione di Françoise Lambert avrebbe assunto ben presto tratti autonomi e peculiari, promuovendo principalmente artisti americani di ambito concettuale come Ed Ruscha, Kosuth, Lawrence Weiner, etc., italiani come Giulio Paolini, Mario Merz, ma anche Salvo o Vincenzo Agnetti, francesi come Tania Mouraud. Françoise poteva contare sugli esempi milanesi di realtà come la Galleria Toselli di Franco Toselli, con cui aveva stretto un legame d'amicizia e stima professionale. Tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, insieme a Yvon, la Lambert avrebbe stretto un forte sodalizio con Germano Celant e con Harald Szeemann, così come con Ileana Sonnabend. Più tesi i rapporti con Achille Bonito Oliva, a causa di alcuni disguidi legati al danneggiamento di alcune opere di Kosuth di proprietà di François in occasione di *Contemporanea* (1973). L'inaugurazione con Richard Serra rappresentò un'occasione importante in Italia; nello stesso 1969 Fabio Sargentini aveva provato ad organizzare una mostra dell'artista, prevista nel suo garage romano e poi sfumata, come evidenziato in CONTE 2010. Si rimanda a tal proposito alla cronologia completa delle esposizioni della Galerie Françoise Lambert, cfr. GALERIE FRANÇOISE LAMBERT.

<sup>545</sup> Cfr. PLUCHART 1971a, pp. 194-195. L'opera di Serra era definita "oggetto". Datata 1968, la didascalia di riferimento la assegnava alla Galerie Yvon Lambert. Di Sarkis sono invece riprodotti i cinque *Rouleaux en attente* esposti alla Galerie Sonnabend nel 1970, con catrame e neon, disposti su una scaffalatura metallica in cui è presente anche il meccano.

<sup>546</sup> Ivi, p. 195.

<sup>547</sup> Ivi, p. 193.

<sup>548</sup> *Ibid.*



Richard Serra a retrouvé avec un système formel neuf et qui lui appartient en propre la violence expressive des maîtres de l'expressionnisme<sup>549</sup>.

Pluchart chiamava in causa in particolare il ricordo di Jackson Pollock, riallacciandosi probabilmente alla tecnica del *dripping* praticata da quest'ultimo in relazione alle colature in piombo fuso realizzate da Serra a Berna (Fig. 2.81). Anche nel caso degli *Splashes* è ipotizzabile una reazione da parte di Sarkis che, di ritorno da Berna, cominciò a realizzare alcuni esperimenti utilizzando il piombo liquido<sup>550</sup> (Fig. 2.80).

Una curiosa ed ulteriore suggestione per i rulli di Sarkis, in special modo per la configurazione di *Les cinq Rouleaux en attente (la nuit)* (1969), in cui cinque esemplari venivano esposti alla prima mostra personale dell'artista presso la Galerie Sonnabend (1970) impilati gli uni sugli altri su ripiani di una scaffalatura metallica di gusto minimale (Fig. 2.82), potrebbe essere rintracciata nelle vetrine di una *boutique* parigina che stava attirando l'attenzione dei passanti e della stampa in quegli anni. Si tratta della *maison Nobilis* che, a seguito di problemi regolamentari che impedivano la messa a punto di depositi per la conservazione dei rulli di carta giapponese, aveva deciso di ingaggiare una ditta di stilisti per trovare una soluzione che fosse funzionale ed esteticamente accattivante. Il risultato sarebbe finito sulle pagine della sezione dedicata al design d'interni della rivista «L'Œil» nel marzo 1968, in un reportage dal titolo *Un magasin conçu comme une sculpture*.

L'articolo (Fig. 2.83) informava che «il fallait non seulement trouver une formule rationnelle de rangement, mais aussi créer un élément d'intérêt sur le plan visuel, puisque le local devait rester visible de la rue»<sup>551</sup>, e che la soluzione finalmente adottata era stata quella «d'une grande structure d'acier inoxydable, constituant la trame, les lignes de forme d'une véritable sculpture, dont les rouleaux de papier constituent les volumes. Ainsi les variations du stock font de l'ensemble une sorte de mobile aux formes perpétuellement changeantes»<sup>552</sup>. Veniva rimarcata a più riprese la vicinanza di tale allestimento a un'opera d'arte: i rulli formavano infatti «un jeu de rythmes horizontaux et de volumes dont la répartition varie selon l'état des réserves», sino a sembrare delle installazioni; leggendo «d'autres papiers présentés comme des tableaux encadrés de baguettes d'acier inoxydable»<sup>553</sup> è quasi automatico pensare alle barre di meccano che,

---

<sup>549</sup> Ivi, pp. 193-194.

<sup>550</sup> Sono noti alcuni «pièces composées de petits objets récupérés et de plomb fondu, dont une fut exposée à l'Akademia Raymond Duncan en mars 1972», *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, p. 155. Ne è un esempio *Titre? (Oubli)*, 1970, 50-60 cm, opera costituita da una cesoia applicata su un tocco di legno con piombo fuso. Cfr. ivi, p. 162.

<sup>551</sup> S.A. 1968.

<sup>552</sup> *Ibid.*

<sup>553</sup> *Ibid.*

similmente, inquadravano i rulli entro gli scaffali esposti in galleria. La *boutique* in questione si trovava in rue Bonaparte, a pochi passi dalla sede della Sonnabend, in rue Mazarine; è dunque probabile che Sarkis fosse stato sollecitato, nella concezione dei suoi rulli, da tale immagine incontrata in maniera ricorrente, rielaborandola poi in una chiave poetica e processuale.

E proprio in rue Mazarine, prima ancora di entrare in contatto con le opere e le speculazioni teoriche di Richard Serra, Sarkis avrebbe potuto riflettere sul concetto di rotolo come supporto artistico. Tra i *Tappeti natura* di Piero Gilardi esposti alla Galerie Sonnabend nel gennaio 1967<sup>554</sup> era presente anche *Chemin de galets (pièce à dérouler)* (1966): il tappeto arrotolato di Gilardi simulava una sorta di sentiero di ciottoli ed invitava già a partire dal titolo ad un'azione, ovvero quella di srotolarlo. L'opera (Fig. 2.79) apparteneva a quella serie di lunghe strisce di poliuretano che «in alcuni contesti espositivi [...] appaiono rette da strutture che rinviano alla macchina e alla produzione industriale, possibili elementi di contatto che, pur mutati per modi e intenzioni, rammentano la macchina della pittura industriale esibita da Gallizio e dal figlio Giors Melanotte nel Laboratorio sperimentale di Alba»<sup>555</sup>.

Lavori del genere potevano essere letti come testimonianze dirette di un cambio di passo, un ponte che oltrepassava la pittura e la scultura conquistando lo spazio sotto il segno delle due principali preoccupazioni degli artisti di quegli anni, ovvero la materia e l'energia. È dunque legittimo inserire le coeve opere di Sarkis all'interno di tale discorso, un discorso comune che stava permettendo di «entrare in un campo aperto di esperienze nel quale la pratica artistica sperimenta l'uscita dalla sua sfera di autonomia»<sup>556</sup>, considerando che l'artista aveva avuto l'opportunità di confrontarsi con tale composito ventaglio di riferimenti.

Il 1970 rappresentò un momento di nuova sperimentazione per Sarkis: l'esperienza di Berna e le prime importanti mostre di Arte povera transitate a Parigi erano oramai introiettate nel bagaglio di riferimenti dell'artista, che toccò il vertice processuale della sua carriera sperimentando con le interazioni tra materiali già familiari come il catrame e il piombo, per poi

---

<sup>554</sup> PIERO GILARDI 1967.

<sup>555</sup> BERTOLINO 2010, p. 247.

<sup>556</sup> Ivi, p. 219. A partire dal «[...] significativo ricorrere di opere in forma di rotoli, di strisce e di linee e del loro insistente apparire, tra fine anni Cinquanta e fine anni Sessanta, nei diversi contesti dell'arte e non solo: le gallerie, gli studi degli artisti, i libri e i cataloghi ma anche giardini, cortili o distese di neve» Giorgina Bertolino esamina un campionario di opere realizzate a Torino lungo il corso del decennio che va dalla fine degli anni Cinquanta alla fine dei Sessanta, prendendo come riferimenti estremi il *Rotolo di pittura industriale* (1958) di Pinot Gallizio e il *Rotolo di cartone ondulato* (1966) di Alighiero Boetti. Tali opere possono convivere nell'idea di una ricerca comune che, dal superamento dell'Informale, avrebbe condotto agli esiti processuali dell'Arte povera. Quando nel gennaio del 1968 Gilardi intervistò da Sperone Anselmo, Merz, Piacentino, Pistoletto, Zorio le parole ricorsive, e per questo da intendersi come patrimonio in comune, sono "materia" ed "energia", cfr. *ibid.* In tale dinamica va puntualizzato come gli artisti guardassero effettivamente anche all'America, prestando attenzione al lavoro di Serra, Morris, Smithson, etc. Il coevo lavoro di Sarkis trova perfetta collocazione in tale genealogia, almeno per comunione d'intenti.

aggiungere anche il fuoco e il già citato meccano (Fig. 2.84). Si trattava di una ennesima prova di autenticità d'intenti, come dichiarato da Bernard Borgeaud: «Parvenu aujourd'hui à la pleine maturité, il s'est véritablement approprié deux matériaux, le goudron et le 'mécano' qui, continuellement mis en rapports, acquièrent une sorte de vie intérieure intense, une présence étrange, fascinante et très angoissante. Ses pièces touchent directement»<sup>557</sup>.

Tali nuove ricerche vennero presentate alla Galerie Sonnabend nell'aprile del 1970, in una doppia esposizione, *Sarkis/Borgeaud*<sup>558</sup> (Fig. 2.85). Sarkis approntò per l'occasione i suoi *Passages* (1970), prove tangibili del conflittuale processo di interazione tra catrame, trattato a fiamma ossidrica e dunque utilizzato come collante una volta scioltosi e poi incrostatosi, meccano e lastre di piombo. Il risultato di tali passaggi della fiamma sugli altri materiali si concretizzava sia in opere che rimanevano fissate a parete, che disposte sul pavimento<sup>559</sup>. L'impiego sempre più insistente del piombo era probabilmente dovuto alla perdurante fascinazione per l'opera di Richard Serra, mentre l'introduzione di un elemento come il fuoco non poteva non riallacciarsi alla personale di Jannis Kounellis tenutasi alla Galerie Iolas nel 1969, che elevava la fiamma a filo conduttore dell'esposizione. Al fuoco di Sarkis Bernard Borgeaud rispose con le sue *Informations photographiques*, in un frangente in cui artisti come Denis Oppenheim e Richard Long, con le loro testimonianze fotografiche di interventi realizzati in vasti spazi aperti, iniziavano ad essere esposti da Yvon Lambert.

Seguendo tali precedenti, i cui esiti venivano recensiti da lui stesso su «Pariscope», Borgeaud decise di realizzare una serie di scatti fotografici per immortalare diverse azioni compiute all'aperto, giocando sul confronto tra uomo, materiali industriali e natura<sup>560</sup>. In relazione alla sua produzione del momento, l'artista e critico spiegava: «je m'intéresse à la diffusion des énergies au sein même de la nature. [...] [Le fotografie] montrent l'action des processus naturels sur des 'structures sensibles' abandonnées en pleine nature»<sup>561</sup>. Come evidenziava il titolo della recensione alla doppia mostra, le proposte di Sarkis e Borgeaud rispecchiavano due attitudini attuali: l'impiego del vocabolo attitudini rappresentava un rimando ben preciso, ricollegandosi a *When Attitudes Become Form*, a testimonianza che anche in Francia i tempi erano oramai maturi per riflettere sulle più aggiornate tendenze internazionali, nonostante gli artisti parigini

---

<sup>557</sup> BORGEAUD 1970d.

<sup>558</sup> *Sarkis: mécano + goudron; Bernard Borgeaud: information photographique*, Galerie Sonnabend, Parigi, 14 aprile 1970. L'invito al vernissage della mostra è riprodotto in *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1994, p. 33.

<sup>559</sup> Una versione dell'opera, in collezione Sonnabend, è stata esposta alla mostra di Bordeaux, poi passata a Madrid, del 1988 organizzata in occasione dei venticinque anni di attività dei Sonnabend: Sarkis, *Passages, 1970*, goudron, métal, plomb et feu, 25x200x50 cm. Cfr. *COLLECTION SONNABEND. 25 ANNÉES DE CHOIX* 1988, p.n.n.

<sup>560</sup> Per un approfondimento si rimanda al paragrafo di questo capitolo dedicato a Bernard Borgeaud.

<sup>561</sup> BORGEAUD 1970d.

sembrassero piuttosto esclusi dalla fitta serie di incontri e rassegne che stavano riscrivendo la storia dell'arte di quel decennio.

## 2.3 UNA SCENA PARIGINA: ESORDI DI UN'AVANGUARDIA PAUVRE

Un caso emblematico come quello di Sarkis rappresenta un'evidenza: gli effetti sortiti dall'epocale mostra di Harald Szeemann del 1969 erano stati avvertiti anche a Parigi, dove una scena d'avanguardia stava prendendo forma. Un gruppo non programmatico di giovani artisti, le cui ricerche – seppur differenti – condividevano un medesimo spirito contestatario di libertà asistemica, si costituì in fretta a Parigi. Alcuni studi posteriori hanno avviato il tentativo di tirare le somme del periodo a cavallo tra anni Sessanta e primi Settanta, tenendo insieme le ricerche di personalità e ricerche come quelle di Sarkis, Bernard Borgeaud, Christian Boltanski, Gina Pane, Jean Le Gac, che costituivano idealmente una scena parigina, in aperto dialogo con la scena internazionale, europea ed anche americana<sup>562</sup>.

Già a partire dai primissimi anni Settanta, si assistette in Francia ad un tentativo di analisi in presa diretta delle giovani proposte francesi: fu soprattutto il testo di Jean Clair, *Art en France: Une nouvelle génération* (1972), ad esser recepito come primo autorevole studio sulla nuova generazione di artisti esordienti a partire dalla seconda metà degli anni Settanta<sup>563</sup> (Figg. 2.86-

---

<sup>562</sup> Si fa qui riferimento al primo studio organico, realizzato in occasione di una mostra a Rennes curata da Jean-Marc Poinsot, che ripercorreva le vicissitudini e il lavoro degli esordi di Christian Boltanski, Bernard Borgeaud, André Cadere, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Annette Messager, Gina Pane, Sarkis, attraverso una visione globale caratterizzata da collaborazioni, scambi e dialoghi reciproci. Il volume pubblicato per l'occasione rappresenta ancora oggi un *unicum* per il carattere non monografico e la lucidità analitica, caratteristiche essenziali per approcciarsi al panorama dell'arte francese di quel periodo, cfr. *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991.

<sup>563</sup> CLAIR 1972c. Per una raccolta di scritti dell'autore degli anni Settanta, si rimanda inoltre a CLAIR 2012. Daniel Buren indirizzò una lettera aperta a Jean Clair criticando aspramente il volume, che presentava anche alcuni astrusi diagrammi che pretendevano di schematizzare le tendenze artistiche coeve: «Surtout, très doctoral, notre auteur, pour être sûr que personne ne se perd, fournit un plan. Ça s'appelle 'tableau diachronique', et c'est du plus bel effet. Là, l'artiste ignoré qui se terrait dans l'ombre du critique montre son nez. Parole, c'est n'est pas un écotier cet homme, c'est un véritable artiste. Et pour la première fois qu'il fait un tableau, il lui offre la couverture d'un livre aussi capital. C'est justice. [...] On remarquera d'ailleurs que, sur ce tableau, l'esthétique et la politique sont diamétralement opposés, ce qui n'est guère étonnant lorsqu'on connaît les incertitudes politiques de l'auteur. Mais ces placements semblent plutôt nés au hasard. D'ailleurs, ce 'tableau diachronique' lui-même est tout à fait semblable à une roue de loterie et il n'y a pas grand-chose d'autre à en dire. Mais notre artiste n'est resté pas là. À la fin du livre, il établit un 'tableau synchronique', sous forme de plan du métro. Avec tout ça, il faudrait vraiment le faire exprès pour ne pas s'y retrouver dans l'art moderne. Si vous voulez vous rendre de la station Reinhardt à la station Comportement, le plus court sera de passer par Cage. Cependant, en empruntant la ligne Duchamp/Schwitters, direction Comportement, on peut changer à Klein et aller au terminus Fluxus via Cage; ou bien, si on se trompe de quai, on arrive à Nouveau Réalisme et on peut descendre à Hantai-Pliures (cf. Lamotte-Picquet); si l'on continue, on atteint tout de go l'Objet, d'où l'on peut passer à la Figuration Narrative, et enfin descendre au terminus L'Imaginaire, dont la tête de ligne se trouve fort loin, du côté de la Neue Sachlichkeit. Ce livre et ces tableaux sont une caricature», BUREN 1991d, pp. 299-300. Tali critiche si legavano al fiasco della mostra sull'arte attuale in scena al Grand Palais nel 1972; per un approfondimento, si rimanda al successivo capitolo.

2.87). Di qualche mese precedente il volume firmato da François Pluchart *Pop Art & C.I.E.* (1971) che, pur concentrandosi su Pop Art e Nouveau Réalisme – collocandosi entro la linea critica già indicata dall'autorevole Pierre Restany, una sorta di mentore per Pluchart –, si chiudeva con l'avvento di Arte povera e Antiform<sup>564</sup> (Fig. 2.88). Nel 1973 Anne Tronche pubblicò *L'Art actuel en France: du Cinétisme à l'Hyperréalisme*, con un approccio particolarmente interessato al processo creativo *in fieri*<sup>565</sup>. Il volume è infatti il risultato delle visite della Tronche negli atelier dei giovani artisti, e raccoglie un'ampia documentazione fotografica firmata da Hervé Gloaguen<sup>566</sup> (Fig. 2.89). A tali volumi di riferimento, si aggiunse anche *Dépassement de l'art?* di Jean-Clarence Lambert, apparso nel 1974, che include riproduzioni di opere di artisti come Mattiacci, Anselmo e Zorio, ma anche Manzoni<sup>567</sup> (Fig. 2.90). In particolare, è presente all'interno del volume un *Petit catalogue des matériaux du chantier*, concetto essenziale per caratterizzare la figura degli *arteurs*, ovvero i giovani artisti impegnati nel coraggioso superamento dell'arte: vengono inclusi nell'elenco il carbone o il gas di Kounellis, il caucciù di Merz e Serra, il cotone di Kounellis e Anselmo, il neon di Merz, l'insalata di Anselmo, etc<sup>568</sup>.

I testi in questione risultano parlanti per diverse ragioni: prima di tutto, rispetto alla confusione che le etichette storiografiche generarono in quegli anni a livello internazionale, così come per la precoce volontà di storicizzazione, la stessa che si verificò su scala globale – Italia compresa –; inoltre, il riferimento all'Arte povera compare frequentemente, a riprova del fatto che il fenomeno italiano del momento era già stato assimilato anche oltralpe, tanto da presentarsi in bella mostra, in tali monografie, in veste di termine di paragone con il lavoro di alcuni giovani artisti francesi.

In particolare, Anne Tronche scelse di dedicare un'apposita sezione del suo studio ad «Art pauvre et Art du geste»<sup>569</sup>, presentando nell'ordine le ricerche di Gina Pane, Jean Le Gac, Ben Vautier, Christian Boltanski, Sarkis, Michel Journiac. Se in tale compagine di artisti le figure di Ben Vautier – più vicino alle pratiche di Fluxus – e Michel Journiac – che avrebbe assunto un ruolo chiave entro la teorizzazione dell'*art corporel* di François Pluchart per le sue trovate

---

<sup>564</sup> PLUCHART 1971a.

<sup>565</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973.

<sup>566</sup> La redazione dell'opera era stata avviata da Anne Tronche nel 1968. Terminato nel 1971, il lavoro venne pubblicato soltanto due anni più tardi a causa di alcuni problemi di diritti di riproduzione della documentazione fotografica. Come dichiarò successivamente l'autrice, «l'idée qui prévalait dans cette approche de l'art contemporain était en premier lieu de dresser un bilan des principaux mouvements apparus dès la fin des années 1950, de présenter les artistes qui en illustraient les enjeux au terme de courtes monographies, de réaliser enfin un reportage photographique dépassant la captation convenue des œuvres, dans le but de faire apparaître une réalité pouvant être désignée en tant que territoire de l'élaboration artistique». Cfr. TRONCHE 2012, p. 49.

<sup>567</sup> LAMBERT 1974.

<sup>568</sup> Ivi, p. 142.

<sup>569</sup> Cfr. TRONCHE, GLOAGUEN 1973, pp. 235-236.

sensazionalistiche e talvolta *kitsch* – possono apparire per certi versi stridenti rispetto alla selezione operata da Tronche<sup>570</sup>, è comunque interessante soffermarsi sull'analisi compiuta dall'autrice in merito al nuovo approccio artistico che caratterizza tali esiti nella loro globalità. Si tratta di un'operatività che rifiuta l'estetica e i canonici riferimenti culturali legati alla società dei consumi, a favore di creazioni e azioni semplici, dirette, effimere:

Le refus de l'apparence esthétique et du langage construit est symptomatique d'une volonté de 'dé-spécialisation' commune à tout un secteur de la recherche artistique contemporaine. A l'époque de l'information et des langages spécialisés, l'art s'invente un mode d'existence qui ne témoigne d'aucune connaissance particulière ; mais qui est simplement un réinvestissement de l'humain, en dehors des références culturelles. L'artiste retourne ainsi à l'errance, à l'expérience intuitive afin d'établir une communication en dehors de tout système de signes. Dans cette mesure, la production d'objets – le plus souvent élémentaires et éphémères – et les actions menées dans la nature ou devant un auditoire restreint, participent au même processus créatif. Les boulettes d'argile de Boltanski, les assemblages goudronnés de Sarkis, les prospections de sites de Le Gac, les auto-mutilations de Gina Pane et de Journiac, ou les différentes performances de Ben soulignent, de la même manière, que le résultat est indissociable de l'acte qui l'a précédé<sup>571</sup>.

In tale analisi, l'aggettivo *pauvre* è legato alla deperibilità e alla anti-estetività degli oggetti prodotti da artisti come Sarkis e Boltanski, mentre l'arte del gesto corrisponderebbe alle azioni performative compiute da Ben, Gina Pane, Journiac. In entrambi i casi, veniva riscontrata la precisa volontà di contestare il sistema dell'arte ufficiale, a favore di una metodologia diretta, regressiva, e per certi versi romantica:

Si les objets rudimentaires gardent la trace du geste qui les façonna, les actions nous proposent une version généralement dramatisée de l'acte créatif. Autant les notions d'efficacité, d'organisation et de beauté rassurent, autant celles de désordre, de clandestinité et de non-viabilité inquiètent. D'où le caractère marginal de ce type de recherches qui, d'une certaine manière, s'efforcent d'être la mauvaise conscience des systèmes idéologiques des sociétés dites 'de consommation'. Par leur aspect agressif et profanatoire, les assemblages

---

<sup>570</sup> Entrambi gli artisti erano promossi in quel periodo in particolare dalla Galerie Templon. Nel suo recente studio su Daniel Templon Julie Verlaine ha dichiarato: «Surtout, Daniel Templon gagne en visibilité, au sens propre et au sens symbolique, en organisant des expositions radicales et provocantes mettant successivement à l'honneur des artistes français hors normes et inclassables, tels que Ben et Michel Journiac». Cfr. VERLAINE 2016, p. 59.

<sup>571</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 235.

pauvres et les actions, se définissent essentiellement par le refus : refus d'entrer dans l'ordre social, refus de croire à l'efficacité des mythes contemporaines, refus d'adhérer à une conception dynamique de l'art. Romantisme, hypertrophie du moi ou spéculation sur un certain état de crise de civilisation ? Autant d'hypothèses parmi lesquelles il est difficile de se trancher. Cependant, dans la mesure où l'Art du comportement se détourne des problèmes spécifiques au langage plastique, il porte déjà en lui les limites d'un système. En conséquence, sa vitalité et sa spontanéité sont les principales garanties de sa raison d'être. Car mettant en accusation l'indifférence, l'apathie et le rationalisme technocratique des sociétés occidentales, il apparaît comme une réserve d'énergie particulièrement précieuse<sup>572</sup>.

Gli artisti generalmente associati all'Arte povera furono i principali animatori della scena parigina, quelli che abbandoneranno la pittura per dedicarsi ad un'arte in bilico, oggettuale, performativa e comportamentale, gli stessi che all'inizio degli anni Settanta cercarono disperatamente di organizzare una mostra di Joseph Beuys a Parigi: se infatti la Galerie Sonnabend riuscì a ricoprire il ruolo di promotrice dell'Arte povera italiana, e di certi artisti minimalisti e concettuali americani insieme al parallelo lavoro di Yvon Lambert e Daniel Templon, Beuys restava l'unico protagonista del dibattito internazionale ancora totalmente assente dalla scena espositiva francese.

Gli esordienti, Christian Boltanski, André Cadere, Jean Le Gac, Annette Messager, Sarkis e il poeta americano George Tysh<sup>573</sup>, pur rifiutando un programma fisso, un manifesto o tanto meno l'individuazione di una figura univoca di critico che fungesse da loro promotore, apparivano «étroitement liés par des préoccupations communes, au centre desquelles émergeait la discussion du rôle de l'art sur la scène politique et sociale, ils s'interrogeaient avec passion sur la réponse ambiguë, paradoxale, mais déterminante sur le plan éthique, que défendait l'artiste allemand»<sup>574</sup>. Grazie al tramite di Sarkis Beuys fu invitato a Parigi nel 1971 per l'organizzazione di una mostra personale in seno al CNAC (Centre National d'Art Contemporain); sebbene la mostra non si concretizzò per diverse ragioni, prime tra tutte gli screzi con Jean Clair e l'impossibilità di muoversi autonomamente sul piano ideologico, dipendendo il CNAC direttamente dal Ministère des Affaires Culturelles, il tentativo testimonia la permeabilità dei giovani artisti francesi che risultavano essere aggiornati circa la situazione artistica internazionale di quel momento nonostante l'apparente situazione di stallo.

---

<sup>572</sup> Ivi, pp. 235-236.

<sup>573</sup> In particolare, è noto che George Tysh dirigesse la rivista di arte e letteratura in lingua inglese «Blue Pig». All'inizio degli anni Settanta le copertine di ogni numero vennero affidate ad amici artisti francesi come Christian Boltanski e Jean Le Gac.

<sup>574</sup> MARTIN 1994, p. 75.

Alla luce di tali premesse, vale la pena di soffermarsi sul lavoro di alcuni di questi artisti licenziato tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta nel tentativo di comprendere, sia da un punto di vista formale e culturale, sia di speculazione critica, le fascinazioni esercitate dalle opere di Arte povera già note in quegli anni in Francia sulla nascente scena d'avanguardia locale.

### 2.3.1 BERNARD BORGEAUD: ATTORE E VOCE CRITICA DELL'AVANGUARDIA

Piuttosto negletta dagli studi, la figura di Bernard Borgeaud risultò centrale in Francia tra anni Sessanta e Settanta, sia per la produzione artistica sia per il ruolo acquisito di critico d'arte.

La carriera artistica di Borgeaud si intersecò infatti sin dagli esordi, e quasi casualmente, con quella di recensore delle mostre d'avanguardia che si svolgevano a Parigi. L'esordio in mostra si svolse a Berna nel novembre 1969, in seno alla collettiva curata da Felix Zdenek *Plans and projects as art*<sup>575</sup>, cui presero parte anche Giovanni Anselmo e Alighiero Boetti, rispettivamente con un disegno di cui non resta traccia e con alcune Xerox<sup>576</sup>. La prima esperienza espositiva avvenne dunque entro un contesto a tutti gli effetti internazionale, di cui l'artista aveva già fatto largamente esperienza attraverso la visita delle mostre di cui scriveva. A Berna, Borgeaud presentò alcuni progetti inerenti a quella che è considerata la sua prima opera, *Plaques d'aluminium* (1969). Si trattava di un'installazione che coniugava in modo semplice ma convincente impulsi minimalisti e ambientali, attraverso la messa a punto di una struttura modulare composta di quindici placche in alluminio lucidate, montate su galleggianti e lasciate fluttuare liberamente sul mare di Pont d'Alon (Figg. 2.91-2.92). Il cartoncino d'invito all'evento, realizzato in via provvisoria tra l'aprile e l'agosto del 1969, recava alcune informazioni interessanti:

Auteur : Bernard Borgeaud. Né en 1945 à Paris.

Sujet : Montrer les rapports du soleil avec la mer: les reflets et les scintillements incessants du soleil sur les vagues en perpétuel mouvement.

Élément utilisé : 15 plaques d'aluminium polies et montées sur flotteurs, amarrées entre elles de manière à former un rectangle. Surface totale : 10 m<sup>2</sup>.

---

<sup>575</sup> Cfr. *PLANS AND PROJECTS AS ART* 1969. Di Borgeaud sono segnalate tre opere, tra loro complementari: *Note préliminaire*, *Biographie und Projekte* (testo); *Fotos einiger ausgeführten Arbeiten*. Alighiero Boetti è presente in catalogo con due lettere (*Brief vom 23.8.1969*; *Brief vom Oktober 1969*) ed una xerox (*Last glance towards Rank Xerox before November 1969*), più *Liste der beteiligten Künstler* (als Projekte). Giovanni Anselmo presenta un disegno, *Progetto per un'emozione* (1969). Per una ricostruzione dei lavori poveristi in mostra si rimanda alla tesi di perfezionamento di Filippo Bosco, in fase di elaborazione.

<sup>576</sup> Secondo la testimonianza dell'artista, «Il s'agissait de la première exposition de ma vie. Anselmo et Boetti, oui, c'est possible. Il n'y avait que de projets». *CONVERSAZIONE CON B. BORGEAUD* 2021.



Comportement : Les plaques suivent les différents mouvements de la mer, s'incorporent à sa limpidité tout en restant éléments distincts. Comme la mer, mais avec plus d'intensité, elles reflètent le soleil et le ciel. Elles rendent compte de la mobilité extrême des reflets du soleil sur la mer et mettent en évidence les relations intimes des deux éléments naturels : mer et soleil.

Exécution : L'élément utilisé décrit ci-dessus est une maquette expérimentale mise à la mer à Pont d'Alon (Var-France) le 29 août 1969. Il pourra être réalisé d'une manière définitive<sup>577</sup>.

L'intervento, a metà strada tra installazione di genere Earth Art<sup>578</sup> e azione, era basato sull'interazione tra materiale industriale e natura, con una precisa attenzione ai valori ottici e cromatici di luminosità e riflesso. L'alluminio diveniva una sorta di conduttore, un tramite per rendere possibile il dialogo tra differenti elementi naturali, ma anche differenti superfici: acqua, aria, luce. Oltre alla segnalazione delle componenti materiali e della superficie totale dell'opera, nonché una precisazione circa lo stato progettuale e mai definitivo della stessa, Borgeaud si sofferma sul 'comportamento' del lavoro, considerandolo dunque alla stregua di elemento agente, quasi vivente<sup>579</sup>. Il riferimento ufficialmente chiamato in causa dall'artista come precedente diretto è costituito dalle sculture modulari di Carl Andre (Fig. 2.93), note a Parigi già all'altezza del 1968<sup>580</sup> e che, come afferma l'artista, «faisait ça sur la terre, moi sur la mer»<sup>581</sup>: *Cente quarante-quatre pièces d'aluminium* (1968) era infatti stata esposta al Grand Palais in occasione della mostra *L'art du réel USA 1948-1968*, prima e fondamentale occasione istituzionale di confronto con l'arte d'oltreoceano del periodo per il pubblico francese<sup>582</sup>.

---

<sup>577</sup> Bernard Borgeaud, *Plaques d'aluminium*, avril/août 1969, 15 plaques d'aluminium polies et montées sur flotteurs, carton d'invitation, in *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, p. 91. Si rimanda inoltre a *PLAQUES D'ALUMINIUM*.

<sup>578</sup> Una riproduzione dell'opera sarebbe stata scelta come unica illustrazione per un contributo dedicato alla Land art, apparso su "Opus International" nel 1971. Cfr. PARENT 1971a.

<sup>579</sup> Cfr. *CONVERSAZIONE CON B. BORGEAUD* 2021.

<sup>580</sup> Carl Andre era uno degli artisti americani presentati al Grand Palais tra il novembre e il dicembre del 1968, in occasione della mostra *L'art du réel U.S.A. 1948-1968*. Cfr. *L'ART DU RÉEL* 1968. Per una recensione della mostra d'arte americana al Grand Palais si rimanda MICHEL 1968c, in cui si legge: «La sculpture de Rodin se réfère à l'homme, les créations de ces nouveaux artistes américains qui ont nom: David Smith, Carl André, Frank Stella, Donald Judd, Sol Lewitt, Lyman Lipp, Mac Cracken, Robert Morris, sont liées à l'architecture industrielle. Changement de civilisation, changement de modèle. Ici, le naturalisme se rapporte à la civilisation industrielle dont le symbole le plus marquant est peut-être l'architecture liée à l'universalité de la machine. La simplicité des structures primaires fait apparaître cette sculpture comme l'art primitif de l'ère industrielle, les dolmens de cette civilisation dont l'expression semble se limiter au seul choix émotionnel devant l'expression monumentale pure. Avant d'être de la sculpture proposée à la consommation esthétique, la sculpture minimale était de l'architecture fonctionnelle, livrée, elle, à la consommation utilitaire». Presente anche a Berna nel 1969, l'artista venne successivamente esposto a Parigi da Yvon Lambert a partire dal 1971. Cfr. PLUCHART 1971b.

<sup>581</sup> *CONVERSAZIONE CON B. BORGEAUD* 2021.

<sup>582</sup> *L'ART DU RÉEL* 1968.

È inoltre possibile intuire nell'opera di Borgeaud una sorta di ribaltamento degli elementi che costituiscono *32mq di mare circa* (1967) di Pino Pascali: nell'aprile 1969 l'opera vantava di un buon *curriculum* espositivo internazionale ed era stata riprodotta sul catalogo della sezione italiana della Biennale di Parigi del 1967 (Fig. 2.95); tuttavia, venne esposta per la prima volta a Parigi al Musée des Art Décoratifs soltanto nell'autunno del 1969<sup>583</sup>. Borgeaud ebbe però con certezza la possibilità di osservare alla Galerie Iolas, nell'autunno del 1968, un'opera come *9mq di pozzanghere*<sup>584</sup>, in cui dei pannelli quadrati di truciolato laccato interagivano con l'acqua simulando l'effetto delle pozzanghere su una distesa d'asfalto (Fig. 2.94). Se Pascali aveva reso l'idea del mare artificialmente, attraverso un assemblaggio geometrico e modulare che ne limitava l'estensione contenendo e misurando alcune porzioni di acqua colorata, l'artista francese si concentrò sul concetto di riflesso e compenetrazione tra superfici e materiali diversi, cercando di ottenere una sorta di fusione tra elementi industriali e naturali. Che il mare simulato di Pascali si prestasse ad un ribaltamento, potendosi trasformare in una costruzione lasciata libera di fluttuare nel mare reale, lo dimostrò l'omaggio postumo *Zatteronmarante* (1969), realizzato dopo la scomparsa dell'artista da Eliseo Mattiacci con Jannis Kounellis ed Emilio Prini nello stesso 1969 (Figg. 2.96-2.99), quando Borgeaud si cimentava nella messa a punto della propria installazione<sup>585</sup>.

Si trattava per Borgeaud della sua opera fondativa, che portava l'attenzione su «la relation avec la nature, les éléments premiers, l'eau, la lumière, la terre, mais l'eau surtout, l'eau et la lumière»<sup>586</sup>. Interrogato circa la natura e gli intenti dell'opera, l'artista dichiara di non essersi domandato se si trattasse più di un'azione o di una scultura, né di aver accordato maggiore importanza al progetto o alla effettiva realizzazione. Veniva invece accordato un posto di rilievo al gioco di riflessi che si innescava tra la superficie acquosa e le placche di alluminio completamente tirate a lucido, seguendo forse inconsapevolmente lo stesso *modus operandi*, almeno a livello procedurale, alla base delle superfici specchianti di Pistoletto, esposte alla Galerie Sonnabend di Parigi nel 1964 e nel 1967: «Je voulais qu'elles flottent et qu'elles soient des miroirs. Je n'ai pas pensé au métal, je voulais des miroirs pour réfléchir. L'eau boostait le reflet. J'ai pensé à de l'aluminium tout bêtement, que j'ai poli comme des miroirs. Puis il fallait

---

<sup>583</sup> *QUATRE ARTISTES ITALIENS PLUS QUE NATURE* 1969.

<sup>584</sup> *CONVERSAZIONE CON B. BORGEAUD* 2021.

<sup>585</sup> Si trattava di una struttura effimera che galleggiava sul mare; l'opera poteva essere letta come una sorta di rivisitazione del *Mare* pascaliano. Realizzata a San Benedetto del Tronto in occasione della mostra *Aldilà della pittura*, Mattiacci aveva in mente la costruzione di una zattera «fatta di tronchi legati ad anello, che segua le onde del mare, ancora a poca distanza dalla riva». Cfr. CORÀ 1991, p. 77; *SCULPTURE IN ACTION: ELISEO MATTIACCI IN ROME* 2022. In particolare, sul rapporto tra Pascali e Mattiacci, si rimanda a DA COSTA 2022b.

<sup>586</sup> *CONVERSAZIONE CON B. BORGEAUD* 2021.

les faire flotter»<sup>587</sup>. Ripercorrendo le fasi d'allestimento, Borgeaud ricorda di aver trasportato le placche – di dimensioni complessive di 3x3,50 m circa – a bordo di una vecchia Renault; risultando difficile raggiungere l'oceano, avrebbe optato per il Mar Mediterraneo che bagnava le coste di Pont d'Alon. Durante l'intervento non sarebbero stati presenti spettatori, ma soltanto due amici incaricati di raccogliere qualche testimonianza fotografica. Il momento più complicato sarebbe stato quello della «mise en eau», fondamentale affinché si verificasse la «fusion» desiderata: l'acqua scivolava di fatti sulla superficie metallica galleggiante, che ne risultava parzialmente coperta<sup>588</sup>.

Già all'altezza del 1969 Bernard Borgeaud aveva avuto la possibilità di confrontarsi con la scena artistica internazionale più aggiornata grazie all'attività di censore di esposizioni svolta in parallelo a quella di artista. Pur essendosi dedicato alla pittura sin da ragazzo, la sua formazione non era passata attraverso il tradizionale studio presso l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi: una volta ammesso, l'artista si rese conto velocemente dei limiti istituzionali di quel luogo, che appariva ai suoi occhi troppo accademico. Il giovane optò quindi per i corsi in Storia dell'arte della Sorbonne, maturando un approccio più storico e teorico, che si affinò anche grazie alle ripetute visite presso i musei francesi. La sua carriera professionale prese avvio come voce critica grazie all'intervento di Pierre Cabanne, che Borgeaud intercettò attraverso alcuni contatti comuni e per il quale cominciò a recensire le più disparate esposizioni in giro per Parigi<sup>589</sup>.

A seguito di tali prime esperienze, l'artista cominciò a lavorare come sostituto di Grégoire Müller per «Pariscope» una piccola ma diffusa rivista concepita come guida ai programmi televisivi e agli spettacoli, con approfondimenti su arte, cinema e musica, pubblicata a cadenza settimanale. Qui Borgeaud si sarebbe finalmente occupato di arte contemporanea, con dei brevi articoli di una sola pagina dedicati alle mostre di arte attuale che si svolgevano a Parigi.

L'artista avrebbe così scoperto le sculture in fibra di vetro di Robert Morris, oggetto del suo primo articolo sulla rivista<sup>590</sup>. Poco dopo, Borgeaud fu contattato da Jean Clair per prestare il proprio contributo anche su «L'Art Vivant», rivista specialistica di punta edita dalla Galerie Maeght e gestita per l'appunto da Jean Clair<sup>591</sup>.

---

<sup>587</sup> Ivi.

<sup>588</sup> Ivi.

<sup>589</sup> Ivi.

<sup>590</sup> «J'ai découvert tout ça d'un seul coup. Peut-être que la toute première exposition qui m'a frappé c'était Bob Morris chez Sonnabend. Avec ses *Fiberglass* translucides. Je suis resté complètement fasciné ; premier choc. Je ne savais pas dire si c'était de la sculpture ou pas, c'était un bonheur extraordinaire. Je découvrais un monde qui s'ouvrait pour moi», ivi.

<sup>591</sup> Cfr. ivi.

Proprio grazie all'attività svolta sulle riviste Borgeaud s'interrogò profondamente sul lavoro degli artisti internazionali a lui coetanei, acquisendo piena padronanza di ricerche afferenti ad Antiform, Land Art ed Arte povera. Il Borgeaud critico d'arte commentò entusiasticamente le mostre degli artisti italiani presentati alla Galerie Sonnabend a partire dal 1969, introiettando parallelamente alcuni aspetti delle loro ricerche all'interno del proprio percorso di animatore dell'avanguardia artistica locale. In relazione all'attività di Ileana Sonnabend, Borgeaud ricorda che «c'était une galerie fantastique. Ileana était une femme très dure, mais en même temps elle a permis à plein de jeunes artistes français inconnus d'exposer. Très ouverte»<sup>592</sup>, sostenendo che la rivalità del tempo tra New York e Parigi paventata dal dibattito critico non fosse, in realtà, particolarmente percepita dalla maggior parte dei giovani artisti, tendenzialmente aperti e curiosi verso qualsiasi forma di novità.

L'artista visitò con interesse e scrisse di tutte le principali esposizioni parigine degli artisti dell'Arte povera rimanendone entusiasta: in particolare, rimase colpito dai vetri e dai neon posizionati da Mario Merz sulle scale della galleria, dalla *Macchia* «qui tombe du ciel»<sup>593</sup> di Gilberto Zorio, dalla ingombrante pietra posata al suolo da Giovanni Anselmo. Il ricordo più stupefacente sembrerebbe però, a posteriori, legato alla personale di Kounellis presso la Galerie Iolas:

C'était génial, extraordinaire, une exposition avec de petites bonbonnes de camping à gaz. C'était très grand-chose au niveau esthétique, avec les bonbonnes posées par terre et au long des murs. Il y avait de tuyaux et des flammes à la hauteur des yeux : c'étaient de chalumeaux à gaz pour travailler, pour souder. Il y en avait plusieurs, tous accrochés et allumés. C'était surtout le bruit, la chaleur pas tellement, plutôt l'odeur et le bruit qui étaient impressionnants. On n'avait pas de tableaux, seulement du feu qui arrivait. C'était très violent, l'un des grands souvenirs de l'époque. Il y avait aussi le lit sans matelas avec une flamme. La galerie était un espace grand qui se retransissait un peu. Il y avait une grande vitrine, Boulevard St. Germain, et puis la galerie. A côté, il y avait Denise René, qui exposait surtout de l'art cinétique et optique ; cela m'intéressait moins mais j'y allais quand-même. Je rencontrais toujours des gens<sup>594</sup>.

Borgeaud si dimostrò al contempo affascinato dalle ricerche provenienti dagli Stati Uniti, proposte da Ileana Sonnabend e soprattutto da Yvon Lambert. Il minimalismo di Donald Judd,

---

<sup>592</sup> Ivi.

<sup>593</sup> Ivi.

<sup>594</sup> Ivi.

Carl Andre, Robert Morris, ma anche il riduzionismo pittorico di Robert Ryman e Ad Reinhardt – dopo i quali, secondo l'artista, la pittura sarebbe definitivamente divenuta una “lingua morta”<sup>595</sup> –, mentre le ricerche di artisti come Robert Rauschenberg o Jim Dine venivano additate come già «un peu dépassées. Pas ça qui était la nouveauté»<sup>596</sup>. Parimenti attrattivi i lavori di Jan Dibbets, Lawrence Weiner e Dennis Oppenheim, legati alla Land Art: «J'ai beaucoup regardé ces expositions avec des photos; je fréquentais beaucoup Yvon Lambert. Il a montré pas tellement d'italiens, mais beaucoup d'américains et d'artistes du nord»<sup>597</sup>.

A partire da tale nutrito e composito orizzonte di interessi, Borgeaud si sarebbe interrogato principalmente su due aspetti che avrebbero assunto un ruolo predominante nella sua produzione del periodo: da un lato la predisposizione verso lavori che, oltrepassando il minimalismo, si sviluppano all'aperto, tra la natura, o che evidenziano una spiccata processualità; dall'altro, la crescente importanza accordata al dato documentale insito nella fotografia.

L'influsso dell'arte processuale è al centro di *Pièce avec le gel* (1969), dimenticata dagli studi ma descritta dall'artista come centrale nella sua produzione coeva. L'opera era stata esposta attraverso documentazione fotografica in occasione della personale di Borgeaud con Sarkis alla Galerie Sonnabend del 1970. Si trattava di un intervento in campagna, descritto come installazione effimera<sup>598</sup> e documentato da alcune fotografie rinvenute all'interno dell'archivio dell'artista<sup>599</sup>, che si concentrava sulla trasformazione dell'acqua dallo stato liquido a quello solido (Fig. 2.100). Tale processo fisico prendeva forma ponendo un telo all'interno di un piccolo rivolo d'acqua che, grazie ad un abbassamento delle temperature, ne registrava la trasformazione in scultura, ovvero in una presenza con forma e volume propri, in divenire, che si costituivano in maniera casuale:

J'avais fait une pièce qui était avec le gel, l'eau gelée. Ça m'intéressait comment l'eau se transforme. J'avais mis, dans un champ labouré à la campagne, il y avait de l'eau dans le sillon et je ressentais que la température là baissait. J'avais mis une toile dans l'eau et je suis revenu le lendemain et c'était gelée. J'ai enlevé la toile. Donc l'eau était comme une sculpture, l'eau avait une forme et la toile avait absorbé l'eau et avait fixé l'eau dans le support là. C'était 1969. J'ai de très mauvaises photos. J'avais montré ça chez Sonnabend<sup>600</sup>.

---

<sup>595</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>596</sup> *Ivi*.

<sup>597</sup> *Ivi*.

<sup>598</sup> *Ivi*.

<sup>599</sup> *Pièce avec le gel*, 1969, installation éphémère, toile, eau gelée, environ 40x70x300 cm, documentation photographique. Exposition: Galerie Sonnabend, Paris 1970. Si ringrazia l'artista per la preziosissima condivisione dei documenti d'archivio.

<sup>600</sup> *CONVERSAZIONE CON B. BORGEAUD* 2021.

Sempre alla Galerie Sonnabend, Borgeaud mostrò anche le fotografie di *Pièce avec la mer* (1970), installazione effettuata sul litorale normanno che si concentrava sulle modificazioni inferte dal passaggio delle onde marine su una composizione di tela, rame e corde legata ad un tronco antistante alla riva (Fig. 1.101).

L'interesse per gli elementi naturali è rintracciabile anche in opere come *Murailles d'eau* (1971) e *Le feu* (1971), declinati nella loro interazione con l'uomo e lo spazio. La prima (Figg. 2.102-2.103) è definita da Borgeaud come performance: si tratta di un'azione compiuta dall'artista di fronte all'oceano, poi presentata attraverso la relativa documentazione fotografica. Come racconta Borgeaud, «C'était l'océan. Un jour il y avait une tempête. Sur le bord de la mer il y avait des digues de pierre et les vagues frappaient ces digues et l'eau montait, c'était très violente. Une amie avec un appareil était avec moi. [...] Il y avait des vagues énormes, et moi tout petit devant ces vagues énormes»<sup>601</sup>.

Il fulcro dell'azione andrebbe dunque individuato nel rapporto uomo-ambiente. Se il risultato ricorda quelle vibrazioni di nuovo Romanticismo chiamate in causa dalla stampa francese in relazione alle opere ambientali presentate a Berna nella mostra curata da Szeemann nel 1969, la documentazione fotografica, unica testimonianza dell'opera, assume il valore di fonte documentale oggettiva e precisa, riallacciandosi alle mostre degli artisti stranieri che Borgeaud visitò in quegli anni in special modo da Yvon Lambert.

In tale percorso di progressivo avvicinamento al *medium* fotografico, che divenne centrale nelle ricerche dell'artista dalla fine degli anni Settanta in poi:

Il faut dire que pour moi se posait la question : Est-ce que j'ai besoin de la photo ? Je voyais bien chez les artistes du Land Art qu'il y avait œuvres que on ne voyait pas et puis il y avait le document. Entre les deux il faut choisir. Tous les deux, c'est n'est pas possible. Je me suis dit : qu'est-ce qu'est en contact avec le spectateur ? C'est la photo ! Donc c'est la photo qu'il faut faire. Et donc j'ai appris la photo<sup>602</sup>.

In tale percorso, l'opera *Le feu* rappresenta un vero e proprio spartiacque. Presentata nel gennaio 1972 all'ARC di Parigi<sup>603</sup>, *Le feu* era stata concepita non in quanto semplice azione da

---

<sup>601</sup> Ivi.

<sup>602</sup> Ivi.

<sup>603</sup> Bernard Borgeaud, Jean Le Gac, *Interventions*, Musée d'Art Moderne, Parigi, 25, 27, 29 gennaio 1972. «Les 25, 27 et 29 janvier 1972, respectivement à 20 heures, 15 heures et 16 heures, à l'A.R.C., Bernard Borgeaud et Jean Le Gac se sont livrés à des *Interventions* extrêmement brèves. Jean Le Gac a fait une lecture pendant dix minutes. Il avait enregistré un commentaire qu'il diffusait pendant la projection de photos noir et blanc prises pendant ses

documentare fotograficamente, bensì come una vera e propria «performance pour l'appareil photo»<sup>604</sup>; l'atto di scattare alcune fotografie, ad intervalli regolari e con parametri rigorosamente stabiliti sin da principio diveniva elemento imprescindibile e condizionante dell'intera operazione (Figg. 2.104-2.105). Al centro della performance, oltre alla macchina fotografica, il fuoco – già ammirato nei lavori di Kounellis – della fiamma di una candela e il corpo dell'artista: nell'oscurità, Borgeaud si faceva immortalare dalla camera nell'atto di disegnare sul proprio corpo nudo attraverso il movimento della fiamma, che diveniva nelle fotografie una sorta di scia luminosa dipanandosi nello spazio come un disegno. Venivano così ottenuti

des dessins de feu et, au même temps, il y avait le cops qui bouge. Corps qui bouge et feu qui bouge, ça fusionne. Tout ça dessinait l'espace. Il y avait quelqu'un un temps de pause de deux seconds, je l'avais réglé au début. Je disais à la personne qui gérait la caméra : ouvre ! Corps, feu, espace. Cela dessinait l'espace, dans l'espace. C'était du dessin ça aussi... après j'ai commencé systématiquement avec la photo<sup>605</sup>.

Borgeaud rifletteva anche sul concetto di contatto tra fiamma e pelle dell'artista che, insieme allo spazio, diveniva la superficie deputata ad accogliere la traccia dell'elemento naturale. Assecondando tale riflessione, è possibile accostare *Le feu* ad alcuni lavori di Giuseppe Penone, tra cui *Svolgere la propria pelle* (1970) (Fig. 2.106), che nel settembre 1971 era stata presentata alla Biennale di Parigi attraverso alcune fotografie in bianco e nero raffiguranti porzioni di pelle dell'artista, avvolte attorno ai neon degli ambienti del Parc Floral de Vincennes<sup>606</sup>. Filtrando attraverso le immagini, la luce artificiale produceva nello spazio circostante una sorta di proiezione delle stesse<sup>607</sup>. Inoltre, nello stesso anno un libro d'artista che raccoglieva gli scatti afferenti alla serie, la cui veste grafica era molto simile a quella adottata da Borgeaud in *Le feu*, era stato pubblicato da Gian Enzo Sperone<sup>608</sup>. Come per Borgeaud, anche per Penone l'interesse per la natura si coniugava a quello per il contatto tra superfici in senso scultoreo o disegnativo;

---

interventions dans la nature. Pendant les dix minutes suivant l'intervention de Jean Le Gac, Bernard Borgeaud a présenté des diapositives d'une action réalisée en 1971. Ces photographies étaient prises en pause, dans le noir total. Elles enregistraient le déplacement de la flamme d'une bougie sur la peau de l'artiste. Pierre Gaudibert a laissé à leur disposition la salle de projection du Musée d'art moderne de la ville de Paris. Bernard Borgeaud et Jean Le Gac souhaitaient montrer leur travail dans des conditions identiques. Tout en étant présents dans la cabine de projection, ils ne pouvaient être vus du public mais ils percevaient toutes ses réactions. Une discussion, parfois tendue, s'ensuivait entre les artistes et le public», in *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, p. 54.

<sup>604</sup> CONVERSAZIONE CON B. BORGEAUD 2021.

<sup>605</sup> Ivi.

<sup>606</sup> Per un approfondimento, si rimanda al terzo capitolo della tesi.

<sup>607</sup> CONVERSAZIONE CON G. PENONE 2022.

<sup>608</sup> Cfr. PENONE 1971.

inoltre, per entrambi fotografie e diapositive rappresentavano strumenti su cui riflettere, nonché i più adeguati al fine di presentare azioni ed esperienze adottando un approccio oggettivo e freddo (Figg.2.107-2.114).

Sempre ad alcuni interventi di Penone possono essere accostate *Pièce avec des feuilles mortes* e *Glaise*, presentati alla Yellow Now di Liège nel marzo 1972<sup>609</sup>. L'azione di Borgeaud era stata ripresa per un film girato in super 8 da Sarkis, cui erano affiancate alcune fotografie che raffiguravano l'artista nell'atto di ricoprire il proprio volto di foglie morte e di terra. Attraverso la stessa lente, ovvero il fine di «chercher à retrouver un lien simple et sensible avec la vie, la nature» e di «retrouver les bases d'une sensibilité directe, d'un contact étroit avec l'environnement naturel primordial», vanno lette opere come *Contact avec les feuilles* e *Contact avec le mousse*, fotogrammi estratti da un ulteriore film in super 8 presentati insieme ad opere di Paul-Armand Gette nella mostra *Approche comparative d'un même milieu naturel*<sup>610</sup>, che vedevano la mano dell'artista entrare in contatto con elementi naturali di una foresta (Figg. 2.111, 2.113), così come gli *Actes sensibles*, intrapresi a partire dal 1972 ed esposti nel 1973 alla Cité Universitaire di Parigi, filmati in cui l'artista veniva ripreso nell'atto di scivolare lungo un pendio di ciottoli, di toccare la sabbia o l'acqua<sup>611</sup> (Figg. 2.107, 2.109).

Alcuni esiti di Borgeaud, sospesi tra diapositive e fotografie, possono essere messi in rapporto anche con il coevo lavoro di Anselmo (Figg. 2.115-2.120). Se le *2550 diapositives* (1975) documentavano le variazioni di relazione tra luce solare e superficie del mare all'alba e al tramonto<sup>612</sup> (Fig. 2.118), le ricerche dei due artisti si erano allineate già tra 1969 e 1971. La *Documentazione d'interferenza umana nella gravitazione universale* (1969), serie fotografica realizzata da

---

<sup>609</sup> «Bernard Borgeaud a exposé à la galerie Yellow Now à Liège la *Pièce avec des feuilles mortes* (du 11 au 17 mars) et *Glaise* (du 18 au 23 mars). Ces pièces étaient constituées d'un film et respectivement de douze et dix photographies, enregistrements d'une action de Bernard Borgeaud au cours de laquelle il avait enduit son corps de feuilles mortes et de terre. Les prises de vue des deux films étaient assurées par Sarkis», in *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, p. 57.

<sup>610</sup> La prima presentazione della doppia mostra era avvenuta presso l'abitazione di Roberto Altmann il 25 novembre 1972. Artista residente a Parigi, Altmann dirigeva la rivista alternativa «Apeiros apériodique utopique. Revue de la lettre et du signe». Una seconda versione di *Approche comparative d'un même milieu naturel* venne poi presentata alla galleria Yellow Now di Liège dal 13 gennaio al 1° febbraio 1973. Cfr. *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, pp. 70-71. Un documento redatto da Béatrice Parent per la mostra del 1973, riprodotto nello stesso volume, descrive le tre spedizioni compiute da Borgeaud e Gette nella foresta di Verrière tra l'aprile e il novembre del 1972. Se Gette si avvicinò al luogo naturale in maniera metodica e inventariale, Borgeaud preferì sin da subito un approccio istintivo, sensuale e tattile. Come testimonia il documento l'artista si era recato con Béatrice Parent nella foresta senza Gette, tra la prima e la seconda spedizione, per realizzare «un film sur des mousses». Durante la seconda spedizione Borgeaud «fait un film sur la zone mércageuse»; durante la terza, «prend une diapositive couleur (contact avec des feuilles) et une photo noir et blanc du même sujet pour Gette (feuilles seules) dont l'intention est de réaliser une photo codée». Cfr. *ivi*, p. 70. Si rimanda inoltre a *APPROCHE COMPARATIVE D'UN MÊME MILIEU NATUREL* 1972.

<sup>611</sup> Per l'occasione l'artista aveva redatto un testo di presentazione in cui si leggeva di come Borgeaud volesse ritrovare le basi di una sensibilità diretta, di un contatto profondo con l'ambiente naturale primordiale. Cfr. *ivi*, p. 71.

<sup>612</sup> *2500 diapositives*, 1973-1975. Projection, vitesse maxi, montage cut écran unique, dimensions variables.



Anselmo camminando in direzione del sole al tramonto scattando fotogrammi in successione, adottando come unità di misura tra uno scatto e l'altro la distanza di venti passi (Figg. 2.119-2.120), si pone come precedente diretto, seppur presumibilmente in maniera casuale, di *Progression* (1971) di Borgeaud<sup>613</sup>, sequenza fotografica realizzata nel marzo del 1971 in cui l'artista francese decise di registrare il proprio percorso, effettuato costeggiando un corso d'acqua, fotografando dalla stessa angolazione l'ambiente circostante ad ogni ventina di passi (Fig. 2.115).

Infine *Métro Franklin Roosevelt* (Fig. 2.121), installazione fotografica composta da cinque insiemi a loro volta costituiti di sessanta fotografie ciascuno, esposta lungo le banchine del *métro* parigino nel 1975<sup>614</sup>, riunisce le principali componenti delle sperimentazioni artistiche giovanili di Borgeaud, coniugando il *medium* fotografico, l'interesse per i rapporti tra luce e superfici diverse, spesso naturali, di ordine non esclusivamente ottico-visivo ma sensorio, marcatamente tattile ed organico, assieme ad una particolare attenzione verso sedi espositive alternative e legate alla vita quotidiana, ovvero. Una stazione della metropolitana e non una galleria:

Leur travail, basé sur la communication d'une prise de conscience reliée directement à la réalité, doit toucher le plus grand nombre de personnes pour prendre toute sa signification. D'où la nécessité pour ces artistes de trouver de nouveaux lieux où se manifester. [...] Sur les quais de la station de métro Franklin-Roosevelt, Bernard Borgeaud montre des gros plans photographiques de textures souvent difficiles à identifier : la lumière, l'eau, les tissus organiques ou végétaux s'y mêlent étroitement. Brisant les catégories où nous enfermons les choses, il propose un regard autre sur le réel. C'est une sollicitation brutale qui contraste avec l'univers glacé du métro en faisant appel à notre sensualité<sup>615</sup>.

La mostra sotterranea attirò l'attenzione della stampa, oltre che dei passanti, con interpretazioni che si soffermarono soprattutto sull'effetto sorpresa causato dall'inserimento di immagini legate alla natura nel contesto di destinazione in questione, marcatamente urbano. Si trattava di una giocosa via di fuga dal grigiore metropolitano di Parigi, «Entre deux rames de métro, une image pour rêver à la nature»<sup>616</sup> (Fig. 2.122):

---

<sup>613</sup> *Progression*, 1971. Séquence photographique tirée sur feuille unique, 30x40 cm. Sulle fotografie l'artista ha indicato accanto alla propria firma: «Une photo tous le 20 pas, mars 1971».

<sup>614</sup> *Métro Franklin Roosevelt*, 1975. 60 photographiques n/b réparties en 5 ensembles 90x160 cm chaque.

<sup>615</sup> PARENT 1975.

<sup>616</sup> REBEIX 1975.

Parisiens, si vous ne partez pas en vacances pour Pâques, ne vous désolerez pas trop. Vous pourrez tout de même vous dépayser en prenant tout simplement le métro. Sur la ligne Montreuil-Pont de Sèvres, à la station Franklin D. Roosevelt, les vitrines de deux quais présentent une exposition pas comme les autres. Il ne s'agit pas de quelconques peintures, [...] mais de photos très agrandies de troncs d'arbres ensoleillés, surfaces d'étangs, sols moussus de forêts, plages de sable humide aux apparences un peu abstraites. L'artiste Bernard Borgeaud [...] a voulu récréer dans le métro un environnement naturaliste "sur lequel, dit-il, le voyageur peut laisser errer son regard". [...] La R.A.T.P. semble l'avoir compris puisque, exceptionnellement, elle n'a pas fait payer ses vitrines à Bernard Borgeaud. Lui-même ne tire aucun bénéfice de cette exposition car ses photos ne sont pas à vendre : "Pour moi, l'art ne doit pas être lucratif mais simplement un moyen de communication avec son prochain"<sup>617</sup>.

### 2.3.2 "ART PAUVRE OU TABLE RASE POUR L'AVENIR ?". UN RAPIDO CAMBIO DI PASSO

La biennale parigina del 1969<sup>618</sup> (Fig. 2.123) registrò le innovazioni transitate nei mesi precedenti tra Berna e Amsterdam, accogliendole. È in particolare un commento di Otto Hahn a risultare esemplificativo di un rapido cambio di passo, che si evince da un semplice confronto tra materiali protagonisti delle ultime due edizioni della rassegna francese: «Dans ce rassemblement, le matériau humble domine, contrairement à la Biennale précédente, ou triomphaient le plastique et le plexiglas»<sup>619</sup>. L'edizione del 1969 accordava un posto di rilievo ai lavori di gruppo, assecondando la moda del momento di favorire la collaborazione tra artisti, con opere non sempre frutto di una reale collaborazione tra le parti; inoltre, molti tra i protagonisti della biennale, in programma al Musée d'Art Moderne, esposero anche in alcune rassegne collaterali, tra cui spiccavano *Work in progress* all'American Center for Students and Artists (Fig. 2.124) e *Jeunes artistes à Paris* al Palais Galliera.

Per quanto concerne l'Italia, la partecipazione di personalità direttamente riconducibili all'Arte povera si limitò a Giulio Paolini per la sezione dedicata all'incisione e a Jannis Kounellis per quella teatrale: il primo presentò *Vedo. La decifrazione del mio campo visivo* (1969), mentre il secondo alcune testimonianze relative al lavoro teatrale per *I testimoni* (1968) di Tadeusz Różewicz, realizzato con Carlo Quartucci e Rino Sudano per il Teatro Stabile di Torino<sup>620</sup>. La

<sup>617</sup> *Ibid.*

<sup>618</sup> 6<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1969.

<sup>619</sup> HAHN 1969b.

<sup>620</sup> Cfr. SATRE 2018a; ORECCHIA 2020.

selezione di Palma Bucarelli, che sembrava ancora una volta distaccarsi volontariamente dall'Arte povera intesa celantianamente, puntava su lavori che nella loro globalità trovavano una rispondenza tematica questionandosi sui fenomeni della visione e della percezione in senso lato. Le opere ad attirare maggiormente l'attenzione del pubblico francese furono quelle di Sergio Lombardo e Maurizio Mochetti. Il primo si faceva notare con *Sfera e sirena* (1969), mentre il secondo presentava *Asse oscillante e 0 ->X-> 0* (1969):

Les Italiens se font une fois de plus remarquer. Sergio Lombardo expose une boule dont le moindre déplacement fait actionner une sirène aussi stridente que celle du musée. La révélation de cette Biennale pourrait être Maurizio Mochetti, qui propose deux œuvres où l'on découvre la poésie de la lenteur : une barre d'aluminium montée sur une roulette qui se déplace d'un mur à l'autre, et un faisceau lumineux qui progresse sur le mur avant de revenir et de disparaître à son point de départ<sup>621</sup>.

I rendiconti pubblicati sulla stampa specialistica disquisivano di «Art pauvre, ou table rase pour l'avenir... ?»; di arte totale in stile Fluxus, «Ici “tout est Art”, comme dirait Ben, donc tous les coups sont permis !»; veniva precisato, in relazione alle gabbie presentate dall'olandese Dirk Müller che «il est interdit de donner à manger aux animaux»; si parlava dell'opera di Marinus Boezem come di «représentation d'une attitude mentale» e di Samuel Buri che «écrit orange avec des oranges»; quando ci si interrogava su lavori di difficile decifrazione, si ricorreva all'ironica domanda «La signature de Duchamp»<sup>622</sup>. In relazione alla processualità e ai materiali naturali impiegati a volontà, spiccava soprattutto la partecipazione giapponese: «Les Japonaises présentent un groupe intéressant, les quatre Bossots, qui font du 'process art'. Il s'agit de montrer un processus de destruction» attraverso «étoffe, sable, eau, charbon de bois [...] l'eau encore, les nuages en plus»<sup>623</sup>.

Sarkis, reduce da Berna, partecipò insieme a Samuel Buri, Laurent Sauerwein, George Tysh: le opere del quartetto interdisciplinare – due artisti, un cineasta ed un poeta –, interdipendenti tra loro ma riunite nel medesimo spazio, evidenziano una presa di consapevolezza estendibile all'intera biennale: «L'œuvre n'existe que par l'activité qu'elle déploie, à l'intérieur des limites et des propriétés particulières des matériaux ou des procédés qui la

---

<sup>621</sup> HAHN 1969b. Le opere dei due artisti italiani sono riprodotte anche in S.A. 1969d.

<sup>622</sup> *Ibid.*

<sup>623</sup> HAHN 1969b.

définissent. L'œuvre établit un rapport avec le lieu qui l'entoure. Ce rapport variable existe mais ne modifie en rien le concept de l'œuvre»<sup>624</sup>.

A riscuotere maggior clamore, nonché un premio della giuria, fu il lavoro nato dalla collaborazione tra tre giovani artisti francesi: Christian Boltanski, Jean Le Gac e Gina Pane. Sul catalogo della manifestazione, i primi due sono definiti pittori, mentre la terza scultrice; in realtà, all'altezza del 1969 tutti e tre avevano già risolutamente abbandonato pittura e scultura, se intesi nelle tradizionali accezioni terminologiche.

I membri dell'*équipe Boltanski* si erano incontrati durante il corso dell'anno precedente in occasione della mostra collettiva all'American Center *Occupation des lieux*<sup>625</sup>. Al Musée d'Art Moderne fu esposta *La concession à perpétuité*, intervento presentato attraverso una serie di fotografie e fotocopie distribuite al pubblico, e parzialmente riallestito in sala<sup>626</sup> (Figg. 2.125-2.126). I documenti si riferivano ad un'azione compiuta dai tre giovani ad Ecos, luogo bucolico della Francia abitualmente frequentato da Gina Pane, e dove in questo caso gli artisti si erano riuniti per installare alcune opere all'aria aperta. L'installazione era presentata da un testo in catalogo piuttosto astruso, che faceva riferimento a una terra anonima e desolata, ma che poteva ancora essere riconquistata e riportata in vita, funzionando probabilmente da allegoria rispetto al vitalistico corso improvvisamente intrapreso dall'arte di quel tempo:

...Parce qu'ils l'avaient clôturée à leur convenance sans même consulter le cadastre, sans en avertir personne – à quoi bon d'ailleurs – cette concession était à perpétuité la leur. Un espace de terre comme tant d'autres et qui rappellerait peut-être un autre endroit identique en tous points à celui-ci et pareillement faux. Ils n'étaient pourtant pas convaincus d'avoir déjà fait des reconnaissances dans ces parages, mais commente expliquer alors la fascination qu'exerçaient ces quelques arpents d'une terre anonyme, oubliée, usée, pourrie et toute prête à servir encore. Il fallait sans plus attendre jalonner, marquer ses limites, surveiller la terre inquiète mise à nu et se presser d'enfouir ses émergences alarmantes, faire des relevés minutieux, de bonnes dimensions – reproductions de la zone de terrain mis en chantier<sup>627</sup>.

Lo schema del progetto, ugualmente riprodotto in catalogo, presentava tre *Containers d'images / Bâches* di Le Gac, strutture dall'aspetto antiformali contenenti disegni ottenuti da fotografie

---

<sup>624</sup> 6<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1969, p. 149.

<sup>625</sup> Cfr. DUPLAIX 2012, p. 133.

<sup>626</sup> «Il existe un enregistrement de cette reconnaissance des lieux à Ecos sous la forme de soixante photographies reproduites et stockées en cinq planches de douze selon un procédé de photocopie de mauvaise qualité sur lesquelles on distingue à peine des silhouettes. Ces planches étaient distribuées lors de la manifestation à Paris», *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, p. 19.

<sup>627</sup> 6<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1969, p. 143; ill. progetto p. 203.

realizzate in occasione di alcuni interventi nella natura effettuati dell'artista<sup>628</sup>, l'*Homme de terre*, ovvero un manichino sotterrato nel terreno da Boltanski<sup>629</sup>, ed alcune aste metalliche laccate in blu, infilate al suolo da Gina Pane. Si trattava di un lavoro originale, la cui presentazione risultava innovativa per la scena francese. Funzionando come contenitore di opere per lo più già realizzate, riconvertite in azione smaterializzata di cui restavano soltanto delle testimonianze poco puntuali, l'intervento assumeva un valore catartico e di rottura rispetto al lavoro precedente degli autori, che reimpiegavano la loro produzione artistica per modificare uno spazio aperto e apparentemente banale, risemantizzandolo.

Oltre che per i *Travaux d'équipe*, espediente escogitato da Lassaigne per ovviare alla carenza di spazi dovuta al riammodernamento di alcune parti del Musée d'Art Moderne, l'edizione del 1969 della biennale parigina si caratterizzava per un ampio numero di manifestazioni collaterali.

Tra tutte, le mostre organizzate al Musée Galliera e all'American Center for Students and Artists spiccavano per la loro impostazione informativa e d'avanguardia, pur abbracciando approcci piuttosto diversi: frutto di una selezione effettuata da dei critici d'arte più e meno giovani – Michel Ragon, Gérald Gassiot-Talabot, Jean-Jacques Lévêque et Raoul-Jean Moulin –, la prima era stata per tale ragione oggetto di polemiche, mentre la seconda veniva organizzata direttamente – e più liberamente – da due artisti, Christian Boltanski e Jean Le Gac<sup>630</sup>. Entrambe le rassegne rappresentavano comunque una vetrina per i giovani artisti esordienti, permettendo al contempo di misurare il grado di aggiornamento dell'attualità artistica francese.

Michel Ragon chiariva in catalogo che, aldilà di ogni possibile contestazione, *Jeunes artistes à Paris* era stata concepita «comme une exposition d'information», pensata per gli artisti – e non per i critici – come occasione di confronto tra le tendenze più disparate, in cui non mancavano *Art pauvre* ed *Anti-art*:

Toutes les salles se complètent, surtout lorsqu'elles paraissent s'opposer ou se contredire.  
De l'abstraction lyrique (rare) aux formes primaires, du tableau de chevalet à l'art pauvre,  
du manifeste à la réflexion, de l'art à l'anti-art, de l'objet au non-objet, cette exposition

---

<sup>628</sup> Le fotografie selezionate da Le Gac venivano traposte su carta attraverso la loro immagine proiettata, di cui l'artista ricalcava i contorni praticando dei fori. In seguito, l'immagine ottenuta veniva trattata con inchiostro per ottenere un effetto di chiaroscuro. Le immagini erano poi inquadrare in strutture metalliche. Tale procedimento era stato reso noto per la prima volta mediante un'illustrazione di Le Gac oggetto di un invio postale, *Campement projet*, in occasione della personale dell'artista tenutasi nel maggio 1969 al 201, Boulevard St. Germain, con la collaborazione del gallerista Claude Givaudan e riproposto, in contemporanea alla Biennale, anche al Palais Galliera. Cfr. *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, pp. 20-21.

<sup>629</sup> Si trattava di un manichino a grandezza naturale. Cfr. *ibid.*

<sup>630</sup> Tale informazione è confermata da Jean-Marc Poinot, cfr. *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991.

présente un microcosme de tout ce qui boût actuellement dans la popote des jeunes classes<sup>631</sup>.

In tale contesto, un'estetica accostabile alle opere dell'Arte povera era chiaramente identificabile soprattutto nei lavori di Christian Boltanski e Sarkis: quest'ultimo titolava la sua opera *Sur place* (1969)<sup>632</sup>, a rimarcare le distanze da una troppa stringente progettualità a favore di un fare spontaneo ed estemporaneo legato ad un dato luogo e ad un dato momento e servendosi, come di consueto, di acqua e calore, ma anche dell'elemento sonoro. Boltanski esponeva invece *Le repas* (1969)<sup>633</sup>, installazione (Fig. 2.127) che occupava un'ampia superficie del pavimento del museo con delle palline di terra allineate a formare il perimetro di un rettangolo, e che comprendeva al suo interno due ulteriori aree: una superficie rettangolare di minori dimensioni delimitata da del legno, del tessuto e della plastica, ed una circolare, al cui interno era collocato un brandello di tessuto di forma quadrata. Al centro dell'opera era presente anche un cavo, alla cui estremità era collegata una lampadina accesa. L'artista ha descritto l'installazione come un'opera di svolta nel proprio percorso, evidenziando un primo momento di maturazione del proprio vocabolario in termini formali e stilistici:

[...] je montrais une espèce d'immense tapis constitué de boulettes de terre, avec au milieu un tissu blanc, une écuelle contenant des cheveux, une ampoule au bout d'un fil... Dans cette œuvre-là, mon vocabulaire était beaucoup plus formé, plus proche des travaux qui allaient suivre. La pièce collective avait été conçue quatre ou cinq mois avant l'exposition, et celle-ci seulement quinze jours avant, donc mon travail avait évolué<sup>634</sup>.

*Le repas* era basata sulla ripetizione e sul contrasto che veniva a crearsi tra forme e materiali diversi, che interagivano tra di loro invadendo lo spazio in modo fintamente casuale. Il titolo si riferiva probabilmente alle *boulettes de terre* che, nell'insieme, restituivano un'estetica imperfetta ed artigianale, ricordando vagamente qualcosa di commestibile. Se l'impiego del tessuto bianco incontrava le ricerche di artisti come Anselmo, ma anche di Boetti – che in occasione di *Arte povera + Azioni povere* «accampato davanti all'ingresso, accumulava una trentina di gadget e campioni di materiali – tutti etichettati dalla sua galleria – dentro un quadrato di tessuto bianco

---

<sup>631</sup> RAGON 1969, p. 175.

<sup>632</sup> Sarkis, *Sur place*, 1969, eau, sons, chaleur, 1 m<sup>3</sup>. Cfr. *6<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS* 1969, p. 178.

<sup>633</sup> Christian Boltanski, *Le repas*, 1969, plastique, bois, tissus, terre, 165x120x24. Cfr. *ivi*, p. 176.

<sup>634</sup> BOLTANSKI, GRENIER 2007, p. 35.

steso al suolo»<sup>635</sup>, la terra modellata dall'artista per occupare l'ambiente ricordava il carbone di Kounellis.

Jean Le Gac ripropose invece alcune fotografie dipinte simili a quelle esposte al Musée d'Art Moderne, mentre Gina Pane *Lunaire pénétrable* (1969), una scultura in alluminio, acciaio inox e cemento laccati ancora ascrivibile al suo periodo di derivazione minimalista<sup>636</sup> (Fig. 2.128). In mostra anche *Orange citron*<sup>637</sup> (1969) dello svizzero – ma operante in Francia – Samuel Buri, che utilizzava delle arance e del legno per ricomporre la scritta “orange”, riflettendo sulla relazione significante-significato, nonché sulle qualità cromatiche del termine e dei relativi elementi vegetali che lo ricostruivano, mentre alcune opere di Gérard Titus-Carmel aggiungevano a dei supporti dipinti – per lo più solcati da semplici tratti tracciati a matita – elementi oggettuali o vegetali, dalla pelliccia a dei rami, servendosi di una tecnica di assemblaggio che derivava dal collage e che evidenziava un avvicinamento ai nuovi materiali, più che rifarsi ai precedenti esiti di un artista come Jim Dine<sup>638</sup>. È altresì nota la partecipazione – non ufficializzata da un invito – del poeta George Tysh, in quel giro di anni particolarmente legato a Boltanski, Le Gac e Sarkis, che affisse al muro un semplice foglio con su scritto *A door be a board*, avallando l'ipotesi sollevata dalla stampa secondo cui tutto poteva divenire un campo di forze deputato all'arte e alla libertà d'espressione<sup>639</sup>.

Per *Work in progress*, furono invece gli artisti in prima persona a prendere parola, esplicitando i propri intenti sul catalogo della biennale:

Il nous a semblé que l'évolution de l'art exigeait la recherche d'une nouvelle présentation du 'fait artistique'. L'American Center for Students and Artists mettra ses locaux à disposition de quinze artistes [poi venti]: chacun disposera d'une journée entière pour organiser sa démonstration, tant dans les jardins que dans les salles, son action et l'exposition se mêlant dans ce rythme quotidien. Le spectateur est invité non pas à voir un 'objet fini', mais à suivre la transformation journalière d'un lieu. C'est pourquoi nous n'avons pas demandé des envois d'œuvres, mais des réalisations effectuées, sur place, dans la journée<sup>640</sup>.

---

<sup>635</sup> GILARDI 1969.

<sup>636</sup> Jean Le Gac, *Campement*, 1969, peinture sous bache, 200x200x220; Gina Pane, *Lunaire*, 1969, aluminium, acier inox, béton, armé, laque brillante, 255x180x90. Cfr. 6<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS 1969, p. 177.

<sup>637</sup> Samuel Buri, *Orange citron*, 1969, bois et fruits, 50x600x100. Cfr. *ivi*, p. 176.

<sup>638</sup> Gérard Titus-Carmel, *Bleu, fruit*, 1969, huile sur toile, fourrure, collages, 162x130 ; *Grande rose*, 1969, huile sur toile, fourrure, collages, 162x130. Cfr. *ivi*, p. 178.

<sup>639</sup> Cfr. *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, p. 20.

<sup>640</sup> [BOLTANSKI, LE GAC] 1969. Si rimanda anche al catalogo ufficiale, stampato a mostra conclusa, *WORK IN PROGRESS* 1969. Per un inquadramento generale sull'attività dell'American Center for Students and Artists a Parigi si rimanda a DELANOË 1994, sebbene lo studio non affronti la mostra *Work in progress*.

Boltanski e Le Gac, organizzatori dell'evento, rimarcavano una nuova necessità messa in luce dall'evento, ovvero quella di misurarsi non tanto oggetti finiti, quanto con la processualità e le trasformazioni insite nei lavori proposti, intesi come azioni dimostrative di un processo mutevole e transitorio, in evoluzione.

*Work in progress* riuniva interventi pienamente in linea con lo spirito che animava le mostre di grido del volgere degli anni Sessanta; l'episodio risulta particolarmente innovativo per il contesto francese sebbene gli studi, pur facendone menzione, non ne abbiano mai approfondito alcuni nodi fondamentali.

Andrebbe prima di tutto sottolineato il fatto che ad organizzare l'esposizione fossero due artisti esordienti, e non dei critici, così come il luogo scelto per ospitare l'evento, L'American Center, a testimonianza del fatto che il panorama americano rivestiva per i giovani della nascente avanguardia uno stimolo interessante, un'opportunità con cui confrontarsi senza pregiudizi di sorta, scavalcando la rivalità tra Parigi e New York ossessivamente ribadita in sede critica. Tale opposizione risulterebbe dunque più una costruzione critica, che non un problema realmente percepito da chi animava la scena artistica.

Un ulteriore spunto di riflessione è suggerito dal catalogo della rassegna, realizzato su iniziativa di Jean Roualdès – artista partecipante – a mostra conclusa: ogni artista era stato lasciato libero di occuparsi della propria pagina di presentazione<sup>641</sup>, allineandosi al *modus operandi* che Germano Celant stava seguendo negli stessi mesi per la realizzazione del suo volume sull'Arte povera. Il fatto che *Work in progress* si concentrasse sulle azioni, accogliendo l'esempio di *Arte povera + Azioni povere*, dell'anno precedente, rappresenta una coincidenza parlante circa l'effettivo aggiornamento degli artisti francesi e del loro *modus operandi*. Come ha ricordato Boltanski il principio della rassegna era quello di presentare un artista con una performance per giorno, seguendo un calendario prestabilito.

Per l'occasione, Christian Boltanski espose alcuni dei suoi *Petits bâtons roses*, per la precisione tredici dei mille piccoli bastoni in legno che l'artista aveva pittato di rosa per la sua azione; come si apprende dal catalogo, i restanti sarebbero stati trasportati a Digione nelle successive settimane<sup>642</sup> (Fig. 2.129).

---

<sup>641</sup> Cfr. *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, p. 28. Jean Le Gac avrebbe rifiutato di prender parte al catalogo, non trovandosi d'accordo con tali modalità operative.

<sup>642</sup> «13 des 1000 petits bâtons roses. 5 octobre 1969. 13 des 1000 petits bâtons roses plantés à l'American Center le 9-10-1969 par Christian Boltanski. Les 987 autres ont été laissés à Dijon le 26-11-1969». Cfr. *WORK IN PROGRESS* 1969, p.n.n.; pagina riprodotta in *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, p. 25.



Il lavoro realizzato da Boltanski risulta attiguo ad alcune opere coeve di artisti italiani, per materiale impiegato e trattamento cromatico. È possibile pensare ai *Legnetti colorati* (1968) di Alighiero Boetti<sup>643</sup> (Fig. 2.130): esposti a quell'altezza cronologica soltanto tra Torino e Milano<sup>644</sup>, i legnetti boettiani erano stati poco riprodotti sulla stampa italiana sino all'inclusione all'interno del volume di Celant del novembre 1969, dove comparivano ben due volte in bianco e nero – sebbene i valori cromatici fossero evincibili esclusivamente dal titolo dell'opera –, sia a piena pagina che in dialogo con altre opere<sup>645</sup>. Un ulteriore riferimento, più facilmente individuabile dall'artista francese poiché esposto al Musée des Arts Décoratifs di Parigi in quegli stessi giorni, può essere rintracciato nei *Pali* (1968) di Jannis Kounellis, affini all'opera di Boltanski per materiale impiegato e trattamento cromatico (Fig. 2.131). Va però evidenziato che, a differenza di queste opere degli artisti dell'Arte povera, i bastoncini di Boltanski erano stati concepiti ed utilizzati per un'azione performativa, prevenendo la mobilità e la scindibilità del *corpus* complessivo attraverso l'intervento dell'artista in prima persona, che li avrebbe variamente disposti e trasportati.

Gina Pane partecipò invece con *Modification constante du sol*, azione in cui l'artista registrava e misurava i passi effettuati nel corso di otto ore, sottolineando che «L'évènement étant unique et ne pouvant se reproduire identique à lui-même»<sup>646</sup> (Fig. 2.138). Jean Le Gac optò per degli invii postali, pratica che stava in quegli anni diffondendosi a livello globale e alla quale sarebbe stata dedicata una intera sezione alla Biennale di Parigi del 1971, nonché un vero e proprio studio pubblicato nello stesso periodo, grazie a Jean-Marc Poinot<sup>647</sup>. *Le Jardin le 5 octobre* consisteva nell'invio di una cartolina, in un primo momento all'artista stesso, e successivamente a duecento destinatari, con messaggi assolutamente casuali e privi d'importanza; nella cartolina spedita a Poinot si legge ad esempio: «Mon cher, il n'y a pas eu du vent aujourd'hui. Jean»<sup>648</sup>. Paul-

<sup>643</sup> Alighiero Boetti, *Legnetti colorati* (chiamati inizialmente *Aiuola*) (1968), fascine di legna, acrilico, elastici; 35 x diametro 160 cm circa, Torino, collezione privata. Cfr. ALIGHIERO BOETTI. *CATALOGO GENERALE I* 2009, p. 191, cat. n. 178.

<sup>644</sup> Torino, Deposito d'Arte Presente, 1968; Torino, Christian Stein, febbraio 1968; Milano, Galleria de Nieubourg, aprile-maggio 1968. Cfr. ALIGHIERO BOETTI. *CATALOGO GENERALE I* 2009, p. 317 (Cat. n. 178). Va segnalato che la mostra da Christian Stein è documentata dal cortometraggio di Ugo Nespolo *Boettiiinbiancoenero*, cfr. *ivi*, p. 27 (Cronologia a cura di Anne-Marie Sauzeau).

<sup>645</sup> Cfr. CELANT 1969, p. 158, p. 160.

<sup>646</sup> «Modification constante du sol de 12h à 20h. L'évènement étant unique et ne pouvant se reproduire identique à lui-même, le seul témoignage ayant une donnée objective est celui de 10 587 pas et demi enregistrés sur le "manpometer". 8,470 km = 8 470 m. 1 pas = 0,80 m. soit nbre de pas :  $8470/0,80 = 10\,587\text{ pas } \frac{1}{2}$ . Work in progress 8.10.1969 – 12 H-20 H. Gina Pane». Cfr. *WORK IN PROGRESS* 1969, p.n.n.; pagina riprodotta in *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, p. 27. Si rimanda inoltre a DUPLAIX 2012.

<sup>647</sup> Cfr. POINOT 1971c; POINOT 1971a.

<sup>648</sup> Il documento è riprodotto in *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, p. 25.

Armand Gette espose invece il suo *Cristal cubique*<sup>649</sup>, una struttura cubica completamente cava, delineata nei propri contorni da semplici tubi di alluminio e che si lascia attraversare dallo spazio esterno in cui è installata – da qui il concetto di cristallo, ovvero di una struttura naturale e trasparente, dalle geometrie imperfette –.

Guardando specularmente all'Arte povera, un intervento particolarmente rilevante si deve a Claude Gilli, pittore che animava le fila della Scuola di Nizza poco noto all'estero, il cui lavoro è generalmente inquadrato all'interno del filone pop<sup>650</sup>.

A *Work in progress* Gilli propose per la prima volta *Agression d'escargots vivants*, azione che prevedeva la colonizzazione di tre tele non lavorate, e dunque monocrome, da parte di un esercito di lumache, estratte da alcuni secchielli e lasciate libere di transitare entro il perimetro dei supporti pittorici (Figg. 2.132-2.133). Come suggerisce il titolo, l'artista mirava ad una vera e propria aggressione della tela, attuata all'American Center sotto lo sguardo di qualche passante curioso.

L'azione acquista un valore particolarmente significativo se collocata all'interno del percorso di Gilli: a seguito di una formazione da pittore avvenuta nella Nizza degli anni Cinquanta, dove l'artista si era legato alla cerchia di colleghi come Arman, Ben, Martial Raysse, Gilli si confrontò per la prima volta con la scena internazionale a Venezia nel 1967, durante un'importante esposizione alla Galleria del Leone, *12 Super-realists*<sup>651</sup>, che raggruppava opere di artisti come Christo e Michelangelo Pistoletto, rappresentando un'occasione imprescindibile per venire a contatto con il pop d'oltreoceano di Tom Wesselmann e Roy Lichtenstein<sup>652</sup>.

Sebbene le ricerche di gusto pop scoperte a Venezia avessero costituito un importante riferimento per Gilli, all'altezza del 1969 il pittore decise di mettere da parte il pennello sostituendolo con delle lumache: è quasi possibile immaginarlo infiltrarsi nelle cucine delle locande parigine in cerca di lumache ancora in vita da impiegare per la propria azione, che costituisce una netta presa di distanza dal canone artistico, una scelta coraggiosa per un artista francese, per di più con un bagaglio di riferimenti non parigino-centrici. L'intervento, successivamente trascurato dagli studi successivi<sup>653</sup>, doveva rappresentare un momento di svolta tutt'altro che secondario e piuttosto urgente, soprattutto se si pensa che l'*Agression d'escargots*

---

<sup>649</sup> Paul-Armand Gette, *Cristal cubique*, 2 ottobre 1969, tubi d'alluminio, 200x200x200 cm, collezione dell'artista. Cfr. *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, p. 26.

<sup>650</sup> Cfr. *À PROPOS DE NICE* 1977.

<sup>651</sup> *12 Super-Realists*, Venezia, Galleria del Leone, aprile 1967.

<sup>652</sup> Cfr. TOSETTO 2013, p. 24.

<sup>653</sup> GILLI 1981.

verrà riproposta a Bordeaux nel novembre dello stesso 1969<sup>654</sup>, ed anche nel decennio successivo, a più riprese sino al 1979<sup>655</sup>.

L'opera potrebbe nascondere un riferimento ben individuabile: mentre Gilli liberava le proprie lumache negli spazi esterni dell'American Center di Parigi (Fig. 2.133), nella stessa città, al Musée des Arts Décoratifs, il pappagallo di Jannis Kounellis stazionava sul suo trespolo, giungendo per la prima volta in Francia (Fig. 2.134). La collettiva che lo ospitava, *Quatre artistes italiens plus-que-nature*, era stata inaugurata il 1° ottobre 1969<sup>656</sup>, precedendo di pochi giorni l'avvio del calendario di interventi previsti per *Work in progress*. Grazie al catalogo della manifestazione organizzata dai francesi, è possibile ricostruire parzialmente il calendario delle azioni dei vari artisti coinvolti: le testimonianze che menzionano apertamente la data di svolgimento coprono un arco temporale che si snoda tra il 4 e il 22 ottobre<sup>657</sup>. Nello spazio dedicato al proprio intervento, Gilli annotò esclusivamente il mese di ottobre, senza precisare la giornata riservata alla propria azione; eppure, a giudicare dalla bizzarra scelta delle lumache, che irrompono improvvisamente all'interno del *corpus* dell'artista senza soluzione di continuità alcuna con le opere realizzate sino a quel momento, è possibile ipotizzare una vera e propria discendenza da *Pappagallo* di Kounellis.

Tra le opere dell'artista italiano esposte nell'ottobre del 1969, quest'ultima attirò particolarmente l'attenzione degli osservatori che, come testimoniano le recensioni internazionali dedicate alla rassegna, sottolinearono con stupore il carattere irriverente e suggestivo di tale presenza adagiata su una lastra monocroma quadrangolare, viva, autonoma, dal comportamento imprevedibile all'interno del museo:

Various objects and materials are given an airing, to wit, wool (on poles or in metal container); charcoal (laid out on a trolley); earth (admirably tended and functioning as lavish nourishment to an interesting variety of cacti); etc. And to one side of this low-keyed array a very real and rather vexed parrot, dully listed along with the scrap as one of Kounellis' works. The bird hangs there like a question mark. [...] Kounellis is thumbling his nose at us museum-sheep, caught in a discomfiting situation; [...] Kounellis is needling our concept of value-judgements; Kounellis is just making us wonder about Kounellis<sup>658</sup>.

---

<sup>654</sup> *Sigma 5. Recherche et Province, Thème du salon: l'Ecole de Nice*, Bordeaux 1969.

<sup>655</sup> Un *reenactement* dell'azione è testimoniato nel 1979, in *GILLI* 1981, p. 29, e nel 1972 nella cronologia ufficiale delle esposizioni consultabile in linea (<https://www.claudegilli.com/les-expositions>).

<sup>656</sup> *QUATRE ARTISTES ITALIENS PLUS QUE NATURE* 1969.

<sup>657</sup> Cfr. *WORK IN PROGRESS* 1969.

<sup>658</sup> PEPPIATT 1969, p. 54.

Paragonato ad un punto interrogativo, il volatile avrebbe potuto facilmente attirare l'attenzione di un artista che, giunto a Parigi, si apprestava a partecipare ad una manifestazione non istituzionale ed imperniata sulla performatività, in contrapposizione con ogni paradigma formale canonico e contesto ufficiale.

Se la visita alla mostra dei *plus-que-nature* riuniti da Calvesi potrebbe essere giustificata a partire dalla parziale familiarità acquisita da Gilli con la scena italiana<sup>659</sup>, la predilezione del pappagallo rispetto alle opere realizzate con lana, cotone, terra o carbone risulta pienamente allineata agli anni di formazione dell'artista, un pittore che come Kounellis aveva maturato il proprio stile a partire dalle sollecitazioni e dagli stimoli cromatici desunti dalle novità della Pop Art, e che aveva lungamente riflettuto, anche in questo caso come Kounellis, sugli elementi costitutivi del quadro, integrando ad esempio pennellesse o elevando i colori o la stessa pittura a soggetto letterale delle proprie opere (Figg. 2.135-2.137). Le riflessioni di Calvesi incluse nel catalogo di *Quatre artistes italiens plus-que-nature* risultano emblematiche circa gli slittamenti e i rinvii che si instauravano tra le cromie del pappagallo di Kounellis e lo stesso concetto di pittura, che prendeva vita, questa volta biologicamente, nello spazio del quadro, sino a rappresentarne una allegoria vivificata:

Tant que le perroquet reste perché sur son tréteau, contre le fond gris où Kounellis l'a mis, nous aurons une œuvre aux couleurs fascinantes et délicieuses ; mais quand le perroquet se met à s'éloigner et à se tourner dans la pièce, l'instant de bonheur de l'œil, l'instant de beauté qui refusait de s'éterniser ou, mieux, de se laisser empailler, revient de la manière la plus juste dans le courant de la vie, dans le fleuve de toutes les sensations. Le perroquet, comme tous les autres oiseaux que Kounellis a exposés, pourrait fort bien être un symbole de la peinture [...]<sup>660</sup>.

In tali cortocircuiti, ovvero nel salto da pittore della città e pittore della pittura ad artista che aggredisce o vivifica la tela con presenze animali, che della pittura fanno in qualche modo le veci, tra il 1965 ed il 1969 i percorsi di Jannis Kounellis e Claude Gilli si incrociano in maniera pregnante ed inaspettata.

Tra le giovani proposte presenti a *Work in progress* all'American Center l'artista probabilmente più vicina all'Arte povera è Gina Pane, cui andrebbe affiancato anche Boltanski per un gusto estetico rudimentale e volutamente trascurato. Se personalità come Boltanski e Le Gac tentarono, con i loro lavori, di raccontare una narrazione legata all'esperienza umana, il più

---

<sup>659</sup> Oltre al già menzionato incontro con Pistoletto del 1967, Gilli espose a Venezia alla Galleria del Leone nel 1966; a Torino presso la Galleria Il Punto tra il 1965 e il 1967.

<sup>660</sup> CALVESI 1969b, pp. 35-36.

delle volte fintamente autobiografica, Gina Pane si concentrò più degli altri, almeno sino alla svolta legata all'*Art corporel* dei primi anni Settanta, sul rapporto tra elementi naturali e percezione umana. La collaborazione tra i tre artisti, apprezzata dalla critica, venne interrotta subito dopo la biennale parigina del 1969: Boltanski e Le Gac continuarono a lavorare insieme soprattutto agli invii di Mail Art, mentre Gina Pane proseguì le proprie ricerche autonomamente. Del resto, il sodalizio tra i tre si era sviluppato in maniera piuttosto estemporanea e casuale. Come ha ricordato Boltanski,

Lorsque j'ai exposé à la Biennale de 1969 avec Gina Pane, elle ne faisait pas encore de l'art corporel, mais plutôt une sorte de minimalisme que je n'aimais beaucoup – et je dois dire que c'est quelqu'un que j'ai raté, parce que c'est une artiste très importante, mais on ne s'entendait pas très bien – Elle dirait sans doute que c'était pour des questions de machisme, ce qui est possible d'ailleurs. Le Gac et moi étions un peu comme deux frères, et Gina Pane était la pièce rapportée, on n'était pas très gentils avec elle. Elle s'est très vite séparée de nous. Après cela, plus tard, elle a appartenu à un autre groupe, d'art corporel. Mais à ce moment-là je n'aimais pas vraiment cette forme d'art. Plus tard j'ai rencontré Acconci, que j'ai beaucoup aimé<sup>661</sup>.

### 2.3.3 GINA PANE: “TOUT ICI RESSEMBLE A LA-BAS”

Nel novembre 1970, Gina Pane realizzò un'opera a partire da un doppio invio postale: due fogli dattiloscritti costituiscono *Lettre de Turin - Lettre de Paris*<sup>662</sup> (1970): si tratta di due lettere identiche, in cui l'unico elemento a modificarsi è la città di riferimento. Il testo, scarno, accompagnato da titolo, data e firma dell'artista, recita: «Tout ici ressemble à là-bas» (Figg. 2.139-2-140).

Se gli studi più recenti evidenziano in tale prova un intento d'indagine introspettiva e identitaria da parte dell'artista<sup>663</sup>, ovvero il suo identico modo di percepirsi in contesti diversi, i riferimenti geografici a Torino e Parigi, luoghi in cui “tutto si somiglia”, non sono casuali.

Nata a Biarritz, Gina Pane crebbe a Torino, città paterna che lasciò nel 1961 a favore di Parigi<sup>664</sup>. Iscrittasi all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, le prime prove licenziate dall'artista

---

<sup>661</sup> BOLTANSKI, GRENIER 2007, pp. 51.

<sup>662</sup> «*Lettre de Turin - Lettre de Paris*, 1970, 2 feuilles de papier avec texte dactylographié, 29,7x21 cm (chaque feuille), Collection The Museum of Modern Art, The Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection Gift (purchase, and gift, in part, of the Eileen and Michael Coen Collection), 2005, New York, États-Unis», DUPLAIX 2012, p. 141.

<sup>663</sup> Cfr. *ivi*, p. 139.

<sup>664</sup> «Je m'ennuyais terriblement à Turin. Le milieu était très petit, refermé, les Beaux-Arts c'était une catastrophe», dichiarazione dell'artista del 1975 riportata in *ivi*, p. 42.

furono dei dipinti di ascendenza astratto-geometrica, caratterizzati da contrasti cromatici vivi riconducibili alla passione per grandi maestri della pittura moderna come Vincent Van Gogh e Vasilij Kandinskij. La giovane si dimostrò insoddisfatta degli insegnamenti accademici e Torino, dove viveva il padre, rimase una delle sue città d'elezione in cui far ritorno a più riprese. Parigi e Torino potevano dunque in qualche modo convivere dualisticamente e, a partire da tale sovrapposizione di natura biografica, Gina Pane prestò particolare attenzione agli sviluppi della scena artistica torinese.

A seguito di una breve curiosità nei confronti delle strutture minimaliste, di cui si avverte l'influsso in alcune sculture in ferro galvanizzato e dipinto di metà anni Sessanta, l'artista ruppe ufficialmente con la pittura in una valle in provincia di Torino nel luglio 1968:

[...] au cours d'une promenade dans la vallée de l'Orco, au pied des montagnes, la vue d'"un amas de pierres de petite taille, allant de 0,15 à 0,25 m exposées au nord, recouvertes de mousse et encastrées dans une terre humide, m'a fait réaliser qu'elles ne reçoivent jamais de rayons de soleil, donc de chaleur. C'est alors que j'ai pris ma décision et que je formulai mon premier acte 'in vivo' en les prenant une à une pour les déposer dans un endroit découvert et au sud". Il y a eut des témoins, qui commencèrent par se demander si Gina Pane était démente, mais finirent par prononcer la phrase qu'elle attendait le plus : "cela nous fait réfléchir"<sup>665</sup>.

L'avvio della stagione performativa di Gina Pane è tradizionalmente ricondotto a tale azione, *Pierres déplacées* (1968), di cui sono note alcune testimonianze fotografiche realizzate a posteriori nel corso dell'anno successivo<sup>666</sup> (Fig. 2.141). A tale azione possono essere accostate *Dessin verrouillé*<sup>667</sup> (1968), opera costituita da un disegno occultato all'interno di una scatola in ferro ossidato totalmente sigillata, e *Autocritique* (1969), azione testimoniata da alcune fotografie accompagnate da una didascalia di penna dell'artista: «Quatre dessins jetés le 28.12.1969 dans le

---

<sup>665</sup> GATELLIER 1971a.

<sup>666</sup> Come per la maggior parte dei lavori di Gina Pane, l'autrice delle fotografie era Françoise Masson. Alcune fotografie dell'azione sono riprodotte in DUPLAIX 2012, pp. 52-53: «*Pierres déplacées*, 1968, 8 photographies couleur, 50x65 cm (chaque photographie), 100x260 (dimensions totales), photographe: Françoise Masson, collection Anne Marchand, en depot au FRAC des Pays de la Loire, Carquefou, France». In un'intervista rimasta inedita, realizzata nel 1975 da Irmeline Lebeer e parzialmente citata nello studio di Sophie Duplaix, principale studio di riferimento che indaga ad ampio spettro l'attività dell'artista servendosi di un corposo nucleo di fonti archivistiche precedentemente sconosciute, si legge: «Je n'ai pas documenté le premier geste de 68, ni le rayon de soleil de 69, mais je les ai reconstitués». L'autrice del volume aggiunge che «Ces reconstitutions ont eu lieu en 1969», cfr. *ivi*, p. 62 (nota 35).

<sup>667</sup> *Dessin verrouillé*, 1968, Dessin dans une boîte en fer oxydée et scellée, 6x20x15cm, Collection Anne Marchand, en dépôt au Frac des Pays de la Loire, Carquefou, France.

torrent Chisone à Meana Fraz. Perosa Argentina Italie. Destination : Mer. Acte raisonnable, ennuyeux, autocritique. Gina Pane»<sup>668</sup> (Fig. 2.142).

Risalendo queste prime prove al 1968, Gina Pane risulta essere la prima artista operante in Francia ad impegnarsi in azioni che coniugano corpo dell'artista, ambiente e *medium* fotografico, ovvero tutta quella serie di pratiche performative, non ancora transitate oltralpe a quelle date, funzionali a mettere in discussione il senso intrinseco del proprio lavoro a partire dal rinnegamento della pittura. È possibile avvicinare tali esiti alle coeve ricerche di alcuni artisti dell'Arte povera, in particolare al ciclo delle *Alpi marittime* di Giuseppe Penone, realizzato tra il 1967 e il 1968 nei boschi di Garessio, o ad alcune azioni di Giovanni Anselmo, a loro volta testimoniate da diapositive, come *La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965*, di qualche anno anteriori. Effettivamente gli scritti dell'artista italo-francese, editi postumi, registrano all'altezza del 1968 la diretta conoscenza dell'Arte povera, principale responsabile della messa in discussione della produzione precedente, e menzionano specificamente il nome di Anselmo:

#### 1968

Connaissance de l'art pauvre à Turin avec Anselmo, etc. Mise en question de mon travail. Prise de position d'observateur par rapport à l'art pauvre car lui aussi me paraissait avoir des préoccupations d'ordre esthétique.

Toujours vers le milieu de 68, à cause de certaines pièces ayant des formes proches des pierres ou par rapport à d'autres qui contenaient de l'eau, j'ai pris conscience de la nature, d'où mes premiers gestes et pièces.

Mais à partir de 69...<sup>669</sup>.

A Torino, prima ancora che a Parigi, Gina Pane avrebbe potuto confrontarsi con le opere dei principali esponenti dell'Arte povera, attraverso le prime esposizioni organizzate tra il Deposito d'Arte Presente e la galleria di Gian Enzo Sperone a partire dal 1968. L'utilizzo di un grande lenzuolo bianco come base per *La Pêche endeuillée* (1968) fa pensare all'impiego dello stesso espediente per lavori di Anselmo come *Direzione* (1968), mentre la trama di corde e tocchetti di legno disposti al di sopra del drappo a formare una rete da pesca suggeriscono una parentela con la *Trappola* (1968) di Pino Pascali. La dicotomia tra materiali anti-formali e solidi

---

<sup>668</sup> Alcune fotografie dell'azione sono riprodotte in *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, p. 31.

<sup>669</sup> *GINA PANE. LETTRE À UN(E) INCONNU(E)* 2003, p. 139.

geometrici si ripropone in *Désert-Traces*<sup>670</sup> (1969), presentata al *XI<sup>e</sup> Salon Grands et Jeunes d’Aujourd’hui* nel 1970 grazie al sostegno di Pierre Restany<sup>671</sup>: nell’opera (Fig. 2.143) dei blocchetti lignei quadrati vengono disposti entro una zolla di sabbia bianca che occupa una porzione quadrata del suolo; l’opera, tematicamente “desertica” come lo erano in quei mesi i *Cactus* di Kounellis descritti dalla stampa francese come “deserto ricostruito in dei recipienti”<sup>672</sup>, ricorda sia strutturalmente che cromaticamente il *Senza titolo* (1968-1969) di Anselmo costituito da una vasca in acciaio riempita di acqua, calce e mattoni, esposto alla Galerie Sonnabend nell’ottobre 1969 (Fig. 2.144) e riprodotto all’interno volume di Celant del 1969, oltre che sul servizio dedicato a *When Attitudes Become Form* apparso su «L’Œil»<sup>673</sup>.

Gina Pane effettuò numerosi interventi diretti sul paesaggio, ponendosi in linea con l’incipiente diffusione in Europa della Land Art americana. *Terre protégée I*<sup>674</sup> (1968), *Terre protégée II*<sup>675</sup> (1970) e *Terre protégée III*<sup>676</sup> (1970) costituiscono una sorta di ciclo in tre atti, che si dipanò attraverso azioni nel paesaggio svolte in un arco temporale che va dal 1968 al 1970, cronologia che racchiude idealmente le opere dell’artista accostabili all’Arte povera, ponendosi come spartiacque tra la precedente fase di derivazione minimale e la successiva legata in maniera più esclusiva alla performatività del corpo, elemento in realtà costantemente presente nel suo lavoro.

*Terre protégée I* (Fig. 2.145) si svolse nei dintorni di Torino: l’artista dispose su un campo 120 strutture in legno, simili a quelle già impiegate in *La pêche endeuillée*, legate tra loro da cinghie in tela; ad ogni unità lignea corrispondeva un piccolo sacchetto adagiato al di sotto della struttura, nel terreno, contenente diversi semi di cereali, piante erbacee, leguminose e fiori, a loro volta indicati da un’iscrizione a fuoco praticata sul corrispettivo legno. L’idea di una riflessione su «terre, semence, dissémination de graines» per la «préservation d’un lieu contenant la vie»<sup>677</sup> poteva rimandare al lavoro di quegli anni di Jannis Kounellis, che a Berna (1969), ma

---

<sup>670</sup> *Désert-Traces*, 1969, 24m2 de sable, 60 éléments en bois de hêtre, 1 ampoule de 20 watts, 1 texte, localisation inconnue.

<sup>671</sup> *XI<sup>e</sup> SALON GRANDS ET JEUNES D’AUJOURD’HUI* 1970.

<sup>672</sup> Il riferimento è desunto da MICHEL 1969c.

<sup>673</sup> Cfr. GIOVANNI ANSELMO 1969; CELANT 1969a (114); CELANT 1969b (114); PIERRE 1969, p. 17.

<sup>674</sup> *Terre protégée I*, 1968, photographie noir et blanc, 41,5x55 cm, collection privée. «Banlieue de Turin, action, Pièce composé de 120 structures plates en bois orientées par groupes de 20 par rapport aux points cardinaux liées entre elles par des lanières de chanvre, chaque structure étant marquée par une inscription à feu correspondant à la description du contenant d’un sachet placé sous chaque structure, toutes les graines nourricières et florales étaient représentées», *UNE SCENE PARISIENNE* 1991, p. 142.

<sup>675</sup> *Terre protégée II*, 1970, photographie noir et blanc, 102x70 cm, collection MAC/VAL, Musée d’art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, France.

<sup>676</sup> *Terre protégée III*, 1970, photographie noir et blanc, 41,5x55 cm, collection privée. In questo caso l’artista scrisse sulla terra il titolo dell’opera (in cui la stessa parola “terra” era contenuta), ottenendo una tautologia.

<sup>677</sup> Tali riflessioni sono desunte da un dattiloscritto, conservato negli archivi dell’artista, che riporta anche anche schemi, cfr. DUPLAIX 2012, p. 71.



anche alla Galerie Iolas (1969), aveva presentato sacchi colmi di caffè, legumi, ed altri prodotti della terra.

Il legno fungeva da marcatore, elemento che permetteva di visualizzare lo spazio occupato o lavorato dall'uomo, ma anche le qualità generative insite nella natura. Nella disposizione delle proprie strutture l'artista accordava un ruolo fondamentale all'orientamento del sole e ai punti cardinali, coordinate spaziali ed ambientali di riferimento, evidenziando simili preoccupazioni rispetto al coevo lavoro di Giovanni Anselmo.

Inoltre, le fotografie relative a *Terre protégée II*, che mostrano Gina Pane distesa sulla terra con braccia e gambe allungate a formare una sorta di croce (Fig. 2.147), denotano una forte somiglianza con *La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello* di Giuseppe Penone, intervento realizzato e documentato fotograficamente per il ciclo *Alpi Marittime*<sup>678</sup>, le cui testimonianze fotografiche erano state esposte per la prima volta da Sperone in seno alla collettiva *Disegni progetti* nel maggio 1969<sup>679</sup> (Fig. 2.148). Le prove dei due artisti si richiamano strettamente sia a livello iconografico, nei superstiti documenti fotografici, sia da un punto di vista di intenti: se in Penone il corpo diveniva unità di misura per il dato naturale, innescando una vera e propria metamorfosi quantitativa tra le parti, Gina Pane impiegava il proprio corpo, teso alla massima estensione possibile, per proteggere il terreno innescando uno scambio di energie tra natura e presenza umana. La medesima preoccupazione era del resto già stata indagata da Gina Pane nel 1969: in *Modification constante du sol*, già incontrata in *Work in progress*, il corpo dell'artista si faceva unità di misura dello spazio e dell'opera-azione.

Un altro parallelismo con Giuseppe Penone è riscontrabile nell'interesse manifestato nei confronti delle tracce, intese sia come segno tangibile di una presenza vitalistica o biologica, sia

---

<sup>678</sup> In LUMLEY 2010, pp. 498-409 viene proposto un confronto visivo – senza però cimentarsi in alcun tipo di argomentazione – tra tale opera di Gina Pane e *Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969* di Alighiero Boetti. Descrivendo l'opera di Boetti, Lumley ha evidenziato alcuni aspetti particolarmente degni d'interesse: «Questa scultura, per contro, rappresenta il corpo dell'artista, del quale le impronte sono dei segni, così come lo è la statura. La prima persona “io” è accentuata [...]. L'idea di prendere il sole in una città delle Prealpi a metà gennaio è, ovviamente, bizzarra. Altrettanto fuori stagione è la presenza della farfalla. Eppure, i precisi dettagli di luogo e data accreditano la registrazione dell'evento come se si trattasse di un fatto realmente accaduto», cfr. *ivi*, pp. 505-506. L'opera era stata esposta in *When Attitudes Become Form* (dove ne era stata ricalcata la sagoma perimetrale con del gesso) e aveva in effetti goduto di numerose recensioni internazionali. Lo stesso Lumley ha puntualizzato, d'altro canto, che «il lavoro di Boetti è orizzontale e inerte. *Io che prendo il sole* è una sorta di anti-monumento». *Terre protégée II* assumeva un significato diametralmente opposto: non si trattava di una scultura che si concentrava sulla sagoma dell'artista, bensì di un intervento nel paesaggio in cui il corpo si fondeva con l'ambiente, divenendone protettore, quasi emanazione. Risultava inoltre determinante l'utilizzo della fotografia, impiegata per documentare l'azione e corredata da alcune didascalie pensate dall'artista. Per tali ragioni è parso più opportuno un confronto con il coevo lavoro di Giuseppe Penone, più simile sia per intenti che per materiali e procedure impiegati. Assodata la familiarità di Gina Pane con l'ambiente artistico torinese, è plausibile che l'artista conoscesse tali lavori ancor prima che questi divenissero celebri e cominciasse a godere di una circolazione sostanziale.

<sup>679</sup> *Disegni progetti*. Anselmo, Boetti, Calzolari, Merz, Penone, Zorio, 22 maggio 1969 (data del vernissage, come da invito). Qualche laconica informazione sulla mostra è riportata in GIAN ENZO SPERONE 2000, I, p. 139.

come elemento scultoreo che transita in un dato spazio o materiale, modificandolo. Tale tematica emerse già nel 1968, a partire da interventi come *Marquage de la trace du passage du torrent de l'Albergan* (1968) in cui la traccia ad essere evidenziata prendeva forma a partire dallo scorrere di un corso d'acqua; inoltre, molte azioni si concentrarono sulle modificazioni impresse su materiali come la sabbia sia dagli agenti atmosferici, sia dall'uomo. Tra le azioni compiute ad Ury, *Manipulation d'humus sur une étendue de sable* (1970) (Fig. 2.146) registrava la dispersione di terra su un pendio ricoperto di sabbia dovuta all'intervento del vento sia a livello visivo, attraverso la fotografia, sia a livello sonoro, ricorrendo a una registrazione col magnetofono<sup>680</sup> – quest'ultimo espediente si allineava, tra l'altro, agli interventi coevi, restituiti attraverso il video, di Laura Grisi<sup>681</sup> –. In *Stripe-Rake*<sup>682</sup> (1969), sabbia e *humus* venivano modificati grazie alla manipolazione diretta dell'artista o del pubblico con l'ausilio di un rastrello impiegato per interagire con l'opera (Fig. 2.149).

L'azione risulta particolarmente interessante nella misura in cui rafforza il legame tra l'artista e l'ambiente torinese: *Stripe-Rake* venne infatti eseguita a Torino, nella galleria di Franz Paludetto. Il gallerista, che aveva appena aperto un piccolo spazio espositivo chiamato "Franzp", ha raccontato dell'incontro con Gina Pane, che si rivelò fondamentale per la prosecuzione della propria attività espositiva:

Ero in galleria una mattina insieme a Marco Gastini, Giorgio Ramella e Nanni Cortassa, passati a trovarmi. Si presenta una ragazza con i capelli corti: buongiorno, mi dice. Mi chiamo Gina Pane. Era la figlia di Pane un bravissimo accordatore di pianoforti di Torino. Lei però viveva a Parigi. Dovrei fare una mostra in Italia perché un gallerista a Parigi è interessato al mio lavoro ma non vuole farmi mostre se non ho curriculum. Lei mi farebbe una mostra? Accetto ben volentieri anche perché cercavo allora di allargare il campo delle mie relazioni e un possibile contatto con Parigi era prezioso. Una mattina, qualche tempo dopo, arriva un camion dalla Francia e scarica in galleria un mucchio di sabbia bianchissima. È così che è nata l'installazione *Stripe Rake*, la prima personale di Gina Pane. Con lei è arrivato anche il gallerista parigino, insieme a Tania Mouraud. Furono Gina e Tania a consigliare Jean Larcade della galerie Rive Droite a mettersi in società con me. Larcade inizialmente esitò per via del mio spazio troppo piccolo. Fu questo a spingermi a trovarne uno nuovo che individuai poi in via Carlo Alberto: la galleria LP220. [...] Alla fine del

<sup>680</sup> L'opera di Gina Pane potrebbe essere accostata, ad esempio, a *Soffio di foglie* (1979) di Giuseppe Penone.

<sup>681</sup> Ne è un esempio *The Measuring of Time* (1969) in cui suono e natura, immagine e colore, permettevano all'artista di avviare una riflessione sul trascorrere del tempo e sulle relative modificazioni, sia fisiche che percettive, del paesaggio nello spazio. Per un approfondimento sul lavoro di Laura Grisi si rimanda a CELANT 1990; LAURA GRISI: *THE MEASURING OF TIME* 2021.

<sup>682</sup> *Stripe-Rake*, 1969, sable (4m<sup>2</sup>), humus (1m<sup>2</sup>), 1 râteau de bois (180x70 cm), 1 photographie (61x80,5 cm), Collection La Gaia, Busca, Italie.

1969 Gina Pane realizzò *Premier projet du silence* e l'anno dopo una nuova installazione intitolata *La Pêche Endeuillée* [...] <sup>683</sup>

Gina Pane debuttò dunque in Italia alla galleria Franzp; l'incontro con l'artista permise a Paludetto di intrecciare una relazione lavorativa con Jean Larcade, gallerista parigino conosciuto proprio in occasione della mostra personale dell'artista, con il quale avrebbe deciso di fondare la galleria LP220, che ospitò tra la fine degli anni Sessanta ed i primissimi Settanta anche alcune esposizioni di artisti francesi legati a Larcade, come Jean-Pierre Raynaud e Tania Moraud. Paludetto ha ricordato in particolare *Stripe Rake*, che aveva caratterizzato in modo piuttosto bizzarro il proprio spazio espositivo. A seguito della mostra, la sabbia in galleria sarebbe infatti rimasta permanentemente per qualche tempo <sup>684</sup>:

Nell'installazione c'era il rastrello per pettinarla. La gente entrava e ci camminava sopra. Quando è finita la mostra non sapevo come fare a rimuovere tutta quella sabbia. Un'altra mattina, si è presentata una ragazza con i sandalini, molto carina: sono la nipote di Colombotto Rosso, vorrei fare una mostra da lei. Avevo bisogno di soldi. Avevo promesso di andare a Parigi da Larcade nel mese di luglio per decidere sulla nostra società e sui programmi futuri. Quindi accettai. Ma qui c'è la sabbia, mi fa notare. Ed io le rispondo senza alcuna esitazione: la mia galleria ha la sabbia [...] <sup>685</sup>.

Il rapporto tra Pane, Paludetto e Larcade permette di ipotizzare dei legami più stringenti e strutturati tra Torino e la Francia, che interessavano non soltanto gallerie già ben rodute ed inserite in un contesto internazionale, come il ben noto asse Sonnabend-Sperone, ma anche realtà più alternative – spesso a torto considerate minori – che meriterebbero ulteriori approfondimenti <sup>686</sup>.

Inoltre, i ripetuti soggiorni torinesi di Gina Pane costituiscono un'evidenza circa la familiarità che l'artista aveva certamente acquisito con il contesto artistico d'avanguardia locale, ipotesi che lascia presagire una conoscenza pregressa del lavoro di quegli artisti dell'Arte povera subentrati in anni lievemente successivi rispetto ai protagonisti della prima ora, come Anselmo, Penone e

---

<sup>683</sup> BERTOLINO, POLA 2010, pp. 480-481. Si rimanda inoltre a GIRAUD 2014.

<sup>684</sup> Rappresentando probabilmente un possibile precedente per l'allestimento della mostra romana di Mattiacci *Recupero di un mito* del 1975<sup>684</sup>, in cui l'artista e Sargentini ricoprirono gli spazi de L'Attico di sabbia.

<sup>685</sup> BERTOLINO, POLA 2010, p. 481. Paludetto ha ricordato inoltre la realizzazione di un libro d'artista con Gina Pane, *Moments de silence* (1970), legato ad un'ulteriore personale dell'artista; cfr. *ivi*, pp. 482-484.

<sup>686</sup> La perdurante situazione di emergenza sanitaria degli ultimi anni ha reso impossibile approfondire tale nodo critico. Si è comunque cercato di stabilire ripetutamente un contatto epistolare con Franz Paludetto, rimasto purtroppo senza alcuna risposta. Non esistono pubblicazioni di più ampio respiro relative all'attività di Paludetto e alla galleria LP220, che ospitò nel tempo mostre di artisti del calibro di Roman Opalka, Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Luigi Ontani.

Zorio. Degli ultimi due in particolare va sottolineato l'impiego della fotografia come fonte per documentare le proprie azioni: Gina Pane potrebbe aver desunto tale *modus operandi* proprio da loro, esempi ben più prossimi rispetto a quelli di area americana.

Alcuni lavori rivelano anche una investigazione dell'io lirico dell'artista, una certa tensione autobiografica declinata attraverso soluzioni formali non dissimili da quelle impiegate dai giovani italiani. *Souvenir enroulé d'un matin bleu*, realizzato in più versioni ed indicato dalla stampa come serie di multipli<sup>687</sup>, sviluppava il tema del ricordo a partire da un mattino trascorso nello studio torinese del padre, rendendo la sensazione provata attraverso il colore blu e un materiale come il feltro, utilizzato dal padre per l'accordatura dei pianoforti. Tale tensione poetico-introspettiva è direttamente riconducibile alle ricerche dei colleghi italiani, che soprattutto agli occhi dei francesi si caratterizzavano – e differenziavano – rispetto agli esiti d'oltreoceano o d'area germanica per una maggiore lirismo, una sorta d'interdipendenza tra opera ed universo interiore dell'io dell'artista<sup>688</sup>. Soprattutto riflettendo su alcuni titoli, così come sulle didascalie poste a corredo delle testimonianze fotografiche – ad esempio da Giuseppe Penone –, è possibile rintracciare un filo conduttore, legittimando una tale interpretazione. Anche alcune opere coeve di Pier Paolo Calzolari, in particolare quelle caratterizzate da configurazioni di materiali, organici e non, per costruire una sorta di racconto autobiografico di forte impatto evocativo e poetico, possono essere lette in tale direzione. Un tale approccio romantico legato al ricordo, che chiama in causa direttamente l'io dell'artista ed il suo rapporto col mondo, sembra riallacciarsi a radici proprie dell'Espressionismo astratto; non a caso, il titolo dell'opera di Gina Pane chiamava in causa il colore come elemento fondativo<sup>689</sup>.

*Ricordo avvolto di un mattino blu* (Fig. 2.152) si presenta sotto la forma di feltro blu avvolto attorno ad un supporto cilindrico in legno affisso a parete attraverso una barra in alluminio, sulla quale è impresso il titolo dell'opera in lingua italiana<sup>690</sup>, o ancora in una versione leggermente successiva (1969-1970) composta da un foglio di carta fotografica arrotolata appesa al muro attraverso delle cordicelle (Fig. 2.153); in questo caso, il titolo del lavoro era scritto a matita

---

<sup>687</sup> Cfr. GATELLIER 1971.

<sup>688</sup> Tale osservazione è stata più volte sottolineata da Jean-Marc Poinsot durante il corso della nostra conversazione, avvenuta nel luglio del 2020.

<sup>689</sup> Il riferimento al blu è stato ricondotto da Sophie Duplaix ad alcune pagine di *Le Visible et l'Invisible* (1964) di Maurice Merleau-Ponty in cui si legge che il blu è «une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants», mentre Jean-Marc Poinsot chiamava in causa la pittura giottesca, cfr. DUPLAIX 2012, pp. 167-168.

<sup>690</sup> *Souvenir enroulé d'un matin bleu* [*Ricordo avvolto di un mattino blu*], 1969. Feutre bleu, bois, aluminium, 8x90x30 cm, Collection Anne Marchand, en dépôt au Frac des Pays de la Loire, Carquefou, France.

dall'artista sulla parete<sup>691</sup>, come aveva fatto Giovanni Anselmo in *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni* alla Sonnabend di Parigi nell'ottobre 1969 (Fig. 2.154). Anche la prima versione dell'opera presenta alcune similitudini con la produzione di Anselmo, in particolar modo con *Cielo accorciato* (1969-1970), a partire dall'impiego di una barra metallica che, collocata nell'ambiente espositivo, fa riferimento all'elemento paesaggistico del cielo, chiamato in causa cromaticamente o letteralmente a seconda dei casi (Fig. 2.155).

Tali esiti dei due artisti, verosimilmente in rapporto tra loro, riflettevano sul concetto di tempo, un tempo espanso e non misurabile legato al ricordo, coniugando tale aspetto ad un intervento processuale, l'atto di incidere, accorciare o avvolgere, rimandando al contempo all'ambiente esterno.

Poteva anche accadere che attraverso la fotografia la presenza corporea dell'artista entrasse nell'opera divenendo il punto di raccordo tra elementi del paesaggio: è questo il caso di *Situation idéale: terre-artiste-ciel*<sup>692</sup> (1969), fotografia a colori (Fig. 2.156) che vede Gina Pane al centro dell'inquadratura, in corrispondenza della linea dell'orizzonte che separa il suolo e il cielo, dividendola in due parti perfettamente speculari e simmetriche. Sulla fotografia, l'artista appuntò una didascalia esplicativa: «Entre deux horizontales: terre/ciel, j'ai placé mon corps verticalement pour provoquer une situation idéale. 2/9 septembre 1969, Ecos, Eure, Gina Pane», dopo aver tracciato a matita i prolungamenti della linea orizzontale ed aver scritto “ciel” in corrispondenza dell'estremità superiore, “terre” su quella inferiore, “artiste” in sovrapposizione della linea divisoria delle due parti. La figura dell'artista viene dunque a coincidere con la linea dell'orizzonte, e diviene elemento sensibile ideale per riuscire ad esperire il mondo.

Dallo stesso ambiente culturale sarebbe nato anche l'autoritratto fotografico realizzato da Giovanni Anselmo nel 1971 *Entrare nell'opera* (Fig. 2.157) che vede la sagoma dell'artista catturata in movimento all'interno di un vasto spazio aperto, in cui si perdono riferimenti e rapporti spaziali grazie al punto di vista dell'inquadratura scelto per l'autoscatto<sup>693</sup>; se Anselmo predilesse

---

<sup>691</sup> *Souvenir enroulé d'un matin bleu*, 1969-1970. Papier photographique, ficelles, crayon sur le mur, Dimensions et localisation inconnues.

<sup>692</sup> *Situation idéale : terre-artiste-ciel*, 1969, photographie couleur contrecollée sur bois peint, 51,8x68 cm, 70x84,5 cm (avec cadre), Photographe : Françoise Masson. Collection Anne Marchand, en dépôt au Frac des Pays de la Loire, Carquefou, France.

<sup>693</sup> Maddalena Disch ha descritto l'opera come «almost a declaration of intent, a programmatic formulation of the artist's assumptions. The work consists of a black-and-white photograph showing the artist from behind, at a certain distance and from an elevated viewpoint, as he ran towards a spot in the meadow on which he had focused his camera lens before activating the camera's self-timer. In motion, in action, in the middle of an open space: the self-portrait offers a vitalistic image, which, by means of the large format of the print, relativises the distances and suggests a life-size action, situating the viewer in the real time of things as they occur. *Entrare nell'opera* is also the clearest formulation of the desire to be directly involved in the world, to do something that implies real emotional and physical involvement. Rather than remaining behind the camera's lens, in the static position of the viewer, Anselmo chose to be captured at the very moment when he enters the real space of the landscape, in a dynamic,

un *focus* che fissava la processualità insita nell'azione d'ingresso dell'artista, colto in movimento e di spalle, entro il campo visivo, Gina Pane preferì presentarsi come vera e propria mediatrice tra la gravità materiale della terra e l'impalpabilità concettuale del cielo, elevando la figura dell'artista a una figura di transito, facendo del proprio corpo il punto di raccordo tra dimensioni diverse e normalmente non comunicanti.

A partire dalla riflessione su corpo, spazio e opera portata avanti in tali opere di Pane e Anselmo, va rilevato che nel primo importante censimento internazionale di artisti che impiegano “il corpo come linguaggio”, presentato nel 1974 da Lea Vergine in *Il corpo come linguaggio (La Body-art e storie simili)*<sup>694</sup>, studio in cui Gina Pane occupava un ruolo centrale<sup>695</sup>, le pagine dedicate a Giovanni Anselmo presentano proprio *Entrare nell'opera*, descritta come «fotografia fatta dall'autore con l'autoscatto»<sup>696</sup>. Nello stesso volume, alcune dichiarazioni di Gina Pane precisano il rapporto tra corpo, azione e immagine in modo puntuale ed eloquente:

Il corpo che è, al tempo stesso, progetto/materiale/esecutore di una pratica artistica, trova il suo supporto logico nell'immagine, attraverso il mezzo fotografico. La fotografia è un oggetto 'sociologico' che permette di cogliere la realtà: può dunque cogliere sul vivo quella dialettica per cui un comportamento diventa significativo attraverso la comunicazione a una collettività<sup>697</sup>.

Dopo aver esaminato le varie tipologie di immagini, riprodotte singolarmente o in serie, e il ruolo della eventuale didascalia l'artista aggiunse in calce al testo: «N.B. – Gli oggetti presenti in questa pratica artistica non sono delle nature morte, ma sono gli accessori di un'azione o gli

---

emancipating gesture, in an infinitesimal instant of his existence: in a moment of pure being», DISCH 2019, pp. 103; 106. L'opera è stata recentemente esposta anche a Parigi, al Jeu de Paume, cfr. *RENVERSER SES YEUX* 2022.

<sup>694</sup> Cfr. VERGINE 1974; VERGINE 2000a. Tra gli artisti più direttamente riconducibili all'Arte povera erano presenti Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, Giuseppe Penone, insieme ad Eliseo Mattiacci. In relazione al discorso sin qui portato avanti, risulta utile segnalare i nomi di Joseph Beuys e Richard Serra. A rappresentare la Francia, Ben Vautier, Michel Journiac, Annette Messager e Gina Pane. Nel saggio introduttivo (VERGINE 2000b), oltre ad *Opera d'arte vivente* (1961) di Piero Manzoni, si fa riferimento a *Le peintre de l'espace se jette dans le vide* (1960) di Yves Klein, *Tonsure* (1919) di Duchamp e a un suo ritratto nei panni di Rose Selavy eseguito da Man Ray e poi ritoccato dall'artista (1921). Il libro fu accolto positivamente da François Pluchart, che nell'anno successivo avrebbe a sua volta presentato, attraverso una mostra alla Galerie Stadler, i primi risultati dei suoi studi sull'*Art corporel*. All'interno degli orizzonti corporei di Pluchart l'Arte povera italiana non era compresa. Cfr. *L'ART CORPOREL* 1975. Si rimanda inoltre al terzo capitolo della tesi.

<sup>695</sup> Di Gina Pane erano riprodotti quattro scatti fotografici relativi ad *Azione sentimentale* (1974), assieme ad alcune dichiarazioni dell'artista relative alla performance. Veniva inoltre riportato il testo di Pane *Il corpo e il suo supporto immagine per una comunicazione non linguistica*. Cfr. VERGINE 2000a, pp. 196-199.

<sup>696</sup> Ivi, pp. 32-33.

<sup>697</sup> Ivi, p. 196.

attributi di una o più persone. Di conseguenza essi possono conservare il loro contesto originario o quello del rimando alla loro realtà attraverso il supporto di immagini»<sup>698</sup>.

Se lo studio di Lea Vergine associava nel 1974 le ricerche di Gina Pane a quelle di alcuni artisti precedentemente legati all'Arte povera esclusivamente in relazione alle azioni che coinvolgevano il corpo, in Francia la critica locale aveva sin da subito colto il legame tra le ricerche di fine anni Sessanta dell'artista e quelle degli italiani, complice il legame biografico con Torino. Su «L'Art Vivant» Gilbert Gatellier definiva Gina Pane «l'un des rares artistes se montrant capable, en France, d'élaborer un langage nouveau»<sup>699</sup>. Dopo aver abbandonato un'oggettività minimalista, le veniva tributato il merito di aver esportato tra i giovani artisti francesi alcune caratteristiche proprie dell'Arte povera:

Elle travaille depuis 1960 à Paris, qui lui semblait à l'époque un milieu plus favorable, mais sans perdre contact avec Turin, sa patrie ; elle a rapporté d'Italie certains éléments de l'arte povera, non sans les diffuser dans son entourage, car elle recherche la collaboration plutôt que le travail et le succès isolés<sup>700</sup>.

Descrivendo le ricerche dell'artista Gatellier faceva riferimento ad un *continuum* tra natura, uomo ed arte, chiamando in causa elementi quali la trasformazione della natura e la raccolta di tracce, che erano poi organizzate poeticamente in strutture il cui senso restava volutamente sospeso<sup>701</sup>. Tale “ristrutturazione” del mondo sensibile assecondava un intento rigenerativo, attuato attraverso «l'apposition de traces comme surgissement de la vie dans un lieu qui en était dépourvu»<sup>702</sup>.

Nella sua analisi anche Anne Tronche sottolineava l'importanza di tali segni, utili per la costruzione di una nuova comunicazione, nonché espressione di un linguaggio simbolico che riportasse l'uomo in contatto diretto con la realtà:

Cette volonté de rendre au langage sa force primitive, et de mettre au jour de nouveaux moyens de communication, va conduire Gina Pane à dissocier la proposition artistique de son support matériel. C'est ainsi que les activations sur terrain naturel vont le plus souvent

---

<sup>698</sup> Ivi, p. 197.

<sup>699</sup> GATELLIER 1971.

<sup>700</sup> *Ibid.*

<sup>701</sup> «*continuum* nature (cosmos) - homme (et transformation de la nature) - art. Art comme expérimentation sans limites d'objet - jeu si l'on veut, mais le jeu sérieux des enfants – avec des règles précises qui sont la collecte (inspirée) des traces – ce que nous pouvons connaître des choses – et leur organisation (poétique) dans des structures dont le sens est suspendu», *ibid.*

<sup>702</sup> *Ibid.*

consister à relever des traces, des signes permettant de faire une lecture sensible du paysage, et à prendre possession de celui-ci par une série de gestes à haut pouvoir symbolique. Ce réinvestissement de l'être humain au sol, à la pierre et aux objets de rencontre, va prendre des formes différentes : appropriation du sol en s'y couchant jambes et bras écartés ; protection d'une pierre dans le paysage (acte mental par lequel l'artiste intensifie son contact avec un élément de la nature) ; continuation d'un chemin de bois rencontré par hasard au cours d'une promenade [...] ; comparaison des traces laissées par un bulldozer à celles occasionnées par des semilles de graines<sup>703</sup>.

Veniva inoltre generalmente sottolineata, a ragione, un'attenzione particolare nei confronti delle questioni di attualità, dall'ecologia alla cronaca, in cui spesso «le sujet traité se trouve en prise directe avec l'actualité»<sup>704</sup>. Se in *La Pêche Endeuillée* (1968), esposta alla torinese galleria LP 220 nel 1970, era possibile rilevare la «référence à la mer contaminée par la bombe lancée sur Hiroshima»<sup>705</sup>, in *Le Riz n° 1* (1970-1971)<sup>706</sup>, trasposizione in zinco di una risaia, veniva colta un'allusione alla guerra del Vietnam (Fig. 2.150).

Presentata alla Galerie Rive Droite nel giugno del 1971, *Le Riz n° 1* si componeva di una struttura metallica quadrangolare collocata sul pavimento e riempita di terra, all'interno di cui erano disposti dei finti germogli di riso in zinco. Tale allestimento dialogava con i *Cactus* che Jannis Kounellis aveva esposto a Roma nel 1967<sup>707</sup> (Fig. 2.151) e poi a Parigi nel 1969<sup>708</sup>, coniugandosi alle ricostruzioni artificiali della natura di Pino Pascali e di Piero Gilardi, ben note in Francia.

Sulla parete adiacente alla struttura era collocata la scritta al neon "Riz" accompagnata da vetrine che presentavano vari oggetti – emblematica la contrapposizione tra una manciata di riso ed una cartuccia per arma automatica americana, ma anche fotografie del personale della sede americana della Ford, confrontata con degli operai indù –, documenti affissi a parete che presentavano i report statistici relativi alla disponibilità globale di riso, il volume di André Angladette *Le Riz*, uno studio sull'argomento che era stato ripubblicato in edizione aggiornata nel 1967. Erano presenti dei microfoni che registravano il passaggio e i discorsi dei visitatori, e degli altoparlanti che riproducevano tali suoni all'esterno della sala.

---

<sup>703</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 237.

<sup>704</sup> Ivi, p. 236.

<sup>705</sup> BOYEURE 1971.

<sup>706</sup> *Le Riz n°1*, 1970-1971. Structure en zinc au sol en 4 éléments assemblés, néon, vitrines, documents, 3 microphones, 1 haut-parleur, 1 amplificateur, 360x220 cm au sol, Musée départemental d'art ancien et contemporain, Épinal, France.

<sup>707</sup> Cfr. KOUNELLIS 1967.

<sup>708</sup> QUATRE ARTISTES ITALIENS PLUS QUE NATURE 1969.



Retrospectivamente, l'installazione sarebbe stata interpretata come insieme di «objets désignés comme la réminiscence d'un monde de pauvreté [...] le riz dans sa fonction de plante nourricière tente de réconcilier les pôles de la disjonction homme/nature»<sup>709</sup>.

Claude Boyeure, recensore della mostra su «Les Lettres Françaises», individuava delle ragioni ben precise nella scelta del riso come soggetto dell'installazione: «Parce que le riz est nourriture universelle (et non pas le blé comme on pourrait le croire), parce qu'il est consommé aussi bien dans les pays capitalistes que révolutionnaires et qu'ainsi s'établit une sorte de communion de lien»<sup>710</sup>, definendo il risultato «un dialogue avec la réalité. Une manière objective d'appriivoiser la grande Peur. Une pause pour la méditation, la réflexion»<sup>711</sup>.

L'artista si pronunciò in prima persona, e a più riprese, sulle proprie ricerche a partire dal 1974, attraverso alcuni scritti pubblicati su riviste, dal taglio fortemente programmatico al punto di venire considerati dalla critica quasi come dei manifesti. Il primo e più celebre, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, comparve alla fine del 1974 su un numero – che presentava un nutrito *dossier* su Gina Pane – di «Artitudes International», rivista di François Pluchart che sosteneva accanitamente *l'Art corporel* e *l'Art sociologique*, ambiti cui veniva ricondotto, a quelle date, il lavoro di Gina Pane.

Le tematiche affrontate erano quelle già messe in luce a livello internazionale dalla maggior parte degli artisti di quegli anni: si parla di «civilisation qui nous prive du feu matériel/spirituel», «maladie mentale», «manipulant sa libido en valeur marchande»; in sintesi, di un sistema culturale «donnant l'illusion à l'individu de le libérer alors qu'en réalité la Société l'aliène»<sup>712</sup>. In un testo pubblicato a qualche mese di distanza su «Opus International» l'artista si preoccupò inoltre di definire le proprie fasi creative nel tentativo di delineare una continuità tra la fase degli interventi nella natura e la successiva di matrice performativo-corporea, proprio a partire dalla centralità del corpo: le definizioni fornite furono «68/70: le corps écologique, 71/74: le corps sociologique»<sup>713</sup>.

A partire da tale dichiarazione, gli studi più recenti tendono a privilegiare soprattutto il ruolo del corpo, minimizzando il dialogo instaurato con l'Arte povera negli interventi effettuati tra 1968 e 1970<sup>714</sup>; in realtà, come già ribadito, fu Gina Pane in prima persona ad appuntare sui propri diari di essere entrata in contatto con l'Arte povera, indizio che risulta parlante circa il rilievo che tale scoperta potesse rivestire all'interno del proprio percorso.

---

<sup>709</sup> TRONCHE 1997, pp. 29-30.

<sup>710</sup> BOYEURE 1971.

<sup>711</sup> *Ibid.*

<sup>712</sup> DOSSIER GINA PANE 1968-1974 1974, p. 34.

<sup>713</sup> *Ibid.*

<sup>714</sup> Sophie Duplaix ha dichiarato che tale fase creativa «ne se confond pas toutefois avec les propositions des artistes du land art ou de l'arte povera, même s'il peut investir la nature», cfr. DUPLAIX 2012, p. 69.

Uno dei primi contributi critici dedicati a Gina Pane da Catherine Millet (1969) si apriva con una premessa dedicata proprio all'Arte povera, in cui Millet analizzava il volume *Arte povera* pubblicato da Celant proprio in quei giorni<sup>715</sup>. La digressione italo-centrica con cui si apriva l'articolo è forse giustificata, oltre che dalle origini italiane di Gina Pane, dall'apparato iconografico a corredo del testo: sono infatti riprodotte tre fotografie risalenti all'intervento *Piccolo Valentino* effettuato da Gina Pane a Torino il 12 novembre 1969 (Fig. 2.158). A partire dall'osservazione di alcuni bambini che giocando lasciavano le proprie impronte su delle montagnette di terra, presenti al parco per dei lavori di sistemazione degli spazi verdi, Gina Pane scattava delle fotografie per poi concepire un'azione che poteva essere replicata altrove e da chiunque:

[...] si cette terre est 'sculptée' par des pieds d'enfants, ce ne sont pourtant pas des préoccupations plastiques (recomposition du jardin) qui la motivent. De même, si l'artiste se permet, dans un court texte, une amplification personnelle, émotionnelle, de l'événement, il ne s'agit que d'un élément additionnel pour diffuser l'idée et en aucun cas d'une interprétation définitive imposée à la sensibilité des éventuels spectateurs - acteurs. Les limites de l'œuvre ne s'inscrivent ni dans un système de conventions esthétiques ni dans l'élaboration d'un univers poétique factice mais dans le contexte social le plus immédiat<sup>716</sup>.

Le fotografie relative all'intervento, *Appropriation d'un événement dans le but de le provoquer dans un autre lieu*, si riallacciavano al motivo ricorrente in quegli anni dell'immagine di bambini intenti ad interagire con installazioni d'arte contemporanea in uno spazio aperto cui si prestavano in Italia, ad esempio, i lavori di Eliseo Mattiacci<sup>717</sup>.

Rispetto ai precedenti casi italiani il lavoro di Gina Pane evidenziava però in maniera più netta il progressivo fenomeno di smaterializzazione dell'opera, che particolare che non sfuggiva a Catherine Millet:

Actuellement, l'œuvre, réduite parfois à l'événement, s'accompagne de plus en plus d'interventions photographiques et accepte le relais des mots. Il se peut même que l'artiste ne soit pas responsable de la représentation concrète d'une idée, que son intervention n'ait

---

<sup>715</sup> Per un approfondimento, si rimanda terzo capitolo della tesi.

<sup>716</sup> MILLET 1969d.

<sup>717</sup> Si pensi ad esempio alla documentazione fotografica realizzata in occasione delle azioni di Eliseo Mattiacci al Parco Laurentino in cui venivano spesso fotografati dei bambini intenti ad interagire con opere quali i *Cilindri praticabili* (cfr. MATTIACCI 1968), o ancora al già segnalato servizio televisivo realizzato dalla televisione francese in occasione della Biennale di Parigi del 1967 (cfr. CHABOUD 1967, primo capitolo della tesi) in cui dei ragazzini venivano ripresi mentre pattinavano attorno ai *Tubi* di Mattiacci all'ingresso del Musée d'Art Moderne.

lieu qu'au niveau de l'appropriation d'un fait déjà existant, puis de la diffusion de l'idée qu'il engendre<sup>718</sup>.

A tal proposito Catherine Millet riportava le parole dell'artista, in cui veniva dichiarato che «Dans ce contexte, l'artiste pourrait participer conceptuellement par exemple : exiger l'élévation d'un terrain, la nécessité de cours d'eau, la structure d'un pavé, etc. car pour l'artiste il ne doit y avoir aucune rupture entre le milieu naturel, l'individu et sa création»<sup>719</sup>; appariva in ultima istanza chiaro che «L'Art n'est plus diversion de la réalité, isolant l'individu dans une contemplation esthétique mais, comme nous le disons, instrument de connaissance et moyen d'action social»<sup>720</sup>.

Le ricerche di Gina Pane di quegli anni risultano dunque sospese tra presenze minimaliste, aperture verso l'Arte povera, l'arte ambientale e l'ecologia, l'azione, sottolineando un impegno ideologicamente teso verso l'attualità e la società che avrebbe acquisito nel tempo un peso sempre più determinante. Tale ricco ed intricato ventaglio di possibilità rendeva il suo lavoro sfuggente a un incasellamento. Come commentò Pierre Restany sul catalogo di *Acqua alta/ Pali/ Venezia*, esposizione alla Galerie Rive Droite del giugno 1970 che presentava una personale ricostruzione della città italiana attraverso alcuni piloni metallici posizionati entro una struttura quadrangolare riempita di acqua putrida, «La Venise de Gina Pane est trop structurée pour être purement conceptuelle, trop maximale pour être minimale, trop riche en somme pour être 'pauvre'»<sup>721</sup>.

Un ulteriore spunto di riflessione sollevato dalla pratica artistica di Gina Pane riguarda l'investigazione attuata nei confronti del linguaggio, inteso come codice da scrivere e leggere, ripetere o ascoltare, e della comunicazione in senso lato. Un approfondimento sul senso di tale urgenza comunicativa era fornito da Boyeure, che analizzava la totalità della produzione dell'artista di quel giro di anni adottando tale prospettiva:

Les étapes actives sont des quêtes *in vivo* à la fois biologiques et métaphysiques. Parmi diverses actions l'artiste enfuit un rayon de soleil dans la terre à l'aide de miroirs, trace des sillons, des signes dans le sol, transporte au soleil des pierres humides qui n'ont jamais connu que l'ombre, prolonge avec des traverses un chemin forestier pour tenter de trouver une nouvelle possibilité de communication. Un appel pathétique. Communiquer, voilà les *raisons*, le *mot* de Pane. Il y a un double sens. L'artiste utilise les deux significations.

---

<sup>718</sup> *Ibid.*

<sup>719</sup> *Ibid.*

<sup>720</sup> *Ibid.*

<sup>721</sup> RESTANY 1970.

*Communiquer* : parler, prévenir.

*Communiquer avec* : rencontrer, appréhender<sup>722</sup>.

Ragioni di ordine estetico o plastico lasciavano così spazio a preoccupazioni di ordine antropologico-culturali: «L'art n'a pas un but *esthétique* pour Pane. C'est un moyen d'analyse, de communication. Le concept *plastique* n'a plus rien à voir ici. Seul est en cause le concept *expression*. L'artiste emploie les signaux, les symboles, les *traces*»<sup>723</sup>. Similmente, Gatellier parlava di

[...] remarquable exemple des niveaux de lecture parallèles que Gina Pane oppose à la prévarication du sens (sa multiplicité désordonnée, ses divergences ambiguës). Divers langages parallèles aboutissent à une signification unitaire, évidente, qui est l'essence même des choses ; et l'idée de l'artiste n'est jamais que cette essence perçue par elle. Dans l'œuvre vénitienne, mais dans toute œuvre de Pane en fait, un certain nombre de couple antagonistes définissent ces niveaux de lecture : sociologie/écologie ; contamination/protection ; oppression/liberté ; destruction/vie<sup>724</sup>.

Tali riflessioni sulle strutture comunicative, sull'ambiente, sulla sociologia e sull'uomo, intenso in quanto struttura biologica e senziente in cerca di un contatto col mondo, potevano essere rese attraverso il ricorso ai linguaggi più disparati; l'abilità dell'artista risiedeva proprio nel dominare mezzi e strumenti eterogenei, facendoli convivere per dar forma ad una ricerca attenta alle nuove tendenze, ma anche estremamente personale, in certa misura impegnata, ma soprattutto consapevole della necessità di porsi certe precise domande. Tali caratteristiche sarebbero emerse con più prepotenza nelle ricerche performative degli anni Settanta quando l'artista avrebbe abbracciato pratiche più direttamente legate al corpo, incontrando in Francia il favore critico di François Pluchart e in Italia quello di Lea Vergine<sup>725</sup>.

## 2.4 TRACCE SPARSE DI ARTE POVERA: QUALCHE CASO PROBLEMATICO

---

<sup>722</sup> BOYEURE 1971.

<sup>723</sup> *Ibid.*

<sup>724</sup> GATELLIER 1971.

<sup>725</sup> Cfr. *L'ART CORPOREL* 1975; VERGINE 1974.

Alcune opere presentate tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta da artisti francesi non direttamente riconducibili alle mode dell'Arte povera e processuale testimoniano un rapporto ambivalente con le coeve ricerche degli artisti italiani: nonostante la problematicità dei casi, risulta plausibile affermare l'esistenza di alcuni parallelismi, leggibili – se non attraverso la possibilità di uno sguardo puntato direttamente verso Torino o Roma – almeno come sintomo di un comune clima culturale, figlio del rinnovamento del sistema artistico e sociale di quel tempo.

Una prima evidenza da tenere presente è l'abbandono, spesso momentaneo, da parte di alcuni artisti delle tecniche tradizionali a favore di assemblages, installazioni, sino a spingersi talvolta nel dominio del concetto, che iniziava intanto a riscuotere i primi consensi. Un altro tratto peculiare di tale fase di svolta è costituito da un rifiuto generalizzato delle etichette coniate dai critici, inadatte ad esprimere quel senso di rinnovamento e di cesura avvertito dagli artisti in prima persona.

In tali dinamiche, l'ingombrante fortuna di movimenti come Fluxus o il Nouveau Réalisme e i crescenti consensi verso l'Arte povera registrati nel 1969 incoraggiavano gli artisti francesi verso la ricerca di nuove vie espressive, declinandosi sia attraverso l'impiego di nuovi strumenti, in *primis* la fotografia, sia mediante la predilezione per le azioni e il comportamento. Sebbene la fortuna di questo eterogeneo nucleo di lavori sia stata piuttosto contenuta, e spesso ignorata al di fuori della Francia, certi esiti, per la loro precocità, non avrebbero sfigurato all'interno della geografia dell'arte internazionale di quel tempo, geografia in cui la Francia ricopriva una posizione piuttosto marginalizzata.

#### 2.4.1 GÉRARD TITUS-CARMEL: TRA PROCESSO, QUADRO E DISEGNO

Tra il marzo e l'aprile del 1969, Gérard Titus-Carmel presentò la stessa installazione in due mostre collettive: la prima, organizzata negli spazi della galleria di Daniel Templon, la seconda entro la cornice più istituzionale dell'ARC, la sezione dedicata alle nuove proposte del Musée d'Art Moderne di Parigi<sup>726</sup>. L'artista, che si era formato come incisore e si era da sempre concentrato su produzione grafica e disegno, e che presto si sarebbe fatto notare anche alla Biennale di Parigi, licenziava per l'occasione *La grande bananeraie culturelle* (1969) (Fig. 2.161).

---

<sup>726</sup> La mostra alla Galerie Templon si svolgeva tra l'11 marzo e il 12 aprile 1969, radunando opere di Titus-Carmel, Buri, Dufo e Télémaque; parallelamente, *Distances* veniva allestita nella sezione ARC del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris tra il 20 marzo e il 13 aprile del medesimo anno, nell'intento di presentare una sorta di reazione, una presa di distanza appunto, nei confronti della Pop Art. Cfr. *DISTANCES 1-2 1969*.

L'installazione consisteva in una serie di mensole in legno identiche, disposte a muro su cinque livelli contro un fondo monocromo, ottenendo un bianco minimale come cromia dominante, sopra le quali erano installate delle banane in plastica, come fossero sculture. Tra i sessanta oggetti era presente un'unica banana reale, distinguibile soltanto con il trascorrere del tempo, a causa del progressivo avanzamento del suo stato di degradazione.

Si affrontava, all'interno dell'esposizione all'ARC, curata da Pierre Gaudibert, il problema dell'immagine e del sistema oggettuale; in particolare, il lavoro di Titus-Carmel avviava una riflessione nei confronti dell'artificiosità delle nuove tendenze, interrogandosi sulla riproducibilità dell'opera e facendo perno sul concetto di oggetto reale e sua copia, volutamente presentati in una situazione di ingannevole ambiguità.

È possibile ravvisare il bersaglio di Titus-Carmel nella serialità cara ad Andy Warhol, così come nel freddo rigore analitico e inerte delle strutture minimali con cui era difficile fare i conti instaurando un dialogo percettivo.

L'impiego del fondo bianco su cui spiccava il giallo delle banane, isolate da qualunque contesto referenziale, potrebbe trovare una fonte appropriata proprio in un'opera di Warhol, ovvero la serigrafia<sup>727</sup> alla base per la copertina del disco *The Velvet Underground and Nico*: pubblicato nel marzo del 1967, l'immagine di Warhol – vero e proprio pilota dietro l'esordio della band della scena alternativa newyorkese – che presentava a vista la firma dall'artista eludendo ogni riferimento autoriale relativo sia ai Velvet Underground che a Nico, si caratterizzava per un bianco totalmente omogeneo che metteva in risalto una grande banana gialla, in primissimo piano, con cui era addirittura possibile interagire (Figg. 2.159, 2.160). La copertina era infatti progettata per permettere di sbucciare il frutto, seguendo la scritta sovrimpressa “*Peel slowly and see*”, facendone emergere l'interno, colorato in rosa shocking a simboleggiare una provocatoria allusione sessuale. In un'intervista a Nico realizzata a distanza di qualche anno per la televisione francese è testimoniata la distribuzione dell'LP nei maggiori negozi musicali di Parigi sin dalla data di pubblicazione<sup>728</sup>. Inoltre, all'interno dell'*Andy Warhol's Index Book*, libro d'artista

---

<sup>727</sup> «II.10: *Banana*, ca. 1966. Screenprint on styrene, 61x135,2 cm; image, approximately 43,2x91,4 cm. The banana skin, printed on laminated plastic, 45,4x92,1, can be removed and placed anywhere on the sheet. Not shown scale.] Edition: approximately 300; some have a stamped signature on recto; some signed on verso; some stamped AP on recto; some dated. Printer: Unknown; Publisher: Andy Warhol, New York», *ANDY WARHOL PRINTS. A CATALOGUE RAISONNÉ 1962-1987* 2003, p. 61. Proprio tale opera era alla base dell'*artwork* progettato per il disco d'esordio dei Velvet Underground: «Later designs the cover for and produces the Velvet Underground's first record, *The Velvet Underground and Nico*, 1967. *Banana*, ca. 1966 [II.10] relates to this record cover», ivi, p. 349. Si rimanda inoltre a *ANDY WARHOL. LES POCHETTES DE DISQUES 1948-1987* 2008, e al saggio introduttivo MARÉCHAL 2008.

<sup>728</sup> DESFONS 1972. Servizio realizzato per *Pop deux* il 22 gennaio 1972: «Office national de radiodiffusion télévision française, réalisateur : Pierre Desfons, présentateur : Patrice Blanc Francard, participant : Nico. Patrice Blanc Francard s'entretient avec Nico. La chanteuse évoque ses rencontres avec Lou Reed, John Cale et Andy Warhol

pubblicato da Warhol nello stesso anno che godette di una buona diffusione anche in Europa, era inoltre possibile osservare alcune fotografie che ritraevano l'artista negli ambienti della sua Factory, nell'atto di allineare numerose serigrafie raffiguranti lo stesso soggetto<sup>729</sup> (Fig. 2.162).

A partire da tale spunto, il titolo del lavoro di Titus-Carmel acquisterebbe un valore ancora più incisivo di critica nei confronti di come una cultura di massa fintamente alternativa, in cui il mercato e le mode – ovvero l'egemonia americana – dominavano sovrane, in maniera ingannevole e contraddittoria.

Inoltre, l'idea del deterioramento di un elemento organico era alla base del celebre *Senza titolo (Struttura che mangia)* (1968) di Giovanni Anselmo (Fig. 2.163), che sarebbe però stato esposto a Parigi successivamente, nell'autunno dello stesso anno. Prima ancora di presentare la sua *bananeraie* Titus-Carmel stava già dedicandosi a lavori che assemblavano oggetti di diversa natura su supporti monocromi; proprio a partire dall'esplorazione dell'oggetto, l'artista si sarebbe ben presto spinto sino all'intervento del 1969, introducendo la reale degradazione di un elemento. Così il critico Pierre Léonard:

Le 'peintre' Titus-Carmel d'abord, avec les guillemets de circonstance, car il s'agit de celui qui a présenté dans quatre ou cinq expositions [...] divers objets sur des toiles leur servant de fond, sinon de repoussoir. Objets de nature déterminée : des fleurs, des fruits ou des légumes artificiels, de la fourrure de nylon... On était près déjà de deviner l'ironie, mais un 'accident' venait l'aggraver singulièrement : la pourriture s'installait là, quelque part, soit qu'on ait placé, mine de rien, un fruit réel parmi les autres immuables au fil des jours [...]. Cependant que derrière, la toile monochrome ou légèrement animée, mate ou glacée, ne disait rien<sup>730</sup>.

Si trattava di lavorare «dans cette zone de conflit qui sépare le réel de l'artifice», denunciando «les limites du langage artistique. En récupérant, par l'intermédiaire des choses pourrissantes, la notion de temps réel, il entreprenait ainsi la création d'une oeuvre dont la finalité était réduite au problème de son intrusion dans l'espace quotidien»<sup>731</sup>. Anche Tommaso Trini scrisse sull'opera dell'artista francese a qualche anno di distanza, in occasione di una mostra personale alla Galleria Schwarz di Milano che si concentrava su disegni e incisioni. Riferendosi alla *bananeraie*, il critico ribadiva la volontà di indagare il complesso rapporto tra modello, copia e simulacro: «una vera

---

ainsi que sa participation au groupe Velvet Underground. Puis elle parle de ses projets et du film qu'elle vient de tourner avec Philippe Garrel, *La cicatrice intérieure*».

<sup>729</sup> Cfr. WARHOL 1967.

<sup>730</sup> LÉONARD 1969, p. 42.

<sup>731</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, pp. 218-219.

banana/modello tra tutte le altre banane/copie in plastica, e la perfetta imitazione sarà denunciata presto dalla putrefazione della banana vera, che non sarà più un modello per le false banane 'ben imitate', che a loro volta non saranno più copie ma simulacri»<sup>732</sup>, riscontrando poi nella visione globale del lavoro dell'artista la compresenza di concetti semplici e complessi, universo geometrico e organico, parole e discorsi, costruzione e disarticolazione<sup>733</sup>.

Nelle tre opere presentate alla Biennale di Parigi del 1969<sup>734</sup>, *Bleu sur Grand-Or, Vif-Argent avec Givre, Vert sur Grand-Or avec Corde* «la matière ou les choses pourrissantes, ou répugnantes, semblent se pacifier et s'unir plus subtilement avec la matière ou les choses artificielles qui, elles-mêmes, se lient implicitement avec les fonds peints de la toile»<sup>735</sup>: se l'impiego di oggetti e materiali disparati sulla tela potrebbe far pensare ai precedenti d'oltreoceano di Johns, Rauschenberg o Dine, va sottolineato come una tale attenzione nei confronti della materia e delle sue qualità fisiche di deperibilità non sia pensabile a quelle date separatamente dai primi riconoscimenti ottenuti dagli artisti dell'Arte povera. Similmente, le ricostruzioni olfattive di ambienti naturali in alcune gallerie francesi dei primissimi anni Settanta vengono definite capaci di «mobiliser l'attention sur l'artifice, celui-ci devenant le révélateur du lieu culturel, par opposition au lieu naturel qu'il s'agit de suggérer»<sup>736</sup>, come avevano già fatto Pascali e Kounellis.

Successivamente Titus-Carmel indagò i processi di modificazione e deterioramento degli oggetti da un punto di vista grafico-disegnativo, traducendo così le ricerche condotte in ambito processuale ad un livello più concettuale:

Ces accumulations de nourritures et d'ustensiles, de dégoulinages et de formes géométriques (généralement appelés objets indéterminés), tout ce nécessaire et tout cet inutile exactement dessinés au trait, dans une intelligence parfaite avec l'espace, comme les fruits même du vide, [...] avec cette insistance à qualifier de culturel tout ce qui se consomme, dans une sorte d'humour volontaire qui se dévore lui-même en dévorant tout ce à quoi il touche [...]<sup>737</sup>.

---

<sup>732</sup> TRINI 1973a, p. 9.

<sup>733</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>734</sup> 6<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS 1969.

<sup>735</sup> LÉONARD 1969, p. 43.

<sup>736</sup> «Bien que relevant d'un type de recherches apparemment fort différent, les essais de reconstruction olfactive: *La Chaussée des Géants* en 1969, *La Forêt Vierge/Amazonie* en 1971, poursuivaient dans un autre registre les options de départ de l'artiste. Par l'intermédiaire de photos, donnant une information sèche du lieu géographique, et d'appareils à ozone diffusant dans une galerie (1969, Daniel Templon, Paris) et dans un musée (1971, ARC) un site naturel. L'œuvre devenait ainsi la signalisation d'un phénomène extérieur. Et les moyens mis en œuvre accusaient volontairement les distances existantes entre le modèle et sa reconstruction imaginative», TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 219.

<sup>737</sup> LÉONARD 1969, p. 43.



I disegni e le incisioni presentati a Milano da Trini nel 1973 appaiono in certi casi come traduzioni grafiche dell'immaginario dell'Arte povera e processuale, definito "cantieristico" nel 1969 a Berna e qui rievocato grazie ad elementi come corde, fieno, drappi, costantemente abbinati a strutture geometriche, evocative di una certa invariabilità. In tali ricerche il lavoro grafico di Titus-Carmel si apparentava all'arte processuale (Figg. 2.164-2.165) nella misura in cui portava l'osservatore ad una riflessione sull'azione compiuta dal tempo sulla realtà, lasciando intravedere in filigrana, ancora una volta, una critica verso la fagocitante società dei consumi:

[...] les aventures ou mutations organiques d'une sphère, d'un cube ou autres volumes géométriques. D'un dessin à l'autre, des dégradations, des éclatements, des brisures ou des excroissances malsaines altèrent les formes sans les dénaturer complètement. Ce mouvement irréversible, qui oblige chaque représentation graphique à s'éloigner du modèle initial, fait figure de symbole, dans la mesure où il s'apparente à l'action du temps sur la réalité<sup>738</sup>.

#### 2.4.2 HERVÉ TÉLÉMAQUE: NÉ QUADRO, NÉ OGGETTO

La collettiva da Daniel Templon del 1969 intitolata *Objets* comprendeva, oltre a *La grande bananeraie culturelle* di Titus-Carmel, alcune opere di Hervé Télémaque, pittore haitiano di nascita che si trasferì a Parigi nel 1961 e dopo un soggiorno di studio a New York durato qualche anno.

La sua produzione, da sempre sospesa tra realtà del quadro e realtà oggettuale, risulta di difficile collocazione ed è generalmente inquadrata entro il filone pop, grazie anche all'appellativo di «truly pop»<sup>739</sup> affibbiato da Lucy Lippard nel suo celebre volume sulla Pop Art del 1966. Télémaque godeva anche di osservatori italiani: prima ancora d'includerlo nel suo *Pop art in USA*<sup>740</sup> (1967) Boatto aveva presentato la personale romana di Télémaque (L'Attico, 1965) puntualizzando che, sebbene «Ogni stagione artistica elegge un termine fisso di riferimento nei cui confronti si misura ogni nuova opera. Oggi per la ricerca figurativa quel termine non può essere rappresentato che dalla 'pop art'», la posizione dell'artista risultava piuttosto problematica a riguardo «Ché per gli americani è un quadro empirico interessato alla logica interna delle figure e degli oggetti, alla loro costituzione ed individualità materiali, mentre Télémaque partecipa

---

<sup>738</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 219.

<sup>739</sup> LIPPARD 1966b, p. 186.

<sup>740</sup> BOATTO 1967b, p. 236.

tuttora di una cultura sensibile maggiormente all'essenza, al significato, diciamo all' "anima" dell'immagine e della cosa»<sup>741</sup>.

Anche le più attente voci critiche d'oltralpe citavano Télémaque come caso di superamento, più che di adesione all'estetica pop:

Des ressemblances purement formelles ou accidentelles ne sauraient cependant faire méconnaître l'extraordinaire originalité d'une œuvre dont les plus récents développement montrent les différences essentielles de celle-ci avec le pop art traditionnel. S'il fallait rapprocher Télémaque d'autres artistes, je le situerais plus volontiers aux côtés d'Alex Hay ou de Walter de Maria, dont l'intérêt réside plus dans ce qui les différencie que dans ce qui les rapproche du pop<sup>742</sup>.

Partito da una figurazione non immune all'immaginario pubblicitario e dei mass-media, la peculiarità dell'artista risiedeva principalmente nell'integrare all'interno del dispositivo-quadro elementi oggettuali dei più vari, cadendo talvolta in soluzioni già impiegate oltreoceano da personalità quali Rauschenberg o Dine. Per tali ragioni anche Fabio Sargentini, parlando dei ricordi legati a Télémaque, lo definisce artista pop.

Le opere presentate da Templon nel 1969 sancirono una cesura più netta, trattandosi di sculture eminentemente oggettuali, talvolta accostate dalla critica a quelle di Claes Oldenburg<sup>743</sup>. Si trattava di sculture che impiegavano materiali come il legno e la tela, ma anche metalli, corde, sabbia, e che sottolineavano ulteriormente la debolezza di etichette definitorie troppo strette, spesso incapaci di aderire congruamente alle specificità dei linguaggi visivi che gli artisti sperimentano alla fine degli anni Sessanta.

In Francia fu tentata una lettura globale della produzione di Télémaque riscontrando caratteristiche peculiari quali «une certaine volonté de représenter dans une seule peinture ou dans un seul objet des réalités opposées ou contradictoires», così come, da un punto di vista formale, «opposition de poids, de matière, d'usage»<sup>744</sup>. All'osservatore, non sarebbe rimasta altra

---

<sup>741</sup> BOATTO 1965, p.n.n.; cfr. *HERVÉ TÉLÉMAQUE* 1965.

<sup>742</sup> MARANDEL 1970, p. 39.

<sup>743</sup> Boatto evidenziava già nei dipinti esposti a Roma nel 1965 alcuni punti di contatto con la produzione di Oldenburg e Rosenquist, nel tentativo di «liberare la componente fantastica e psicologicamente emotiva racchiusa nelle cose e nelle figure, fino a dimostrare che si può raccontare con i cartelloni come giocare con gli oggetti, intrecciare con essi un'azione mimica». Tale fronte andava considerato in contrapposizione alle poetiche di Lichtenstein e Warhol che «assumono di fronte alla figurazione commerciale un'attitudine impersonale» che si spingeva ino a una sorta di analisi e di smontaggio 'a freddo'. Detto questo, il critico riconosceva comunque a Télémaque un'attenzione verso il dominio del 'sensibile' e del 'culturale' assente nelle ricerche d'oltreoceano, elemento che lo avvicinava ulteriormente agli esiti di artisti come Pascali e Kounellis ai quali Boatto era particolarmente legato già all'epoca.

<sup>744</sup> MARANDEL 1970, p. 39.

sceita che immergersi nel contraddittorio universo di tali creazioni, «regarder ces objets réels ou peints, entiers ou cassés. Ils nous conduiraient par les portes largement ouvertes de l'imaginaire à la découverte immédiate de mondes inconnus, parce que nous ne savons les voir»<sup>745</sup>.

*Paillasson d'angle* (1968) poteva esser persino paragonata ad una trovata duchampiana per ironia ed ambiguità<sup>746</sup>; ma ciò che più conta, per rilevare gli sguardi incrociati tra Francia e Italia, è la possibile attenzione verso artisti legati al dominio dell'Arte povera. Costituito da una struttura triangolare lineare completamente bianca, il cui volume interno è occupato da estroflessioni in gesso che simulano la superficie di un tappeto collocato al suolo angolarmente in corrispondenza del punto d'incontro di due pareti, le caratteristiche formali e la modalità d'allestimento dell'opera di Télémaque trova un plausibile riferimento nelle «tele bianche e cementite montate su telai di legno e variamente costruite negli spazi ambientali della nostra vita»<sup>747</sup> presentate da Giulio Paolini alla Galleria dell'Ariete di Milano nel 1966<sup>748</sup>: per l'occasione Carla Lonzi sottolineava la sottile ambiguità di tali lavori paoliniani, sospesi tra oggetto ed immaterialità eppure indissolubilmente legati alla presenza fisica ed ottica del quadro. Tali caratteristiche erano particolarmente in lavori del 1966 quali *L'esprit de finesse* o *Ut-Op*, «una specie di rivestimento ad angolo [...]; un oggetto quanto mai possibile dato che nella nostra vita gli angoli delle stanze non si contano, eppure è proprio l'evidenza di questa possibilità a rendere l'oggetto del tutto immateriale, unicamente ottico: un quadro»<sup>749</sup> (Figg. 2.166-2.168).

Inoltre, l'impiego della sabbia all'interno di un parallelepipedo ligneo in *Goutte* (1968) potrebbe rimandare al coevo lavoro di Kounellis, mentre le sculture che simulano dei chiodi giganti possono essere accostate alla coeva *Meridiana* (1968) di Pascali. Aldilà del profilarsi di più o meno stringenti rapporti di genealogia, va evidenziato come il legame con L'Attico avrebbe potuto rappresentare l'occasione di un primo incontro con alcune giovani personalità di ambito romano per alcuni artisti francesi, che avrebbero poi presenziato ai *vernissages* delle loro mostre parigine di fine anni Sessanta, come ricorda Sargentini<sup>750</sup>; tali rapporti erano alimentati da un

---

<sup>745</sup> Ivi, p. 41.

<sup>746</sup> «Ce paillasson triangulaire est de plus un récipient rempli de bâtons de craie – qui laisseraient donc des traces sur la semelle de celui qui voudrait l'utiliser. L'ironie et l'ambiguïté de cet objet rejoignent celles de la porte qui peut être à la fois ouverte et fermée que Marcel Duchamp fit au 11, rue Larrey. Au bas de cette porte, je déposerais volontiers le paillasson de Télémaque – dans un musée de l'Imaginaire», cfr. ivi, p. 40.

<sup>747</sup> LONZI 1966, p.n.n.

<sup>748</sup> GIULIO PAOLINI 1966.

<sup>749</sup> LONZI 1966, p.n.n.

<sup>750</sup> «Mi ricordo che al vernissage di Kounellis da Iolas, a Parigi [1969], ho incontrato un pittore haitiano che io avevo portato all'Attico [Télémaque] cercando di far digerire a mio padre quel linguaggio pop, e lui ancora lo frequentavo. E gli dissi: "Beh, adesso in galleria sto per fare musica e danza?", e lui: "Musica e danza?" Era proprio una cosa nuova». *CONVERSAZIONE CON F. SARGENTINI* 2022.

comune orizzonte di ricerca, innovativo e asistemático, capace di mandare in cortocircuito categorie critiche e paradigmi canonici.

Alcune dichiarazioni successive dell'artista, rilasciate a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, testimoniano la carica eversiva di tale fase della propria produzione:

Avec ces objets-voiles, réalisés en 1968, j'avais à l'époque de grands doutes sur le commerce de l'art, le marché culturel : quoi ajouter de plus, le marché culturel valant l'autre : c'est la même plus-value espérée –, je tentais au fond une grande charge réductrice contre le tableau. Toile=voile, un ailleurs niais poétique...<sup>751</sup>

Pur contestando le dinamiche del mercato dell'arte e tentando una via di alterità rispetto alla pittura e all'illusoria superficie del quadro, Télémaque prendeva al contempo le distanze da una visione puramente politica ed impegnata dall'arte: «C'est une charge contre l'évasion 'poétique' baudelairienne, contre la surface d'illusion et aussi un malaise devant le discours trop explicite sur la peinture engagée et politique, qui reste pour moi sans effet»<sup>752</sup>.

#### 2.4.3 MARTIN BARRÉ. SPAZIO E TEMPO, FOTOGRAFIA E CONCETTO

A partire dal 1967, Martin Barré smette di dipingere per qualche anno. Dopo una formazione prima da architetto e poi da pittore all'École des Beaux-Arts di Nantes, seguita dal trasferimento a Parigi, Barré aveva esplorato disparati stili e tecniche pittoriche, assestando infine le proprie ricerche su di una pittura riduzionista e geometrizzante concentrandosi sul rapporto tra sfondo e segni – con esiti simili alle ricerche condotte all'inizio degli anni Sessanta a Roma da Jannis Kounellis –, spesso tracciati servendosi di spray o stencil.

Il temporaneo abbandono del *medium* pittorico, avvenuto negli stessi anni in cui molti dei colleghi avrebbero risolutamente compiuto la stessa scelta, permette all'artista di intraprendere – seppur temporaneamente – una strada diversa. Tale momento di sperimentazione trovò come scenario privilegiato la Galerie Templon, dove Barré allestì tra il 1969 e il 1970 due mostre personali importanti: si trattava di due mostre di rottura, accostabili ad una repentina fascinazione per un ambito concettuale<sup>753</sup>, mossa inattesa da parte di un pittore non più di primo pelo come Barré, all'epoca quarantacinquenne.

---

<sup>751</sup> TRONCHE 2003, p. 134.

<sup>752</sup> *Ibid.*

<sup>753</sup> Martin Barré è stato spesso incluso, proprio grazie a tale circoscritta e breve fase del suo percorso artistico, tra gli artisti concettuali francesi insieme a Bernar Venet, cfr. VERLAINE 2016, p. 59. Proprio alla Galerie Templon è

*Les objets décrochés*, in scena da Templon tra il maggio e il giugno 1969, costituì la prima prova tangibile di tale cambiamento, quello di «un peintre qui radicalise ses rapports avec l'art»<sup>754</sup>, come lo avrebbero definito su «Le Monde» associando tale svolta al nuovo sodalizio con il gallerista d'avanguardia parigino. Per l'occasione l'artista espose fotografie in bianco e nero che riproducevano alcuni particolari di elementi architettonici e d'arredo della galleria. Lo spazio espositivo venne lasciato totalmente vuoto, e le fotografie campeggiavano, a grandezza naturale, esattamente – e tautologicamente – accanto ai soggetti riprodotti (Fig. 2.169). Si trattava di un'indagine provocatoria, compiuta attraverso un occhio apparentemente impersonale, da sempre attento all'interazione di strutture ed elementi nello spazio. Tale preoccupazione veniva applicata allo spazio espositivo e reale *tout court*, esperito dal pubblico, al fine di evidenziare il rapporto che veniva a crearsi tra opera e fruitore. Tale rapporto risultava accentuato in maniera controversa, nella misura in cui l'opera riproduceva, mediante un'estetica percepibile come neutralizzata, porzioni di quello stesso spazio entro cui il fruitore si muoveva, uno spazio affatto neutrale, con usi e finalità ben precise, riservato alle opere d'arte:

Provocations, ces 'toiles' de Martin Barré, qui sont en fait autant de photographies en noir et blanc, reproduisant en grandeur naturelle les objets voisins de la galerie depuis la poignée de la porte jusqu'à la tuyauterie du sous-sol ? Si l'artiste a accepté d'abdiquer toute initiative technique, s'il se soumet à des sujets insignifiants, c'est moins pour entraîner dans les pièges du trompe-l'œil et du dédoublement ou nous conduire vers de nouvelles frontières du constat objectif, que pour nous faire méditer sur la signification de l'œuvre par rapport à nous<sup>755</sup>.

Anche Catherine Millet, ai tempi principale collaboratrice di Templon, recensiva l'esposizione concentrandosi sul rapporto tra spazio ed osservatore ed evidenziando il salto compiuto da Barré:

Néanmoins la peinture à la bombe n'est encore que l'illustration d'une attitude adoptée par l'artiste. Le tableau seul ne permet pas au public de suivre l'analyse de l'intention primitive de l'artiste. Ce n'est qu'à partir de l'utilisation de la photographie que l'intervention du spectateur va être identique à celle de l'artiste. Bien sûr, l'intérêt de l'œuvre est extérieur au

---

spesso tributato il merito, anche in studi recenti, di aver introdotto l'arte concettuale in Francia, accogliendo anche alcuni esempi di "concettualismo francese" tra il 1969 e il 1970, cfr. *ivi*, pp. 66-67.

<sup>754</sup> J.V. 1969.

<sup>755</sup> *Ibid.*

média, mais dans la mesure où la démarche est une analyse des rapports de l'œuvre avec son milieu (dont un des aspects est la fonction représentative), la nécessité de la visualisation est absolue. Elle joue le rôle d'une méthode employée démonstrativement à laquelle le spectateur participe pleinement, ses modes de perception étant impliqués dans cette méthode<sup>756</sup>.

Anne Tronche leggeva invece l'evoluzione dell'artista rintracciando una linea di continuità con le ricerche pittoriche precedenti: «La place qu'occupe Martin Barré au sein de la recherche conceptuelle est particulière, voire marginale. Venant de l'abstraction froide, c'est l'évolution de son langage pictural qui l'a conduit à amorcer une analyse de la représentativité»<sup>757</sup>. Si trattava di varcare una soglia, giungendo sino al punto di rottura, quel «point limite au-delà duquel l'œuvre disparaît ou se transforme en quelque chose d'autre»<sup>758</sup>.

Andrebbe a tal proposito rimarcato un dato specifico legato al senso ultimo della mostra e sollevato già a partire dal titolo: *les objets décrochés*, oltre a far riferimento ad una realtà oggettuale, ben diversa da quella della tela cui Barré era abituato, veniva chiamato in causa il “*décrochage*”, ovvero il momento conclusivo in cui una canonica mostra di pittura viene disallestita. In questo caso, ad essere smantellati erano gli oggetti fotografati dall'artista, ovvero le parti costitutive della galleria rappresentate attraverso alcuni dettagli strutturali. A partire da tale considerazione, appare chiara la funzione contestataria di un'esposizione del genere, che invita verosimilmente l'osservatore a decostruire i sistemi di fruizione dell'arte a partire dallo spazio stesso in cui l'evento artistico prende forma: come spiegava Tzvetan Todorov nella presentazione contenuta in catalogo, «Au lieu de matérialiser le tableau en y accrochant un objet, on décroche de l'objet sa présence, puisque ce n'est plus lui-même que nous voyons, mais son image dématérialisée, dépersonnalisée, absente»<sup>759</sup>. Il fatto che la mostra fosse stata presentata da un eminente teorico dello strutturalismo letterario ne rimarcò il clima concettualizzante fornendo un valido appiglio teorico necessario a giustificare una tendenza ancora pressoché sconosciuta in Francia<sup>760</sup>.

---

<sup>756</sup> MILLET 1970a, pp. 46-47.

<sup>757</sup> TRONCHE, GLOAGUEN 1973, p. 265.

<sup>758</sup> *Ibid.*

<sup>759</sup> TODOROV 1969, p.n.n.; Cfr. MARTIN BARRÉ. *LES OBJETS DÉCHROCHÉS* 1969. Todorov era in quel momento legato alla rivista militante «Tel Quel», essenziale per il dibattito filosofico, linguistico-semiologico, sociologico e politico di quegli anni. La redazione vantava la presenza di Julia Kristeva, Roland Barthes, Umberto Eco, Michel Foucault, etc.

<sup>760</sup> Come ha puntualizzato Julie Verlainé nel suo studio di riferimento su Daniel Templon: «Le théoricien du structuralisme littéraire propose dans ce texte une analyse fine de la démarche conceptuelle, l'opposant autant à l'abstraction qu'à la figuration, il la situe, à la frontière de l'art, dans un entre-deux ambigu – celui du presque rien, du presque identique, du silence exprimé», cfr. VERLAINE 2016, p. 66.

Inoltre, il ruolo centrale rivestito dall'immagine fotografica, impiegata come copia o ripetizione imperfetta di uno stesso soggetto, dialoga con alcuni esiti dell'arte italiana di quel periodo. Il valore di indice delle fotografie del francese, che evidenziavano gli elementi strutturali della galleria interrogandoli, ricordano la personale allestita da Giuseppe Penone nel dicembre 1969 presso Sperone, in cui «presenta ora, nei grandi locali di questa galleria, tre indicazioni secche e decise nella loro elementarità e verifica assiomatica e fantastica dei tre elementi dell'ambiente stesso: mura, pavimento, aria»<sup>761</sup>; esemplificativo in tal senso, nella lettura fornita da Mirella Bandini, il «parallelepipedo di cemento, a indicare il materiale del pavimento su cui è posto»<sup>762</sup> (Fig. 2.170).

La sterzata di Barré in direzione concettuale risultò maggiormente evidente in occasione di una seconda mostra personale da Templon: nell'aprile 1970 fu la volta di *Calendriers* attraverso cui, dopo aver riflettuto sulle coordinate spaziali dei luoghi deputati all'arte, l'artista si concentrava sulla temporalità dell'evento espositivo. Questa volta l'allestimento freddo e minimale prevedeva l'affissione a parete degli ingrandimenti fotografici dei fogli di un calendario con tutti i giorni corrispondenti alla durata dell'esposizione, dal 7 al 25 aprile 1970, in bella vista (Fig. 2.171).

Così facendo l'artista esponeva e materializzava il tempo della mostra, smaterializzandone al contempo l'effettivo contenuto. Tali ricerche di riflessione sul tempo, affrontate in quel momento da artisti come On Kawara, Joseph Kosuth, Alighero Boetti, erano ancora inedite nella Parigi di quegli anni.

Inoltre, i *Calendriers* di Barré lasciano presupporre la conoscenza dell'iniziativa di Seth Siegelau *One month*, risalente al marzo 1969, quando trentuno artisti di ambito concettuale erano stati invitati a dar vita ad una mostra attraverso l'esclusivo invio di un intervento, con il quale comporre un catalogo-calendario che avrebbe costituito l'esposizione: proprio la prima pagina del documento recava una riproduzione del calendario del marzo 1969<sup>763</sup> (Fig. 2.172).

L'impiego di foglietti prelevati da un calendario può essere associato ad un altro precedente, il progetto che Piero Manzoni aveva abbozzato in *Projet de sérigraphie/ Settembre* (1959)<sup>764</sup> disponendo ordinatamente su un foglio i vari foglietti di un calendario con i giorni del

---

<sup>761</sup> Mirella Bandini, *Mostra a Torino*, «Gala», 40, febbraio 1970, poi in *SPERONE* 2000, p. 152. La mostra fu inaugurata l'11 dicembre 1969.

<sup>762</sup> *Ibid.*

<sup>763</sup> *MARCH* 1969 1969.

<sup>764</sup> Nel catalogo generale dell'artista, redatto da Germano Celant, l'opera è segnalato come: «271. *Projet de sérigraphie*, 1959, fogli di calendario su carta, cm 65x48, Milano, Angelo e Silvia Calmarini», cfr. *PIERO MANZONI. CATALOGO GENERALE* 2004, II, pp. 434-435; ripr. I, p. 159. Secondo Celant l'opera era stata esposta per la prima volta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma soltanto nel 1971; la prima voce bibliografica citata risaliva invece al

settembre 1959 (Fig. 2.173). Eseguita più di un dieci anni prima, l'opera fu oggetto di nuova fortuna in quegli anni: all'altezza del 1972 Germano Celant l'avrebbe inclusa entro il *corpus* di riproduzioni a corredo del suo saggio su Manzoni edito per la Sonnabend Press, assecondando una riscoperta che si rivolgeva ad un pubblico prettamente internazionale<sup>765</sup>; ma nel 1970 una riproduzione a piena pagina del progetto aveva affiancato uno scritto di Daniela Palazzoli intitolato *Piero Manzoni è vivo*, posto in apertura del catalogo della retrospettiva milanese alla Galleria Blu, testimoniando la rinata fortuna visiva del progetto<sup>766</sup>. In quello stesso gennaio del 1970, precedendo di soli tre mesi la mostra di Barré, si era conclusa una grande retrospettiva dedicata a Manzoni alla Galerie Mathias Fels di Parigi, evento che sanciva l'avvio della longeva fortuna dell'artista in Francia: le numerose recensioni licenziate dalle voci critiche di punta dell'attualità artistica francese, tra gli altri Otto Hahn che aveva scritto sia in catalogo<sup>767</sup>, sia su «L'Express» definendo Manzoni un “profeta”, rileggevano il lavoro di Manzoni attraverso una doppia lente di anticipatore sia dell'Arte povera che dell'Arte concettuale: veniva così superato il tradizionale tema dell'antagonismo Manzoni-Klein, che aveva sino a quel momento reso difficoltosa la fortuna critica dell'artista italiano oltralpe<sup>768</sup>.

Proprio a partire dalla coincidenza dei plurimi eventi dedicati a Manzoni a partire dalla fine degli anni Sessanta in Europa, Tommaso Trini individuava *La linea Manzoni*, esprimendosi circa il *revival* in corso:

---

1972 (CELANT 1972a). In realtà, l'opera era già stata riprodotta (e probabilmente esposta) anche precedentemente (come, ad esempio, in occasione della retrospettiva milanese alla Galleria Blu, 1970; cfr. *PIERO MANZONI* 1970).

<sup>765</sup> Piero Manzoni, *Settembre 1959*, 26 x 20 cm, collezione Manzoni, Milano, in CELANT 1972a, ill. 6. Si rimanda inoltre a *L'ART CONCEPTUEL, UNE PERSPECTIVE* 1989; *PIERO MANZONI* 1991. Riferimenti a Piero Manzoni abbondavano in testi come PLUCHART 1971a, e negli articoli dello stesso autore pubblicati su «Combat». Un importante articolo è presente anche sul primo numero della rivista diretta da Otto Hahn «VH 101», risalente alla primavera 1970, cfr. MANZONI 1970.

<sup>766</sup> Il testo di Daniela Palazzoli, che era già stato pubblicato su «Pallone» (cfr. *PIERO MANZONI. CATALOGO GENERALE* 2004, II, p. 681), si apriva affermando: «...lo abbiamo continuato a far rivivere noi per tutti questi anni, attraverso le cose che mostravamo di lui o più spesso attraverso quelle che facevano, seguendo il metodo impostato da lui». Cfr. PALAZZOLI 1970.

<sup>767</sup> Pur presentando alcune riproduzioni, il catalogo della mostra non restituisce l'elenco delle opere in mostra; non vi sono dunque appigli certi circa la presenza o meno del progetto realizzato con i fogli di calendario.

<sup>768</sup> Tra i vari contributi francesi dedicati a Manzoni, o in cui le sue opere sono riprodotte, in quel giro di anni si segnalano, in aggiunta agli articoli già citati, MILLET 1970d; HAHN 1970. Sul ritardo della fortuna francese di Manzoni, Otto Hahn si esprime in occasione della personale del 1969-1970 dichiarando: «Piero Manzoni n'a jamais eu d'exposition personnelle à Paris. Il compte pourtant parmi les artistes importants révélés autour des années soixante. L'explication de cette méconnaissance est simple. Depuis 1956, Yves Klein, manifestation après manifestation, tentait d'imposer son Monochrome Bleu. De passage à Paris, Manzoni se présente chez lui en s'annonçant comme le Monochrome Blanc. L'entrevue se termina mal. Le nombre très restreint de galeries parisiennes consacrées, à l'époque, à l'avant-garde obligea Manzoni à se déplacer vers l'Allemagne, la Hollande, le Danemark. Aujourd'hui la rivalité n'a plus lieu de continuer. Yves Klein est mort au milieu de 1962. Manzoni début 1963. Ils avaient le même âge», HAHN 1969c, p.n.n. Sul problematico rapporto Manzoni-Klein si vedano inoltre TRINI 1970; *KLEIN-MANZONI* 1970. Tale rapporto era ampiamente dibattuto anche in PLUCHART 1971a, con un'ottica che si riallacciava alla tesi difesa da Restany.



Il momento è propizio. A Parigi è scoppiata adesso la presenza e l'attualità di Manzoni (galerie Mathias Fels) in coincidenza con l'ora 'concettuale'. Dal museo di Eindhoven allo Stedelijk di Amsterdam, attraverso le grandi mostre dedicategli in Germania, le sue opere sono destinate a imporsi all'Europa intera. Milano segue come al solito con la sola forza delle iniziative private: l'ottima selezione della galleria Blu, la dedizione di Visualità, ecc. Un recupero, diciamo subito, che non suona come riscoperta e rivalutazione. Manzoni c'è sempre stato. E se ne abbiamo visto rivendicare le anticipazioni da più parti, sovente opposte, ieri dagli sperimentatori tecnologici per le sue ultime ricerche (quelle parascientifiche: 'corpi d'aria', 'corpi di luce assoluti', il labirinto controllato elettronicamente), oggi dai promotori dell'arte povera, della land art, dell'arte concettuale – tanto più dobbiamo ribadire l'evidenza che Manzoni c'è stato, 'c'è', prima ancora di essere qualcosa. A lui non spetta un riconoscimento, bensì la restituzione integra ed esplicitata della sua avventura<sup>769</sup>.

Si trattava di un recupero evidentemente funzionale anche alla legittimazione delle nuove tendenze artistiche, individuate e convogliate all'interno dell'opera di un unico artista; su «Art International» la mostra francese veniva recensita asserendo che «Minimal, Conceptual or both: Manzoni's art is a fine exemple»<sup>770</sup>, mentre Trini restituiva il lavoro dell'artista alla rassegna *When Attitudes Become Form* (1969), all'interno della quale non era stato incluso – ingiustamente, come aveva dichiarato anche Michel Claura su «Les Lettres Françaises»<sup>771</sup> –: «Togliete l'implicito psicologismo, ed avrete le attitudini che diventano forma, il comportamentismo d'oggi»<sup>772</sup>. Anche Otto Hahn, presentando la prima mostra dedicata all'artista in Francia, sottolineava un legame cogente con l'attualità artistica a partire dai materiali impiegati, «coton, plâtre, laine de verre, toile blanche simplement conçue», segnalando «une série de 'performances' qui annoncent les courants actuels de l'art conceptuel et de l'art éphémère» e puntualizzando che in alcuni casi «l'œuvre est invisible, son existence reste au niveau du concept», sino ad elevarlo a precursore della Land Art:

---

<sup>769</sup> TRINI 1970, p. 8.

<sup>770</sup> APPLGATE 1970. Si rimanda anche a una ulteriore recensione della mostra francese apparsa sempre su «Art International», a riprova del successo mediatico ottenuto dal lavoro di Manzoni in questa particolare fase di fortuna internazionale: «Manzoni a contribué dans ses aspirations vers l'immatériel aux concepts de l'anti-art et son importance reste à définir. Mais de son amour du blanc émane un goût pour pureté, spécifique à quelques artistes italiens et perpétué par les compositions d'un Del Pezzo, d'un Pascali ou d'un Morandini qui ont largement fait appel à l'éclat, et à la fragilité du blanc», cfr. RICOUR 1970.

<sup>771</sup> Cfr. CALURA 1969.

<sup>772</sup> TRINI 1970, p. 8.

De la même façon, Manzoni projetait de peindre une ligne blanche le long du méridien zéro de Greenwich, annonçant ainsi les artistes qui, actuellement, tracent des lignes blanches dans le désert du Nevada. L'importance de Manzoni ne cessera de croître. Pour qu'il atteigne sa véritable stature, il suffit de publier ses textes et de montrer ses œuvres<sup>773</sup>.

A fronte di tali considerazioni, è verosimile che il progetto serigrafico di Manzoni con il calendario potesse essere noto e apprezzato da Martin Barré, magari attraverso una riproduzione: ad avallare tale ipotesi va evidenziato che, se visto in riproduzione, il foglio cartaceo che accoglieva gli stralci di calendario sarebbe stato facilmente equivocabile con la superficie perfettamente bianca delle pareti di una qualsiasi galleria del tempo a causa delle alterazioni cromatiche di stampa<sup>774</sup>. Così, l'artista francese avrebbe potuto pensare di attaccare le pagine di calendario direttamente a parete. Un artista come Barré poteva inoltre sentirsi molto più vicino alla sensibilità di un artista come Piero Manzoni, come lui partito da una messa in causa della pittura prima di giungere alla negazione di quest'ultima, rispetto a quella degli artisti concettuali: l'approccio adottato da entrambi, sebbene riduzionista, procedeva più per misurazione e progressiva sottrazione, e non in direzione puramente smaterializzante.

La portata di un'operazione come la mostra *Calendriers*, che assecondava innegabilmente la volontà di cavalcare una delle tendenze del momento, è testimoniata dall'interesse economico dimostrato da Daniel Templon: l'esposizione venne pubblicizzata sul numero dell'aprile 1970 di «Art International»<sup>775</sup>, che riporta l'accattivante riproduzione del foglietto di calendario corrispondente alla data d'inaugurazione dell'evento. Inoltre, sebbene le opere esposte in entrambe le mostre fossero rimaste invendute, Templon avrebbe valutato positivamente l'interesse suscitato sulla stampa decidendo di acquistare per la propria galleria ben ventidue tele realizzate a spray dall'artista al costo di 1000 franchi ognuna<sup>776</sup>. Si trattava di un investimento importante per una galleria emergente e non ancora particolarmente affermata, che testimonia la lungimiranza di Templon e la sua stima nei confronti dell'artista.

A partire da tali primi esperimenti, la Galerie Templon si orientò in maniera sempre più decisa verso la promozione dell'Arte concettuale, con un occhio di riguardo rivolto verso il panorama inglese ed americano. Tali ricerche, che si diffusero anche in Francia a partire

---

<sup>773</sup> HAHN 1969c, p.n.n.; cfr. *PIERO MANZONI 1933-1963* 1969.

<sup>774</sup> Tale fenomeno risulta evidente, ad esempio, proprio nella riproduzione riportata sul già menzionato catalogo della Galleria Blu.

<sup>775</sup> Si rimanda alla sezione pubblicitaria d'apertura di «Art International», XIV, 4, aprile 1970, p.n.n.

<sup>776</sup> Cfr. VERLAINE 2016, p. 66.

dall'inizio degli anni Settanta, vennero difese a Parigi e discusse in sede critica soprattutto da Catherine Millet.

## QUALE ARTE POVERA?

### LA SVOLTA DEGLI ANNI SETTANTA, TRA ALTRE TENDENZE, TRANSIZIONI E INTERSEZIONI

Agli albori degli anni Settanta i clamori di Berna (1969) erano già passati di moda: dall'Arte povera, insieme alle innumerevoli ed affini declinazioni processuali, anti-formali, ambientali, etc. del decennio precedente, il dibattito artistico si focalizzò verso un universo ancora più ambiguo e sfuggente, ovvero quello dell'Arte concettuale.

Tale tendenza, che si era affermata di fatto parallelamente al filone post-minimalista di fine anni Sessanta, si impose con più decisione a partire dai primissimi anni del decennio successivo confondendosi talvolta con i più diversi filoni di ricerca, a causa di un'etichetta di ambigua definizione e del repentino interesse di critica e pubblico, che si manifestò in un momento in cui le tendenze precedenti non erano ancora state del tutto assimilate.

Sebbene le possibilità di approfondimento risultino ancora oggi molteplici, la fortuna europea – e nello specifico francese – dell'Arte concettuale non rappresenta l'analisi che queste pagine si propongono di fornire. Si cercherà piuttosto di comprendere l'impatto di tale tendenza sull'asse italo-francese alla luce del possibile dialogo con l'Arte povera: questo mettendosi nella prospettiva degli artisti e dei critici, ipotizzando assimilazioni e tangenze più o meno consapevoli.

A tale articolato dibattito si sarebbero sommate ben presto, durante il corso del decennio, ulteriori tendenze ed etichette storiografiche: anche in questo caso, si cercherà di comprendere come si collocano l'Arte povera e le ricerche affini nei confronti di tali novità, prendendo sempre come parametro di riferimento soprattutto il dibattito francese.

#### 3.1 ARTE POVERA E ARTE CONCETTUALE: UN DIBATTITO ARTICOLATO

Nel marzo 1969, pressappoco parallelamente all'inaugurazione di *When Attitudes Become Form*, Gillo Dorfles poneva un interrogativo non trascurabile, e che avrebbe alimentato un copioso dibattito, sulle pagine di «Art International»: *Arte concettuale o Arte povera?* (Fig. 3.1).

Il problema a cui si tentava di fornire una risposta si attestava, già a tale precoce data, nell'ordine di un dibattito definitorio in cui risultava difficile districarsi: nonostante le resistenze generalmente incontrate in sede critica dal concettualismo, Dorfles asseriva che fosse possibile «giungere all'assoluta pregnanza concettuale d'un arte dove a contare non è più né il materiale usato, né la gradevolezza formale, ma solo un'idea, un concetto, spesso del resto inafferrabile, ma che comunque sta alla base dell'opera o dell'azione»<sup>777</sup>. Nonostante tale chiarimento, il critico puntualizzava come il termine non risultasse particolarmente soddisfacente quando accostato alle opere «di alcuni artisti come Flanagan, Morris, Long, Dibbets, o, in Italia, Zorio, Boetti, Pistoletto, [...] tra i meno consapevoli di ciò che è posto alla base del loro operare» e che «si affidano, in definitiva, all'istinto, alle sollecitazioni del caso, o al gusto del contrasto»<sup>778</sup>. Nel tentativo di trovare una definizione congegnale al lavoro di tali artisti, Dorfles bocciava l'Arte microemotiva proposta da Piero Gilardi, l'Antiform, e persino l'etichetta celantiana, giustificando tale rifiuto a partire dalle difficoltà di traduzione poste da quest'ultima.

Il termine ad essere provvisoriamente prediletto fu quello di Arte situazionale, poiché «infatti, credo che l'attitudine al precario ossia ad una situazione transeunte, che venga cristallizzata solo per permettere il verificarsi d'una peculiare *situazione*, sia proprio il momento più interessante della maggior parte di queste opere»<sup>779</sup>.

Le riflessioni di Dorfles risultano parlanti rispetto alla problematica proliferazione di definizioni e speculazioni teoriche, a fronte di opere spesso presentate in contesti internazionali misti in cui a risaltare doveva essere soprattutto la novità generalmente riscontrabile nelle proposte, e non le differenze. A fronte di tali ambiguità che potevano sollecitare domande, più che risposte, il critico chiosava chiedendosi quali possibili scenari avrebbero potuto susseguirsi alla situazione coeva ipotizzando l'accettazione della poetica del materiale grezzo e scabro, piuttosto che un possibile ed antitetico impreziosimento dei materiali, accompagnato dal persistere dell'elemento fantastico. Veniva inoltre segnalata in tale sede l'imminente pubblicazione del volume di Germano Celant, provvisoriamente indicato con il titolo «Arte povera o l'attitudine al precario»<sup>780</sup>.

Proprio la pubblicazione del testo celantiano, il cui titolo definitivo fu *Arte povera*, seguito nell'edizione internazionale emblematicamente sottotitolata *Conceptual, Actual or Impossible Art?*, avrebbe ulteriormente confuso il pubblico internazionale, presentando strategicamente –

---

<sup>777</sup> Cfr. DORFLES 1969.

<sup>778</sup> *Ibid.*

<sup>779</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>780</sup> *Ivi*, p. 35.

almeno per l'autore – una possibile assimilazione dell'Arte povera alla sfera concettuale, suggerita al lettore con accostamenti tra le opere di ambito italiano, americano e tedesco<sup>781</sup>. Tale *modus operandi*, funzionale al definitivo ingresso dell'Arte povera entro i flussi di mercato più remunerativi su scala internazionale<sup>782</sup>, venne definitivamente confermato dall'esposizione organizzata dallo stesso Celant alla Civica Galleria d'arte moderna torinese nel giugno 1970<sup>783</sup>.

Recensendo negativamente il libro di Celant ancora fresco di stampa nel novembre 1969, Catherine Millet individuava l'ambiguità dell'operazione del critico italiano: un ventaglio variegato di tendenze veniva presentato, a detta di Millet, entro un raggruppamento che, pur avvalendosi di una supposta e voluta a-sistematicità, era di fatto tratteggiato come omogeneo. A tal proposito, veniva sottolineato che

L'épaisseur du livre est due au fait que le terme 'Arte Povera' semble avoir été pris dans le sens de 'minimum de moyens d'expression' plutôt que dans le sens 'pauvreté des matériaux' tel qu'on l'entend plus couramment pour désigner des artistes n'utilisant que des matériaux naturels ou méprisables. Figurent donc également dans cet album des artistes dont les réalisations visuelles se réduisent à un minimum d'informations (photographies, textes laconiques...) à propos de leurs œuvres, celles-ci étant invisibles ou imaginaires. Ainsi pour Kaltenbach, Barry, Kosuth, etc., qui se rattachent surtout au mouvement dit 'Art Conceptuel' ou 'Para-Visuel'<sup>784</sup>.

Millet coglieva l'occasione per precisare una chiave di lettura marcatamente oppositiva tra Arte povera e Arte concettuale: se lo scopo dell'Arte concettuale era quello di «considérer l'objet, le mot, tout support en général, comme un simple instrument de connaissance dont les formes ne sont adoptées qu'en vue d'une efficacité»<sup>785</sup>, le tendenze che l'avevano di poco preceduta risultavano espressione di una volontà autoriale ancora soggettiva e poetica, che prendeva forma attraverso delle opere compiute e fisicamente presenti<sup>786</sup>.

Tali obiezioni vennero ribadite in numerose occasioni da Catherine Millet, che in quegli anni si apprestava a mettere a punto un sistema teorico sempre più solido e articolato volto a

---

<sup>781</sup> Cfr. CELANT 1969a; CELANT 1969b.

<sup>782</sup> BEDARIDA 2018.

<sup>783</sup> *CONCEPTUAL ART, ARTE POVERA, LAND ART* 1970.

<sup>784</sup> MILLET 1969d.

<sup>785</sup> *Ibid.*

<sup>786</sup> «L'«Art Pauvre» dans son acception la plus communément admise présente des objets sensés contenir et exprimer une vision personnelle de l'auteur. De même les réalisations de l'«Earth-Work» ou «Land Art», si elles ne figurent dans les expositions que sous forme de photographies, ces photographies représentent des œuvres achevées. Dans ces deux cas les réalisations, objets assemblés ou modifications de paysages, portent leur fin en soi et tendent à créer un monde poétique indépendant», *ibid.*

presentare il concettualismo al pubblico francese. L'esposizione parigina di Mattiacci del 1969 offriva un'ulteriore occasione per screditare l'Arte povera: la tendenza, «malgré sa volonté de simplification et d'efficacité, paraît le plus souvent suspect dans la mesure où ses justifications relèvent d'une littérature romantique et parfois hermétique»<sup>787</sup>; inoltre, veniva sottolineata l'assenza di una coerenza di base tra le opere degli artisti riuniti da Celant<sup>788</sup>.

Nel 1970, presentando su «L'Art Vivant» l'esposizione curata da Konrad Fischer *Conception, Documentation of a today's art tendency*, in programma a Leverkusen nell'autunno 1969<sup>789</sup>, veniva dedicato un intero paragrafo al confronto tra Arte concettuale ed Arte povera (Fig. 3.2). Dopo aver affermato che «certains artistes étaient déjà présents à l'exposition d'Art pauvre *Quand les attitudes deviennent formes*» e che «Le seul français s'appelle Buren»<sup>790</sup>, riallacciandosi alla mostra di Szeemann ed individuando in questa una sorta di momento-chiave di genesi e proliferazione delle nuove tendenze, l'oggettività del concettualismo era presentata come antidoto all'intuitività approssimativa e romantica rintracciata da Millet nel lavoro di artisti quali Beuys e Kounellis<sup>791</sup>.

Seguendo tali direttive, l'accorpamento delle due tendenze operato da Celant alla stessa altezza cronologica risultava inconsistente e tendenzioso. Eppure, la schiera di artisti francesi difesi e presentati in Francia soprattutto da Catherine Millet e Daniel Templon evidenziava problematiche non dissimili rispetto ai vari casi italiani: più che di puro concettualismo, applicabile o riscontrabile raramente, sarebbe forse stato più appropriato individuare tangenze o influssi concettuali nei coevi lavori degli artisti.

Rileggendo tali affermazioni con la dovuta distanza storica, sembra lecito chiedersi rispetto a quali parametri abbandonare un foglio metallico lungo le strade di Leverkusen – come aveva fatto Alain Kirili<sup>792</sup> – costituisca un'operazione più propriamente concettuale rispetto al carbone o ai sacchi con semi depositati su un pavimento da Kounellis, o in cosa le ricostruzioni olfattive presentate da Titus-Carmel risultino concettuali, basandosi piuttosto sul rapporto tra spazialità reale e suggerita e sul relativo coinvolgimento sensoriale dello spettatore; se davvero l'impiego

---

<sup>787</sup> MILLET 1969c.

<sup>788</sup> «L'absence de continuité entre les différents travaux d'un même artiste, sa volonté de les réduire à des gestes purement mystiques ne peut en rien favoriser une réflexion», *ibid.*

<sup>789</sup> *CONCEPTION, DOCUMENTATION OF A TODAY'S ART TENDENCY* 1969.

<sup>790</sup> MILLET 1970c, p. 26.

<sup>791</sup> «L'Art Conceptuel se différencie de l'Art pauvre dans la mesure où l'œuvre est dépersonnalisée totalement y compris au moment du choix. Les objets d'un Beuys correspondent à ses propres obsessions; avant de se consacrer à un tel problème scientifique ou économique, Bernar Venet demande leur avis à des spécialistes. Autre exemple: un Kounellis entreposera des pierres dans une galerie pour le plaisir d'un contact avec la matière, ses motivations seront toutes sentimentales. Mais Burgy ramassera un morceau de roche dont il fera faire une très précise analyse géologique; son travail tendra à une connaissance objective et non plus intuitive», *ivi*, p. 27.

<sup>792</sup> Cfr. *ivi*.

della fotografia da parte di Barré possa essere considerata un'operazione di smaterializzazione dell'arte o come mai, se le performance di un artista principalmente legato a Fluxus come Ben Vautier possono esser descritte come connubio proto-duchampiano-concettuale, non sia possibile impiegare gli stessi parametri con gli artisti del gruppo sostenuto da Celant. L'unico artista francese realmente vicino al concettualismo puro – e non a caso operante a New York già dalla seconda metà degli anni Sessanta – è Bernar Venet, che venne selezionato anche da Germano Celant per la mostra torinese del 1970.

A tale altezza cronologica le speculazioni teoriche di Catherine Millet appaiono funzionali all'inclusione gli artisti della propria cerchia entro il dominio concettuale, ovvero la nuova tendenza del momento, nella speranza forse di vederli trionfare a New York. Tale strategia, impiegata in egual misura sia da Millet e Templon sia da Celant, è illuminante circa la subalternità di qualsivoglia fervore artistico nazionale – e relativo mercato – nei confronti dell'egemonia newyorkese, ed evidenzia una situazione di dipendenza che avrebbe certamente favorito un livellamento globale: attraverso una lente concettualizzante veniva generalmente letta, e talvolta distorta, l'intera produzione artistica del periodo.

Su «Combat» François Pluchart paragonava ironicamente l'Arte concettuale alla sindrome influenzale stagionale, dichiarando che «Tous les jeunes peintres ne prenant pas une dose minimale de 500 milligrammes de vitamine C par jour en sont atteints. Aussi est-ce par milliers que l'on compte aujourd'hui les victimes, certaines dans un état grave»<sup>793</sup>. L'articolo (Fig. 3.3), dai toni giocosi, fornisce un affresco puntuale della situazione parigina agli albori degli anni Settanta, senza risparmiare pungenti critiche sia alla chiusura verso le novità artistiche generalmente dimostrata dal mercato locale, sia alle speculazioni sapientemente orchestrate dagli Stati Uniti, dai quali dipendeva il rapido assoggettamento dei prodotti artistici da parte dei già noti paradigmi delle sovrastrutture economiche dominanti:

Les marchands de tableaux parisiens, quant à eux, un peu comme les médecins, échappent à l'épidémie : depuis l'impressionnisme, une sorte d'immunité atavique permet à la majorité d'entre eux d'être épargnés par tout ce qui est moderne, que l'expression en soit bonne ou mauvaise. On ne compte guère, pour l'instant, que trois cas assez graves : Yvon Lambert, Claude Givaudan et Daniel Templon, ainsi qu'une victime légère : Jean Larcade. Des natures pourtant réceptives comme Ileana Sonnabend, Alexandre Iolas, Iris Clert et Mathias Fels résistent assez bien et ne manifestent pour l'instant que des symptômes épisodiques. Cette remarquable résistance organique des marchands fait que le virus se

---

<sup>793</sup> PLUCHART 1970a.



propage assez peu dans le public et que les manifestations d'art conceptuel visibles à Paris parviennent à susciter un certain intérêt à défaut d'être représentatives des meilleurs éléments de cette tendance qui a l'immense mérite de jouer franc-jeu, de ne composer avec aucun système existant, de renouer d'une certaine manière avec la violente gratuité de Dada auquel elle doit presque tout. Mais le paradoxe est que cette forme d'expression qui se veut anti-commerciale, antisystème, anti-argent est déjà récupérée: les milliardaires américains financent à des fins publicitaires des gestes en apparence gratuits comme celui de creuser un trou ou de tracer une ligne dans le désert du Nevada, les galeries vendent souvent des œuvres (photos, collages, etc.) des auteurs dont ils présentent par ailleurs l'expression conceptualisée: tas de terre, poussière sur le sol, dégradations dans les murs, par exemple. Ainsi, l'art, aujourd'hui, n'échappe-t-il plus à une surenchère financière rapide<sup>794</sup>.

L'analisi di Pluchart dimostra in realtà una certa reattività da parte di Parigi nei confronti dell'Arte concettuale, seppur circoscritta alle sole realtà espositive ben disposte nei confronti delle ricerche più attuali: tale fenomeno è da ricondurre principalmente alle possibilità economiche intraviste, così come alla maggiore agilità insita nel comporre mostre di opere di arte smaterializzata, più semplici da trasportare ed allestire in spazi anche esigui, e ad un costo moderato.

Chiamando in causa il Dadaismo come precedente diretto, ma anche gli interventi di Land Art, il critico dimostrava come a tali date non fosse ancora ben delineata a Parigi una distinzione che si dimostrasse definitiva tra le varie correnti del post-minimalismo: alla fine degli anni Sessanta era stata l'“*Art pauvre*” ad inglobare in Francia le più varie tendenze, mentre nel decennio successivo sarebbe stato l'aggettivo “*conceptuel*” ad assurgere a tale ingrato compito.

Si deve a Michel Claura, vera voce francese del concettualismo più puro, supportata dal sodalizio di una figura altisonante ed esperta in materia come Seth Siegelaub, la prima vera esposizione di Arte concettuale a Parigi, che ebbe luogo in uno spazio di fortuna situato in rue Mouffetard nell'aprile 1970. La mostra *18 Paris IV.70* nacque proprio dalla collaborazione tra Claura e Siegelaub, e vide la partecipazione di alcuni artisti di punta della sfera concettuale, soprattutto statunitense<sup>795</sup>. Presentando traduzioni dei testi dal francese in inglese e tedesco, il catalogo (Fig. 3.4), stampato in Germania e distribuito internazionalmente da un'agenzia

---

<sup>794</sup> *Ibid.*

<sup>795</sup> Parteciparono all'esposizione: Ian Wilson, Lawrence Weiner, Niele Toroni, Robert Ryman, Ed Ruscha, Richard Long, Sol LeWitt, David Lamelas, On Kawara, Douglas Huebler, François Guinochet, Gilbert & George, Jean-Pierre Dijan, Ian Dibbets, Daniel Buren, Stanley Brouwn, Marcel Broodthaers, Robert Barry. Cfr. *18 PARIS IV. 70* 1970.

newyorkese, testimoniava le geografie di riferimento dell'arte di quel periodo<sup>796</sup>. Inoltre, molti dei partecipanti selezionati dai curatori avevano preso parte all'esperienza di Berna, assieme agli artisti italiani dell'Arte povera. La mostra (Fig. 3.5) è interessante poiché si configura come momento di riflessione *in fieri* sollevando alcune critiche, mosse dallo stesso curatore, nei confronti della validità categoriale del concettualismo, così come della sua rapida assimilazione al sistema dell'arte globale:

On doit s'interroger sur le succès d'un mot. En moins d'un an, nous avons vu un extrémisme devenir un académisme (habitude de l'extrémisme). Paré de son titre, cet académisme commençait d'offrir au public l'attrait d'une prétention philosophique sans grand risque. Le mot est ainsi tiré de deux côtés à la fois pour déboucher sur le succès : d'une part, il devient synonyme de facilité, d'autre part il fait référence à une cérébralité de bon aloi. Tirent et, simultanément, profitent de cette attraction ceux qui, toujours à la recherche d'une justification de leur passé et/ou en quête d'un avenir incertain, voient là une occasion de remodeler leur foi naïve en un recueillement/émoi mystique. Dure épreuve de l'approfondissement d'une vacuité<sup>797</sup>.

Claura precisava, inoltre, che la diffusione capillare dell'Arte concettuale recava in filigrana facili fraintendimenti, considerando che tale etichetta poteva spesso essere erroneamente applicata a ricerche e tendenze disparate:

[...] le mot (concept) présente des avantages multiples. Tout d'abord, une liste a été rapidement dressée des hérauts du mots – et certains s'y trouvent malgré eux – et l'on n'a qu'à s'y servir. Cette grande liste, elle ressort de Berne, Leverkusen, Seattle, étant étendu que pour la première et la dernière de ces expositions, il faut tout de même un certain discernement, puisqu'elles n'étaient pas à priori conceptuelles<sup>798</sup>.

La repentina diffusione del concettualismo avrebbe favorito una ulteriore accelerazione in direzione critica e storicizzante: dal proliferare di tendenze e ricerche disparate, che si diffondevano rapidamente e simultaneamente a livello globale, scaturiva inevitabilmente il bisogno di stabilire i primi – e precoci – bilanci, nel tentativo di rimettere in ordine le idee.

---

<sup>796</sup> *Ibid.*

<sup>797</sup> CLaura 1970, p. 12.

<sup>798</sup> *Ibid.*

La teorizzazione dell'Arte concettuale avrebbe preso derive più solide e meno inclusive tra la fine del 1970 e i due anni seguenti, grazie ad alcuni scritti<sup>799</sup> ed esposizioni a cura di Catherine Millet: tra la rosa degli artisti concettuali presentati alla Galerie Templon nel novembre del 1970 nella mostra *Concept-Théorie*<sup>800</sup>, Millet accoglieva anche Emilio Prini, mentre l'anno successivo lo stesso duo Millet-Templon allestì un'altra mostra collettiva dedicata all'Arte concettuale nella neo-inaugurata succursale milanese della galleria, in via Monte di Pietà 21<sup>801</sup>.

Daniel Templon si concedeva una sede italiana spinto dai consigli di Giancarlo Politi, che svolse la funzione di vero e proprio socio nell'avvio di tale impresa. Come ricorda il direttore di «Flash Art», il primo incontro tra i due era avvenuto a Parigi tra il 1968 e il 1969; le gallerie di Daniel Templon e Yvon Lambert rappresentavano dei luoghi degni d'interesse anche per l'ambiente artistico ed espositivo italiano, nonostante quest'ultimo godesse notoriamente di una risonanza internazionale più florida rispetto a quella parigina. Proprio visitandone la galleria, Politi sodalizzò con Templon:

Fraternizzai con Daniel, di cui divenni amico e frequentatore assiduo della galleria (trascorremmo insieme anche alcune estati a Nizza), al punto che qualche anno dopo, quando lui decise di aprire una galleria a Milano, in via Monte di Pietà – forse anche su mio incoraggiamento poiché avevo inviato da lui alcuni collezionisti che conoscevo, soprattutto per promuovere Ben Vautier – fui costretto a intestarmi il contratto della galleria stessa, perché la proprietaria dell'immobile non volle intestarla a Templon, in quanto cittadino straniero e senza referenze italiane. Daniel mi passava l'importo dell'affitto che io giravo alla proprietaria della galleria. Forse un giorno racconterò le mie frequentazioni con Daniel Templon, che durarono una decina di anni<sup>802</sup>.

Nell'ottobre 1971, nelle stesse settimane in cui a Parigi andava in scena la Biennale parigina che vedeva la partecipazione da un lato degli artisti italiani reduci dall'esperienza dell'Arte povera<sup>803</sup>, e dall'altro di un folto nucleo di artisti concettuali, invitati a presentati proprio da Catherine

---

<sup>799</sup> La *summa* del pensiero teorico di quegli anni di Catherine Millet fu raccolta nei contributi sul concettualismo inclusi in MILLET 1972.

<sup>800</sup> *CONCEPT-THÉORIE* 1970. Artisti partecipanti: Terry Atkison, David Bainbridge, Michael Baldwin, Victor Burgin, Ian Burn, Harold Hurrell, Alain Kirili, Christine Koslow, Joseph Kosuth, Emilio Prini, Mel Ramsden, Bernar Venet.

<sup>801</sup> La sede milanese di Templon risulta attiva dall'ottobre 1971 sino al luglio 1976, cfr. *Liste chronologique des expositions organisées à la Galerie Daniel Templon (1966-2006)* in VERLAINE 2016, pp. 392-402. Come testimoniato da Catherine Millet, l'attività milanese di Templon sarebbe durata soltanto qualche anno, interrotta bruscamente dalla crisi economica di metà anni Settanta, cfr. *CONVERSAZIONE CON C. MILLET* 2023.

<sup>802</sup> POLITI 2018.

<sup>803</sup> 7<sup>A</sup> BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971.

Millet e da Alfred Pacquement,<sup>804</sup> a Milano Daniel Templon inaugurò la mostra *Arte concettuale*<sup>805</sup> (Fig. 3.6). Millet conferì dunque un'impronta determinante all'attività di Daniel Templon, rappresentando la principale voce critica della galleria ed influenzandone consistentemente la programmazione: come ricorda Politi, «poi scopro che prima di ogni mostra, Daniel si faceva spiegare (sino ad impararlo a memoria) esattamente cosa dire su ogni artista o mostra ai suoi visitatori da Catherine Millet, astro nascente della critica e della letteratura francese e allora sua compagna»<sup>806</sup>. Nella prefazione contenuta nel catalogo della mostra milanese la stessa Millet illustrava la selezione di artisti e le ragioni di una tale esposizione, precisando che

questa esposizione comprende dei testi presentati sotto forma di opuscoli o di ingrandimenti fotografici. Tuttavia questi testi non descrivono fenomeni naturali o intellettuali, misteriosi, poetici, incontrollabili, irrazionali o irrealizzabili e che si è soliti, per via di un approccio superficiale, designare con l'espressione 'arte concettuale'. Non si tratta di una variante in più nelle arti visuali, che passi eventualmente per la negazione pura e semplice o l'elusione di ogni preoccupazione di ordine visivo (ciò che è stato chiamato, di generazione in generazione, 'anti-arte'). Si tratta di un'attività altra, di cui i nove artisti che partecipano all'esposizione hanno gettato le basi<sup>807</sup>.

Il riferimento a fenomeni naturali o intellettuali, misteriosi, poetici, incontrollabili, etc., era con ogni probabilità da interpretarsi come un ennesimo attacco all'Arte povera, che andava necessariamente e definitivamente allontanata dalla categoria concettuale. Ad avallare tale ipotesi l'esclusione di Emilio Prini dalla rosa dei partecipanti<sup>808</sup>, per evitare equivoci di sorta: veniva presentato in questo caso, rispetto al precedente appuntamento parigino, quel concettualismo puro e rigoroso di stampo anglosassone al quale sopravviveva soltanto Bernar Venet, artista anagraficamente francese ma emigrato a New York che era stato selezionato anche da Germano Celant per la mostra torinese del 1970.

All'appuntamento torinese la presenza di artisti francesi era stata piuttosto esigua – limitandosi, oltre che a Venet, a Christo, al defunto Yves Klein e, come oramai da tradizione, ad un intervento non autorizzato da parte di Daniel Buren<sup>809</sup> (Fig. 3.7) –, ma le gallerie di Yvon

---

<sup>804</sup> MILLET 1971b.

<sup>805</sup> ARTE CONCETTUALE 1971.

<sup>806</sup> POLITI 2018.

<sup>807</sup> MILLET 1971a.

<sup>808</sup> ARTE CONCETTUALE 1971. Esposero Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Victor Burgin, Ian Burn, Joseph Kosuth, Mel Ramsden, Bernar Venet.

<sup>809</sup> Gli archivi della GAM non conservano testimonianza alcuna dell'intervento di Daniel Buren, che è però documentato da alcune fotografie di Paolo Mussat Sartor (*PAOLO MUSSAT SARTOR* 2008), oltre che nella raccolta

e Françoise Lambert, operanti tra Parigi e Milano, erano state coinvolte per alcuni importanti prestiti di opere di Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Ryman e Richard Serra<sup>810</sup>.

Dall'Italia, *Conceptual Art, Arte povera, Land Art* era stata recensita per il pubblico francese da Renato Barilli, in delle pagine apparse su «Opus International» (Fig. 3.8) in cui l'Arte povera e l'Arte concettuale venivano presentate e analizzate come movimenti speculari e sinergici. Il critico definiva la mostra come «la consécration officielle de l'art pauvre en même temps que des autres dénominations par lesquelles on désigne un phénomène international aux proportions très vastes (Land Art, Art conceptuel)»<sup>811</sup>, movente che giustificava «une sélection très rigoureuse des artistes à inviter ainsi qu'un choix très précis de leurs œuvres: des pièces historiques»<sup>812</sup>.

Per Barilli le due tendenze rappresentavano declinazioni geograficamente distinte di fenomeni alimentati dal medesimo *humus* culturale; piuttosto che soffermarsi sulle etichette, risultava opportuno interrogarsi sulle premesse che ne avevano favorito l'origine, puntualizzando alcune divergenze di quel «même état d'esprit né en même temps dans plusieurs centres» che «se déploie dans un réseau de poétiques aux noms divers et pittoresques, dont certains finissent par avoir l'avantage sur les autres»<sup>813</sup>.

Articolando la propria analisi, il critico distingueva nelle tendenze presentate in mostra il polo fisico dell'*Art pauvre*, incarnato dalle opere di Robert Morris, e quello mentale, esemplificato dalle ricerche di Sol LeWitt. L'aspetto forse più interessante evidenziato era la continua interazione tra i due poli: «c'est d'ailleurs dans le meilleur esprit de cet art que de maintenir ouvert et ambigu le choix entre les deux possibilités»<sup>814</sup>. Tali oscillazioni potevano, secondo la lettura di Barilli, essere monitorate lungo il corso delle fortunate, e a questo punto già proto-storicizzate, vicende legate all'Arte povera, dalla nascita del 1967 sino a quel momento:

---

di scritti dello stesso artista curata da Poinot: «A15 - Juin 1970 - Deux travaux, Turin. Intérieur extérieur, papiers à bandes blanches et oranges sur la porte d'entrée du Museo Civico. Pièce à la fois dedans et dehors (à cause de sa position) et également partie et hors de l'exposition, car visible à l'exposition mais non insérée dedans (sans galerie et non invité à l'exposition de groupe qui se tenait à ce moment (cfr. A7)», BUREN 1991b, p. 266. L'artista ricollegava esplicitamente l'intervento clandestino realizzato nel 1970 in occasione di *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, a quello di Berna del 1969. Va inoltre segnalato che in quel medesimo frangente Buren si apprestava ad esporre presso la galleria milanese di Françoise Lambert, che aveva partecipato attivamente all'organizzazione dell'esposizione torinese curata da Celant prestando alcune opere, presentando un'installazione similare: «A16 - Juin 1970 - Galerie Françoise Lambert, Milan. Papiers blancs et pourpres. Recouvrement intérieur et extérieur des vitrines fenêtres de la Galerie donnant sur la rue», *ibid.*

<sup>810</sup> Cfr. *CONCEPTUAL ART, ARTE POVERA, LAND ART* 1970; CONTE 2010.

<sup>811</sup> BARILLI 1971, p. 11.

<sup>812</sup> *Ibid.*

<sup>813</sup> *Ibid.*

<sup>814</sup> *Ibid.*

En effet, on peut déceler dans l'aventure 'pauvre' italienne une sorte d'oscillation: un départ 'conceptuel', inconscient, dicté surtout par la peur des chutes 'physiques' et le souci de rester à l'abri d'une sphère géométrique et minimaliste: une phase 'physique' (pendant laquelle se sont distingués surtout Mario Merz et Gilberto Zorio), et de nouveau une phase conceptuelle, qui est celle d'aujourd'hui et qui répond d'une façon plus cohérente au propos de dépasser le conflit entre le physique et le mental<sup>815</sup>.

Attraverso un percorso mai stabile Barilli restituiva l'Arte povera al polo mentale, accennando al superamento, in atto tra 1970 e 1971, del dualismo tra fisico e mentale a favore di una nuova fase concettuale, questa volta dialettica. La pericolosità intrinseca in una simile dinamica oscillatoria era costituita dalla tendenza ad un polimorfismo che avrebbe potuto alle lunghe ledere alla solidità dello *status* di tali ricerche:

[...] le risque des tendances pauvres serait celui de perdre, à la limite, un noyau de spécificité même réduit au minimum, et de refluer vers une problématique très vague, de se confondre avec la 'vision du monde', avec la philosophie et l'éthique les plus avancées qui puissent être élaborées par l'homme d'aujourd'hui dans le cadre de notre civilisation. Il va sans dire qu'un ensemble d'idées aussi vaste et multiforme ne pouvait être présent dans les salles d'un musée (celui de Turin), ni même dans les pages d'un catalogue : mais, l'un et l'autre ont fourni un noyau concret autour duquel a pu être fixée cette évanescence texture<sup>816</sup>.

Al contrario, in Francia Catherine Millet esprimeva il proprio parere sulla mostra di Celant cercando di individuare cesure cogenti e diffrazioni inconciliabili tra le varie tendenze presentate (Fig. 3.9). L'intento storicizzante del curatore non veniva colto, e l'eclettismo dei lavori riuniti veniva giustificato attraverso l'idea di superamento dell'Arte povera che, seppur di successo, lasciava finalmente lo spazio meritato anche ad esiti diversi:

L'exposition est moins destinée à faire date historiquement qu'à être une exposition d'information. On peut même dire que l'avant-garde de Christo à Joseph Kosuth correspond à un panorama très large et très souple de cette avant-garde. Néanmoins, il faut aussi avouer que son éclectisme est rare dans le contexte italien, qui demeure encore très

---

<sup>815</sup>Ivi, p. 12.

<sup>816</sup> Ivi, p. 17.

attaché à l'Arte povera national et où, de toute façon, excepté Emilio Prini, peu d'artistes ont tenté d'autres démarches<sup>817</sup>.

I toni della Millet appaiono meno accesi se confrontati con la stroncatura del volume celantiano di qualche mese precedente<sup>818</sup>: nel complesso la mostra veniva giudicata «une bonne exposition, exposition très 'avant-garde' s'entend»<sup>819</sup>, poiché letta attraverso la lente di un confronto tra ricerche afferenti a domini divergenti<sup>820</sup>.

Catherine Millet tentava una lettura a suo modo chiarificatrice in merito a genealogie e classificazioni: se la prima affermazione internazionale dell'Arte povera era prevedibilmente assegnata alla rassegna di Berna del 1969, congiuntamente alle affini tendenze d'oltreoceano<sup>821</sup>, gli antesignani della Land Art erano individuati in Europa citando Klein, Manzoni, Pascali<sup>822</sup>. Inoltre, Arte povera ed arte ambientale condividevano, secondo tale visione critica, il comune carattere di reazione alle ricerche minimaliste, contraddette attraverso materiali grezzi e deperibili e gesti effimeri<sup>823</sup>. Nonostante tali considerazioni le ricerche degli artisti italiani difesi da Celant venivano tacciate di un manierismo barocco e poco funzionale ad una reale critica del sistema dell'arte:

Si l'on excepte la démarche de quelques précurseurs, Beuys et même Pascali, ayant rapidement atteint un maximum d'efficacité, le premier dans l'expressionnisme, le second dans le mythe, on reconnait que l'on a surtout assisté à des surenchères maniéristes, mystiques et baroques au service d'un art considéré comme un 'mystère' A Turin, Mario Merz, Anselmo, illustrent des phénomènes organiques et naturels de façon à les rendre 'magiques'. Calzolari expose un tube de néon allumé mais invisible car entièrement pris dans un bloc de béton...<sup>824</sup>.

Appare chiaro a questo punto che l'obiettivo di Millet era quello di presentare le tendenze concettuali come le uniche degne di nota, in quanto in grado di intavolare un discorso autonomo

---

<sup>817</sup> MILLET 1970e, p. 24. Immagini riprodotte: Benar Venet, *The theory of sets*, *ibid.*; Pier Paolo Calzolari, *Io mio nome* (1967), *ibid.*; Richard Serra, *Sans titre* (1969), *ivi*, p. 25.

<sup>818</sup> Cfr. MILLET 1969d.

<sup>819</sup> MILLET 1970e, p. 24.

<sup>820</sup> «Une distinction est faite entre différentes directions prises par l'art contemporain et qui, amorcées à peu près simultanément, ont eu pour conséquence de nombreuses classifications hâtives et prêtant à confusion», *ibid.*

<sup>821</sup> «Le terme anti-forme est parfois employé à la place d'art pauvre. Il arrive qu'il désigne plus spécialement la tendance américaine», *ibid.*

<sup>822</sup> «Les artistes du land-art sont un peu les continuateurs de Klein, de Manzoni, plus près de nous de Pascali», *ibid.*

<sup>823</sup> «Les matériaux bruts et périssables de l'arte povera, les gestes éphémères du land-art sont apparus comme des réactions à la plupart des caractéristiques des courants précédentes», *ibid.*

<sup>824</sup> *Ibid.*

ed efficace, un *unicum*, secondo tale lettura, in grado di ribaltare le sorti dell'attualità artistica ad un livello sia estetico, che teorico:

Il est donc très caractéristique de constater combien est différente l'attitude des artistes de l'art conceptuel à l'égard de ce qui l'a précédé et ce qu'il en retire. Alors que l'arte povera, le land-art, quelles qu'aient été les intentions initiales de leurs représentants, n'ont su réagir que par un renouvellement esthétique, l'art conceptuel reconnaît poursuivre, mais sans plus retomber dans le formalisme, les recherches entreprises par le minimal-art. [...] Contrairement aux autres mouvements, l'art conceptuel établit des relations avec le mouvement qui le précède à un niveau essentiellement théorique, refusant de prendre en considération l'élaboration d'une formulation originale qui l'en distinguerait ou l'y opposerait. Alors que l'on a pu facilement rassembler entre eux les artistes de l'art pauvre en raison de similitudes évidentes dans le choix de matériaux, la manière de les traiter (la composition) et que l'on peut même considérer que le land art oblige ses représentants à se spécialiser [...], les travaux de l'art conceptuel sont impossibles à désigner à l'aide d'une même définition générale<sup>825</sup>.

Se per Catherine Millet «l'art conceptuel, qui [...] ne tend pas à produire un style nouveau, implique un renouveau qui peut être bien plus conséquent que celui qu'apporterait une simple école»<sup>826</sup>, va tenuto presente che giudizi simili risultavano, a tale altezza cronologica, figli di una sorta di crociata contro l'Arte povera che trovava la motivazione più eloquente nell'attiva collaborazione con Daniel Templon, principale promotore, nonché mercante, della frangia concettuale a Parigi. Altrove, una lettura dell'Arte povera in chiave concettualizzante trovava riscontro in alcune importanti rassegne che vedevano gli artisti italiani coinvolti in prima persona, rileggendo gli sviluppi più recenti del loro lavoro alla luce dell'arte smaterializzata.

Un appuntamento internazionale legato al mercato dell'arte come *Prospect 69* aveva accompagnato il sorgere del concettualismo accogliendolo, registrando un evidente cambio di rotta rispetto all'edizione dell'anno precedente: nel 1969 erano presenti ben sedici gallerie americane, contro una sola presenza registrata nel 1968. Inoltre, dalla promozione nel 1968 di tendenze in esaurimento come Minimal e Pop Art, rimpolpate dalle più innovative ricerche processuali ed anti-formali, si passò nel 1969 ad un panorama decisamente concettualizzante che affiancava ad una selezione di gallerie alcuni artisti invitati<sup>827</sup> da un comitato internazionale

---

<sup>825</sup> *Ibid.*

<sup>826</sup> *Ibid.*

<sup>827</sup> *PROSPECT 69* 1969. Gli artisti in questione erano: Bernd & Hilla Becher, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Bruno Gronen, Michael Heizer, Sol LeWitt, Richard Long, Reiner Ruthenbeck, Niele Toroni.



in cui figuravano, tra gli altri, anche Harald Szeemann e Michel Claura. Seith Siegelaub partecipò invece con la propria galleria, esponendo progetti di Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner: tali progetti venivano comunicati semplicemente attraverso un catalogo che testimoniava l'idea di base dei lavori, mai realizzati materialmente.

*Prospect 69* era stata recensita su «Flash Art» come «una specie di asse culturale New York-Düsseldorf, aggiornata secondo i canoni più attuali del progressismo»<sup>828</sup> e vedeva anche la partecipazione di gallerie italiane: Gian Enzo Sperone presentò lavori di Alighiero Boetti, Emilio Prini, Giuseppe Penone e Pier Paolo Calzolari, ovvero quella frangia meno ancorata alle tendenze processuali, mentre Fabio Sargentini puntò su Jannis Kounellis ed Eliseo Mattiacci. Tale appresenta un tassello fondamentale per seguire gli sviluppi delle interferenze tra Arte povera e Arte concettuale: proprio in tale occasione Sperone entrò in contatto con gli artisti promossi da Siegelaub, invitandoli ad esporre a Torino nei mesi successivi<sup>829</sup>.

Andrebbero inoltre almeno segnalate esperienze fondative per il panorama italiano, che testimoniano un'apertura al concettuale sia a livello critico-teorico che per quanto concerne le pratiche artistiche, quali *Gennaio 70*, biennale internazionale della giovane pittura in scena a Bologna in cui emerse una particolare attenzione rivolta alla Video arte, e alla cui realizzazione aveva collaborato anche Renato Barilli, con Maurizio Calvesi e Tommaso Trini<sup>830</sup>, e *Processi di pensiero visualizzati*, esposizione incentrata sui protagonisti della “giovane avanguardia italiana” coordinata a Lucerna da Jean-Cristophe Ammann insieme a Germano Celant<sup>831</sup>.

Tali casi esemplificativi dimostrano come gli artisti dell'Arte povera si trovassero, verso il 1970, ad un punto di svolta, in un momento di confronto con la smaterializzazione dell'arte e con i nuovi *media* – quali fotografia e video – tipici dell'Arte concettuale, senza tralasciare una più spiccata attenzione verso il corpo e lo slancio performativo.

Accanto ad una nuova attenzione verso il concettualismo, risulta possibile registrare sulle riviste di settore francesi di quegli anni la volontà di soffermarsi più approfonditamente sull'esperienza dell'Arte povera, attraverso una serie di articoli e testimonianze che ne chiarivano

---

<sup>828</sup> S.A. 1969e.

<sup>829</sup> Cfr. CONTE 2010, pp. 166-167.

<sup>830</sup> Cfr. GENNAIO 70 1970. Come avrebbe successivamente sottolineato Calvesi, «da principale innovazione della rassegna bolognese è consistita nella registrazione video di 'azioni' svolte da altrettanti artisti (Boetti, Calzolari, Ceroli, Colombo, De Dominicis, Fabro, Kounellis, Mattiacci, Mario e Marisa Merz, Nespolo, Patella, Pistoletto, Prini, Simonetti, Zorio) e nella loro riproduzione all'interno della mostra con apparecchi a circuito chiuso. Di fatto, il posto che nelle case occupava un tempo il dipinto o la stampa è stato usurpato dal televisore: un riquadro contenente immagini che ha denunciato l'arcaicità degli altri. Legittimo dunque sperimentare la sostituzione anche all'interno di una mostra [...]. Ma la funzione della registrazione video, che esclude il montaggio, è soprattutto quella di documentare nel modo più adeguato e anonimo questo nuovo mezzo espressivo che è l'azione dell'artista, senza trasformarla in un'opera di regia»; cfr. CALVESI 1978b, p. 227.

<sup>831</sup> Cfr. PROCESSI DI PENSIERO VISUALIZZATI 1970.

definizione, geografia, pratiche artistiche. Alcune di queste informazioni venivano veicolate attraverso numeri o *dossier* speciali, dedicati specificamente all'arte italiana, con contributi sia di critici francesi che italiani (Fig. 3.10).

Nel marzo 1970, Marisa Volpi presentò l'*Art pauvre* su «Opus International» fornendo al pubblico francese un interessante apparato fotografico che, a corredo del testo, costituiva una sorta di itinerario visivo per il lettore: partendo da *Merda d'artista* (1961) di Piero Manzoni riprodotta a piena pagina come principale immagine introduttiva, le illustrazioni si sviluppavano attraverso l'accostamento di *Achromie. Pelle di coniglio* (1961) del medesimo artista, *Pavimento. Tautologia* (1967) di Luciano Fabro e *O -> x -> o* (1969) di Maurizio Mochetti, che era stata esposta alla Biennale di Parigi del 1969, per poi passare ad una pagina che univa il celebre scatto di Claudio Abate che immortalava la personale romana di Kounellis del 1967 con *Pappagallo* (1967), *Cotoniera* (1967) e *Cactus* (1967) a *Narciso* (1966) di Giulio Paolini e *Iglou di Giap* (1968) di Mario Merz<sup>832</sup> (Figg. 3.11-3.12). Tuttavia, Volpi chiariva gli intenti del proprio articolo, che non aveva l'intenzione di porsi come rappresentazione esaustiva della tendenza, quanto esemplificazione di alcuni casi specifici ben noti all'autrice<sup>833</sup>; inoltre, l'etichetta di *Art pauvre* era in questo caso presentata come sinonimo di arte processuale e concettuale, generando confusione<sup>834</sup>.

Nello stesso numero della rivista, Achille Bonito Oliva presentava il lavoro di Michelangelo Pistoletto, Pino Pascali, Jannis Kounellis, Pier Paolo Calzolari, Gilberto Zorio, Emilio Prini, Giovanni Anselmo, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Alighiero Boetti, Gino De Dominicis, Giuseppe Penone<sup>835</sup> proponendo una lettura concettualizzante ed antitetica rispetto all'Arte povera della prima ora di Celant, che sarebbe poi stata più ampiamente articolata dal critico durante il corso del 1971, mentre Gillo Dorfles si esprimeva circa i limiti dell'Arte povera, insidiata dai meccanismi del mercato internazionale<sup>836</sup>, ed Enrico Crispolti inseriva Giulio Paolini, Luciano Fabro e Mario Ceroli all'interno del proprio *dossier* della Nuova figurazione in Italia<sup>837</sup>.

Da un certo punto di vista tali interpretazioni dovevano risultare forvianti per il pubblico francese; eppure, le confusioni che potevano generare fanno luce oggi sul momento di crisi che

---

<sup>832</sup> Cfr. VOLPI 1970.

<sup>833</sup> «Je ne parlerai que des artistes que je connais pour avoir vécu physiquement et mentalement leur récent travail [...] Mon intervention ne se propose pas de privilégier un certain choix, ni d'expliquer ou classer leurs œuvres».

<sup>834</sup> «La nouvelle recherche artistique définie comme nihilworks, ou arte povera (art pauvre), ou conceptual art, ou art in process, suppose le contact direct et la participation physique du spectateur», p. 39.

<sup>835</sup> Cfr. BONITO OLIVA 1970a.

<sup>836</sup> Cfr. DORFLES 1970.

<sup>837</sup> Cfr. CRISPOLTI 1970.

l'Arte povera, così come era stata postulata alla fine degli anni Sessanta, stava attraversando, correndo il rischio di distorsione a seconda delle diverse voci critiche interpellate a riguardo.

Sulle riviste francesi stava maturando, a posteriori, una riflessione generale sulle tendenze postminimaliste che dopo Berna avevano catalizzato l'attenzione globale: all'altezza del 1969 l'Arte povera veniva spesso confusa con i coevi esiti d'oltreoceano, ma già nel 1970 iniziava a diffondersi l'idea di uno sviluppo parallelo ed autonomo di tali ricerche, ridimensionando i possibili debiti nei confronti degli Stati Uniti a favore di una situazione in cui oramai non aveva più senso parlare di paternità geografiche predefinite ed immutabili. Inoltre, una genealogia storica, che aveva portato in Europa al profilarsi di tali nuove possibilità, andava via via delineandosi:

Pour ce qui est de savoir si ce courant récent est spécifiquement américain, on doit d'abord rejeter l'idée qui prévaut à New York et dans son faubourg spirituel, Los Angeles, selon laquelle si ce n'est pas arrivé d'ici, ce n'est pas arrivé du tout. Or, pour un Français, il doit être difficile de penser à un art qui illustre mieux "la réalisation de la forme finale de l'œuvre" [Morris] que les peintures au feu d'Yves Klein ou d'œuvres plus engagées dans les phénomènes naturels que ses toiles longuement exposées au soleil, au vent et à la pluie. Un Italien ne peut guère regarder une peinture de Lucio Fontana sans être conscient de la main sur le couteau qui a fendu la toile ni, inversement, envisager le désert de De Maria sans se ressouvenir de la ligne que Piero Manzoni avait tracée entre Milan et Amsterdam en 1960, ni enfin observer que l'Art Pauvre était et est un mouvement contemporain, et non pas postérieur, des courants new-yorkaises qu'on vient de décrire. Les Allemands affirment l'antériorité des morceaux de feutre de Joseph Beuys comparés à ceux de Robert Morris et ils peuvent également songer aux vêtements de soie gonflés par des ventilateurs de Hans Haacke comme des exemples de formes changeantes, biomorphiques et molles. Ils pourraient aussi bien rappeler que le ballon d'air chaud et les démonstrations lumineuses du Groupe Zéro sur les rives du Rhin furent parmi les premières illustrations de l'utilisation d'un espace naturel sur une vaste échelle. Au Japon enfin, le Groupe Gutai, avec ses énormes ballons de caoutchouc mou et ses tuyaux emplis d'eau accrochés entre les arbres, fournit encore un exemple précoce de ce courant, dès la fin des années 50 au début des années 60<sup>838</sup>.

Se posto a confronto con le interpretazioni dei critici italiani, il numero monografico di «Opus International» dedicato all'Arte povera a distanza di circa un anno (Fig. 3.13), con interventi dei

---

<sup>838</sup> PIENE 1970, p. 9.

colleghi francesi, dimostrava analisi più lucide e imparziali, già a partire da una domanda affatto scontata: è possibile definire l'Arte povera? Nell'editoriale del marzo 1971, Gérald Gassiot-Talabot si poneva tale interrogativo, sorto a partire dai fraintendimenti generati in quel momento dal dualismo tra Arte povera e Arte concettuale:

Ce n'est pas la première fois que nous abordons dans Opus International les problèmes souvent confondus de l'art pauvre et de l'art conceptuel. Sans doute ne sommes-nous pas certains d'être parvenus à y voir clair [...]. L'une des premières difficultés vient de ce que l'art pauvre est né en Italie – ou tout au moins qu'il y a reçu son baptême théorique – et qu'il s'est étroitement combiné par la suite, dans des manifestations comme celle de Bâle, avec l'art conceptuel. Confusion ou osmose nécessaire [...] Bien loin de considérer ces textes comme des réponses définitives à nos questions, il nous fait les accueillir comme de nouvelles interrogations qui permettent d'élargir et de prolonger le débat<sup>839</sup>.

La partita definitoria sembrava giocarsi attorno a tre poli: oggetto, processo, concetto. Una grande mostra internazionale transitata tra 1971 e 1972 per Bruxelles, Rotterdam, Berlino, Milano, Basilea e – per l'appunto – Parigi, *Metamorfosi dell'oggetto*, aveva individuato nell'Arte povera l'approdo ultimo del dominio oggettuale, raccontando un percorso che partendo dalle avanguardie storiche (Cubismo, Futurismo, Metafisica, Dadaismo e Surrealismo), e passando per l'assemblage di Nouveau Réalisme e Pop Art, approdava sino agli esiti di fine anni Sessanta<sup>840</sup>. Il catalogo presentava riproduzioni di opere di Piero Manzoni, Michelangelo Pistoletto e Pino Pascali<sup>841</sup> (senza dimenticare Joseph Beuys), tentando di districarsi tra un esorbitante numero di opere in mostra – più di duecentocinquanta –. Sulla stampa francese, recensendo la mostra si era effettivamente parlato dell'Arte povera come ultima stazione dell'oggetto in ambito artistico, chiudendo un ciclo in esaurimento e preannunciandone uno nuovo, ancora da compiersi e dai risvolti ignoti:

L'art pauvre enfin, marque la dernière étape de l'aventure : à bout de course, rendu à sa matérialité originelle, réduit à lui-même et figé dans l'artifice, l'objet cesse d'appartenir à l'Art et passe de la métamorphose au néant. Peut-être cette large rétrospective vient-elle à

---

<sup>839</sup> GASSIOT-TALABOT 1971.

<sup>840</sup> Cfr. *METAMORFOSI DELL'OGGETTO* 1972. Nel comitato internazionale era presente François Mathey, conservatore a capo del Musée des Art Décoratifs di Parigi che nel 1969 aveva ospitato la mostra calvesiana *Quatre artistes italiens plus-que-nature*.

<sup>841</sup> Di Manzoni era riprodotto *Imballaggio* (1961), esposto insieme a *Corpo d'aria* (1960); di Pistoletto *La tenda rossa* (1966); di Pascali *Meridiana* (1968).

point nommé faire le bilan d'une production arrivée au bout d'elle-même et annoncer un nouveau chapitre de l'histoire de l'art qui reste à écrire<sup>842</sup>.

L'oggetto era effettivamente entrato in crisi, a favore di nuove e più aperte esperienze estetiche; inoltre, appariva piuttosto evidente che il dominio oggettuale non sarebbe bastato, se inteso in maniera esclusiva, a giustificare gli esiti propri all'Arte povera, nemmeno quelli degli albori. Se la processualità generalmente insita nelle opere degli artisti italiani appariva la giusta direzione da intraprendere per confrontarsi con l'Arte povera più congruamente, le insidie e le lecite problematicità poste dall'Arte concettuale potevano effettivamente toccare, più o meno marginalmente, il lavoro di alcuni artisti riuniti nel raggruppamento celantiano come ad esempio Giulio Paolini, che nel maggio 1971 venne definito da Maurizio Fagiolo Dell'Arco «il capofila della Conceptual art in Italia» cadendo poi nella banale equazione che abbinava il fare di un artista concettuale a quello di un artista «for critics only»<sup>843</sup>. In verità si era compreso che l'etichetta storiografica dell'Arte povera, così come coniata e configurata da Germano Celant nel 1967, non riusciva più a reggere un confronto con lo spirito del tempo: alla fine del 1970 Maurizio Calvesi aveva decretato la “fine dell'alchimia” con un'omonima mostra<sup>844</sup>, mentre lo stesso Celant decise di dichiarare – seppur momentaneamente – l'esperienza dell'Arte povera conclusa nel giugno 1971<sup>845</sup>.

Il punto di vista francese di Jean-Marc Poinot sull'argomento appare particolarmente illuminante: il suo articolo *Interrogation sur l'Art pauvre* (Figg. 3.14-3.15) prese forma proprio a partire dalla difficoltà di fare i conti con la tendenza, tra difficoltà definitorie in sede critica e

---

<sup>842</sup> COMTE 1972.

<sup>843</sup> «Ha preso un quadro del 1960, Giulio Paolini in quest'ultima mostra, un quadro bianco con semplici segni geometrici, e lo ripresenta nove volte in una mostra-idea. Le tecniche sono diverse, l'apparenza del quadro è sempre la stessa. Scrive Paolini: «Un quadro, dipinto nel 1960, supera il senso residuo di questo scritto. Nessuno può descrivere un quadro. Due quadri, talvolta, rivelano un pittore a se stesso. Può un quadro descrivere un quadro? Se mi fosse possibile immaginare il futuro dell'arte, non riuscirei a distinguerlo dal suo aspetto del presente. Potrei credere, allora, di averlo già immaginato, ma l'ipotesi sarebbe così avventata da convincermi di coincidere con il passato. Se l'arte non ha futuro, non ha ovviamente passato, allora non ha, nel presente, che l'illusione di questi due termini.» Un'opera concettuale non può che essere descritta con le parole stesse dell'ideatore: conta l'idea di partenza e non la nostra reazione finale. Resta da dire che Paolini, da dieci anni almeno, è il capofila della conceptual art in Italia: dopo la scoperta di Manzoni è venuto l'amore per Picabia. È venuto questo capzioso e sillogistico *discours de la méthode*, la riflessione sul tempo, la verifica, necessariamente precaria impalpabile, del processo dell'ideazione e dell'immaginazione. Paolini: artista difficile, per pochi, forse *for critics only*», FAGIOLO DELL'ARCO 1971. Fagiolo faceva riferimento alla mostra romana di Paolini *Un quadro*, in programma alla galleria La Salita nel maggio 1971.

<sup>844</sup> CALVESI 1978d. All'altezza del dicembre 1970 Maurizio Calvesi avrebbe registrato uno slittamento, da un Arte povera di stampo alchemico verso un polo più marcatamente mentale e negativo. Come si legge nella raccolta di saggi del 1978, *Fine dell'alchimia* è «pubblicato nel catalogo della mostra tenuta a Roma nella galleria L'Attico da Calvesi, De Dominicis, Kounellis, Pisani (dicembre 1970). La prima parte (*Contributo alla crisi*) costituiva l'oggetto esposto, la seconda è un testo letto durante la mostra», cfr. *ivi*, p. 192.

<sup>845</sup> Cfr. CELANT 1971; *13 ITALIENISCHE KÜNSTLER* 1971.

divergenze stilistiche nelle opere d'arte: «L'art pauvre, aussi bien en Italie qu'en Allemagne ou aux Etats-Unis, n'a jamais été défini de manière stricte ni conceptualisée. [...] En effet, l'ensemble des œuvres que l'on a groupées sous ce titre ou sous d'autres est récent, et la critique est embrassée des termes et des modes de pensée suscités par l'apparition successive de nombreuses manifestations artistiques d'apparences très diverses»<sup>846</sup>.

Diversità geografiche ed ipertrofia di ricerche ed etichette critiche apparse simultaneamente e susseguitesi rapidamente a livello globale costituiscono dunque le principali cause a cui imputare il difficile inquadramento dell'Arte povera in Francia. Poinot individuava in maniera puntuale il fenomeno diffuso, a partire dal 1969, di riconduzione di un nucleo sin troppo eterogeneo di opere e ricerche estetiche entro tale ambito, affermando al contempo che una più rigorosa analisi delle opere avrebbe permesso di circoscriverne e definirne i confini:

[...] on a rassemblé sous le terme original des productions désignées à d'autres occasions par des termes génériques les liant à d'autres 'mouvements'. Ici apparait la juste contradiction engendrée par la multiplication des pseudo-concepts d'écoles ou d'avant-gardes qui permet de se demander si les problématiques inventées jusqu'alors n'étaient pas plus idéologiques que rigoureuses. Le phénomène artistique de l'art pauvre met en lumière ces premières ambiguïtés. Il nous faut donc essayer de déterminer à l'analyse des œuvres la véritable problématique de l'art pauvre ou du moins certains éléments de cette problématique<sup>847</sup>.

Tentando di fornire un'analisi dell'Arte povera a partire dalle opere viene affermata da Poinot, ad un primo livello di lettura, la loro natura processuale, ovvero «la mise en rapport de certaines possibilités des matériaux utilisées dans un phénomène que chaque matériau détermine à son niveau» in cui continua a configurarsi come fondamentale «le choix arbitraire et délibéré de l'artiste de modifier dans un certain sens les éléments en présence»: in questa direzione, una *Torsione* di Anselmo, riprodotta a piena pagina attraverso una fotografia che mostra l'interazione dell'artista con l'opera, rappresentava un esempio eclatante (Fig. 3.15).

Successivamente, l'analisi del critico sondava un livello di lettura ben più profondo, non accontentandosi di una spiegazione che chiamasse in causa esclusivamente materiali poveri, processualità ed intervento dell'artista: se considerate ad un livello meramente ed esclusivamente oggettuale, per Poinot le opere dell'Arte povera perdevano infatti di significato, che si originava

---

<sup>846</sup> POINOT 1971b, p. 18.

<sup>847</sup> *Ibid.*

esclusivamente nel momento in cui l'artista le modificava, dando loro un determinato assetto formale. Tali ricerche andrebbero dunque considerate alla stregua un'esperienza plastica da interpretare ricorrendo alla semiologia. Gli elementi costitutivi di ogni opera, privi di un proprio significato esclusivo, acquisterebbero senso ed articolerebbero un messaggio soltanto attraverso le loro differenti, possibili interazioni ed articolazioni:

Historiquement, ils sont à l'origine d'une telle dénomination, car ces éléments ou matériaux sont souvent ce que les sémiologues pourraient appeler les éléments distinctifs mais non significatifs du code des objets. C'est-à-dire qu'un morceau de verre ou une masse de cire ne constituent pas à eux seuls des éléments significatifs permettant d'identifier un objet. Ces matériaux pauvres donc de signification et non de valeur commerciale, ne sont pas toujours les seuls constituants de telles œuvres. Dès que l'artiste opère une légère modification des morceaux d'objets ou de matière, il crée du sens par sa mise en forme. Si, à l'encontre du matériau pauvre, on cherche à définir l'art pauvre par une communication minimum, sorte d'information objective dépourvue de toute connotation, c'est-à-dire pouvoir d'évocation d'autres sens, on s'aperçoit rapidement à l'analyse des œuvres que ceci n'est pas totalement exact. [...] Nous pourrions suggérer une définition partielle de l'art pauvre comme recherche plastique (au sens artistique) sur les modes de communication formels ayant pour but l'exploration des différentes possibilités d'articulation du sens<sup>848</sup>.

Una tale lettura, pur lasciando ampio spazio alla materialità delle opere, chiamava in causa un aspetto più sottile e cerebrale, certamente meno evidente ed in linea con la nuova svolta intrapresa dal dibattito artistico e critico dei primi anni Settanta. Va soprattutto sottolineato come tale stratificazione di letture ed interpretazioni si sviluppi parallelamente ad un'evoluzione autonoma del lavoro degli artisti legati all'Arte povera, condotta attraverso ricerche diversificate, spesso relegate alle medesime interpretazioni in nome dell'etichetta storiografica loro assegnata. Pur impiegando materiali e tecniche spesso analoghi, non sempre gli esiti raggiunti andrebbero ricondotti alle medesime preoccupazioni:

En effet, si l'on considère les développements actuels de ce mouvement, on remarque que nombre d'artistes utilisent certaines solutions originales de l'art pauvre pour mieux articuler des significations qui ne lui sont pas liées dans les œuvres les plus rigoureuses. Par exemple, aussi bien Calzolari dont la symbolique dépasse ce que nous avons étudié, que Beuys que l'on rattache maintenant à ce nouvel ensemble d'œuvres, ne visent pas les mêmes buts que

---

<sup>848</sup> Ivi, p. 21.

Merz, Ceroli, ou Zorio, bien qu'ils emploient des techniques analogues. Cependant, nous pourrions dire que l'art pauvre ouvre une spéculation sur la problématique que nous avons tenté d'analyser, laissant ouverte la possibilité d'en exploiter une ou plusieurs modalités, faisant réapparaître dès lors des complications au code originel que ne seraient en fait que les modalités nécessaires à tout code conventionnalisés<sup>849</sup>.

La generale polarizzazione verso le novità dell'Arte concettuale aveva forse lasciato emergere l'esigenza di fare chiarezza sullo stato della scena artistica post-1969, permettendo di intravedere nuove potenzialità in tutte quelle ricerche processuali, anti-formali, ambientali che, sebbene già in fase di storicizzazione, erano lontane dal potersi dire esaurite e definitivamente risolte.

In Francia, un'occasione importante per una riflessione che incrociasse le due tendenze sarebbe stata fornita dalla biennale parigina del 1971: l'evento prevedeva infatti per l'Italia la presenza di un folto gruppo di artisti variamente legati all'Arte povera, riservando al contempo un'intera sezione all'Arte concettuale, prevedibilmente coordinata da Catherine Millet e Alfred Pacquement. Se la partecipazione italiana avrebbe innegabilmente palesato i sintomi di un cambio di passo evidente ed irreversibile a partire dal curatore incaricato, Achille Bonito Oliva – e non più Germano Celant –, l'obiettivo della sezione concettuale sarebbe stato quello di porre delimitazioni più nette e circoscritte nel dibattito critico in atto. Presentando l'Arte concettuale in catalogo, Millet dichiarava infatti che, a prima vista,

[...] les formes de présentation de tous ces travaux, au sein du musée, semblent assez similaires et favorisent malheureusement les confusions. A première vue, on ne fait guère de différence entre la description d'une promenade effectuée par Richard Long et une phrase de Weiner qui, elle, suggère une œuvre pouvant très bien n'être jamais réalisée ou même impossible à réaliser. Les distinctions ne se font que petit à petit<sup>850</sup>.

In tale controverso panorama, pur non avendo nascosto in passato il proprio riserbo nei confronti dell'Arte povera, la stessa Millet ammetteva che «l'art pauvre évolue d'ailleurs rapidement vers des recherches plus intellectualisées»<sup>851</sup>, lasciando intravedere nuove possibilità

---

<sup>849</sup> *Ibid.*

<sup>850</sup> MILLET 1971b, p. 30.

<sup>851</sup> *Ibid.*



di ricerca per gli artisti italiani, mentre le principali riviste di settore francesi pubblicavano le prime traduzioni di alcuni dei testi teorici fondativi della Conceptual Art<sup>852</sup>.

### 3.2 PARIGI 1971. IL FANTASMA DELL'ARTE POVERA NEL "TERRITORIO MAGICO"

La Biennale di Parigi del 1971<sup>853</sup> si poneva come una biennale di transizione, nel tentativo di rinnovarsi: un nuovo delegato generale, Georges Boudaille, una nuova sede, il periferico Parc Floral del bois de Vincennes invece delle canoniche ed eleganti sale del Musée d'Art Moderne di Parigi, ma anche un cambiamento nello statuto, con la novità di prevedere che sia gli artisti che i critici incaricati di curare le partecipazioni nazionali fossero di età anagrafica inferiore ai trentacinque anni, rappresentavano variazioni atte a svecchiare la rassegna – che vecchia non era, almeno anagraficamente, essendo stata inaugurata nel 1959 –, in programma tra la fine di settembre e i primi giorni di novembre del 1971. I propositi, almeno sulla carta, erano quelli di sottrarre la biennale da una possibile deriva istituzionale:

Il y a trois ans, quand tant de jeunes artistes criaient : "Les Biennales sont mortes !", celle de Paris a su traverser la crise qui secouait le monde des arts avec une relative aisance. [...] Les années ont passé et la Biennale risquait de devenir une institution, une foire, un échantillonnage parfois désordonné ou incohérent [...]. Il ne suffit pas de donner la parole aux jeunes ; leur voix n'a de résonance que dans la mesure où elle est entendue<sup>854</sup>.

Si tentava dunque di vivacizzare la biennale, attraverso una inedita suddivisione in sezioni tematiche – soluzione preferita al canonico ordinamento per provenienze geografiche –, sintomo di una più consistente apertura internazionale. L'allestimento prevedeva la suddivisione della mostra in quattro macro-sezioni: *Concept*, *Hyperréalisme*, *Interventions*, *Option IV*. Arte concettuale ed Iperrealismo rappresentano le due punte di diamante della manifestazione, provando ad anticipare di qualche mese il *format* alla base della *documenta 5* di Harald Szeemann,

---

<sup>852</sup> Ne sono esempio alcune traduzioni di testi inediti in francese di Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, *Aphorisms on Conceptual Art*; *On Wall Drawings*, comparsi sul numero di «L'Art Vivant» del novembre 1971, e il numero tematico dell'autunno 1970 di «VH 101» dedicato all'arte concettuale con approfondimenti e dichiarazioni di Catherine Millet, Robert Barry, Mel Bochner, Victor Burgin, Douglas Huebler, Alain Kirili, Joseph Kosuth, David Lamelas, Lawrence Weiner.

<sup>853</sup> Cfr. 7<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1971.

<sup>854</sup> BOUDAILLE 1971a, p. 11.

improntata sulle medesime tendenze; presente anche una sottosezione dedicata alla Mail Art, *Envois*, coordinata da Jean-Marc Poinot, che pubblicava in quel giro di mesi *Mail art, communication à distance, concept*, un ampio studio sull'argomento con prefazione di Jean Clair<sup>855</sup>.

Veniva riservata ampia visibilità anche ad ambiti e sperimentazioni diversificati, oramai di fatto inseparabili dal contesto artistico, come testimoniano le sezioni *Films d'artistes, Concerts de musique contemporaine et de jazz, Spectacles*, ma anche i *Travaux d'équipe*, che includevano la presenza di studi di architettura o design, oltre che di fotografi.

La maggioranza degli artisti italiani (Figg. 3.16-3.17) legati all'esperienza dell'Arte povera era inclusa nella sezione *Interventions*. Qui espongono Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Giuseppe Penone, Gilberto Zorio, ma anche Gino De Dominicis, Mimmo Germanà, Mimma Pisani. Piero Gilardi è incluso nella sezione iperrealista, invitato autonomamente dai francesi; sono previsti interventi di Giulio Paolini e Jannis Kounellis per la sezione dedicata agli spettacoli, insieme a Giorgio Presburger e Marcello Panni – Paolini ed Emilio Prini sono inclusi, in catalogo, anche all'interno della sezione concettuale –. Presenti un film d'artista firmato anche da Achille Bonito Oliva<sup>856</sup> ed una serie di ventotto ritratti d'artista scattati da Paolo Mussat Sartor, opere di Archizoom e Superstudio. Sebbene una ricostruzione della partecipazione italiana in biennale sia stata recentemente effettuata<sup>857</sup>, appare opportuno in questa sede puntualizzare alcuni aspetti rimasti ancora in ombra, tentando al contempo di cogliere alcune sfumature attraverso un orizzonte di lettura che coincida con uno sguardo francese. Come si colloca la presenza italiana, scissa tra concettualismo ed “interventi”, e cosa ha potuto significare per i francesi? Si poteva ancora parlare di Arte povera e, in caso di risposta affermativa, secondo quali accezioni?

L'individuazione dell'apporto fornito dall'Arte povera alla Biennale di Parigi del 1971 risulta problematico; di fatto, gli stessi interventi presentati dagli artisti italiani non si prestavano ad un incasellamento sistematico all'interno di quella corrente di pensiero che aveva caratterizzato l'Arte povera delle origini, smentendo al contempo le teorizzazioni sin troppo macchinose del commissario generale Achille Bonito Oliva, nominato *ex imperio* da Palma Bucarelli per mantenere un controllo indiretto sulle sorti della manifestazione, evitando così l'intromissione di Germano Celant.

---

<sup>855</sup> POINOT 1971a; CLAIR 1971a.

<sup>856</sup> *Films d'artistes*, cfr. 7<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS 1971, p. 165. Stando alle schede di prestito, Achille Bonito Oliva avrebbe presentato una pellicola 16 mm a colori della durata di quindici minuti ed inedita; il proprietario dei diritti indicato sulla scheda è la Galleria L'Attico, mentre gli artisti coinvolti sono De Dominicis, Germanà, Pisani, Kounellis (aggiunto in seguito).

<sup>857</sup> Per un approfondimento cfr. CAPPELLETTI 2020.

Sino alla precedente biennale, era stata Palma Bucarelli, succedendo a Fortunato Bellonzi, a ricoprire l'incarico di delegato generale per l'Italia. La Bucarelli, appena reduce dalla fortunata esperienza romana di *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*<sup>858</sup> (1970), giocava in quegli anni una doppia partita: pur promuovendo le ricerche artistiche italiane d'avanguardia, soprattutto di ambito romano, era forte – e per niente dissimulato – il legame con gli ambienti istituzionali, che certamente condizionavano le sue scelte. Il peso di una figura come quella di Giulio Carlo Argan, vicino alla Bucarelli, era determinante nell'*entourage* culturale della Roma a cavallo tra fine anni Sessanta ed inizio Settanta, e persino le proposte messe a punto dagli Incontri Internazionali d'Arte di Graziella Lonardi Buontempo e Achille Bonito Oliva a Palazzo Taverna risentivano di tali influssi<sup>859</sup>.

Dal 1971 fu l'associazione Incontri, coadiuvata dalla Quadriennale romana, ad occuparsi delle partecipazioni italiane all'estero, plasmando un'idea abbastanza romanocentrica dell'arte italiana. Appena entrati nel nuovo decennio, mentre l'esperimento celantiano subiva una repentina battuta d'arresto, Achille Bonito Oliva si apprestò a consolidare il proprio successo in veste di critico e curatore; mostre importanti come *Amore mio*<sup>860</sup> a Montepulciano e *Vitalità del negativo* a Roma erano emblematiche di un nuovo modo di far critica, e ricevettero attenzione da parte degli addetti ai lavori e del pubblico.

La nuova disposizione introdotta da Georges Boudaille in statuto circa il limite d'età dei commissari nazionali rendeva di fatto impossibile l'elezione di Palma Bucarelli, che rinunciò alla proposta di svolgere l'incarico affiancandosi a dei più giovani critici reputando «assurdo supporre che l'arte dei giovani possa essere intesa e valutata soltanto dai giovani»<sup>861</sup>. Durante i mesi di preparazione della manifestazione la Bucarelli scatenò un vero e proprio caso diplomatico, appellandosi all'intervento del Ministero e rifiutando ogni tipo di mediazione con gli organizzatori francesi<sup>862</sup>. Il delegato generale della rassegna propose quindi i profili di Germano Celant ed Enrico Crispolti, due critici più giovani che apparivano adeguati a rimpiazzare la Bucarelli. Era però la figura di Celant ad attirare principalmente l'attenzione in quanto «spécialiste de l'art conceptuel»<sup>863</sup>. La notizia della grande mostra antologica curata dal

---

<sup>858</sup> Cfr. *VITALITÀ DEL NEGATIVO 1960-70 1970*.

<sup>859</sup> Per i rapporti che intercorrono tra Palma Bucarelli, Incontri Internazionali d'Arte e l'organizzazione delle biennali parigine si rimanda a LONARDELLI 2016.

<sup>860</sup> Per un approfondimento sulla mostra di Montepulciano (*AMORE MIO 1970*), si rimanda a BELLONI 2012.

<sup>861</sup> BUCARELLI 1970.

<sup>862</sup> Emblematico in tal senso il cameo di Palma Bucarelli tracciato da Georges Boudaille: «Cette dame exerce sur les arts, en Italie, une tyrannie qui suscite jusqu'à la chambre des réactions dont elle se préoccupe beaucoup plus que des jeunes créateurs de son pays. Je pense sincèrement que nous irons dans le sens souhaité par le monde des arts, que ce soit à Rome ou à Milan, en tentant de surmonter cette situation», BOUDAILLE 1971b.

<sup>863</sup> *Ibid.*

critico a Torino nel 1970 era transitata in Francia<sup>864</sup>, e la lettura del profilo di Celant che Boudaille restituiva conferma la tendenza a ricondurre l'eterogeneità delle opere presentate per l'occasione al dominio concettuale.

Nonostante la figura di Achille Bonito Oliva risultasse ancora pressoché ignota in ambito francese, il critico venne segnalato ed imposto coercitivamente da Palma Bucarelli a seguito dei recenti successi romani condivisi<sup>865</sup>; eppure, la corrispondenza fa luce sulla volontà dei francesi di assicurare a Celant l'incarico<sup>866</sup>. Sfoggiando la presenza di un nome di risonanza come quello di Catherine Millet, venivano lui domandate alcune segnalazioni circa gli artisti italiani da invitare; la risposta di Celant (Fig. 3.18) testimonia l'ipotesi di una collaborazione con Millet, che avrebbe certamente impresso un'impronta concettualizzante sulla partecipazione italiana: «I nomi da fare sono diversi, il problema è stabilire l'impostazione della mostra insieme a Catherine Millet in modo da vedere le possibilità di scelta e le presenze»<sup>867</sup>.

La nomina di Achille Bonito Oliva fu il risultato di una strategia ben precisa, ovvero quella di mantenere da Roma il controllo sulle sorti della rassegna, evitando la presenza di Celant per plasmare una biennale in linea con le teorie estetiche del critico di ambito romano, facendone un modello dell'arte italiana per l'estero in un momento in cui gli Incontri Internazionali avrebbero parallelamente tentato di stabilire nuovi legami con la scena francese. Viene sposata quella «retromarcia dal vitalismo»<sup>868</sup> che caratterizzò tutte le esperienze dei primi anni Settanta curate dal critico di Incontri, una reazione all'Arte povera delle origini – o meglio, alle speculazioni teoriche di Celant – che tentava di rimescolare le carte in tavola servendosi di un apparato teorico ancor più intricato e citazionista di quello celantiano.

Già nel gennaio 1970 Bonito Oliva si era scagliato su «Marcatré» contro quella fase germinale dell'Arte povera che appariva sin troppo legata alla sfera oggettuale, ipotizzando un nuovo corso per l'arte attuale:

La 'povertà' dell'opera allora diventa una povertà coatta, a riflesso condizionato della situazione storica: povertà come intenzionale e progressiva pauperizzazione dell'artista, che

---

<sup>864</sup> Cfr. *CONCEPTUAL ART, ARTE POVERA, LAND ART* 1970; BARILLI 1971; MILLET 1970e.

<sup>865</sup> BUCARELLI 1971. Boudaille chiese poi delucidazioni in merito alla questione a Germano Celant: «Je n'ai jamais entendu parler de lui, peut-être pourriez-vous me renseigner à son sujet: de toute façon cela ne change rien aux grandes lignes de la Biennale», BOUDAILLE 1971c.

<sup>866</sup> A partire dall'aprile 1971 Boudaille e Celant si scrissero in merito alle sorti della biennale, oramai prossima. Stando ai documenti conservati presso gli archivi di Rennes, i due e la Millet si sarebbero anche incontrati a Parigi per parlare dell'organizzazione della partecipazione italiana. Catherine Millet non conserva ricordi relativi all'incontro, ritenuto comunque plausibilmente avvenuto.

<sup>867</sup> CELANT 1971b. Nella lettera Celant dichiarava di aver inizialmente avuto notizia del disguido circa la nomina del commissario generale per l'Italia da Palma Bucarelli, che sarebbe però poco dopo (comprensibilmente) sparita.

<sup>868</sup> Cfr. BELLONI 2012.

man mano si spoglia rinunciando ai materiali del mondo per servirsi soltanto delle grammatiche del proprio corpo. Inoltre l'artista rinuncia alla definizione culturale della dimensione temporale, che veniva precedentemente sempre testimoniata nell'opera. Ora l'accento si sposta dall'oggetto all'effetto, promosso in uno spazio e tempo contratto, tanto che l'ideazione dell'artista ha uno svolgimento in cui tempo d'esecuzione e tempo fisiologico coincidono. L'opera attraverso l'assottigliamento quantitativo degli strumenti e dei materiali non è più un oggetto ottimisticamente accampato fuori dal suo ideatore bensì un gesto in rapporto permanente con colui che lo ha realizzato, poiché l'esibizione avviene in un tempo effimero in cui non si perde la memoria dell'esecuzione<sup>869</sup>.

Grammatiche del corpo, azzeramento della dimensione temporale e storica, assenza di mediazioni tra azione e attore. In questa nuova linea estetica si voleva dimostrare uno scarto tra la superata presenza fissa dell'oggetto a favore del duttile svolgimento dell'azione<sup>870</sup>. Tale impostazione, avallata dalla prima importante pubblicazione del critico *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte* (1971)<sup>871</sup>, avrebbe due momenti di verifica essenziali direttamente in mostra, a *Pèrsona*, Festival Internazionale del Teatro di Belgrado<sup>872</sup>, ed appunto alla biennale parigina del 1971; si trattava per l'appunto delle prime due rassegne curate all'estero da Bonito Oliva ed organizzate in parallelo.

Il testo di presentazione concepito da Bonito Oliva per la partecipazione italiana a *Pèrsona* (Fig. 3.19) era imperniato sul tema del doppio e della maschera, e proiettava i comportamenti e le azioni degli artisti in un teatro: «il mondo è un palcoscenico, l'essere una creazione teatrale [...] non una cosa organica con una sua specifica locazione»<sup>873</sup>. Il commissario italiano collocava la riflessione in atto entro un territorio in cui «il gesto dell'artista non è una domanda rivolta al pubblico ma pura interrogazione»<sup>874</sup>, distanziandosi così dal senso comunitario tutto teso verso

---

<sup>869</sup> BONITO OLIVA 1970b, p. 71.

<sup>870</sup> Cfr. *PÈRSONA* 1971.

<sup>871</sup> Cfr. BONITO OLIVA 1971c; BONITO OLIVA/CHIODI 2009; CHIODI 2009.

<sup>872</sup> *PÈRSONA* 1971. La rassegna era stata così recensita su «Flash Art»: «*Pèrsona* è il titolo di una manifestazione ideata da Achille Bonito Oliva e presentata al Bitef (Festival Internazionale del Teatro) di Belgrado. I partecipanti erano alcuni artisti italiani (Boetti, Calzolari, De Dominicis, Fabro, Germanà, Kounellis, Merz, Paolini, Penone, Pisani, Pistoletto Prini) i quali o direttamente o attraverso un testo, presentavano una loro pièce teatrale. Un esperimento estremamente interessante ma un po' rischioso, poiché molto spesso la soluzione è avvenuta in chiave troppo letteraria o simbolica. Comunque un notevole esercizio di intelligenza e di cultura. Probabilmente il contesto non era il più idoneo poiché il Bitef di Belgrado era imperniato sul teatro dell'avanguardia internazionale e pertanto il clima richiedeva una maggiore esperienza e professionalità. I soli interessati alla presenza degli italiani erano infatti gli artisti o i critici. Il pubblico, ci sembra, molto meno. Comunque molto bello il catalogo, curato dal Centro Di», S.A. 1971c.

<sup>873</sup> BONITO OLIVA 1971a, p.n.n. Il clima culturale era quello di *Le Théâtre et son double* di Antonin Artaud, pubblicato in Francia nel 1938 ma apparso in traduzione italiana solo nel 1968, cfr. ARTAUD 1968.

<sup>874</sup> BONITO OLIVA 1971a, p.n.n.

l'esterno, l'ambiente, il pubblico, dell'Arte povera di prima data mostrato in *Con/temp/l'azione*<sup>875</sup> a Torino nel 1967 o ad Amalfi nel 1968<sup>876</sup>: il comportamento era adesso, in tale nuova veste, teso al solipsismo, e presupponeva uno scollamento tra arte e vita in cui solo «una teatralità esposta» poteva contrastare «l'anonimato flagrante e notturno dell'io»<sup>877</sup>. Il saggio licenziato per la manifestazione parigina, che si distanziava di qualche settimana dalla rassegna di Belgrado, ribadiva tali posizioni:

Les artistes savent désormais que qu'ils ne doivent pas respecter des codes de comportement, qu'au contraire, déjà, une attitude préconstituée de liberté représente une petite transgression en comparaison de l'attitude d'un imprévisible mouvement de vie. En outre, ils ne croient pas à la catégorie de l'égalisation art-vie, laquelle devrait dissiper la région privilégiée de l'art, puisqu'aucune liberté n'est exercée en dehors du système et du langage que celle-ci produit<sup>878</sup>.

La volontà era quella di contraddire il sistema teorico celantiano, già dismesso peraltro dal suo stesso ideatore nel giugno dello stesso anno; eppure, molti degli elementi che Achille Bonito Oliva riscontrava nella sua visione dell'arte italiana all'inizio del nuovo decennio costituirebbero, ad una rilettura meno faziosa, non tanto un *mea culpa* nei confronti di quello che l'Arte povera aveva rappresentato, quanto l'unica possibilità di prosecuzione di quelle stesse premesse. I lavori allestiti dagli italiani a Parigi nel 1971 veicolavano un messaggio chiaro, ovvero l'impossibilità di ragionare per categorie critiche singole, coniugando spesso gli esiti della fine del decennio precedente con una performatività più spiccata, tutt'altro che solipsistica, o con procedimenti presi in prestito dal dominio concettuale, senza per questo snaturare le proprie ricerche.

Se la biennale parigina del 1969 era stata ribattezzata dai giornalisti francesi «La biennale du pauvre» con accezione onnicomprensiva, in una rassegna che tagliava i ponti con la pittura e con la tradizione accogliendo le novità che si erano viste soprattutto a Berna «parce que ça ne coute pas cher et que c'est facile à transporter»<sup>879</sup>, nel 1971 era possibile sottolineare che «pop art, op art, art minimal, art pauvre: ce sont déjà des vieilles lunes»<sup>880</sup>. La tendenza iperrealista rappresentava per la stampa generalista un primo segnale del ritorno alla pittura, una «peinture

---

<sup>875</sup> Cfr. *CON/TEMP/L'AZIONE* 1967.

<sup>876</sup> Cfr. *ARTE POVERA PIÙ AZIONI Povere* 1969.

<sup>877</sup> BONITO OLIVA 1971a, p.n.n.

<sup>878</sup> BONITO OLIVA 1971b, p. 237.

<sup>879</sup> S.A. 1969f.

<sup>880</sup> S.A. 1971a.

nouvelle mode»<sup>881</sup> che non sembrava convincere tutti, mentre l'ambito concettuale sembrava fagocitare le restanti ricerche presentate.

Sorge inoltre il sospetto che la partecipazione italiana si configurasse più come mossa funzionale all'autocelebrazione di Achille Bonito Oliva, desideroso di consolidare un consenso internazionale al momento riconosciuto in Italia soltanto a Celant, che come un'occasione per tirare le somme delle recenti tendenze artistiche. Germano Celant aveva accolto nel 1970, assorbendo le teorizzazioni di Lucy Lippard, un modello critico acritico<sup>882</sup>, mentre Achille Bonito Oliva sembrava volersi proporre come operatore estetico: il critico incluse sé stesso come artista partecipante all'interno della sezione *Films d'artistes*<sup>883</sup>. La stampa italiana etichettò il comportamento del critico come narcisistico<sup>884</sup>, interrogandosi inoltre sull'utilità della pubblicazione di un catalogo nazionale ancor più lussuoso di quello pensato per la rassegna nella sua globalità, sacrificando parte del budget previsto per la realizzazione di alcuni lavori – ad esempio, Kounellis non riuscì a presentare la propria performance per limiti di bilancio sopraggiunti improvvisamente –.

Volgendo lo sguardo verso i lavori presentati in mostra e dimenticando per un attimo l'incombenza del critico, si può affermare che i propositi di Bonito Oliva rimasero in gran parte disattesi, dimostrandosi un costrutto narrativo critico non sempre aderente alle opere. Certamente un'attitudine più concettuale sembrava generalmente imporsi. Come già precisato, uno slittamento degli artisti italiani verso ricerche intellettualizzate era stato rilevato da Catherine Millet nel suo saggio di presentazione per la sezione della rassegna dedicata all'Arte concettuale, aspetto che veniva evidenziato anche da Filiberto Menna:

---

<sup>881</sup> «Plus vraie que la photographie, telle pourrait être la définition de la peinture qui sous le titre d'Hyperréalisme, entre dans la mode. Cette figuration où le moindre détail est accentué, où l'imagination de celui qui regarde peut dormir en paix, où la ressemblance va jusqu'à l'identité sans laisser à l'artiste, semble-t-il, la moindre part d'interprétation, succède aux nouveau réalisme, pop' art, op' art et art pauvre révélés au cours des six biennales précédentes. Si vous possédez quelques tableaux bien réels, bien vivants, portraits ou natures mortes que, convertis aux écoles précédentes – du fauvisme à l'abstrait en passant par le surréalisme – vous dédaignes, accrochez-les vite, vous serez à l'avant-garde de la mode», LEVEQUE 1971a. Lévêque rintracciava un certo passatismo ed immobilismo nella pittura iperrealista, mentre sul catalogo della rassegna tale tendenza era presentata come unica vera possibilità per una prosecuzione della linea d'avanguardia nell'arte coeva: «C'est ce travail sur le langage plastique qui offre sans doute les possibilités les plus riches et c'est parmi les artistes qui s'y rattachent que se trouveront vraisemblablement ceux à qui il appartient de déterminer ce que sera l'art de demain», ABADIE 1971, p. 76.

<sup>882</sup> Cfr. CELANT 1970.

<sup>883</sup> *Films d'artistes*, cfr. 7<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS 1971, p. 165. Stando alle schede di prestito, Achille Bonito Oliva avrebbe presentato una pellicola 16 mm a colori della durata di quindici minuti ed inedita; il proprietario dei diritti indicato sulla scheda è la Galleria L'Attico, mentre gli artisti coinvolti De Dominicis, Germanà, Pisani, Kounellis (aggiunto in seguito).

<sup>884</sup> Cfr. POLITI 1971.

Le due polarità del vitale e del mentale hanno assunto a turno il ruolo di protagonista: se, fino a pochi anni addietro, l'espansione, lo sporgersi e il penetrare nel mondo hanno esercitato una maggiore forza di attrazione nelle forme d'arte definite *arte povera*, *land-art*, *ecologic-art* e simili, oggi l'ago magnetico sembra spostarsi verso il polo della pura concettualità e della concentrazione. L'artista, anche quando interviene nell'ambiente sembra sottrarsi allo spettatore più che sollecitarne il coinvolgimento, non ritiene più necessaria la sincronia tra evento estetico e partecipazione del fruitore. Alla Biennale di Parigi, gli artisti italiani registrano con sensibilità lo spostamento dell'ago verso il polo concettuale, ma dimostrano di averlo tempestivamente preavvertito e preparato [...]<sup>885</sup>.

La biennale sembrava l'occasione perfetta per postulare il predominio del concetto anche in Francia: la sezione dedicata all'arte concettuale curata da Catherine Millet e Alfred Pacquement vantava la presenza degli esponenti di punta della tendenza, configurandosi come spiccatamente anglosassone. Accanto a presenze che includevano gli artisti di Art-Language, Robert Barry, Joseph Kosuth, Mel Ramsden, la Francia era rappresentata esclusivamente, ancora una volta, da Bernar Venet, accompagnato in catalogo anche da Giulio Paolini ed Emilio Prini. Si trattava principalmente di artisti già noti sia in Francia che in Italia, esposti rispettivamente soprattutto da Daniel Templon e Gian Enzo Sperone, e che in gran parte erano stati intercettati da Germano Celant per il suo volume del 1969 e per la mostra torinese del 1970.

Sospensione tra vitale e mentale, tra oggetto e concetto, con una propensione per il secondo polo. Nell'articolare il proprio ragionamento Filiberto Menna partiva dalla *Lampada annuale* di Alighiero Boetti (Fig. 3.20), «un congegno elettronico programmato in modo che l'accensione si verifica una sola volta all'anno per dieci secondi, in un momento non più controllabile che può cadere così anche in assenza di spettatore»<sup>886</sup>. L'opera, realizzata tra il 1966 ed il 1967, era la più datata tra quelle presentate dagli italiani. Rispetto all'interpretazione di Menna va puntualizzato che così come il pubblico, allo stesso modo l'artista non poteva prevedere l'esatto momento in cui la lampadina del congegno avrebbe emesso i suoi unici undici secondi di luce nell'arco dell'anno solare. Il bizzarro oggetto, in legno laccato, metallo e vetro, munito di un dispositivo elettrico controllato da un meccanismo interno, si presenta nelle sue varie versioni<sup>887</sup> come un parallelepipedo d'ispirazione vagamente minimalista; l'intento di Boetti

---

<sup>885</sup> MENNA 1971.

<sup>886</sup> *Ibid.*

<sup>887</sup> Secondo Jean-Christophe Ammann, «nel 1967, in seguito alla prima esposizione della *Lampada annuale* presso la Galleria Stein, Alighiero Boetti realizza, presumibilmente per la Galleria Sperone, altre tre *Lampade annuali* [datate 1967]», cfr. *ALIGHIERO BOETTI. CATALOGO GENERALE I* 2009, pp. 143; 187; 310; 316-317. Amman sosteneva che la versione esposta a Parigi nel 1971 fosse la n. 167 del catalogo generale dell'artista, datata 1967; tuttavia, la scheda di prestito conservata agli Archives de la Critique d'Art di Rennes e compilata dallo stesso Boetti



era stato quello di licenziare un'opera che travalicasse sia il rigore meccanico e perfettamente calcolabile dei congegni dell'arte cinetica e programmata che le fredde superfici geometriche concluse in sé stesse dell'arte minimal, a favore di un lavoro che non è altro se non un pretesto per avviare una riflessione sulla casualità e sull'ineffabilità del tempo.

Boetti aveva parlato dell'invenzione nei termini di «opera totalmente letteraria»<sup>888</sup>, sottraendola dunque ad una dimensione puramente oggettuale; immaginando di porsi di fronte ad una lampada che resti spenta per un arco di tempo infinitamente più esteso rispetto a quello della casuale e fugace accensione, si potrà forse aver misura dell'ironica e paradossale situazione innescata dall'artista, di gusto quasi beckettiano. È chiaro che l'opera funziona in relazione a quella serie di meccanismi ed associazioni che si attivano nella mente dell'osservatore, piuttosto che come oggetto in sé risolto: la lunga ed improduttiva attesa dell'accensione della lampada diviene «espressione non dell'avvenimento, ma dell'idea dell'avvenimento»<sup>889</sup>.

Simili riflessioni non erano nuove per Boetti: la misurazione del tempo ed il suo fluire, indagati inizialmente da un punto di vista più circostanziato al processo dell'atto creativo *in fieri* ed al rapporto tra azione esercitata sulla materia e conseguente reazione – si pensi ai graffiti su cemento a presa rapida del 1968<sup>890</sup> – venne successivamente declinata con un approccio legato al concetto, in un filo che a partire dal 1966 si dipanò attraverso tutto il decennio successivo: *Lampada annuale*, *Contatore*, *Orologi annuali*, *Calendari* ne sono la prova. Evento, tempo, e relativa misurazione rappresentavano questioni verso cui l'arte coeva prestava particolare attenzione a livello internazionale in quegli anni; anche in Francia artisti come Martin Barré o Christian Boltanski indagarono tematiche affini.

La scelta di esporre *Lampada annuale* a Parigi nel 1971 può essere letta come un gesto ironico, parodico o semplicemente di reazione nei confronti di tutte quelle tendenze che erano state apprezzate in anni di poco precedenti dai collezionisti francesi: il riferimento di partenza andrebbe ricercato nelle opere di arte cinetica promosse da Denise René durante tutto il corso

---

presenta informazioni incongruenti. La data dell'opera presenta una correzione da 1966 a 1969, così come anche le dimensioni (90x15x15 cm) non corrispondono a quelle riportate in catalogo (78x40x40 cm). Gian Enzo Sperone ne risulta l'effettivo proprietario. È plausibile che Boetti abbia realizzato ulteriori versioni dell'opera, anche dopo il 1967; ad ogni modo i materiali e l'aspetto delle varie versioni risultavano sempre fedeli al prototipo originale (variavano soltanto le dimensioni).

<sup>888</sup> *Ibid.*

<sup>889</sup> BOETTI 1996. In tali aspetti le ricerche di Boetti incontravano in quegli anni quelle di Salvo, che nel 1972 incise su una delle sue lapidi la frase “*Più tempo in meno spazio*”; sono note le numerose fotografie che ritraggono i due artisti al lavoro nello studio torinese di Boetti in via Principe Oddone, cfr. BOETTI/SALVO 2017.

<sup>890</sup> «Il tempo e la scrittura: sempre nel '68 Boetti realizza alcune azioni che consistono nello scrivere su cemento a presa rapida dei versi tratti da Erodoto (*Verso sud l'ultimo dei paesi abitati è l'Arabia*), da Marcuse (*Per un uomo alienato*), da Rimbaud (*J'ai embrassé l'aube d'été*). Il tempo veloce della scrittura contro il tempo della materia. Tutte queste opere stranamente verranno rese pubbliche ed esposte solo venti anni più tardi», AMMANN 2009, p. 28.

degli anni Sessanta<sup>891</sup>, quegli stessi anni in cui Boetti aveva vissuto in Francia. Non è un caso se nel 1966, anno in cui l'artista cominciò a progettare le *Lampade*, alla Biennale di Venezia venne premiato Julio Le Parc<sup>892</sup> (Fig. 3.21), reduce dall'esperienza francese col GRAV. A partire dal premio veneziano Le Parc fu protagonista con la sua ricerca, «orientata verso l'opera aperta, non definitiva, che stabilisce in modo più diretto il rapporto con lo spettatore»<sup>893</sup>, di una discreta fortuna anche in Italia<sup>894</sup>. Le opere di Boetti del biennio 1966-67 basate sulle intermittenze luminose potrebbero in qualche misura risentire dell'influenza delle ricerche di Le Parc ma anche, più generalmente, di tutta quella folta schiera di artisti raggruppati nella celebre mostra collettiva *The Responsive Eye*, curata da William Seitz al MOMA di New York nel 1965<sup>895</sup>: Boetti sembrava di fatto proporre un ribaltamento parodico di ricerche del genere, in cui le reazioni di ordine visivo erano gradualmente soppiantate da quelle della mente, in cui occhio e pensiero collaboravano al fine di restituire significato all'opera.

Ne è un esempio *Ping Pong* (Fig. 3.22), anch'essa come *Lampada annuale* esposta per la prima volta da Christian Stein nel 1967: qui il nome del gioco è riportato su due pannelli luminosi della stessa misura che si accendono in modo intermittente, rendendo di fatto impossibile la lettura del termine nella sua totalità. Tale tautologia imperfetta, che rimanda alle dinamiche di gioco caratteristiche del ping-pong, è realizzata con i tipici colori rosso e bianco delle racchette. Proprio Le Parc aveva esposto a Venezia un nucleo di opere basate sullo stesso tema, realizzate servendosi di luci, specchi, racchette e palle da ping-pong<sup>896</sup> (Fig. 3.23). Se i congegni di Le Parc funzionano seguendo intervalli e dinamiche rigorosamente calcolate e regolate meccanicamente secondo la volontà dell'artista, accogliendo talvolta un effetto di sorpresa, le invenzioni di Boetti risultano al contrario imprecise ed imprevedibili, in fuga da un'unitarietà totalizzante e definitiva: nel primo caso lo spettatore è chiamato ad attivarle fisicamente, mentre

---

<sup>891</sup> Per un approfondimento sulla figura di Denise René si rimanda a MILLET 1991; *DENISE RENÉ L'INTRÉPIDE* 2001; ERNOULT 2020.

<sup>892</sup> La *XXXIII Biennale di Venezia* fu celebre per la grande retrospettiva dedicata a Umberto Boccioni curata da Guido Ballo. Oltre all'omaggio a Boccioni, ad attirare Boetti potrebbero esser state le opere di Ellsworth Kelly e Roy Lichtenstein esposte nel padiglione americano, o anche la partecipazione di Michelangelo Pistoletto. Cfr. *XXXIII BIENNALE DI VENEZIA* 1966.

<sup>893</sup> Ivi, p. 121; *XXXIII<sup>E</sup> BIENNALE DE VENISE* 1966.

<sup>894</sup> Il GRAV era stato premiato alla IV Biennale Internazionale d'Arte di San Marino del 1963 *Oltre l'Informale*. Le occasioni espositive di tali artisti in Italia durante il corso degli anni Sessanta furono numerose (Milano, Roma, Venezia 1962; Venezia, 1964; Bergamo, Milano, 1967).

<sup>895</sup> *THE RESPONSIVE EYE* 1965.

<sup>896</sup> Julio Le Parc espose alla Biennale di Venezia grazie al sostegno del gallerista francese Denise René. Tra le opere esposte figuravano: *Continuo-luce con filtri intercambiabili* (1962-65); *Palle vibratili* (1963); *Scatola di colori-luce* (1964); *Gioco con due palle da ping-pong* (1965); *Gioco con una palla da ping-pong* (1965); *Tavola da gioco con venti palle da ping-pong* (1965). Cfr. *XXXIII Biennale di Venezia* 1966, pp. 121-122. In Italia, Le Parc espose negli anni successivi a Milano (Galleria Naviglio 2, 1968) e Bologna (Galleria De' Foscherari, 1969).

nel secondo metaforicamente, attraverso processi ed associazioni che ne ricostruiscono le dinamiche ed il senso compiuto.

A Parigi lo slancio concettualizzante di Boetti trovava massima espressione in *Dossier postale* (1969-1970), risultato del primo ambizioso progetto di Mail Art che l'artista sviluppò tra il 1969 e l'anno successivo. Con i *Viaggi postali*, Boetti costruì mediante l'invio di lettere venticinque itinerari immaginari per venticinque destinatari ideali; l'operazione prevedeva che i soggetti prescelti viaggiassero virtualmente in varie tappe attraverso l'invio delle lettere presso indirizzi appositamente errati. Le lettere mai recapitate tornavano costantemente indietro all'artista che, dopo averle fotocopiate, provvedeva a re-imbustarle in buste di formato maggiore e re-inviarle presso nuove mete affinché il viaggio continuasse. Alla fine di tale processo, le xero copie delle lettere avrebbero costituito il *Dossier postale*, stampato in novantanove esemplari da Boetti e Clino Trini Castelli per narrare i viaggi virtuali effettuati da lettere e persone<sup>897</sup>. A Parigi, sotto il nome di *Dossier postale* Boetti espone 181 cartelline in cartone, un numero imprecisato di xerografie e venti lettere originali<sup>898</sup>.

Il progetto avrebbe trovato collocazione perfetta all'interno dell'apposita sezione dedicata alla Mail Art curata da Poinot, accanto a simili lavori di Christian Boltanski, Jean Le Gac, Gina Pane. Il curatore della sezione rintracciava un punto comune a tutte le opere selezionate, ovvero «leur gratuité et leur forme particulière d'échange. Il n'est pas indifférent de remarquer que l'ensemble de cette activité s'est passée en dehors du musée et des galeries»<sup>899</sup>. Gli invii di Boetti non erano però ancora noti a Poinot che, seppur al lavoro su tale tematica in vista della pubblicazione di un saggio dedicato, per l'Italia avrebbe citato esclusivamente i *Telegrammi* di Emilio Prini<sup>900</sup>. Sabotando i canonici spazi e circuiti deputati all'arte, la Mail Art poteva essere abordata nei termini di un'inversione di tendenza; nel momento in cui l'arte si avvia al massimo grado di smaterializzazione, alcuni artisti avvertivano curiosamente il bisogno di lasciar traccia dei propri messaggi servendosi della scrittura e degli invii postali<sup>901</sup>. Le finalità di tali

---

<sup>897</sup> Cfr. AMMANN 2009, 28-29.

<sup>898</sup> Le informazioni sono riportate nella scheda di prestito conservata presso Les Archives de la Critique d'Art di Rennes.

<sup>899</sup> POINOT 1971c, p. 65.

<sup>900</sup> CONVERSAZIONE CON J.M. POINOT 2020.

<sup>901</sup> «Tout se passe comme si le moment même où la Poste, sous sa forme traditionnelle, se voit remplacée par les télécommunications, moment où le message postal, sous son aspect matériel et matériellement acheminé, se voit remplacé par le message immatériel transis par des techniques hautement sophistiquées (radio, vidéo, télex, etc.) était aussi le moment que l'artiste choisit pour revenir à un emploi artisanal, traditionnel, matériel de l'institution postale. Inversion de sens qui est celle-même que subit l'activité artistique contemporaine: ce moment que nous sommes de vivre où l'Art se fait Anti-Art et l'œuvre absence d'œuvre, moment où les anciennes catégories esthétiques du pérennel, de l'immuable et du permanent se voient remplacées par celles du transitoire, du fugitif, de l'événementiel, est aussi celui où l'artiste éprouve le besoin de substituer, au message transmis sans laisser de trace, la trace écrite du message, à le happening fugitif, la preuve rémanente qu'un fait précis a bien eu lieu tel jour

procedimenti non risiedevano però tanto nell'atto di serbar traccia di un pensiero attraverso l'impiego della scrittura, quanto nell'idea di gestire personalmente, senza mediazioni, la circolazione delle proprie opere; detto ciò, ritrovare un'intera sezione di Mail Art all'interno di una biennale evidenziava sin da subito un inevitabile controsenso, ovvero l'impossibilità di evitare la musealizzazione di tali esiti, destinati comunque ad essere esposti, come qualsiasi altra opera d'arte, ed assorbiti di conseguenza dal mercato.

La partecipazione di Emilio Prini non si svolgeva esclusivamente sotto il segno della Mail Art, ma anche in un intervento performativo. Al *Telegramma* di conferma di partecipazione segnalato in catalogo si aggiungeva l'«attrezzo meccanico che Prini ha prelevato di peso al *Parc Floral* ed esibito nel padiglione italiano»<sup>902</sup>, prelevamento connotato in senso marcatamente sociale e politico grazie al cartello, scritto da Prini stesso in un francese sgrammaticato, riprodotto in una fotografia di Massimo Piersanti su «Flash Art» di ottobre-novembre: l'immagine raffigura il mezzo, una sorta di camionetta per gli addetti ai lavori, accompagnato dal messaggio «En représentation des ouvriers du Parc Floral»<sup>903</sup> (Fig. 3.24).

L'artista poteva rappresentare sé stesso mediante il solo telegramma di partecipazione, e gli operai meritavano a loro volta di essere rappresentati attraverso il mezzo di locomozione con il quale lavoravano<sup>904</sup>. Prini voleva forse suggerire che la frattura che stava creandosi tra arte e vita in realtà non esisteva eludendo al contempo, in modo lievemente ironico, le differenze che passano tra operatore-operaio ed artista: lo si può immaginare a bordo del veicolo durante il vernissage, nei panni di un operaio. Così facendo, veniva ribadita la volontà di sottrarsi alle leggi del mercato e a quell'aspetto fieristico cui una biennale poteva rimandare, stabilendo una continuità tra tali scelte e gli ideali degli anni immediatamente precedenti. L'aneddoto riportato da Politi secondo cui Georges Boudaille avrebbe tentato di colpire con un pugno l'artista, rifiutatosi durante il vernissage di spegnere la macchina, restituisce farsescamente la portata

---

en tel lieu, et de fonder ainsi son acte [...] par un enregistrement : inscription, graffite, pli, cachet, tampon, estampe, timbre... Cheminement inverse où s'inscrit la double articulation de la technique et de l'art, du projet et de l'objet». CLAIR 1971a, p. 10. Va segnalato che redigendo un'essenziale bibliografia finale (cronologia di riferimento: 1964-1971) di sole venticinque voci, Poinot citava ben due contributi di Germano Celant: *Arte povera, conceptual, actual or impossible art?* (1969, Milano, Gabriele Mazzotta); *Conceptual art, Arte povera, Land art* (giugno-luglio 1970, Torino, Galleria civica d'arte moderna). Cfr. POINSOT 1971a, p. 28.

<sup>902</sup> MENNA 1971.

<sup>903</sup> POLITI 1971. L'azione è ricordata anche in *ZERO TO INFINITY 2000* e una fotografia che la testimonia è stata recentemente esposta presso la mostra dedicata ad Achille Bonito Oliva al Castello di Rivoli, cfr. A.B.O. *THEATRON 2021*.

<sup>904</sup> C'era forse nel prelevamento del veicolo memoria delle performance di alcuni colleghi all'Attico di Fabio Sargentini, come l'*Azione con rullo compressore* di Eliseo Mattiacci del 1969 o l'idea che Mario Merz sviluppò nello stesso anno quando «arrivò da Torino con la sua Renault e decise di esporla direttamente, aggiungendo rami e altri oggetti», *L'ATTICO DI FABIO SARGENTINI* 2010, p. 199.

antistituzionale che un'operazione del genere poteva ancora assumere in quegli anni nel contesto francese<sup>905</sup>.

A tale slancio comportamentistico possono essere parimenti associate la performance di Gino De Dominicis, che si aggirava per gli ambienti del Parc Floral travestito da anziano con un grande cartello che s'interrogava sulla morte – dell'uomo, ma anche dell'arte? –, così come l'intervento di Mimmo Germanà «che, seduto a un tavolo, si è messo a computare, con la pazienza di un antico amanuense, tutti i giorni della propria vita a partire dalla nascita fissando in questa specie di tabella cronologica il flusso continuo dell'esistenza»<sup>906</sup>, azione che si ricollega perfettamente alle coeve indagini di Christian Boltanski a partire dalla presentazione diaristica delle palline di terra conservate in delle scatole metalliche impilate, esposte alla Galerie Templon nel 1970, la cui realizzazione era stata minuziosamente monitorata e censita giorno dopo giorno, con lo scopo di costruire, anche attraverso l'organizzazione dell'allestimento, una sorta di diario esistenziale ordinato cronologicamente attraverso la quantificazione dei manufatti prodotti quotidianamente<sup>907</sup>.

Alcune tra le proposte italiane restavano maggiormente legate alla sfera oggettuale: *12 forme dal 10 giugno 1967* (1970-1971) di Boetti reinterpretava in chiave di attualità politica gli assetti seriali cari ad Andy Warhol, dialogando con la geografia negativa dell'*Italia d'oro* (1968-1971) di Luciano Fabro; si trattava comunque di una oggettualità mai fine a sé stessa, ma che innescava nuovi rapporti con lo spazio espositivo e riflessioni critiche nell'osservatore. La presenza della maggioranza degli artisti italiani in fase di allestimento per stabilire senza mediazioni la collocazione delle opere nei padiglioni del Parc Floral era indice dell'importanza rivestita dai sottili equilibri di tali rapporti; lavori come *Concetto spaziale d'après Watteau* (1971) di Fabro e *Senza titolo* (1970-1971) di Calzolari funzionano in relazione agli spazi in cui sono collocate, e li risemantizzano. A vent'anni esatti dalla struttura al neon che Lucio Fontana aveva realizzato per la *IX Triennale di Milano*, non bastavano più la sola luce o la radicalità insita nel bucare una tela ad indicare che lo spazio potesse essere scolpito concettualmente, aldilà dell'oggetto. Fontana aveva vagliato per primo la possibilità di una nuova via, il cui influsso appariva evidente per certi aspetti in alcune opere presenti alla biennale. Queste però si

---

<sup>905</sup> «Cosa si potrebbe ancora aggiungere su Boudaille che non abbiamo detto o che già non si sappia. Che oltre ad essere un enorme incompetente assume molto spesso atteggiamenti da razzista: infatti alla Biennale stava per colpire con un pugno Emilio Prini, artista italiano espositore, che si rifiutava, di fronte ad una imposizione improvvisa, arbitraria e biliosa, di spegnere la macchina a motore che aveva esposto (previa richiesta e successiva autorizzazione). Questa è dunque stata la Biennale di Parigi. Una sorta di organizzazione politico-culturale, sciovinista e mafiosa, in cui si evidenziano l'incompetenza, il boicottaggio, il sopruso», POLITI 1971.

<sup>906</sup> MENNA 1971.

<sup>907</sup> Per un approfondimento si rimanda al paragrafo successivo.

spingevano oltre le ricerche del maestro, ben presenti nel bagaglio di riferimento degli artisti<sup>908</sup>; intervenivano adesso la componente verbo-visuale, il suono, la citazione storica, elementi tesi a condurre una meta-riflessione sul ruolo dell'artista, sulla funzione dell'arte, sulle possibilità di veicolare un messaggio che andasse oltre il mero prodotto artistico tenendo sempre presente il ruolo del fruitore e l'ambiente in cui gli interventi prendevano forma.

Globalmente l'allestimento delle opere di Luciano Fabro (Fig. 3.25) ed in particolare l'inclusione del *Concetto spaziale* – il titolo è un dichiarato omaggio a Lucio Fontana<sup>909</sup> –, ovvero di una comune tenda da campeggio dell'epoca all'interno della quale era installato un dipinto attribuito a Watteau, presumibilmente una copia, presentava una fine riflessione sulla percezione spaziale. Presentata a Monaco in occasione della rassegna *Kunstzone, Concetto spaziale d'après Watteau* sostituì a Parigi *Latin lover*, opera registrata sulle schede di prestito ma infine mai esposta:

Quattro anni dopo, a Monaco di Baviera, presentai un *Concetto spaziale d'après Watteau*. I bavaresi che fanno le cose in grande e con poco, trasformarono la tendopoli usata per la sagra della birra in una fiera d'arte. Io rassettai alla meglio la mia tendina di nome Flavia e, avuto in prestito un Watteau (attribuito) dall'aria fresca e dalle giuste dimensioni, la piantai, collocando il quadro nell'apertura che divide la cameretta dalla veranda<sup>910</sup>.

Se una tendopoli da sagra della birra poteva essere trasformata in fiera d'arte, Fabro poteva concepire un'opera a partire da una tenda d'uso comune, innescando un cortocircuito attraverso la collocazione di un dipinto settecentesco in corrispondenza dell'unica apertura visibile al pubblico, che scorgeva così la figura dipinta di un giovinetto in abiti rococò intento a trastullarsi in un esterno. La particolare *mise en abyme* consentiva di far sì che l'esterno e l'interno comunicassero, quasi ad essere intercambiabili. L'artista sottolineava una sorta di continuità costruttiva, mettendo in relazione ambiente dell'allestimento e paesaggio del dipinto, e

---

<sup>908</sup> Cfr. TRINI 1999.

<sup>909</sup> Fabro ha fatto riferimento alla centralità nel proprio lavoro delle ricerche di Lucio Fontana a più riprese. «L'année qui suivit l'exposition des *Pieds*, j'ai présenté *Concept spatial d'après Watteau*, qu'on appelle aussi *La Tenda*. Quel rapport entre Watteau et Fontana ? Ce sont les deux extrêmes d'un gouffre ouvert sur l'iconographie. Un tableau : l'iconographie sur un passage, dans la situation précaire d'une tente, pouvais-je ne pas l'appeler *Concept spatial*? A ce moment-là, dans la Galerie, la tente n'avait pas l'air étranger qu'avait le tableau dans la tente : l'état de la précarité jouait à la défaveur de l'iconographie», dichiarazione di Luciano Fabro pubblicata in olandese in occasione della mostra al Museo Boymans di Rotterdam (1981) e riportata in FABRO 1987, p. 179; «Non sono alla distanza giusta per parlare di Fontana. Me lo ritrovo addosso, fin dall'inizio ostentavo titoli, forme, materie che gli si riferivano. Tra i tanti suoi allievi non ci fui io. Ma fui io a collocarmelo di fronte. Tra il 1963 e il 1968 alcuni nostri lavori ebbero delle corrispondenze, dopo mantenni dei richiami. Volevo che fosse lui a ricostituire la casata dell'arte italiana», dichiarazione di Luciano Fabro rilasciata in occasione della mostra *LUCIO FONTANA. LA CULTURA DELL'OCCHIO* 1986; cfr. TRINI 1999, p. 253.

<sup>910</sup> FABRO 1978, p. 43.

polarizzando l'attenzione dello spettatore sulla figura dipinta, in uno scambio di corrispondenze che ricorda *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Giulio Paolini<sup>911</sup>. Il Watteau, elemento chiave di tale operazione, non era importante in quanto opera determinata di un determinato pittore, ma in qualità di dispositivo che attivava il meccanismo attorno al quale si reggeva l'operazione.

L'opera di Fabro in questione può inoltre essere messa in dialogo con il *Projet de campement* di Jean Le Gac esposto da Daniel Templon nel 1970, che prevedeva la creazione di un immaginario accampamento a partire dall'unione delle fotografie realizzate durante le azioni all'aria aperta poi inquadrata dall'artista, trasformando la documentazione visiva in una installazione ambientale<sup>912</sup>.

Anche nel lavoro presentato da Pier Paolo Calzolari lo spazio è asservito alla veicolazione di un concetto, effetto ottenuto sfruttando le interferenze che si generano tra vista e udito all'interno di un'opera ambientale che investiva l'osservatore dall'alto (Fig. 3.26).

Moins obscure que la sylve de Dante, mais tout aussi étrange, m'apparut la petite forêt d'ampoules et de néons bleus de Pier Paolo Calzolari sous laquelle je me trouvai en septembre 1971 à Paris, au Parc floral de Vincennes. De cette frondaison suspendue, pleuvaient sur ma tête étonnée des feuillages d'une qualité bien différente, faits de lumières et de voltages, inextricablement mêlés à des sifflements et des voix alternés en même temps qu'au bourdonnement de quelques magnétophones. L'œil aux aguets et l'oreille tendue, je saisis, provenant de douze dispositifs électriques, les douze mots qu'on avait aussitôt envie de répéter pour mieux comprendre : 'AVID, PRESENT, NEBULOUS, ELASTIC / CLOSED, GRASPED, ENCIRCLED, LOCKED-IN / FLUTTERING, MERCURIAL, DENSE, INTENSE' [...]. Cette litanie abstraite, ces accents émis par une voix sans corps au-dessus de ma tête, la fibrillation des lumières de différentes teintes, ampoules électriques et néons, en lévitation dans l'espace comme une pentecôte, marquèrent pour moi la rencontre avec une façon différente de sentir, d'entendre et de voir, qui mobilisait toutes mes facultés<sup>913</sup>.

È stato Bruno Corà a restituire l'esperienza dell'opera di Calzolari esposta in biennale, le suggestioni suscitate dal coinvolgimento dei diversi sensi, chiamati a percepirne luci, suoni e scritte nella loro simultaneità<sup>914</sup>. Il senso di straniamento generato da un dispositivo tanto

---

<sup>911</sup> Lo stesso Giulio Paolini ha citato a più riprese Watteau durante la sua carriera, soprattutto durante il corso degli anni Ottanta (un esempio su tutti è costituito da *Mnemosine (Le Charme de la vie)* (1981-90), cfr. DELLA CASA 2015; CINELLI 2015).

<sup>912</sup> Per un approfondimento si rimanda al paragrafo successivo.

<sup>913</sup> CORÀ 1994, p. 9.

<sup>914</sup> Il richiamo all'immaginario dantesco evidenziato da Corà per l'opera di Calzolari era stato indicato anche da Trini in relazione agli ambienti spaziali di Fontana: «Se ne potrebbe coltivare la leggenda notando che la lampada

potente, un manifesto di «ce que l'œuvre de Calzolari avait de particulier parmi les sensibilités s'exprimant alors dans le ciel de l'art»<sup>915</sup> lo rendeva un *unicum* e gli permise di riscuotere una buona attenzione da parte di critica e pubblico a livello internazionale, tanto da venire premiato dalla giuria ed assicurare al suo *Senza titolo* l'acquisizione da parte del Musée National d'Art Moderne nel 1973: si tratta del primo lavoro di un artista del giro dell'Arte povera ad entrare all'interno delle collezioni nazionali pubbliche in Francia<sup>916</sup>.

Calzolari mise a punto un'installazione dagli effetti sinestetici, teatrale e totalizzante, in cui l'utilizzo del neon come *medium* rivelatore di un codice alfabetico da riverberare nello spazio circostante era amplificato dalla compresenza della componente sonora, che avvolgeva il pubblico accompagnandolo nella lettura delle scritte luminose in un'esperienza straniante ed allucinatória. L'opera si compone di dodici neon blu, dodici altoparlanti, dodici lampadine elettriche, sei magnetofoni, tre bande magnetiche stereo; i neon avvolgono le lampadine appese al soffitto, scrivendo sulle loro superfici vitree alcune parole che compongono una sorta di filastrocca che pende sulle teste degli spettatori e che, ripetuta anche dalla traccia audio, associa proprietà fisiche della materia a stati d'animo in un medesimo flusso di forme, luci e suoni continui e ripetuti.

Molti dei vocaboli scelti fanno infatti riferimento alle sensazioni provate da un potenziale osservatore che attraversa l'opera – chiuso, afferrato, circondato, rinchiuso – e alle caratteristiche dei materiali utilizzati – elastico, fluttuante, intenso – innescando una sorta di corrispondenza tra le componenti che ricorda vagamente la già incontrata lista di Richard Serra (Fig. 3.27), mentre l'impiego congiunto di neon ed elemento sonoro si allineava, per gli osservatori francesi, alle coeve ricerche di Sarkis.

La litania, il cui lessico doveva apparire nel contesto parigino dell'epoca particolarmente poetico, poteva indistintamente riferirsi al pubblico o all'opera, ma anche all'artista e al concetto stesso di arte. Questo lavoro di Calzolari si sviluppa a partire dalle intermittenze percettive e dalla riproducibilità del linguaggio attraverso media differenti; se Zorio aveva già trattato il tema a suo modo, esponendo alla Terza Biennale della Giovane Pittura di Bologna nel 1970 *Per purificare le parole*, Calzolari trasformava in questo caso il ruolo dello spettatore, che piuttosto che attivare

---

di Wood implicava un dantesco valore iniziatico, wood essendo il bosco, la selva. Fatto sta che poi, di bui, ne abbiamo visti a bizzeffe. Quanti antri a luce polarizzata, pareti sul cosmo, cavità nell'inconscio, di artisti successivi che non possono dirsi allievi del maestro spazialista», TRINI 1999, p. 253.

<sup>915</sup> CORÀ 1994, p. 9.

<sup>916</sup> *Senza titolo* (*avid, present, nebulous, elastic/closed, grasped / encircled, locked-in, fluttering, mercurial, dense, intense*) (1970-1971) è attualmente parte delle collezioni del Centre Pompidou. Cfr. *LA COLLECTION DU CENTRE POMPIDOU* 2008.



L'opera era circondato da riflessi di luci e da suoni ripetuti; da fisico, il processo diventava mentale.

Polisemia e polisensorialità furono gli aspetti che maggiormente colpirono i critici, che parlarono di ambiente, scrittura al neon, funzione assertiva della ripetizione sonora su banda magnetica della componente testuale presente nei giochi di luce in guisa di parole. Tali elementi della produzione dei primi anni Settanta di Calzolari erano segnalati sia per in relazione all'opera esposta in biennale, sia per i lavori presentati contemporaneamente alla Galerie Sonnabend<sup>917</sup>. In particolare, François Pluchart dedicò un articolo alla produzione dell'artista presentata a Parigi in quel momento (Figg. 3.28-3.29), giudicata nei termini di “violenza discreta”, evidenziandone – come già aveva fatto Borgeaud nel 1970 – l'aspetto aperto e più direttamente riconducibile al campo dell'idea, più che della materia:

Calzolari est une des personnalités parmi les plus attachantes de ce mouvement [l'Arte povera] qui a rapidement connu l'adhésion d'un grand nombre d'artistes mineurs. Contrairement à une grande partie des travaux de l'art pauvre, l'œuvre de Calzolari n'est ni une œuvre facile ni une œuvre immédiatement attrayante. Elle est volontairement réduite à des éléments immédiatement agressifs et efficaces : néon, corps gras, sonorités enregistrées sur bande magnétique dont l'union met directement en valeur les idées que ce travail soutient. Aussi l'œuvre de Calzolari est-elle parmi les plus ouvertes que le mouvement actuel de restructuration de la forme puisse produire<sup>918</sup>.

Non secondario il ruolo che il coevo lavoro di Bruce Nauman, a sua volta artista della scuderia Sonnabend, poteva aver rivestito nel concepimento di opere che utilizzavano il neon per veicolare nello spazio la parola, scolpendola nell'ambiente<sup>919</sup> e svuotandola al contempo di

---

<sup>917</sup> «P.P. Calzolari expose la deuxième fois à Paris. L'environnement qu'il propose : jeu savant de lumière composant des mots et d'enregistrements sur bandes magnétiques, tantôt des mots soulignant, confirmant les mots écrits au néon, tantôt musique concrète ne manque ni de charme ni de gratuité (dans le sens évidemment gidien). [Galerie Sonnabend]», S.A. 1971b; «Notons, cette semaine: à la Galerie Sonnabend, Pier-Paolo Calzolari, qui présente des œuvres où des sonorités enregistrées sur bande magnétique s'ajoutent à des écritures en néon», LEVEQUE 1971b. All'altezza del 1971 la galleria aveva già riservato due personali all'artista, nel 1970 e parallelamente alla stessa biennale parigina del 1971. Nello stesso anno la Sonnabend organizzò una sua mostra anche a New York, sfruttando la versatilità degli esiti raggiunti.

<sup>918</sup> PLUCHART 1971c.

<sup>919</sup> L'intervento di Calzolari trova in questo aspetto delle affinità con il primo ambiente di Fontana realizzato a Milano nel 1949: «Lo spazio nero realizzato nel 1949 a Milano è un grande ambiente con luce di wood, con elementi materici appesi al soffitto. Ancora una volta Fontana si riallaccia all'idea del futurismo di adoperare nuovi materiali anche legati alla tecnologia, cioè alla civiltà moderna. L'uso del neon è proprio in termini di scultura e non di illuminazione, in quanto lo spazio-ambiente è una relazione tra i vari elementi che concorrono tutti insieme a determinare il campo estetico dell'opera. La grande novità è che non esiste finalmente un centro dell'opera, ma una disseminazione di punti di osservazione legati agli spostamenti fisici dello spettatore», BONITO OLIVA 2008, pp. 46-47.

significato attraverso la sua reiterazione, concetto alla base di gran parte del *corpus* presentato alla Sonnabend da Calzolari<sup>920</sup>.

La “violenza discreta” cui faceva riferimento Pluchart in relazione all’opera di Calzolari era estendibile a numerosi lavori presentati a Parigi dagli italiani nel 1971, basti pensare a *Pugno fosforescente* e *Odio* di Gilberto Zorio, opere in cui – come rileva Menna – «l’oggetto si presenta minaccioso ed ostile»<sup>921</sup>. Si tratta in realtà di un’oggettualità che sconfinava in qualcosa di diverso; non di meri oggetti, ma di «strumenti che lasciano un’impronta come memoria dell’azione»<sup>922</sup>. *Pugno fosforescente* (Fig. 3.30) consiste di un modello in cera trattata con del fosforo dell’avambraccio dell’artista che serra la mano in un pugno, sospeso nel vuoto mediante dei fili ed illuminato da due lampade, anteriormente e posteriormente. Un meccanismo regola l’accensione e lo spegnimento delle lampade, che si ripete nel tempo; al buio il pugno, il cui fosforo ha accumulato il calore luminoso, si illumina grazie alla forza energetica della reazione chimica innescata mediante le lampade. Se l’iconografia del pugno, che rimanda all’universo dei fumetti, trovava un celebre precedente in Roy Lichtenstein, uno degli artisti di punta dei Sonnabend che era stato esposto anche a Torino da Sperone, la centralità del corpo e l’ambigua risemantizzazione che si innesca tra questo e lo spazio dell’azione, problemi condivisi da Zorio con Penone, risentivano certamente del lavoro di Bruce Nauman, così come l’utilizzo di materia fluorescente che modifica la percezione dello spazio: risale al 1968-1969 la tape *Manipulating a Fluorescent Tube*, che documenta una performance in cui l’artista interagiva con un neon all’interno di un ambiente buio, cambiando attraverso l’articolazione di vari movimenti la posizione della fonte luminosa e del proprio corpo<sup>923</sup> (Fig. 3.31). La stessa idea di un calco dal proprio corpo aveva avuto un precedente importante in Nauman, che Zorio e Penone avevano incontrato a Torino grazie a Gian Enzo Sperone.

---

<sup>920</sup> La mostra di Calzolari alla Galerie Sonnabend di Parigi del 1971 era stata recensita da Ellen Schwartz su «Art International»: «Pier Paolo Calzolari’s recent works at the Sonnabend Gallery begin with letters, phrases, or shapes in neon to which are added various elements: two burning candles, a mirror, or sound. These stimuli are meant to be perceived as a unity, through a continuous wash of visual and auditory sensations compounded by the mental associations they trigger. Because multiple levels of perception and recognition are called upon simultaneously, single responses are precluded and a pure, fresh formalism emerges based on the mysterious relationships of diverse elements. Such is the effect of one work in which a string of circles in pale blue and pinkish neon is accompanied by a recording of Calzolari intoning ‘zerozerozero’. As one recognizes the word, the circles become the visual equivalents of the number zero, and symbols of nothingness as well as the initial abstract design. Ultimately this barrage of conscious responses gives way to submission to the sounds, colors, and lights, and from cool distance one contemplates an integrated poetic statement that floats serenely within its self-created esthetic», SCHWARTZ 1971.

<sup>921</sup> MENNA 1971.

<sup>922</sup> GILBERTO ZORIO 1982, p. 96.

<sup>923</sup> Per una riflessione coeva in merito all’impiego di neon, luci e fluorescenze nell’arte dei primi anni Settanta, si rimanda a PARENT 1971c. Tra le opere citate e riprodotte, un vero e proprio *tour de force* dell’arte ‘luminescente’ di quegli anni, troviamo anche Fontana e Flavin, Sarkis e Merz, Sonnier e Nauman.

I lavori di Zorio e Penone presentati a Parigi si caratterizzavano però soprattutto per quel nuovo modo di affrontare la processualità dell'azione, servendosi principalmente di due strumenti: il mezzo fotografico, strumento di documentazione concettuale per eccellenza, e il corpo dell'artista, che diveniva misura di un processo in atto attraverso la propria performatività. Tali esiti, che in Francia dialogavano soprattutto col coevo lavoro di artisti come Gina Pane e Bernard Borgeaud, non andrebbero ricondotti alla nuova concezione estetica propugnata da Bonito Oliva, ma piuttosto contestualizzati all'interno di un percorso artistico che trovava naturale prosecuzione in esperienze del genere: senza aver interrogato la processualità attraverso l'oggetto, senza i giavellotti incandescenti, senza le reazioni chimiche, Zorio non sarebbe arrivato a concepire *Fluidità radicale*; quanto a Penone, che sin dagli esordi si era servito della fotografia per la registrazione del proprio lavoro a Garessio, si riscontra a tale altezza cronologica una crescente fascinazione nei confronti di nuove tecniche e strumentazioni, in costante dialogo con un pensiero che non smetteva però di fare i conti con problemi e ragionamenti che sono tipicamente quelli dello scultore.

Penone non espose, come riportato in catalogo, *Rovesciare i propri occhi*. Tale evidenza è suggerita dalla recensione di Menna:

Boetti non è il solo a proporre un intervento nell'ambiente sottratto alla percezione immediata dello spettatore: Giuseppe Penone, ad esempio, tende anche lui ad una sorta di occultamento, più che a una esibizione dell'evento estetico, sostituendo l'illuminazione al neon dell'ambiente con altri elementi egualmente collocati in alto sotto il soffitto, dopo aver riportato su di essi una pellicola riprodotte la propria epidermide<sup>924</sup>.

La presenza a Parigi di *Svolgere la propria pelle* è stata finalmente confermata dalla testimonianza diretta fornita dall'artista:

Il commissario italiano era Bonito Oliva ed io avevo pensato di mostrare una serie di diapositive proiettate sul muro. Avevo chiesto uno spazio chiuso, di 30-40 m2. Quando sono arrivato al Parc Floral non c'era nessuno spazio chiuso, l'allestimento dello spazio di Jean Nouvel consisteva in schermi tra un pilastro e l'altro, ma in piena luce, in questa sorta di capannone originariamente concepito per il mercato dei fiori, e dunque molto luminoso. La luce impediva la proiezione, e non avevo dunque la possibilità di esporre quel lavoro.

---

<sup>924</sup> MENNA 1971.

Allora ho optato per un altro lavoro che era di ricoprire i neon dello spazio con delle emulsioni fotografiche su cui era stata impressa l'impronta della mia pelle e di reinserire questi neon su cui avevo attaccato le emulsioni fotografiche nei portalampade dello spazio, in modo che ci fosse la proiezione della pelle nello spazio. Ma era un lavoro quasi invisibile, sotto un certo punto di vista; si poteva vedere ma bisognava prestare molta attenzione. Era un lavoro che avevo già fatto da Sperone. Mi ero preparato, mi ero portato dietro questi fogli in caso non fossi riuscito ad esporre il lavoro precedentemente selezionato. La partecipazione è stata dunque un lavoro che ho realizzato sul posto. Il titolo era *Svolgere la propria pelle*. [...] In quegli anni le proiezioni con diapositive avrebbero sicuramente attratto, in dialettica con il momento. Ho dunque adottato questa soluzione<sup>925</sup>.

Penone intervenne direttamente sull'ambiente espositivo portando avanti un discorso già avviato alla Galleria Sperone nel 1969 con la *Barra d'aria* insieme ad altri interventi che tentavano una comunicazione, un punto di contatto e scambio, tra l'ambiente interno della galleria e il suo esterno. Più che di occultamento, sarebbe più opportuno parlare di risemantizzazione dello spazio espositivo – come nel caso di Fabro e Calzolari –, che diventava uno schermo su cui imprimere la proiezione della propria epidermide, mettendo in rapporto due superfici liminari: quella normalmente riservata all'esposizione del prodotto artistico ed il corpo dell'artista stesso (Fig. 3.32).

Nel 1968 con *La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello* l'artista aveva adagiato il proprio corpo all'interno di una struttura che ricalcava le dimensioni di un ruscello, stabilendo una corrispondenza perfetta tra sé stesso e la fisicità dell'elemento ambientale selezionato; tra il 1970 e il 1971 in *Svolgere la propria pelle* il contenuto e il contenitore dell'epidermide si ponevano come elemento chiave d'indagine di una realtà spaziale circoscritta e chiusa: gli strumenti e le logiche, come per Fabro, erano quelli di uno scultore – «il contatto, l'impressione, la conoscenza, la scoperta, la presa, la repulsione»<sup>926</sup> –, ma la ricerca era portata avanti a partire dalla mappatura del proprio corpo, che diveniva oggetto e strumento dell'opera. Il rilievo assunto dall'azione, documentata attraverso la fotografia, ed il lessico impiegato da Penone per dar voce alle proprie ricerche di questo giro di anni trovavano molteplici punti di tangenza con il coevo lavoro di Gilberto Zorio, ed in particolare con *Odio e Fluidità radicale*, esposte insieme al *Pugno* alla biennale francese mediante la presenza di fotografie e di alcuni strumenti impiegati per compiere l'azione.

---

<sup>925</sup> CONVERSAZIONE CON G. PENONE 2022.

<sup>926</sup> MENNA 1971.

I lavori presentati da Zorio nel 1971 sono il segnale più evidente di quel cambiamento su cui la critica si stava interrogando, rispondendo piuttosto confusamente. Nel 1969 Gilbert Gatellier aveva recensito la prima personale francese di Zorio alla Sonnabend riferendosi alle qualità oggettuali della sua produzione e chiamando in causa «l'assemblage, l'arrangement inédit de matériaux industriels vulgaires»<sup>927</sup> come punti di forza, ma a due anni di distanza lo stesso critico si soffermava invece sulle «expérimentations esthétiques ou psycho-sensorielles *in vitro*, mettant en œuvre – chez Calzolari ou Zorio – néons et matériaux opaques, mots et bruits, auxquels s'ajoute maintenant le corps humain»<sup>928</sup>. Se «il filo conduttore è l'energia intesa in senso fisico e in senso mentale»<sup>929</sup>, effettivamente agli albori degli anni Settanta l'artista virò verso una direzione differente: al centro rimane il processo, ma più che l'oggetto<sup>930</sup> era il suo corpo a portarne i segni, a tentare di gestire gli effetti degli strumenti di cui si serviva, ad innescare e subire l'azione allo stesso tempo, evidenziando una certa passività che lo poneva quasi sullo stesso piano dello spettatore:

Forza d'urto diretta contro l'utente è lo strumento di lavoro (non è un lavoro) di stagno molto duttile, malleabile, ottuso, pesante, la cui impugnatura porta scritto in positivo in rilievo la scritta radicale. Sulla barra invece c'è scritto in positivo, ma scavato, fluidità. Impugnandolo – utilizzando lo strumento – sono costretto a subire una violenza enorme, perché questo è molto pesante, mi sbilancia, ma prolunga il mio pensiero; la mia azione arriva dove non potrei. Sulla mia mano rimane impressa la scritta radicale. Faccio e subisco l'azione. Così il tondino di plexiglass senza saldatura a forma di casco prolungato anteriormente di una lunghezza superiore al braccio. Sulla parte terminale c'è un blocchetto di resina fosforescente dal quale partono degli spilli che formano la scritta odio. Nella parte interna della calotta, che chiude la testa, odio è scritto in rilievo e in negativo in resina fosforescente senza spilli. Fosforescente perché il fosforo cattura la luce e la conserva (la memoria) per cui il lavoro è funzionante anche al buio. Appena usato il lavoro, rimane la scritta odio sulla fronte dell'utente che deve per forza subire le conseguenze<sup>931</sup>.

Descrivendo *Fluidità radicale* (Fig. 3.33) e *Odio*, Zorio faceva riferimento alla natura violenta delle azioni compiute attraverso le opere, che gli permettevano di sviluppare un prolungamento

---

<sup>927</sup> GATELLIER 1969.

<sup>928</sup> GATELLIER 1971b, p. 50.

<sup>929</sup> Dichiarazione di Zorio in DE SANNA 1972a, p. 20.

<sup>930</sup> «Non mi piace parlare di “oggetti”, di “spettacoli”, di “cose attuali” e di cose non “attuali”. Mi piace parlare di cose fluide ed elastiche, di cose senza perimetri laterali e formali». Gilberto Zorio, in CELANT 1969a, p. 185.

<sup>931</sup> CASTAGNOTTO 1976, p. 17.

concettuale che s'imponeva aldilà del processo mostrato. Il principio di fare e subire l'azione era lo stesso portato in scena da Penone quando indossava le lenti specchianti o imprimeva la propria pelle su una superficie, ed il concetto di memoria, intesa come conservazione tangibile del processo era alla base delle loro opere in mostra. Inoltre, come in Penone, la mediazione della fotografia evidenziava ulteriormente il definitivo approdo ad un'idea di processo da documentare in maniera oggettiva, portando in primo piano le qualità esperienziali dell'opera che trascendevano da quelle materiali del prodotto artistico. L'impiego del *medium* fotografico, prelevato dalle pratiche concettuali per la sua freddezza ma risemantizzato in convergenza con azioni performative e pratiche del corpo, avrebbe trovato ampia rispondenza in Francia nei lavori di artisti come Borgeaud, Pane, Le Gac, Boltanski.

Nonostante una concentrazione mentale affine al concettualismo venga generalmente accolta, risulta inappropriato parlare di una affiliazione all'Arte concettuale pura di stampo anglosassone: piuttosto, gli artisti italiani avevano applicato alcune cifre stilistiche, o metodologiche, desunte da tale clima culturale a ricerche sempre coerenti con il loro percorso.

Emblematico in tal senso il caso di Luciano Fabro, nelle cui opere prevalevano ancora i contrasti di forme e materiali diversi, potenziati da stratagemmi espositivi d'impatto, tratti tipici di quel gioco oppositivo già incontrato entro il filone antiformalista: così appaiono *l'Italia d'oro* (1968-71), in cui il riflesso della luce sulla superficie dorata complicava la decifrazione della sagoma dell'opera, *Corona di piombo* (1968-1971), dove il piombo era alleggerito dalla cavità che presentava la scultura, ed anche i *Piedi*, ermetici nella loro contraddittorietà evidente già a livello formale. Al loro esordio alla Galleria Borgogna di Milano nel 1971, i *Piedi* erano stati definiti «un po' barocchi, un po' michelangioleschi, un po' faraonici, vagamente surrealisti, discretamente assurdi, sontuosi e anche belli», aggiungendo che per capirli «dovrebbe bastare guardarli»<sup>932</sup>. In quella occasione, le sculture in sequenza come colonne di un sontuoso tempio, ed il cortocircuito tra la staticità delle basi in ottone, marmo di Carrara, rosa o porfirico, o in vetro, ancorate al suolo orizzontalmente, e la leggerezza delle setole che ne tracciano lo sviluppo in altezza rappresentava una sfida di grande impatto tattile e cromatico, che si poneva in contrasto con «il rifiuto della tecnica, il culto romantico del gesto; l'estetica dell'allusione, la poetica del superamento permanente [che] hanno ridotto, in questi ultimi due anni, le opere alle loro intenzioni».<sup>933</sup> Ma queste strutture fintamente antropomorfe, che sembrano richiamare architetture, a prima vista sgraziate ma equilibrate grazie ad una dialettica formale degli opposti, non devono apparire come un passo verso il passato: si tratta di lavori di provocazione, che

---

<sup>932</sup> VERTONE 1971, p.n.n.

<sup>933</sup> *Ibid.*

rivisitano la tradizione, il fare artigianale, per restituirne una versione grottescamente nuova ed inquieta. Esiste in questo aspetto e nell'intrinseca teatralità una linea sottile che ricollega il pretestuoso archeologismo dei *Piedi* alla frammentarietà di alcune opere di Pino Pascali come *Ricostruzione del dinosauro* e *Decapitazione delle giraffe*, sospese tra ironia e inconscio, che avevano spinto nel 1966 Alberto Boatto a voler «dare a Pascali la patente di neoclassico mancato»<sup>934</sup>.

I *Piedi* sembravano contraddire qualunque tentativo univoco di lettura – Kounellis, ad esempio, li avrebbe letti attraverso i filtri di una classicità decadente, ma anche del Surrealismo: «I piedi di gallo di Fabro, colonne di un tempio tragico (e tragico per tanti motivi), hanno nel sangue la testa di gallo della mamma di Savinio»<sup>935</sup> –, a favore di un rimescolamento generale di stili ed intenti diversi: antitesi formali, visive e tattili, cromatiche, suggestioni storiche in bilico tra reminiscenze surrealiste e sontuosità barocca, ma anche il gusto di esibire esiti che non dissimulavano in alcun modo il proprio *status* di sculture.

Nel tentativo di tirare le somme della Biennale di Parigi del 1971 Menna rilevava che

le proposte degli artisti italiani alla VII Biennale di Parigi [...] appaiono quindi legate in profondità da un denominatore comune, senza perdere, per questo, la loro singolarità. Denominatore comune che si conferma anche nelle fotografie di Paolo Mussat Sartor, che ha eseguito una serie di penetranti ritratti di artisti. In sostanza, questi affermano ancora una volta la propria irriducibile fiducia nell'esperienza dell'arte, ma riconoscono la impervietà nei varchi attraverso i quali, fino a poco fa, essi stessi o altri avevano tentato un'incursione nei domini della ragion pratica. Ma non intendono rinunciare a trasmettere un messaggio alternativo, a darci notizie dei regni dell'immaginario<sup>936</sup>.

Tale bilancio andrebbe accolto anche a discapito delle speculazioni teoriche di Achille Bonito Oliva: il solipsismo tanto decantato nei suoi scritti coevi rappresentava in realtà una caratteristica da sempre valida per le ricerche degli artisti che erano stati legati all'Arte povera, che da sempre concepivano il proprio lavoro individualmente. Inoltre, gli interventi teatrali di Paolini, che avrebbe dovuto esporre *Apoteosi d'Omero*, e Kounellis, alle prese con una azione teatrale che prevedeva la presenza sulla scena di otto asini travestiti da uomini accompagnati da un pianista, *Boogie-Woogie*, non sarebbero state presentate a Parigi, indebolendo le teorie del critico più direttamente legate alla performatività ed ai comportamenti alternativi<sup>937</sup>. Va anche detto che,

---

<sup>934</sup> BOATTO 1966, p.n.n.

<sup>935</sup> KOUNELLIS 1993, p. 42.

<sup>936</sup> MENNA 1971.

<sup>937</sup> Io stesso ho tentato un'analisi dell'intervento non realizzato da Kounellis *Boogie-Woogie* sul numero 27/2021 di «Studi di Memofonte».

da un punto di vista francese, l'unico artista italiano realmente capace di attirare l'attenzione di stampa e critica al Parc Floral de Vincennes sarebbe stato Pier Paolo Calzolari, con la sua installazione verbo-visivo-sonora concettualizzante.

Tentando un salto attraverso l'impostazione tematica al fine di restituire visibilità alla rassegna, se le presenze extra-francesi che abbracciano pratiche concettuali e performative risultavano molteplici, i giovani artisti locali non avrebbero di certo costituito la punta di diamante della rassegna: gli inviti dei commissari francesi erano infatti orientati in direzione internazionale, dimostrando una miopia – dettata principalmente dalle dinamiche di mercato, in quel momento poco clementi nei confronti della Francia – che sarebbe stata in breve tempo smentita grazie ai primi traguardi raggiunti da alcuni nomi oggi particolarmente altisonanti che, talvolta per loro stessa ammissione, avevano osservato con viva curiosità le vicende legate alla scena italiana.

### 3.3 “L’AVANT-GARDE EN FRANCE EN 1972 ?”

#### ALLA RICERCA DELL’AVANGUARDIA PERDUTA – OVVERO, DI UN RICONOSCIMENTO INTERNAZIONALE –

Come anticipato, la struttura delle sezioni della biennale parigina del 1971, polarizzate tra concettualismo ed iperrealismo, si allineava alla celebre *documenta 5* di Szeemann, in quel momento già in fase avanzata di preparazione e al centro del dibattito critico internazionale<sup>938</sup>. Inaugurata nell'estate del 1972, la mostra vide una larga partecipazione di artisti italiani legati all'Arte povera, mentre la Francia fu scarsamente rappresentata, sebbene sia da segnalare un sensibile aumento di presenze francesi rispetto alla mostra di Berna del 1969.

Proprio all'altezza del 1972 si accarezzò in Francia la possibilità di rianimare il fuoco sopito di una giovane avanguardia artistica nazionale: alcune sporadiche ma significative occasioni espositive che ebbero luogo oltre confine, così come l'organizzazione a Parigi di una grande antologica consacrata all'*art actuel* francese degli ultimi dieci anni permisero di nutrire qualche speranza a riguardo, come rivela l'inchiesta lanciata su «L'Art Vivant», che interrogava alcune voci della critica internazionale di spicco di quella stagione circa l'ipotesi di una rinnovata effervescenza artistica in territorio francese (Fig. 3.34):

---

<sup>938</sup> DOCUMENTA 5 1972. Per una traduzione della presentazione di Szeemann, inclusa in catalogo, si rimanda a SZEEMANN 2005b.



L'avant-garde française se porte bien. A l'étranger du moins. [...] D'autres noms encore se retrouveront à la *Documenta* de Kassel. Le phénomène est d'importance : [...] depuis quelques temps, après une éclipse qui aura duré dix ans, quinze ans peut-être, Paris, à nouveau, reprend timidement une place dans les courants artistiques internationaux. A nouveau des noms surgissent, des curiosités s'éveillent, des regards se tournent vers Paris. Le moment nous a donc semblé opportun pour lancer une enquête sur la situation de l'avant-garde en France en 1972<sup>939</sup>.

Concepito da Michel Ragon e Germain Bazin – paradossalmente due storici dell'arte ufficiali della vecchia guardia – il questionario chiedeva ai principali critici del momento:

[...] En 1972, on parle à mi-voix d'une nouvelle avant-garde à Paris. De nouveaux noms surgissent, de Boltanski à Le Gac, de nouvelles formes d'art, de Journiac au groupe Support/Surface... Que pensez-vous de la réalité de cette nouvelle avant-garde ? Comment la voyez-vous ? Qui voyez-vous la représenter le mieux ? Qui, pensez-vous, se pare abusivement en France des oripeaux de l'avant-garde ? Est-ce une vérité de parler d'avant-garde en France en 1972 ou bien une imposture ? Ou bien les deux à la fois ?<sup>940</sup>

Emblematica la risposta di Pierre Restany, che chiamava in causa l'appena conclusa biennale parigina al fine di sviscerare i paradossi della situazione francese, incapace di restare al passo con i tempi per l'assenza non di una scena artistica vivace, quanto di una adeguata politica culturale:

En revanche, la Biennale des Jeunes, exilée dans le ghetto floral du Parc de Vincennes, en dépit des compromis avant-gardistes de ses organisateurs, s'est soldée par un cuisant échec : la même manifestation, conçue avec les mêmes moyens, les mêmes ambitions, les mêmes servitudes aurait eu une résonance incomparablement supérieure si elle avait été réalisée en Italie du Nord, en Allemagne de l'Ouest, en Hollande ou en Suisse. Paris qui sait remarquablement organiser une rétrospective Fernand Léger, s'est révélée parfaitement incapable de broser un panorama vivant des tendances de l'art le plus actuel. Cela n'est pas dû à un manque de matériel humain : Paris est tout aussi riche en jeunes critiques que Milan ou Cologne. Il s'agit à vrai dire d'une question de climat moral. Paris qui se veut la capitale de la consécration est aussi la capitale des compromis. La vraie institution culturelle vivante en France est l'establishment, ses pompes et ses œuvres. Personne n'échappe à

---

<sup>939</sup> CLAIR 1972a.

<sup>940</sup> *Ibid.*

l'entreprise de récupération du système parce que personne n'a vraiment envie d'y échapper. [...] Machine à aplanir tous les conflits, l'establishment nivelle toutes les initiatives. L'exposition *L'Art en France depuis 1960*, voulue expressément par le Président de la République et qui aura lieu en mai prochain au Grand Palais ne peut qu'être et sera sans nul doute un parfait chef-d'œuvre du 'compromis objectif'<sup>941</sup>.

A partire dalla considerazione che la tipologia di rassegne in gran voga in Europa non riusciva a spiccare il volo a Parigi, nelle stesse pagine Jean Clair ribadiva che lo scenario estero si dimostrava ricettivo all'arte francese, mentre «en France même, on continue, imperturbablement, de l'ignorer»<sup>942</sup>. Effettivamente, nei mesi che intercorrevano tra la chiusura della biennale nella capitale francese e l'apertura della monumentale mostra di Kassel alcune iniziative evidenziarono, se non un vero e proprio interesse internazionale, almeno un insistente tentativo di esportazione di alcuni giovani artisti dell'avanguardia francese oltre i confini nazionali; il fenomeno avrebbe interessato soprattutto una triade di artisti promossi da Daniel Templon e Ileana Sonnabend, costituita da Ben Vautier, Christian Boltanski e Jean Le Gac, che vennero poi inclusi nella sezione dedicata alle “Mitologie individuali” della *documenta*.

Ai tre artisti venne dedicata un'importante esposizione collettiva – forse l'unica, in quegli primi anni Settanta, al di fuori della Francia ad accogliere esclusivamente degli artisti operanti a Parigi – al Kunstmuseum di Lucerna, tra il marzo e l'aprile del 1972<sup>943</sup> (Fig. 3.35). Tale iniziativa nasceva da un'idea di Jean-Cristophe Ammann, che nel 1970 aveva presentato nella medesima sede la giovane avanguardia italiana dell'Arte povera: per gli italiani era stato scelto il titolo calzante di *Processi di pensiero visualizzati*, alludendo a una certa omogeneità delle proposte che poteva essere rintracciata a metà strada tra il mentale, il processuale e il visuale<sup>944</sup>, mentre le ricerche dei francesi vennero presentate singolarmente: non esisteva di fatto, in quel momento, alcun tipo di fama o riconoscimento internazionale che potesse permettere di identificare una direzione univoca nell'arte francese, sebbene Ammann si facesse carico di promuovere il lavoro di tali artisti, ancora poco noti all'estero.

L'occasione di Lucerna, destinata principalmente ad un pubblico germanofono come testimonia il catalogo che, seppur ricco, raccoglie testi principalmente in tedesco, ebbe forse il merito di favorire il lancio sul mercato tedesco di Boltanski, rivelandosi globalmente un'occasione che

---

<sup>941</sup> RESTANY 1972, p. 7. Léger era chiamato in causa da Restany in merito al successo della retrospettiva dedicata all'artista, in programma al Grand Palais tra l'ottobre del 1971 e il gennaio del 1972.

<sup>942</sup> CLAIR 1972a.

<sup>943</sup> BEN VAUTIER, CHRISTIAN BOLTANSKI, JEAN LE GAC, JOHN C. FERMIE 1972.

<sup>944</sup> PROCESSI DI PENSIERO VISUALIZZATI 1970.

rimaneva circoscritta e non propriamente internazionale (nonostante i giovani francesi fossero affiancati ad un artista americano, John C. Fernie); più che un trampolino di lancio per l'arte francese, la mostra suggeriva forse le potenzialità su scala internazionale di un gallerista come Daniel Templon, la cui galleria rappresentava più della metà delle proposte francesi – tutte, se si considera che Boltanski aveva esposto anche alla Galerie Templon, prima di passare ad Ileana Sonnabend grazie all'intervento di Sarkis –.

La volontà di ridar lustro all'arte francese non si sarebbe però spenta, ripresentandosi attraverso una strategia ben più strutturata ed ufficiale nel giro di un mese: questa volta tale desiderio proveniva direttamente dal neoletto presidente della Repubblica, Georges Pompidou, che parallelamente alla costruzione del centro di Beaubourg – avviata nel 1969 ed ultimata nel 1977, otto anni durante i quali non mancarono accese polemiche – pianificò nel maggio 1972 una monumentale esposizione ufficiale, con sede presso il Grand Palais, per costruire una narrazione istituzionalizzata degli ultimi dodici anni di creazione artistica contemporanea in Francia<sup>945</sup> (Fig. 3.37).

Si trattava dunque non solo di mostrare, ma soprattutto di stabilire le linee dell'avanguardia francese di quella stagione<sup>946</sup>, attraverso decisioni che venivano prese da una squadra di addetti ai lavori fortemente influenzata dagli organi del potere istituzionale. La curatela generale venne affidata a François Mathey – già incontrato in veste di conservatore presso il Musée des Arts Décoratifs ai tempi della collettiva curata da Maurizio Calvesi (1969)<sup>947</sup> –, coadiuvato da un comitato organizzativo in cui spiccavano la presenza di Jean Clair, redattore capo di «L'Art Vivant», il celebre gallerista Daniel Cordier, Alfred Pacquement, tutte personalità che avrebbero ben presto avuto a che fare con il nascente Centre Pompidou.

La realizzazione di quella che sarebbe stata ribattezzata *Expo Pompidou*, dal nome del suo ordinante, ma anche *Expo Flic*, a causa dell'improvviso intervento delle forze dell'ordine durante il vernissage, probabilmente accorse per la paura di eventuali proteste e manifestazioni da parte di alcune organizzazioni artistiche politicamente impegnate<sup>948</sup>, fu tutt'altro che semplice, causando polemiche di ogni sorta mosse da più fronti: critici, galleristi ed artisti, della vecchia

---

<sup>945</sup> Cfr. *DOUZE ANS D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE 1960-1972* 1972.

<sup>946</sup> Come veniva sottolineato su «Le Monde», durante i giorni dell'inaugurazione: «Pavée de quelque trois cents œuvres ou chefs-d'œuvre qui veulent montrer - et établir- la création artistique en France durant cette dernière décennie», cfr. MICHEL 1972.

<sup>947</sup> *QUATRE ARTISTES ITALIENS PLUS QUE NATURE* 1969.

<sup>948</sup> Per un resoconto dei fatti a posteriori e apertamente schierato si rimanda al volumetto di uno dei membri del militante Front des Arts Plastiques François Derivery, cfr. DERIVERY 2001. Una narrazione più imparziale è fornita in LEEMAN 2010, pp. 177-205. La mostra è significativamente ricordata anche in *FACE À L'HISTOIRE. 1933-1996* 1996. Per le vicende storiche che interessarono la costruzione del Centre Georges-Pompidou si rimanda a *CENTRE POMPIDOU. TRENTE ANS D'HISTOIRE* 2007.

guardia o giovani e militanti, direttamente coinvolti o meno, manifestarono pubblicamente e all'unanimità il proprio dissenso nei confronti dell'esposizione, vissuta come un'imposizione politica motivata da ragioni di mercato<sup>949</sup> (Fig. 3.38). Per tali ragioni, molti artisti rifiutarono l'invito ad esporre, monopolizzando nei mesi che avevano preceduto l'inaugurazione le pagine dei principali quotidiani e riviste di settore con aspre lettere indirizzate a Jean Clair, François Mathey, o a George Pompidou in persona:

C'est ce qu'illustrent à leur manière les remous qui ont entouré cette manifestation, avec les refus de certains et l'acceptation des autres. Ils auraient dû être initialement deux cent cinquante : ils ne furent que quatre-vingt-douze pour finalement se retrouver soixante et onze. Face à une exposition cautionnée officiellement, les artistes politisés étaient fatalement mis en face de leurs propres contradictions avec l'argent et le pouvoir<sup>950</sup>.

Una precisa ricostruzione dell'esposizione risulterebbe poco funzionale in tale contesto; esistono già dei reportage puntuali, licenziati in diretta dagli stessi organizzatori dell'evento e che rendono conto dell'allestimento sala per sala<sup>951</sup>. Quel che risulta ben più interessante è approcciarsi alla mostra intesa in quanto dispositivo politico-culturale<sup>952</sup>: la sua travagliata

---

<sup>949</sup> A tal proposito risulta emblematica una testimonianza di Daniel Buren, uno dei numerosi artisti ad aver rifiutato l'invito, scritta a seguito degli scontri con la polizia, della chiusura e successiva riapertura della mostra. Su «Flash Art», l'artista dichiarò: «Car il est bien vrai que cette exposition, on la 'voyait venir', et elle est bien venue comme on l'attendait. Tout est bon pour Messieurs les organisateurs pour minimiser les cuisants échecs qu'ils ont subi depuis le début. De 250 invités pressentis, on s'est dépêché de descendre en-dessous de la centaine ; en effet, face à l'opposition qui se manifesta dès le premier jour, il apparût vite qu'alors on pourrait offrir à chacun des heureux élus d'une sélection si 'dure' une bien plus belle place, plus difficile à refuser», BUREN 1991c, p. 287. Buren accusava non soltanto gli organizzatori ma anche alcuni artisti, rendendo evidente la portata politica della posta in gioco: «Bel échec aussi des organisateurs et exposants qui essayaient de faire croire qu'il n'y avait aucune raison pour refuser l'exposition Pompidou plutôt qu'une de ces fameuses expositions étrangères. Tout d'abord, ce qui s'est passé vous retire définitivement le droit de juger du choix d'autrui quant aux endroits où il entend exposer. Quant à vous, nous pensons à présent que vous avez eu le temps de choisir en connaissance de cause. Le jeu y gagne encore en clarté. Néanmoins, la surenchère continue. Votre exposition serait la victime de la gauche et de la droite. Ce seraient ainsi les fameux 'excités gauchistes' qui essaieraient de vous obliger à fermer votre superbe exhibition, ce qui laisserait le champ libre à la droite? Mais de que parlez-vous? Pour vous, votre victoire sur la droite c'est d'avoir éliminé Buffet au profit de César, Vasarely au profit de Soto, la galerie de France au profit de la galerie Fournier. Belle victoire progressiste en vérité», *ivi*, pp. 288-289. Particolarmente significativa è la conclusione del testo in cui si fa riferimento alla sostituzione del *grand tableau* contestatario dei Malassis con delle fotografie, scattate durante gli scontri appositamente causati dalle forze dell'ordine che avevano caratterizzato il giorno dell'apertura della mostra: «Le sens de la manœuvre est clair. Les 'aigris' et les 'excités' n'ayant pas voulu participer à l'exposition, on les fait entrer de force. Leur manifestation, à l'extérieur, devient la nouvelle 'œuvre' que l'exposition s'approprie en la dénaturant et fait entrer en son sein afin de se donner une allure 'contestataire' qui lui faisait cruellement défaut. Prenez garde: sur cette photo 'de l'exposition', les exposants sont les individus casqués et armés. Justice leur est ainsi rendue. 25 mai 1972», *ivi*, p. 290.

<sup>950</sup> MICHEL 1972.

<sup>951</sup> Si rimanda in particolare a *DOUZE ANS D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE. GRAND PALAIS, 17 MAI-18 SEPTEMBRE 1972*. Gli archivi del Centre Pompidou conservano a Parigi alcune diapositive relative alle opere presenti in mostra, visionate in fase di ricerca.

<sup>952</sup> LEEMAN 2010, pp. 177-205 (*L'exposition Pompidou: face à l'histoire*).

organizzazione, con annessi scontri e *décrochage* delle opere di numerosi artisti<sup>953</sup>, così come il catalogo che la accompagnava permettono di cogliere alcuni spunti di riflessione affatto secondari, utili per guardare al panorama artistico e sociale dei primi anni Settanta attraverso una prospettiva francese.

La posta in gioco risultava essere alta su molteplici piani: la mostra toccava, nei suoi meccanismi intrinseci, i delicati rapporti tra arte, politica e mercato, e palesava al contempo la rivendicazione di un ruolo sociale da parte degli artisti, che facevano sentire la propria voce senza risparmiare colpi. Ma soprattutto, gli obiettivi di Georges Pompidou erano duplici ed interconnessi tra loro: creare una linea di orientamento netta e filofrancese anche per le collezioni di arte recente del Beaubourg, in quel momento in costituzione, e riallacciare i rapporti mercantili con l'estero, attraverso una mostra che voleva essere al contempo sia al passo con i tempi sia solenne, su modello newyorkese. Tali intenti non furono poi troppo dissimulati dal presidente, che dichiarò su «Le Monde»:

Mon idée étant la suivante : depuis les années 1950-1960, il était admis dans le monde des arts que Paris avait été définitivement supplanté par New York. Or il m'apparaissait que non seulement la France était restée terre d'élection et de travail pour de très nombreux artistes de toutes nationalités, mais que se dessinait un renouveau français dans la création artistique récente<sup>954</sup>.

Persino gli osservatori da New York si accorsero delle ragioni celate dietro tale mostra, costruita a tavolino a partire dal non ancora sopito risentimento rispetto alla rivalità artistica tra Francia e Stati Uniti, storia ben nota che veniva guardata con sarcasmo dagli statunitensi, giudicandola forse oramai quasi anacronistica:

The idea behind the show is to prove to the world that Paris for the past 20 years has continued to be the capital of the arts. [...] Art critics here tend to feel that to worry about whether the center of artistic activity is Paris, New York or elsewhere is “somewhat childish”, as one of them put it<sup>955</sup>.

---

<sup>953</sup> Alcune taglienti riflessioni sulla scricchiolante situazione politico-culturale in Francia, connesse anche alla mostra del Grand Palais, apparvero anche sulla stampa italiana grazie a Michel Claura. Cfr. CLaura 1972a; CLaura 1972b. Per il più emblematico caso di *décrochage* che avrebbe interessato l'opera dei Malassis si rimanda a CHAMBARLHAC 2014.

<sup>954</sup> Intervista apparsa su «Le Monde» il 17 ottobre 1972, poi in LEEMAN 2010, p. 179.

<sup>955</sup> A. Freund, *Pompidou Supports Art Show to Return Mastery to France*, «The New York Times», 12 gennaio 1971, poi in LEEMAN 2010, p. 179.

Dal canto loro, critici e artisti si schieravano apertamente contro i progetti di Pompidou, dipingendolo come una sorta di despota guidato esclusivamente da interessi politici e commerciali:

M. Pompidou veut nous faire croire qu'il s'il s'intéresse à l'art contemporain parce qu'il achète un Max Ernst cinquante millions et parce qu'il fait remplacer dans une antichambre de l'Élysée quatre fauteuils Louis XV par six tabourets en polyester. En même temps, il dépense des milliards pour la quincaillerie atomique; il installe les fusées nucléaires sur le plateau d'Albion; il livre le Larzac à la soldatesque; il laisse réduire le budget des Affaires culturelles à 0,5% du budget de l'État; il interdit le libre débat des idées à la télévision livrée aux mercantis et aux escrocs; il abandonne aux affairistes les terrains où les artistes pauvres avaient trouvé à se loger; il fait construire des parkings à la place des ateliers; il laisse expulser le Foyer des artistes de Montparnasse, il laisse détruire la cité des fleurs; il donne lui-même ordre de démolir les halles<sup>956</sup>.

Come era accaduto con l'Arte povera a Torino in occasione della mostra di Celant del 1970, l'intento della monumentale antologica del Grand Palais era anche quello di storicizzare, affinché le ricerche francesi dell'ultimo decennio guadagnassero in credibilità e riconoscimento. Si trattava di una vera e propria necessità storica, un tentativo quasi disperato di restituire all'arte parigina una legittimazione ufficiale che sarebbe poi confluita nella grande vetrina del Beaubourg<sup>957</sup> e, di riflesso, nelle maggiori realtà museali del mondo.

Parlando di storicizzazione, un dato particolarmente rilevante in merito al peso assunto dall'Arte povera in Francia all'altezza del 1972, ad oggi rimasto inosservato, riguarda la presenza in mostra di un montaggio audiovisivo «consacré à l'art international pendant la même période»<sup>958</sup>. Concepito da Alfred Pacquement, il filmato *Parallèles étrangers (1960-1972)* era abbinato ad un ulteriore video, *Précurseurs et principales tendances de l'art contemporain*: «à travers ces deux montages, le public trouvera donc des possibilités de comparaisons et de références qui sont nécessaires à toute formation et information»<sup>959</sup>. Tra i principali movimenti internazionali della decade trovava il suo posto anche *L'Art pauvre*, ritenuta dunque un riferimento essenziale per la

---

<sup>956</sup> *Tous au Grand Palais!*, «Combat», 15 maggio 1972, poi in LEEMAN 2010, p. 186.

<sup>957</sup> «Quand Pompidou annonça son désir de faire une grande exposition, il s'agissait avant tout, dans le contexte de la création du centre Beaubourg, de donner aussi des orientations sur ce qui pourrait être la future collection du MNAM et, dans le contexte du triomphe américain, d'écrire une page de l'histoire de France qui manquait cruellement à l'imaginaire national. [...] p. 183 La création de Beaubourg et l'exposition 72-72 relevaient d'une nécessité historique», cfr. LEEMAN 2010, p. 182.

<sup>958</sup> Cfr. PACQUEMENT 1972. Durante i numerosi scambi con gli archivi della Réunion des Musées Nationaux al fine di individuare e visionare i video in questione, è emerso che questi siano andati, con ogni probabilità, perduti.

<sup>959</sup> *Ibid.*

comprensione delle opere francesi in mostra. Dalle recensioni si apprende che il montaggio sui precursori dell'arte contemporanea si trovava all'ingresso della mostra, nella *hall d'honneur*, fungendo da introduzione per il visitatore insieme a sculture di Piotr Kowalski, César, Étienne Martin, Jean Tinguely, e le tessiture di Sheila Hicks<sup>960</sup>. I confronti con l'attualità straniera venivano invece proiettati nella *salle E*, che ospitava lavori di Jean-Pierre Raynaud, Ben (Fig. 3.39), Bernar Venet, Christian Boltanski, Jean Le Gac, Gérard Titus-Carmel, Wolfgang Gäfgen, Jean-Michel Sanejouand<sup>961</sup>. Come rimarcano i critici francesi la sala in questione presentava in particolare “*l'art de l'attitude*” Ben, Boltanski e Le Gac<sup>962</sup>, con un gioco di parole che faceva evidente riferimento a *When Attitudes Become Form*.

Sebbene la problematica rassegna parigina del 1972 viene ricordata principalmente per i disordini politici e per l'atteggiamento repressivo delle forze dell'ordine, accaparrandosi il giudizio di «*flasco strictement politique*»<sup>963</sup>, i contenuti del catalogo rappresentano una testimonianza preziosa: da un lato, alcune opere riprodotte, come quella di Ben Vautier, una delle sue caratteristiche scritte del 1971 che recita *J'ai honte d'être ici pour me faire voir*<sup>964</sup> – in mostra espose anche un flacone di urina causando l'indignazione dell'Assemblée Nationale<sup>965</sup>, fanno luce sul tentativo di alcuni artisti partecipanti di manomettere l'esposizione dall'interno, manifestando dissenso; dall'altro, l'idea di aprire il documento con una cronologia che metteva in fila eventi legati al contesto artistico francese ed estero, insieme ai principali avvenimenti politici del trentennio precedente, risulta illuminante su più fronti. In prima istanza, veniva rimarcata – forse per la prima volta in Francia – la volontà di un confronto serrato con il panorama internazionale, in un momento in cui la situazione parigina, se esaminata singolarmente, non poteva risultare verosimilmente rappresentativa di uno sguardo allargato; inoltre, anche la politica diveniva esplicitamente una sfera di corredo imprescindibile.

---

<sup>960</sup> Cfr. *DOUZE ANS D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE. GRAND PALAIS, 17 MAI-18 SEPTEMBRE 1972*, p.n.n.

<sup>961</sup> Per qualche ragguglio sul lavoro di quegli anni di Sanejouand, incentrato sulle *Organisations d'espace*, si rimanda a PARENT 1971b.

<sup>962</sup> «Après les objets cliniques de Raynaud, l'art de le l'attitude où l'individualité de l'artiste joue un grand rôle est représenté par Ben, Boltanski, Le Gac. L'art conceptuel de Venet s'oppose à l'anti-peinture de Parmentier et aux détériorations de Titus-Carmel. Après un montage audio-visuel sur l'art international, on découvre dans le grand escalier une organisation d'espace de Sanejouand», *DOUZE ANS D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE. GRAND PALAIS, 17 MAI-18 SEPTEMBRE 1972*, p.n.n.

<sup>963</sup> ORY 1989, p. 182.

<sup>964</sup> L'opera è riprodotta a p. 131 del catalogo, cfr. *DOUZE ANS D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE. GRAND PALAIS, 17 MAI-18 SEPTEMBRE 1972*.

<sup>965</sup> Come ricordato da Catherine Millet: «[...] au Grand Palais, on organisa, selon le vœu du président de la République lui-même, Georges Pompidou, une grande exposition bilan, 72, *douze ans d'art contemporain en France*. Un petit objet très particulier figurait dans cette exposition. Il s'agissait d'un flacon contenant quelques centimètres cubes d'urine d'un des disciples les plus inconditionnels de Duchamp, Ben Vautier. Le flacon provoqua un scandale. Michel Poniatowski, député et futur ministre, prit prétexte de ce flacon pour s'indigner dans une question orale à l'Assemblée nationale [il déposa aussi une question écrite relative au coût de l'exposition]. Mais sa voix était déjà celle d'un retardataire. Le flacon d'urine avait été montré dans un contexte officiel». Cfr. MILLET 2015, pp. 16-17.

Tali scelte, che possono essere lette come una sorta di prototipo dell'impostazione poi adottata da Celant nel 1981 per il ben più corposo ed ambizioso catalogo di *Identité Italienne*<sup>966</sup>, permettono anche di cogliere alcune coordinate essenziali che rivelano lo sguardo rivolto dagli addetti ai lavori francesi verso gli sviluppi artistici più o meno recenti: la cronologia si apriva con il 1943, ricordando la fondazione del parigino Salon de Mai, il coevo lavoro di Jean Fautrier e Alexander Calder, ma anche la prima mostra newyorkese di Jackson Pollock da Peggy Guggenheim; in relazione alle tendenze legate all'Arte povera non erano menzionate le mostre italiane di Celant ma l'esposizione di Szeemann del 1969; infine, il 1972 chiudeva l'apparato cronologico con l'*Expo Pompidou* e *documenta 5*, come a suggerire il pretenzioso tentativo di accostare le due rassegne, che si svolgevano più o meno nello stesso momento<sup>967</sup>.

Jean Clair, giovane critico francese coinvolto nella realizzazione della mostra del Grand Palais e capo-redattore di «L'Art Vivant», rivista particolarmente attenta alle giovani proposte e con sguardo internazionale, recensì la *documenta* di Szeemann piuttosto entusiasticamente (Fig. 3.40), contrapponendo la mostra di Kassel al fiasco dell'antologica francese:

Travail de 3 années, menée par une équipe cohérente et laborieuse, libre aussi de toute entrave idéologique et servi par un budget sans égal, il renvoie toutes les entreprises artistiques similaires, Biennale de Venise ou *Expo 72*, à Paris, à leurs errements, à leurs querelles stériles, à leurs officialités bornées, à leurs opposants débiles, à leurs saboteurs misérables, à leur apparat poussiéreux, à leur propos hésitant, à leur naufrage attendu. La D5, c'est en fait la dernière des expositions possibles. Ou mieux, la première<sup>968</sup>.

La squadra di Szeemann<sup>969</sup> era riuscita, secondo Clair, ad elaborare «un appareil conceptuel impressionnant dont la *documenta* se veut l'illustration»<sup>970</sup>. Tra i collaboratori di cui il celebre curatore indipendente si era avvalso figurava anche il nome di Jean-Cristophe Ammann, direttore del Kunstmuseum di Lucerna; il parallelo coinvolgimento di Ben (Fig. 3.42), Boltanski (Fig. 3.41) e Le Gac sia a Kassel, sia a Lucerna, dipese dunque da tale collaborazione<sup>971</sup>.

---

<sup>966</sup> IDENTITÉ ITALIENNE 1981.

<sup>967</sup> Cfr. *Chronologie 1943-1971* inclusa in *DOUZE ANS D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE 1960-1972* 1972, pp. 13-20.

<sup>968</sup> CLAIR 1972b, p. 6. L'articolo è parte di un più ampio *dossier* dedicato alla *documenta* di Szeemann.

<sup>969</sup> «Toute une équipe groupée autour de Harald Szeemann et composée essentiellement de J.C. Amman, Directeur du Musée de Lucerne, Bazon Brock, surnommé 'le Professeur de la nation', Hans Heinz Holz, Professeur de Philosophie à l'Université de Marburg, Arnold Bode bien entendu, le fondateur de *documenta* et une dizaine de collaborateurs spécialistes de différentes disciplines [...]», cfr. *ivi*, p. 2.

<sup>970</sup> *Ibid.*

<sup>971</sup> Come ha ricordato Christian Boltanski: «Début 1972, Szeemann a proposé à Jean-Christophe Ammann d'organiser une exposition avec Le Gac, Ben, un artiste américain appelé Fernie et moi. Nous sommes allés à



Interrogato sul ruolo rivestito da Parigi entro la scena internazionale all'altezza del 1972, a pochi mesi dall'inaugurazione di *documenta 5*, Szeemann dichiarava su «L'Art Vivant» che sebbene

[...] l'idée d'un centre d'avant-garde est vieillotte et n'est pas possible sans la confiance des autorités en place [...], je crois qu'il y a de très bons artistes, obsédés, attentifs, passionnés, qui travaillent à Paris, [...] mais qui, à eux seuls, ne forment pas une avant-garde: je ne voudrais citer ici que Boltanski, Le Gac et bien entendu Buren et Kowalski<sup>972</sup>.

Il titolo dell'intervento del curatore svizzero era *Paris à nouveau...*, lasciando presagire nuove speranze, rimaste disattese lungo tutto il decennio precedente, per le sorti dell'arte francese. Le condizioni d'instabilità in cui versava la scena d'oltralpe erano sottolineate anche da Ammann, che ammetteva: «Après dix ans, la chance que Paris retrouve le *punch* qu'Yves Klein lui a donné dès 1957, est patente»<sup>973</sup>. Eppure, dopo aver citato le ricerche degli stessi Boltanski e Le Gac – occasione funzionale, tra le altre cose, alla promozione della mostra prevista a Lucerna tra il 25 marzo ed il 30 aprile 1972 – Ammann correggeva il tiro, appellandosi a nuove possibilità: «Je crois toute simplement qu'il y a aujourd'hui, à Paris, une disponibilité créatrice sur le plan des 'arts plastiques' qui rend tout à nouveau possible»<sup>974</sup>.

Presenti a Kassel insieme ai ben più noti nomi di Ben e Buren, effettivamente Boltanski e Le Gac apparivano come le vere nuove promesse in grado di ribaltare le sorti dell'avanguardia francese, rinvigorendo la scarna lista di proposte che normalmente figuravano nelle occasioni internazionali. Anche l'Italia si preparava ad accogliere il lavoro dei due artisti, la cui promozione stava verificandosi, non a caso, parallelamente all'inaugurazione di Kassel: negli stessi mesi alcuni lavori di entrambi sarebbero stati ospitati all'interno del padiglione francese dei Giardini della Biennale di Venezia, mentre anche il critico italiano Antonio Del Guercio, sostenitore di un gusto normalmente distante dagli esiti dei due francesi, ne sposava la causa:

Avant tout, il faut distinguer. Si, par exemple, Boltanski et Le Gac représentent sûrement des démarches aboutissant à des résultats valables avec lesquels il faut compter, je pense

---

Lucerne installer cette exposition, et là j'ai rencontré Ben que je connaissais déjà peu». Cfr. BOLTANSKI, GRENIER 2007, p. 52.

<sup>972</sup> Così si apriva la risposta di Szeemann all'inchiesta sull'attualità dell'arte francese lanciata dalla rivista: «Je n'aime pas beaucoup la manière de poser ainsi les questions parce qu'elles tendent à perpétuer un esprit de compétition plutôt sociologique qu'artistique entre les artistes. Naturellement il serait souhaitable pour l'Europe que les activités artistiques se concentrent de nouveau un peu à Paris», SZEEMANN 1972.

<sup>973</sup> AMMANN 1972.

<sup>974</sup> *Ibid.*

qu'il est difficile d'en dire autant, jusqu'à ce jour, de Journiac d'un part et du groupe Support-Surface d'autre part<sup>975</sup>.

La *documenta 5* rappresentò il primo evento espositivo che fosse realmente epocale su scala globale dopo *When Attitudes Become Form* del 1969, ad opera del medesimo curatore. La colossale mostra, che offriva possibilità di lettura stratificate e plurime, radunava un ventaglio di proposte e temi senza eguali e fu molto discussa in Francia, orientando il dibattito critico che si sarebbe sviluppato a ridosso della rassegna.

Jean Clair descrisse la grande rassegna come *unicum* nel suo genere; né bilancio, né selezione, la *documenta* di Szeemann scardinava l'impostazione delle rassegne dedicate all'arte attuale – prima tra tutte l'*Expo Pompidou*, da cui il critico era appena reduce –, ponendosi ai confini dell'arte e dell'estetica. Le opere divenivano strumenti per un'indagine sociologica che funzionava sistematicamente a livello globale, più che per singoli elementi:

La D5 ne se présente pas comme un panorama de l'art actuel. Ce n'est ni une rétrospective, ni un bilan (à l'inverse des documenta qui ont précédé). Ce n'est pas plus, *a fortiori* une sélection d'un certain nombre d'artistes, de 'noms' qu'à tort ou à raison, un jury de sélection considérait comme les plus représentatifs de la production actuelle. Ce n'est pas même, tout court, une exposition d'art. Mais c'est, aux frontières de l'esthétique, de l'ethnologie et de la sociologie, une enquête ambitieuse sur ce discours que l'homme contemporain poursuit, sur lui-même et en-dehors de lui-même, à partir de lui-même et vers lui-même, dont l'ordre se définirait peu à peu comme anonymement, sans que son sens ou sa validité soit lié à tel ou tel qui se trouverait l'illustrer<sup>976</sup>.

Il discorso portato avanti da Szeemann si svolgeva, secondo Clair, sotto il segno di una ambigua anonimata impersonale in cui opere, documenti e manufatti di diversa natura, convivevano nevroticamente. In particolare era la sezione riservata alle "Mitologie individuali", in cui esponevano Boltanski e Le Gac, ma anche Alighiero Boetti e Giulio Paolini, ad incarnare tali prerogative<sup>977</sup>. Non potendo in alcun modo limitarsi alla sola fisicità dell'opera d'arte, lo

---

<sup>975</sup> DEL GUERCIO 1972, p. 10.

<sup>976</sup> CLAIR 1972b, p. 3.

<sup>977</sup> «La singularité de la démarche s'efface ainsi au sein de la cohérence impersonnelle d'une histoire dont elle n'est plus qu'une facette éphémère, qu'un épisode furtif, qu'un exemple passager : là où les pièges de Boltanski rejoignent les outils indéfiniment répétés par tel psychotique, là où les textes et les photos de Le Gac se confondent avec les inscriptions et les nomenclatures de A.S., là où l'armoire de Ben évoque celle de Wölfl, là encore où les objets d'Oldenburg ne se distinguent plus des gadgets qu'on achète dans les magasins américains de farces et attrapes, là où l'apparat des actionnistes viennois dans leur Théâtre de l'Orgie et de la Cruauté s'identifie aux ex-votos macabres ou délirants de la dévotion populaire. L'ordre d'un discours ici, se ferait jour, indifféremment à travers l'œuvre ou

spettatore era chiamato a decifrarne le implicazioni su livelli diversi; l'impresa risultava però impossibile, sfociando nella parodia e nell'inconoscibilità:

[...] Mettre la production d'un Le Gac, d'un Boltanski ou d'un Nitsch, en tant que 'mythologies individuelles', en parallèle avec les productions de certains schizophrènes, ou bien encore les manifestations d'une certaine piété populaire, ce serait vouloir dire que leur œuvre ne réside pas en ce qui se voit, mais en ce qui se déchiffre : l'indice d'un certain état. [...] Mais quel code appliquer à l'œuvre 'artistique', qui déchiffrerait son sens ? L'ambiguïté est la même que celle qui consiste à exposer, comme cela s'est fait récemment, les œuvres de Le Gac et de Boltanski dans un Musée d'Ethnologie ou dans un Musée des Sciences et des Techniques. De tels lieux sont liés en effet à une certaine forme de la culture. Si l'on va au Louvre pour voir quelque chose, on va au Conservatoire des Arts et Métiers pour savoir quelque chose. Ou plutôt, pour savoir tout court. [...] Or, si visiter le musée de l'Homme m'apprend quelque chose (d'indéfini), il est sûr que voir dans ce même musée les œuvres de Boltanski ou de Le Gac ne m'apprendra définitivement rien. [...] Comme si l'œuvre d'art (employons encore provisoirement ici ce qualificatif) jouait désormais à l'extrême jointure de la parodie d'un savoir et de l'illusion d'un voir. Comme si l'image, au plus près de son triomphe, se dérobaît dans la pure invisibilité, cessait de pouvoir être vue, et comme si, au seuil d'une connaissance, elle n'affirmait que le désir de cette connaissance [...] <sup>978</sup>.

La riflessione doveva dunque necessariamente svolgersi entro la sfera del sapere intesa in senso allargato, interrogandosi infine sul significato dispositivo-mostra e del contenitore in cui questa aveva luogo e veniva esperita, ovvero il museo:

Aussi bien, dans ce retournement où la D5, dans son étonnante accumulation d'œuvres, d'objets, d'actions, de photographies, de textes, de reproductions, de films, n'est plus tant l'approche du musée imaginaire que celle d'un imaginaire muséal, voit-on l'exposition devenir le seul artiste véritable, l'instance ultime capable de faire apercevoir l'essence de la création artistique dans n'importe quel objet trouvé, dans un dessin de malade comme dans le rien d'une œuvre conceptuelle. Daniel Buren a sans doute raison, à cet égard, d'écrire dans le catalogue que : "De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme œuvre d'art". Mais il

---

l'objet d'art comme à travers l'objet de production courante ou la manifestation sociale, si insignifiants soient-ils, discours toujours dit pour la première fois, discours originel et naissant bien qu'il ne cesse d'être répété, discours toujours répété bien qu'il n'ait pas encore été dit, et dont l'ordre seul importerait, non pas les éléments»; Ivi, pp. 3-4.

<sup>978</sup> *Ibid.*

feint alors d'oublier que sa propre manifestation – des bandes blanc sur blanc apposées en divers endroits de la D5 et constituant comme un jeu de piste déchiffrable des seuls initiés – est elle-même porteuse d'une redoutable ambiguïté<sup>979</sup>.

Una sorta di vera e propria *mise en abyme* del museo era affrontata da una sezione specifica che riuniva, tra le varie opere, la *Boîte en valise* di Marcel Duchamp e l'*Armoire* di Ben Vautier. Il ruolo del museo, in un momento in cui le maggiori capitali artistiche mondiali – Parigi compresa – stavano prontamente dotandosi di nuove, magniloquenti sedi espositive, rappresentava una tematica molto cara a Jean Clair che, di fronte ad alcune opere della *documenta*, avrebbe colto l'occasione per interrogarsi su tali questioni:

Corollairement à cette perspective sans perspective du Musée (puisque'il n'est plus là pour accueillir le chef-d'œuvre, mais pour indiquer l'essence de la création artistique dans toute œuvre, quelle qu'elle soit), voit-on enfin, à la D5, le Musée se mettre lui-même en perspective, se retourner sur lui-même et s'exposer lui-même comme en miroir. [...] Aussi bien la section nommée Le Musée des Artistes est-elle la plus significative qui livre la clef de l'ensemble. Le *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, de Marcel Broodthaers, le *Maus Museum* de Claes Oldenburg, l'*Armoire* de Ben, le *Musée à tiroirs* de Distel renfermant un échantillon de toutes les preuves d'art contemporain, et leur ancêtre commun : la *Boîte en valise* de Duchamp, ne signifient qu'une seule chose : que le Musée est en train de s'ingérer à lui-même, de se dévorer tel le catoblépas. Et de même qu'en littérature, l'apparition de la mise en abyme du récit a signifié la fin du roman traditionnel, et la fin du roman tout court, de même ici, cette mise en abyme de l'institution muséale signifie-t-elle qu'image télescopée à l'infini d'une perspective, le musée est en train de s'effacer de notre horizon culturel<sup>980</sup>.

Proprio a partire da tali piste di lettura, Clair approntò nel tempo un sistema critico personale particolarmente attento alle questioni museografiche; non a caso, la recensione della mostra di Kassel si chiudeva avvertendo i lettori che «L'Art Vivant consacrerà l'un de ses numéros de la rentrée au problème du musée aujourd'hui sous ses aspects artistiques, sociologiques et philosophiques»<sup>981</sup>, questioni particolarmente roventi nella Parigi del 1972, con il Centre Pompidou in costruzione già da qualche anno (Figg. 3.43-3.44).

---

<sup>979</sup> Ivi, p. 5.

<sup>980</sup> Ivi, p. 6.

<sup>981</sup> *Ibid.*

Tali interrogativi sarebbero poi stati al centro di numerose monografie di Jean Clair, una su tutte *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité* (1983)<sup>982</sup>, esito estremo di una riflessione avviata proprio all'altezza del 1972 confrontandosi con *documenta 5*. La riflessione sul museo non coinvolgeva però soltanto i curatori, i conservatori, i critici o i capi di stato, ma – come *documenta* dimostrava – gli artisti *in primis*. In relazione al suo *Armoire* (Fig. 3.45), Ben, che a Kassel aveva anche avvolto con un gigantesco striscione il perimetro della facciata del Fridericianum con la scritta “*Kunst ist überflüssig*”, dichiarò ironicamente nel 1981:

Une pièce de Musée, un musée en soi. Quand je l'ai conçue cette armoire, en 1969, c'était dans une optique précise de donner à Arman un Musée. C'est-à-dire le contenu de toute l'histoire de l'art moderne. [...] Cette armoire, comme mon magasin d'ailleurs contient mon désir permanent de tout englober de tout mettre dans tout. [...] Je verrais bien à la place de Beaubourg, dans une cage en verre, comme à la Mecque, mon armoire<sup>983</sup>.

Le osservazioni scaturite dall'edizione del 1972 della rassegna di Kassel ebbero ricadute consistenti sull'interpretazione del lavoro dei giovani artisti francesi coinvolti, complice anche il precedente disinteresse dimostrato dalla critica nei loro confronti: Jean Clair approntò una monografia – la prima mai apparsa in Francia – sugli artisti del decennio 1960-1972 proprio a partire dalle sperienze di Kassel – come dimostrano anche le numerose fotografie incluse nel volume, scattate proprio alla *documenta* – e del Grand Palais. *Art en France. Une nouvelle génération* (Fig. 3.46) si cimentava in una interpretazione dei lavori di Boltanski, Le Gac, Ben alla luce della critica mossa al museo, istituzione di cui Clair tratteggiava già il tramonto:

Mort de l'humanisme, terme d'une trajectoire qui reconduit l'art à ses origines avec, comme signes visibles de cette involution, l'investissement du musée ou, à l'inverse, sa désertion : nous sommes bien là dans un moment de rupture, comme l'art, en Occident, n'en a sans doute jamais connu depuis l'aube du Moyen Age<sup>984</sup>.

Rispetto al sistema messo in piedi da Jean Clair, la *documenta* poteva essere recensita anche attraverso letture di ordine più concreto e pragmatico, ovvero dalle opere in mostra: se il caporedattore di «L'Art Vivant» si era soffermato principalmente sulla triade francese costituita da Ben, Boltanski e Le Gac, con sporadici riferimenti ai grandi nomi del panorama internazionale,

---

<sup>982</sup> CLAIR 1983; CLAIR 1984.

<sup>983</sup> VAUTIER 1981, p. 37.

<sup>984</sup> CLAIR 1972c, p. 161.

un altro punto di vista presentato sullo stesso numero della rivista faceva luce su considerazioni ugualmente interessanti.

Irmeline Lebeer incentrava la propria analisi sulla smaterializzazione dell'arte, punto nevralgico che contraddistingueva più di ogni altro aspetto le opere presentate in *documenta 5* rispetto a quelle, spesso dei medesimi artisti, esposte a Berna nel 1969. *Une école de la vision ?* si chiedeva, citando gli studi di Lucy Lippard in relazione alle numerose opere d'arte menzionate nella recensione:

Jadis consommable tangible, physiquement triomphant et anti-intellectuel, l'art se fait évanescent, insaisissable, pauvre, banal, et se charge d'idées. Des mythologies personnelles au concept art (mis à part, évidemment, l'hyperréalisme) l'exposition entière semble illustrer le phénomène que le critique américain [sic.] Lucy Lippard a qualifié de 'dématérialisation de l'art'. Cette dématérialisation s'accompagne d'une tendance croissante à l'hermétisme. [...] L'art se barricade, il refoule le spectateur et devient, selon la formule de Lucy Lippard, *rejective*. Art de rejet, tel est presque tout le concept art – qui forme, à la 5<sup>ème</sup> *Documenta*, l'une des sections les plus importantes –, qu'il s'agisse des séries infinies de chiffres alignés par Hanne Darboven, des concepts laconiques de Lawrence Weiner, des propositions anonymes de Daniel Buren qui exclut expressément "toute possibilité de communication ou de ce qu'aucuns appellent message entre l'œuvre et le spectateur éventuel" ou du text-book sophistiqué de l'Art & Language Institute londonien [...]. Consciemment ou non, l'art conceptuel prend ainsi un caractère élitare<sup>985</sup>.

Tutte le opere di ambito concettuale potevano essere riassunte, secondo Lebeer, da quella catena iconologica emblematicamente rappresentata dalle cifre al neon che illuminavano l'igloo di Merz, notato dalla stampa francese insieme al lavoro di Giuseppe Penone:

Toutes ces œuvres fonctionnent comme *Denkanstöße*, "images premières de chaînes iconologiques" (Szeemann) tout comme l'igloo couvert de chiffres en néon (1,1,2,3,5,8,13...) par lequel l'Italien Mario Merz symbolise l'infini en se référant à Fibonacci [...]. Mais la tactique défensive la plus radicale se trouve chez une catégorie d'artistes disséminés dans toutes les sections et qui renvoie simplement le public à sa propre image comme le fait l'Italien Giuseppe Penone qui abrite son regard derrière des verres de contact métallisés. [...] C'est à quatre niveaux différents – niveaux de l'image, du corps, de

---

<sup>985</sup> LEBEER 1972, pp. 7-8.

l'être social et de l'être spirituel – une manière analogue de renvoyer le spectateur à lui-même [...]»<sup>986</sup>.

La sezione delle “Mitologie personali” veniva descritta come popolata da reliquie feticizzate, dalle simbologie spiazzanti<sup>987</sup>; risultava evidente, come già messo in chiaro da Clair, la progressiva cancellazione della forma a favore del solo contenuto, di un significato mai univoco ed afferrabile. Tale *escamotage* tradiva però la volontà dell'arte di quegli anni di fuggire dal museo:

Par l'effacement progressif de la forme au profit du contenu – théorique ou affectif –, l'art semble vouloir échapper au musée pour déboucher soit sur le rituel, soit sur la philosophie ou la théorie pures – mais en même temps, il a de plus en plus besoin de ce même musée en tant que lieu constitutif de l'œuvre : le verre cassé de Ruthenbeck, mes moisissures de Schult ou les boulettes de Boltanski sont des objets quelconques en dehors du musée. Aussi – de Distel à Broodthaers en passant par Ben et Oldenburg – les artistes se sont-ils mis à construire leurs propres musées pour conférer un statut artistique à des objets qui ne l'étaient pas à priori – musées réunis dans l'énorme hall d'entrée de la *documenta* qui les expose eux-mêmes comme œuvres d'art !<sup>988</sup>

Ne risultava, secondo Lebeer, una condizione di nevrosi stilistica in cui la coerenza veniva sacrificata a favore di una disordinata coesistenza di fenomeni di diversa natura, destinati a rincorrersi e sovrapporsi gli uni agli altri:

[...] Afin de se faire remarquer dans le flot incessant de l'offre, l'art est obligé de pratiquer des effets de choc et de surprise. Il cultivera le choc pour le choc. Dans ces conditions-là, un épanouissement de l'art en grandes époques stylistiques cohérentes et continue devient impossible. Peut-être ce pronostic pessimiste ne tient-il pas compte de la ruse millénaire qui a permis à l'art de surmonter plus d'une adversité ? L'art serait-il en train de se rendre invisible pour sauver sa peau ?<sup>989</sup>

---

<sup>986</sup> Ivi, p. 8.

<sup>987</sup> «Quant aux *mythologies personnelles*, ne sont-elles pas, par essence, énigmatiques et porteuses de secrets? Les perches de bambou d'un Judd Fine, les boulettes en terre d'un Christian Boltanski, les assemblages archaïques d'un Jean Le Gac, les blocs en pierre d'un Rückriehm, les filets enchevêtrés d'une Eva Hesse sont autant de reliques fétichisées, à peine ou pas du tout in-formées et détentrices, pourtant, de significations multiples et complexes», *ibid.*

<sup>988</sup> *Ibid.*

<sup>989</sup> *Ibid.*

Adottando tale prospettiva era possibile individuare un preludio, ancora in fase germinale, della situazione di stampo postmoderno che avrebbe caratterizzato la fine degli anni Settanta. Le linee di confine tra tendenze, stili e geografie divenivano evanescenti ed inutili, confondendosi in una situazione randomica e prismatica: così ogni artista poteva cimentarsi con ibridazioni e soluzioni desunte da sfere e suggestioni anche diametralmente opposte tra loro, rendendo l'approccio al proprio lavoro complesso e nebuloso. Questo il caso delle ricerche di Boltanski e Le Gac: nonostante il difficile incasellamento di ricerche che si prestavano a interpretazioni plurime e mai definitive per loro stessa aspirazione, l'inclusione alla *documenta* del 1972 svolse un ruolo determinante per la fortuna internazionale dei due artisti che, nell'autunno dello stesso anno, furono chiamati insieme a Ben Vautier, Joël Kermarrec, Jean-Pierre Raynaud, Jean-Michel Sanejouand, Gérard Titus-Carmel, Claude Viallat, ad esporre al Guggenheim di New York<sup>990</sup>.

A tal proposito, una testimonianza di Boltanski restituisce l'impatto rivelatorio apportato dalla *documenta* di Szeemann per i giovani artisti francesi che muovevano i primi passi della propria carriera nella Parigi di quel tempo, lievemente isolata e sottotono: «Le grand événement qui a été déterminant pour moi est la *Documenta* de 1972. Là, j'ai eu la révélation que nous n'étions pas seuls à faire ce que nous faisons, la plus grande partie de l'exposition montrait des choses similaires créées à travers le monde»<sup>991</sup>.

### 3.3.1 LINEE DI CONFINE POCO NETTE

Come aveva dichiarato Jean-Christophe Ammann esprimendosi in merito all'attualità artistica internazionale dei primi anni Settanta:

C'est bien la situation internationale qui fait que, dans le champ des 'conceptuels', seules subsistent les 'têtes', et que, dans le courant mondial de l'hypperréalisme, l'offensive des tacherons, à l'exception de quelques artistes véritables, fait tomber les masques. (Comme s'il n'y avait pas d'autres tendances...)<sup>992</sup>.

Alla febbre critica e definitoria che aveva caratterizzato la fine degli anni Sessanta, rivelatasi metodologicamente inefficace per dar voce all'effervescenza artistica del tempo,

---

<sup>990</sup> AMSTERDAM, PARIS, DÜSSELDORF 1972.

<sup>991</sup> BOLTANSKI, GRENIER 2007, p. 63.

<sup>992</sup> AMMANN 1972, p. 11.



seguiva un momento di coda, di ripensamento, dalle sfumature più evanescenti. I riferimenti critici e geografici divenivano meno netti, sintomo di un fare artistico sempre più ibrido e polimorfo, impossibile da incasellare in maniera definitiva. Tale situazione diede origine a narrazioni in divenire: nella condizione in cui le opere di un dato artista potevano rinunciare alle etichette, per interpretazioni più libere e disponibili ad un allargamento di campo in termini di comparazioni ed abbinamenti, era forse più semplice per gli artisti francesi ricevere nuova visibilità internazionale. New York restava la destinazione ultima a cui mirare, come testimonia l'ingresso nei primi anni Settanta di artisti come Christian Boltanski o Jannis Kounellis nella cerchia di Ileana Sonnabend, rinunciando a Claude Givaudan e Daniel Templon nel caso di Boltanski, e ad Alexandre Iolas nel caso di Kounellis, per assicurarsi una possibilità e un biglietto da visita importante oltreoceano<sup>993</sup>.

Specularmente anche l'America si apriva all'Europa, seppur con atteggiamento quasi filantropico, come dimostra l'esposizione *Amsterdam, Paris, Düsseldorf* in programma al Guggenheim nell'autunno del 1972<sup>994</sup> (Fig. 3.36). Thomas Messer, direttore del Guggenheim, annunciava la mostra sotto il segno dell'informazione profilando un mosaico di centri propulsori di fatto globale, in cui uno stile dominante non poteva più definirsi sulla base della mera provenienza geografica:

Amsterdam, Paris, and Düsseldorf are today among a number of vital European art centers. They do not reflect Dutch, French, or German characteristics, but rather take their place within an international style which, subtle divergencies notwithstanding, spans across a sophisticated art map from New York to Buenos Aires and from Milan to London and Tokyo<sup>995</sup>.

Lo Stedelijk Museum di Amsterdam, il Centre National d'Art Contemporain di Parigi, e la Städtische Kunsthalle di Düsseldorf univano le forze per presentare oltreoceano il lavoro di ventisei giovani artisti. Se l'inclusione di due centri propulsori come Amsterdam e Düsseldorf

---

<sup>993</sup> Una testimonianza di Boltanski spiega l'importanza per un giovane artista del poter avere esperienza di una galleria prestigiosa come la Sonnabend. Oltre ad un'importante spinta in direzione economica, è soprattutto la possibilità d'incontrare grandi nomi del panorama artistico a poter fare la differenza: «Je suis donc rentré chez Sonnabend, et là j'ai croisé, sans leur parler, mais c'est une chance de ma vie, des gens comme Rauschenberg, Twombly... Je passais des heures à la galerie, dans les bureau des secrétaires, à attendre Mme Sonnabend qui ne venait pas, à traîner... Et je voyais passer de grands artistes, ce qui a été très important. Le fait d'être pris jeune dans une grande galerie où il y a les meilleurs artistes du temps est une chose extrêmement favorable pour un artiste. Simplement parce qu'il peut regarder, feuilleter les catalogues, être assis dans un coin, entendre les discussions», BOLTANSKI, GRENIER 2007, p. 53.

<sup>994</sup> *AMSTERDAM, PARIS, DÜSSELDORF* 1972.

<sup>995</sup> MESSER 1972, p.n.n.

non sorprende, trattandosi di città già presenti nella mappa della ‘geografia artistica’ di quel periodo, non poteva esser sostenuta la stessa tesi per Parigi: tale distinzione è accennata da Blaise Gautier, direttore dello CNAC parigino, che giudicava l’inclusione in mostra degli artisti francesi «in itself a decision subject to question and dispute»<sup>996</sup>. Nonostante i criteri apparentemente arbitrari alla base di tali accostamenti, esporre al Guggenheim costituiva un’occasione di rilievo per il lancio internazionale di ogni artista europeo, impossibilitato ad avviare la carriera oltreoceano in assenza del sostegno adeguato:

Artists, particularly young artists, practicing abroad, however, are seen in New York only if they have New York dealers or have come to the attention of a New York museum through other channels. The purpose of this show, therefore, is to provide a meaningful outlet for a chosen group of foreign-based artists and to acquaint visitors to this museum with their work<sup>997</sup>.

Come ha raccontato negli anni successivi Christian Boltanski, la rivista diretta da Jean Clair avrebbe costituito l’incunabolo e il principale riferimento per la promozione dei primi lavori della nuova cerchia di giovani artisti francesi in quegli anni al centro di una ritrovata attenzione:

Ensuite est apparu un courant lié à Jean Clair et à la revue “Art Vivant”, auquel nous appartenions, et qui était plutôt caractérisée par le narratif, avec une ouverture très grande sur l’extérieur [...] Tout ça formait un milieu et constituait comme un sous-groupe d’artistes, amis ou pas amis : Didier Bay, que je connaissais peu, les Poirier, que je voyais rarement, Paul-Armand Gette, Le Gac, moi, Monory [...] et aussi, un peu différents mais évoluant dans le même univers, Cadere et Sarkis. C’était un groupe informel, composé de gens très différents, mais qui étaient tous opposés à Supports-Surfaces et étaient, je pense, considérés par Supports-Surfaces comme réactionnaires – Sarkis travaillant chez Sonnabend, moi étant entré dans cette galerie...–, comme non politisés en tout cas. Et nous, nous considérions que nous étions plus politisés par ce qu’on faisait qu’eux, il y avait une vraie cassure. On pensait vraiment modifier les formes de présentation des œuvres, par les envois par exemple, on voulait travailler hors des circuits habituels, réaliser ce qu’on appelait des coups, ne pas faire de tableaux, ce qui nous semblait être la chose la plus

---

<sup>996</sup> GAUTIER 1972, p.n.n.

<sup>997</sup> MESSER 1972, p.n.n.

ringarde du monde...Eux sont arrivés assez vite au pouvoir, c'était à l'époque l'art français dominant<sup>998</sup>.

Si trattava di artisti diversi tra loro, seppur disponibili al confronto e alle collaborazioni, accumulati dalla volontà di distaccarsi da derive ideologiche troppo spiccate e dal canonico sistema dell'arte. Per la loro promozione Jean Clair L'Art Vivant" approntò su «Chroniques de l'Art Vivant» un discorso critico insolito per inquadrare il lavoro di tale nuova generazione, definendola una "avanguardia clandestina" (Fig. 3.47). Non era un caso che l'articolo di teorizzazione del 'raggruppamento', una sorta di pseudo-manifesto che ricalcava in piccolo l'operazione effettuata in Italia da Celant nel 1967 in merito all'Arte povera, veniva pubblicato sul numero della rivista dedicato a *documenta 5*, nell'estate del 1972.

Rileggendo la recensione della rassegna di Jean Clair congiuntamente al testo sugli artisti parigini, rappresentati a Kassel da Boltanski e Le Gac, si comprende la portata della strategia promozionale orchestrata dal critico. Vale la pena di analizzare l'articolo che, nonostante si fosse rivelato fondamentale in quel momento, versa attualmente in uno stato di oblio:

Parmi les divers courants qu'incarne la nouvelle génération en France, l'un d'eux regroupe un certain nombre d'artistes apparemment fort différents tant par leur technique que par les formes qu'ils utilisent, les uns peignant des toiles de façon classique, les autres manipulant ou façonnant des objets, d'autres encore produisant des textes, mais cependant très proches par l'identité de leur démarche. Pour autant le trait essentiel de celle-ci serait la clandestinité, on peut comprendre qu'on n'ait guère songé à analyser ce qui les ressemble. Mais ce silence sur la spécificité de leur démarche s'expliquera mieux si l'on considère que celle-ci bouleverse allègrement les idées généralement répandues par une certaine critique sur ce qu'est l'art contemporain en France<sup>999</sup>.

Curiosamente l'esegesi di Clair tentava di delineare un movimento d'avanguardia atipico, le cui caratteristiche si discostavano dalle peculiarità dei movimenti esplosi ovunque in quegli anni. Introspezione, rifiuto dell'impegno politico, riferimenti letterari primonovecenteschi quasi proustiani, legati alla narrazione ed al tema del ricordo, ed una nuova attenzione umanistica nei confronti delle istituzioni culturali erano i tratti salienti delle nuove proposte artistiche francesi individuate dal critico:

---

<sup>998</sup> BOLTANSKI, GRENIER 2007, pp. 47-48.

<sup>999</sup> CLAIR 1972d.

- L'absence de tout engagement politique ou idéologique, voire de toute préoccupation sociale, mais au contraire, le culte de l'individu, du moi, du singulier, aboutissant à la création des mythologies personnelles ;
- Le refus de l'extériorité et de l'espace, et, au contraire, la recherche de l'intériorité et celle d'un nouveau rapport au temps marquant par-là la naissance d'un nouveau romantisme. Romantisme froid et distancié sans doute mais néanmoins investi des valeurs du romantisme : la recherche de l'unique, le culte du souvenir et de l'émotion ;
- Un certain rapport inattendu à la culture et au patrimoine culturel se traduisant par une fascination pour le musée, la bibliothèque et l'archive, à l'extrême opposé apparemment, du vandalisme et de l'iconoclastie chers à une certaine contre-culture<sup>1000</sup>.

Tali coordinate, che si allineavano agli elementi che Clair aveva già individuato nelle più salienti sezioni della *documenta 5* – ovvero quelle delle mitologie individuali e del museo d'artista –, definivano pratiche artistiche che sembravano, per Clair, guardare esclusivamente al passato:

[...] et pour un art qui serait peut-être du comportement: reconstructions de gestes et d'événements passés chez Boltanski et chez Annette Messager, textes et photos illustrant des épiphanies joyciennes chez Le Gac, confections d'objets se rapportant à des événements personnels de sa vie chez Bertholin: autant d'exemples d'une démarche qui paraît marquer un retour – certains diront une régression – à des valeurs et à des thèmes qu'on pensait abolis – certains diront dépassés –: ceux d'un retour à la réalité du temps et à la singularité du souvenir<sup>1001</sup>.

È soprattutto la chiosa dell'analisi di Clair, che sembra anticipare quella condizione di ripiegamento nel passato e nell'io che avrebbe costituito uno dei tratti distintivi della stagione artistica della fine degli anni Settanta, a rivelarsi illuminante circa la cesura avvertita dal critico. Clair faceva infatti riferimento, provocatoriamente e con enfasi quasi reazionaria, all'unicità della situazione francese rispetto al contesto internazionale:

Au risque de faire grincer un peu plus les dents de certains conformistes de l'avant-garde et autres professionnels du phrasé révolutionnaire, ajoutons que ce courant – profondément lié à une certaine réalité culturelle française, à un certain patrimoine, à une certaine configuration du savoir en France, précisément dominée par l'archive, la

---

<sup>1000</sup> *Ibid.*

<sup>1001</sup> *Ibid.*

bibliothèque et le musée (là encore, marquant un rapport privilégié à la réalité du temps) – n’est en rien un courant international, mais demeure sans équivalent en Allemagne ou aux U.S.A.<sup>1002</sup>.

Jean Clair imbastiva così un’invettiva indirizzata ai centri nevralgici del mercato dell’arte internazionale, Stati Uniti e Germania *in primis*, che negli anni immediatamente precedenti avevano trascurato le novità licenziate dalla scena francese. Se la Francia non era riuscita ad essere inclusa tra le realtà di punta del panorama internazionale, valeva forse la pena di suscitare interesse puntando su una presunta unicità nazionale, aspetto che portava con sé gli spettri del fallimento della mostra presidenziale del Grand Palais, cui Clair aveva collaborato attivamente nel 1972, ma anche del già citato volume *Art en France. Une nouvelle génération*, che si poneva similmente lo scopo di dotare la Francia di una propria avanguardia nazionale.

Tale analisi si faceva perno su una inspiegabile chiusura in cui la scena francese sembrava scegliere di rispecchiarsi soltanto in sé stessa, sfiorando persino il paradosso se si pensa che proprio in quel momento gli artisti difesi da Clair godevano per la prima volta di visibilità all’estero. Jean Clair citava James Joyce e Marcel Proust, ma uno tra i più celebri artisti francesi della contemporaneità, Christian Boltanski, avrebbe chiamato in causa riferimenti ben diversi per tale “avanguardia clandestina”, citando un condiviso interesse verso le teorie strutturaliste di Lévi-Strauss, o la volontà umanistica di reagire alle ricerche minimaliste ed analitiche, principalmente difese in Francia su «Art Press», rivista fondata alla fine del 1972 e diretta da Catherine Millet:

À cause sans doute de Jean Clair, le référence était plutôt un peu proustienne. On a beaucoup parlé de Proust pour mes œuvres, en les reliant à une tradition littéraire. Et comme – c’est un des malheurs de la France – la plupart des conservateurs sont très littéraires, nous étions associés, du fait de cette référence, à une sorte de tradition presque XIX<sup>e</sup> siècle. Je pense qu’il y a plutôt eu une très grande influence, chez nous tous, de Lévi-Strauss et du structuralisme. En tout cas, la caractéristique principale de ce moment a été la découverte des sciences humaines par un groupe d’artistes [...]. Notre point de ralliement était donc la revue “Art Vivant”. À côté, il y avait les gens d’“Artpress”, qui soutenaient le minimalisme américain et Supports-Surfaces, et qui étaient plutôt nos ennemis<sup>1003</sup>.

---

<sup>1002</sup> *Ibid.*

<sup>1003</sup> BOLTANSKI, GRENIER 2007, p. 48.

Per Boltanski l'accostamento più naturale per descrivere tale esperienza di 'gruppo' era quello con l'Arte povera, un obiettivo mancato a causa dell'assenza in Francia di personalità critiche che fossero abili e lungimiranti al pari di Celant in Italia:

Je crois qu'il s'est constitué entre 1970 et 1973 un groupe en France, sûrement moins structuré que l'Arte Povera, mais qui était un vrai groupe, caractérisé par la découverte des sciences humaines et par une présentation non muséale des œuvres. C'était une sorte d'art conceptuel plus narratif et plus littéraire... Et je pense que si on avait eu un Germano Celant à ce moment-là, un groupe plus formalisé se serait constitué<sup>1004</sup>.

La visione di Jean Clair abbozzata all'altezza del 1972 si impose entro i confini nazionali, come dimostra l'esposizione *Pour Mémoires*, in programma presso l'Entrepôt Lainé di Bordeaux, poi a La Rochelle, al Musée d'Art Moderne di Parigi, e a Rennes, tra l'aprile e l'ottobre del 1974<sup>1005</sup>, e la relativa ricezione. In catalogo (Fig. 3.48) Clair riprese il concetto di "avanguardia clandestina" precisando alcuni nodi salienti di tale arte di crisi<sup>1006</sup>, mentre sulle pagine di «Le Monde» si scrisse di "artisti alla ricerca del tempo" impegnati, come dei novelli Proust, nell'«enregistrement d'un passé individuel [...] en prise directe sur le présent [...] aussi loin des hyperréalistes que des conceptuels ou des minimalistes, même si leur travail peut prendre une tournure assez semblable à l'un ou à l'autre de ces courants, ils sont au-delà des querelles idéologiques d'école ou de forme»<sup>1007</sup>. Tale interpretazione contraddiceva la definizione fornita da Boltanski di "arte concettuale più narrativa e letteraria" che lasciava ancora aperta una possibilità di confronto attivo, per quanto originale, con il coevo panorama artistico internazionale.

In realtà le ricerche dei primi anni Settanta rimettevano in discussione gli esiti del decennio precedente pur senza rinnegarlo, e potrebbero essere lette come il risultato di un rimescolamento generale di tendenze e pratiche artistiche in un momento di crisi delle definizioni critiche.

---

<sup>1004</sup> Ivi, pp. 48-49.

<sup>1005</sup> Cfr. *POUR MÉMOIRES* 1974. Artisti esposti: Bertholin, Bertrand, Boltanski, Gasiorowski, Le Gac, Lestiac, Monory, Theimer, Thibaud.

<sup>1006</sup> Nel saggio sono presenti passaggi di aperta critica alle ricerche degli ultimi anni Sessanta, su cui aleggiava il presagio di una imminente crisi storico-sociale ed artistica di cui l'arte degli artisti in mostra si faceva portavoce: «[...] ce qui est en jeu, ce ne serait pas la peinture en soi, c'est-à-dire la confection d'une œuvre ou d'une non-œuvre, – car rien ne serait plus faux d'assimiler leur projet à ce qu'on a parfois appelé l'anti-art ou le non-art, en quoi l'on montre que l'on ne cesse pas de se référer à l'Art, [...] mais plutôt la non-confection d'une œuvre ou d'une non-œuvre, c'est à dire une certaine procédure de pensée, une expérience pouvant indifféremment s'incarner ou plutôt passer par, se couler dans divers mediums, toile peinte, textes, photographies, constellations provisoires d'objets. Qu'on ne s'y trompe pas : l'art ici présenté est un art de crise. Contemporain, aussi bien, ou, plus exactement encore, pressentiment d'une crise, celle qui précisément bouleverse aujourd'hui, en Occident, la balance où se pèsent l'énergie et le désir», CLAIR 1974a, pp.n.nn.

<sup>1007</sup> BREERETTE 1974.

Certi aspetti dell'Arte concettuale penetravano nel filone performativo-comportamentale, che si avvaleva adesso di nuovi preziosi ausili: fotografia e testo, un tempo strumenti per antonomasia del concettualismo, divenivano parte integrante di un discorso diverso, che rifletteva sui cortocircuiti tra corpo, temporalità, narrazione. Tendenze come la Body Art e la Narrative Art si aggiungevano al già nutrito insieme di definizioni delle pratiche artistiche, generando una situazione in cui incasellare l'operato di un artista entro un unico campo di forze sarebbe risultato pressoché impossibile.

La scena italiana rappresentava un buon metro per misurare il cambio di passo in atto: la "guerriglia" aveva ceduto il passo ai "comportamenti alternativi", mentre all'ampio garage romano adibito a galleria d'avanguardia da Fabio Sargentini si erano affiancati gli ambienti storici e pregni di decadente nostalgia di un appartamento in via del Paradiso. Anche le ricerche di artisti francesi come Boltanski e Le Gac, lanciate a livello internazionale sul palco di Kassel, risentono di tali oscillazioni e stabiliscono un particolare dialogo con esiti di altri artisti.

La carriera di Christian Boltanski aveva preso avvio grazie ad alcune collaborazioni con Jean Le Gac: risale al marzo 1970 l'esordio del primo alla Galerie Templon con una mostra personale, *Local I*, concepita in abbinamento alla successiva *Local II*, dedicata alle opere del secondo. Poco dopo i due artisti effettuarono insieme numerosi invii postali «qui étaient un peu comme des tracts»<sup>1008</sup>, allineandosi ai diffusi tentativi di sabotaggio dei circuiti espositivi tradizionali attraverso la Mail Art, che in Italia era stata accolta da artisti come Boetti e Prini. Da Templon Boltanski ingombra gli spazi della galleria con delle scatole di biscotti metalliche impilate contenenti oggetti rudimentali fabbricati dall'artista e che potevano essere aperte dai visitatori (Fig. 3.49). Ogni pila era stata accuratamente datata da Boltanski come a testimoniare l'accumularsi delle proprie creazioni, giorno dopo giorno, nell'arco di circa due mesi. Prendeva così forma una sorta di diario materializzato, che testimoniava una preoccupazione autobiografica di finzione e che si coniugava ad una più ampia riflessione sulla temporalità:

Je disais que la seule manière d'arrêter le temps était d'avoir une activité manuelle stupide, comme de faire ces petits objets qui, pendant que je les fabriquais, m'occupaient entièrement les mains et la tête. Si le temps de fabrication était d'une heure, l'objet représentait une heure d'activité manuelle et de pensée. Ça allait de petites boules en cire à de petites cages en grillage contenant un morceau de tissu et des cheveux, ou à des petits

---

<sup>1008</sup> BOLTANSKI, GRENIER 2007, p. 72.

cônes en terre. L'objet en soi n'avait pas tellement d'importance, mon projet était plutôt de mettre en boîte un temps donné<sup>1009</sup>.

Inscatolare il tempo, ma anche concretizzarlo, rendendolo tangibile e visibile; ordinarlo, incastrandolo in un archivio del presente. Preoccupazioni simili richiamavano le coeve ricerche di alcuni artisti italiani, l'ironia della *Lampada annuale* di Boetti, il video del medesimo artista ripreso nell'atto di scrivere su una parete con entrambe le mani la data di un dato giorno – *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta* (1970) –, o il gesto attento della scrittura impressa su carta da spolvero intelaiata da Paolini in *Primo appunto sul tempo*. La questione temporale era però affrontata da Boltanski a partire dal concetto di memoria personale, mentre gli artisti italiani mantenevano un approccio più neutrale di misurazione oggettiva.

Le frammentarie creazioni contenute nelle scatole di Boltanski, palline di terra o cera, ciocche di capelli, brandelli di tessuto, etc., attiravano l'attenzione per il loro aspetto trasandato e sporco – come amava definirlo Ileana Sonnabend, contrapponendo tale caratteristica al rigore delle opere minimaliste<sup>1010</sup> –, incontrando così quell'estetica rudimentale riscontrabile in alcune opere di Arte povera mostrate a Parigi all'altezza del 1969; inoltre, l'idea di inscatolare piccoli oggetti all'apparenza banali rimandava a precedenti d'oltreoceano che spaziavano da Joseph Cornell a Robert Rauschenberg. Come chiarì lo stesso artista attraverso il breve scritto che accompagnava le scatole esposte da Templon, «des boîtes ne contiennent pas ma vie, mais des objets qui n'ont pour eux que de refléter le temps que j'ai mis à les faire»<sup>1011</sup> (Fig. 3.50); tale riflessione sospesa tra tempo della creazione e tempo del vissuto, così l'atto di censire i propri artefatti contandoli minuziosamente – i titoli solitamente scelti da Boltanski per simili esiti indicano il numero esatto di contenitori o di palline contenute – permettono di rintracciare un legame con un'azione di Marisa Merz testimoniata da un video, *La Conta* (1967), in cui l'artista veniva filmata nell'atto di contare dei legumi estraendoli uno per uno da un barattolo, in un'ambientazione domestica (Fig. 3.51): tale gesto semplice, in certa misura critico nei confronti di quella sfera di attività casalinghe generalmente associate ad una visione stereotipata dell'universo femminile, si caricava di un tono intimo e rituale, rivendicando una sorta di auto-affermazione attraverso la lenta ripetitività insita nell'atto del contare, estrarre, disporre un determinato numero di minute presenze organiche<sup>1012</sup>.

---

<sup>1009</sup> Ivi, pp. 40-41.

<sup>1010</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>1011</sup> Testo di Boltanski per *Local I*, riprodotto in *UNE SCÈNE PARISIENNE* 1991, p. 33.

<sup>1012</sup> Il filmato di Marisa Merz, oggetto di rinata attenzione nelle più recenti mostre francesi dedicate all'arte italiana di fine anni Sessanta (*VITA NUOVA* 2022; *RENVERSER SES YEUX* 2022), è così descritto da Lara Conte: «En 1967,



All'interno della raccolta documentaria assemblata presso la Biennale di Venezia a partire dall'invito di Boltanski e Le Gac del 1972<sup>1013</sup> è presente un documento, evidentemente riservato agli addetti ai lavori coinvolti nella preparazione della rassegna, in cui si legge una curiosa descrizione delle loro coeve ricerche, verosimilmente lette attraverso le categorie critiche dell'arte italiana di quel tempo: «Esponenti dell'ultima generazione, appartengono alla poetica dell'Arte povera»<sup>1014</sup>. Sono poi presenti alcune fotografie delle opere allestite all'interno del padiglione francese per quell'edizione della rassegna: *16 des 3000 petites boulettes en terre modelés par Christian Boltanski* (1969), esposte in una vetrinetta e accompagnate da una fotografia che mostrava l'artista alle prese – come indica la relativa didascalia – con la “Fabrication des petites boules en terre mai-juin 1969”, insieme ad alcuni scatti dei *27 indumenti che possedeva François C. il 18 marzo 1972*<sup>1015</sup>. Di Le Gac è invece presente uno scatto fotografico relativo all'intervento *Abbiamo trasformato la vecchia auto in capanna per gli utensili* (1971-1972), che ritrae un'autovettura dismessa e malconcia, allestita all'interno dei Giardini<sup>1016</sup>; a tale opera era collegato un testo, così come alcuni suoni diffusi da altoparlanti nascosti nell'ambiente espositivo<sup>1017</sup> (Fig. 3.52). Queste,

---

Marisa Merz réalise une action sans public dans la cuisine de son logement turinois qu'elle donne à voir dans son film *La Conta*, tourné en 16 mm. Il s'agit d'un matériau filmique à la simplicité désarmante, capable de restituer l'intimité liée au geste créateur féminin en la problématisant et en l'orientant vers une pratique plus profonde de transformation et d'auto-affirmation 'pré-féministe'. Dans *La Conta*, l'artiste est filmée à la table de sa cuisine en train d'ouvrir une boîte de conserve de petits pois, qu'elle compte un par un et dispose sur un plat d'un geste rituel. Dans une atmosphère nocturne et surréelle, on voit en arrière-plan, comme dans une sorte de caverne, ses *Living Sculptures*, œuvres faites d'un enchevêtrement de feuilles d'aluminium taillées et épinglées, que Marisa était en train de réaliser à l'époque», CONTE 2022, p. 103. Si rimanda inoltre a IAMURRI 2022. Tale descrizione si allinea a quella fornita all'altezza del 1968-1969 da Anne Tronche in visita presso la casa-studio di Boltanski, che descriveva un ambiente intimo, ristretto e caotico, dominato da manufatti fragili e facilmente deperibili (comune, ad esempio, l'impiego degli spilli): «À peine avais-je franchi le seuil de ce local, le regard attiré par un mur de boîtes métalliques – qui se révéleront être des boîtes de biscuits débarrassées de leur emballage papier –, que j'entendis une voix douce mais cependant ferme m'indiquer que je venais de détruire un travail au sol. En regardant attentivement l'espace où je me tenais, je vis que le sol était, en effet, transformé en une curieuse toile d'araignée grâce à des fils minutieusement disposés sur un réseau d'épingles fixées dans les bois», TRONCHE 2012, p. 49.

<sup>1013</sup> XXXVI BIENNALE DI VENEZIA 1972.

<sup>1014</sup> BOLTANSKI DOCUMENTI 1972-1975.

<sup>1015</sup> Le due fotografie recano i timbri Fototeca A.S.A.C. e Foto Giacomelli, rispettivamente n° 804 e n° 806. La prima afferisce alla vetrina dei *Documenti* (1965-1971), mentre la seconda ritrae una porzione dell'opera in mostra.

<sup>1016</sup> La ricostruzione dell'autovettura, effettivamente presente presso gli spazi dei Giardini della Biennale come si evince da una fotografia, era sfuggita ai critici italiani, che si erano concentrati esclusivamente sui documenti esposti da Le Gac all'interno del Padiglione Francese. Ringrazio con affetto Manuela Momenté dell'ASAC della Biennale di Venezia per aver verificato personalmente la rispondenza tra *location* fotografata nel 1972 e quella originale. Cfr. BOLTANSKI/LE GAC VENEZIA 1972.

<sup>1017</sup> «Jean Le Gac, infine, ha utilizzato gli alberi che circondano il padiglione per dar vita a un luogo e a una situazione dove un altoparlante invisibile diffonde messaggi poetici che si richiamano a un racconto pubblicato nel catalogo. Le opere di Boltanski e di Le Gac, presentate nelle sale minori, soffrono della vicinanza delle sculture ludiche di Visieux e delle tinte colorate di Hernandez. L'eccessiva eterogeneità tra tali opere così diverse sembra nuocere infine alla loro presentazione. Tuttavia, mentre pochi paesi hanno preso in considerazione il tema opera e comportamento, comportamento inteso come antitesi dell'opera che caratterizza l'arte povera, la body art, la land art e l'arte concettuale, la Francia aderisce totalmente alla proposta con Hernandez e Visieux per quanto riguarda l'opera, e con il lavoro di Boltanski e Le Gac sulla memoria e sull'immaginazione per quanto riguarda il comportamento», *LA FRANCE À VENISE 1948-1988* 1990, pp. 86-89.

dunque, le opere esposte dai due artisti a Venezia che, pur differendo parzialmente dalle informazioni riportate in catalogo<sup>1018</sup>, trovano riscontro nella testimonianza di Boltanski<sup>1019</sup>.

Terra, capelli, indumenti, e persino veicoli sgangherati rappresentavano materiali già impiegati dagli artisti italiani sul finire degli anni Sessanta, da Kounellis e Anselmo a Pistoletto, da Merz a Mattiacci; eppure, negli esiti dei francesi s'insinuava un più marcato elemento narrativo: Le Gac abbinava alla vettura un racconto di fantasia che faceva riferimento ad un incidente automobilistico – reminiscenza dei *Car Crashes* di Andy Warhol? –, estratto da un *dossier* inviato a numerosi destinatari nell'aprile 1971, mentre gli indumenti fotografati da Boltanski divenivano indizi per ricostruire immaginativamente l'identità della persona che li aveva indossati, entità astratta e universale rievocata attraverso la sola presenza di comuni vestiti. Inquadrare il lavoro dei due artisti risultava complesso: se in alcuni documenti organizzativi del 1972 veniva tirata in ballo l'Arte povera, altri fogli del medesimo *corpus* presentano delle annotazioni a matita che assegnano impropriamente gli interventi di Boltanski e Le Gac alla Land Art, mentre la bibliografia più recente vede nella loro partecipazione un'adesione al “comportamento”, tematica centrale della rassegna che era stata comunicata anche ai responsabili dei vari padiglioni nazionali<sup>1020</sup>.

La prefazione licenziata dal curatore francese per il catalogo decostruiva gli incasellamenti critici; probabilmente anche a seguito delle ingenti polemiche legate alla *Expo Pompidou* del Grand Palais, che ingolfavano il dibattito francese da mesi, era quasi inevitabile prendere atto di una situazione artistica compromessa da derive ideologiche e dal rapido rincorrersi delle mode e delle etichette critiche, da cui si sceglieva di prendere le distanze:

Sotto le apparenze dell'avanguardia, [la critica] diffonde il terrorismo ideologico e proclama la morte dell'arte, continuando a riferirsi a formule superate, sviando e camuffando l'attuale ricerca artistica. [...] Il tema proposto dalla 36<sup>a</sup> Biennale, *opera o comportamento*, mostra una

---

<sup>1018</sup> Cfr. R.J. MOULIN 1972.

<sup>1019</sup> «Il [Raoul-Jean Moulin] était chargé du pavillon français à la Biennale de 1972, et il avait réuni des tas d'artistes, souvent assez mauvais. Gentiment, et dans le désir d'avoir des jeunes, il nous avait proposé, à Le Gac et à moi, d'exposer dans les caves. Mais ces caves étaient extrêmement sales, inutilisables. Donc Le Gac avait installé ses œuvres dans le jardin, et moi dans les deux petits cabinets à l'entrée. J'avais présenté *Les Habits de François C.* dans l'un, et des *Vitrines de référence* dans l'autre. Mais nous étions invités en plus, nous n'avions pas de catalogue. Et le jour du vernissage, comme il n'avait pas beaucoup d'argent, il avait décidé d'organiser un barbecue de sardines, le pavillon était environné de l'odeur de sardines !», BOLTANSKI, GRENIER 2007, pp. 78-79.

<sup>1020</sup> Si fa riferimento in particolare a PORTINARI 2018, p. 216; *LA FRANCE À VENISE 1948-1988* 1990, p. 89. In una lettera indirizzata all'*entourage* francese in fase organizzativa, si legge: «[...] dès maintenant, la Biennale n'a encore reçu aucune communication officielle concernant la participation de la France à La 36<sup>ème</sup> Exposition. [...] Quelques commissaires, après la réunion du 11 décembre [1971], à laquelle vous avez participé, sur la base aussi du matériel examiné à cette occasion-là, ont déjà pourvu à choisir les artistes, en prenant en considération le thème posé 'Œuvre ou comportement'», PENELOPE 1972a.

preoccupazione di seguire le tendenze del momento, di cedere alle sollecitazioni dell'ideologia. Credo dunque necessario, per non confondere novità e innovazioni, di demistificare un dibattito che posa su una illusoria partizione dell'attività creatrice<sup>1021</sup>.

Scartando le nomenclature in voga tra i critici, l'attività di Le Gac veniva ricondotta ad «un materiale verbale prodotto dalla diffusione di messaggi poetici in connessione con una situazione immaginaria e la sua relazione scritta», mentre le opere di Boltanski ad «un materiale di rimemorizzazione [...] per ricostruire l'esperienza di una vita, la sua»<sup>1022</sup>. Era infine sottolineata la natura non visuale di tali operazioni, piuttosto di ordine percettivo-mentale; il ricorso alla memoria e all'immaginazione, più che testimoniare un'urgenza autobiografica, mirava in realtà ad una mimesi da parte dell'osservatore inglobato nel flusso del racconto e delle testimonianze presentate:

i luoghi organizzati, escogitati da Boltanski e le Gac non nascono da una operazione visuale: essi mirano, per mezzo di un dispositivo a loro proprio, a far scattare in noi fenomeni mnemonici. Per Boltanski, documenti, reliquie e simulacri accumulati servono da punti di riferimento ossessivi, punti fissi della sua esistenza che finisce per confondersi con la nostra. Per Le Gac gli elementi sonori o materiali, presi a prestito e localizzati nell'ambiente naturale, segnalano i momenti di una attività alla quale noi partecipiamo a nostra insaputa, credendola di averla già vissuta<sup>1023</sup>.

L'elemento del racconto di finzione era dunque funzionale ad attivare un gioco di rispecchiamenti tra l'opera e il fruitore; al supposto autobiografismo si sostituiva una rievocazione d'ordine generale, che cancellava la soggettività dell'artista a favore di una condivisione collettiva di ricordi e sensazioni. Anche le opere esposte alla *documenta* del 1972 dispiegavano tra vetrine e pareti una vita rimembrata, costruita a tavolino e fallace, che poteva trovare significati diversi per chiunque ne facesse esperienza in mostra.

Oltre alle consuete *Vitrines de référence* «dans lesquelles étaient présentés les *Envois*, les *Boulettes de terre*, les *Pièges*, les *Plastiline*»<sup>1024</sup> Boltanski aveva esposto a Kassel una delle opere cardine della propria carriera, che ne avrebbe re-orientato in maniera definitiva le ricerche. Si tratta de

---

<sup>1021</sup> R.J. MOULIN 1972, p. 66.

<sup>1022</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>1023</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>1024</sup> BOLTANSKI, GRENIER 2007, p. 68.

*L'Album de photographies de la famille D.* (1971), un monumentale insieme composto di centocinquanta fotografie inquadrate da spesse cornici in ferro ed affisse a parete<sup>1025</sup> (Fig. 3.53). All'artista era stato riservato un ampio spazio con tre grandi vetrine ricolme di oggetti e documenti, fotografie e manufatti, sistemate in prossimità del muro, dove era installata la grande opera fotografica. *L'Album de photographies de la famille D.* era stato esposto per la prima volta alla Galerie Sonnabend di Parigi qualche mese prima, per poi far tappa a Lucerna ed infine a Kassel; qui l'opera, inizialmente presentata in allestimenti frammentari e caotici, aveva trovato un allestimento definitivo più armonioso e ponderato, con le fotografie disposte in ordine cronologico e senza intervalli, come un *corpus* organico ed unitario. Per realizzare l'opera Boltanski si era servito degli album di famiglia di Michel Durand, caro amico che inaugurò a Parigi, qualche anno più tardi, la Galerie Durand-Dessert con la compagna e socia in affari Liliane Durand-Dessert<sup>1026</sup>.

La scelta di Boltanski non era casuale, né dettata semplicemente dal legame d'elezione che lo legava a Durand: «J'ai pris la famille de Michel Durand parce que Durand est le nom français le plus commun, qu'il est d'une famille de la petite bourgeoisie, et qu'il représentait donc le prototype de ce que je n'étais pas, le prototype de la vraie famille française»<sup>1027</sup>. L'obiettivo era dunque quello di rimarcare il valore comune delle fotografie, al fine di produrre un effetto di coinvolgimento nell'osservatore. Gli scatti amatoriali, sbiaditi ed in bianco e nero, che mettevano in fila casuali attimi di vita della famiglia Durand dal 1939 al 1964, potevano rappresentare i documenti superstiti di una qualunque famiglia francese, assurgendo a simbolo di un racconto di formazione condotto per immagini, tanto universalmente esperibile ed intellegibile quanto apparentemente insignificante nel proprio messaggio. Nel catalogo di Lucerna, l'artista avrebbe spiegato il procedimento alla base dell'opera:

Je voulais, moi qui ne savais rien d'eux, tenter de reconstituer leur vie en me servant de ces images qui, prises à tous les moments importants, resteraient après leur mort comme la pièce à conviction de leur existence. Je pus découvrir l'ordre dans lequel elles avaient été prises et les liens qui existaient entre les personnages qu'elles représentaient. Mais je m'aperçus que je ne pouvais aller plus loin, car ces documents semblaient appartenir aux souvenirs communs de n'importe quelle famille, que chacun pouvait se reconnaître dans ces photos [...]<sup>1028</sup>.

---

<sup>1025</sup> *Album de photos/Photoalbum*, 1971, 150 Fotografien, gerahmt, je 21x27, Galerie Sonnabend, Paris, cfr. ivi, p. 29.

<sup>1026</sup> Per un approfondimento sulla Galerie Durand-Dessert si rimanda al capitolo successivo.

<sup>1027</sup> BOLTANSKI, GRENIER 2007, p. 69.

<sup>1028</sup> Dichiarazione dell'artista in CLAIR 1972c, p. 127.

Specialmente a partire da tale momento l'opera di Boltanski venne letta, spesso in coppia con Le Gac, con dei filtri legati all'ambito narrativo-memorialistico<sup>1029</sup>. I due artisti presero parte anche alla collettiva romana *Narrative Art*, coordinata da Filiberto Menna nel 1974<sup>1030</sup> (Fig. 3.54).

Aldilà delle comparazioni letterarie o delle speculazioni filosofiche, antropologiche, o etnografiche, scartando al contempo una lettura esclusivamente ridotta al dominio del ricordo e della memoria, o alla dimensione di regressione infantile, quel che risulta utile ad un discorso d'inquadramento di ordine generale è piuttosto il domandarsi cosa significhi ed implichi l'utilizzo di strumenti come la fotografia e la scrittura nelle opere di Boltanski e Le Gac, individuando poi possibili riferimenti e interlocutori al di fuori della Francia. In tale tentativo, si è scelto di seguire un percorso a ritroso che dalla metà degli anni Settanta, riconduca al momento in cui Boltanski e Le Gac trionfavano a *documenta*, due anni prima.

Presentando a Roma la *Narrative Art* nel 1974, Filiberto Menna prese in prestito per il suo contributo in catalogo da uno scritto magrittiano del 1929: *Le parole e le immagini*. Tale binomio, esplicito da Magritte in termini di estraneità e divergenza a livello semantico, veniva reinterpretato attraverso una dialettica correlativa che emergeva dai «documenti formati dalla combinazione di immagini fotografiche e di segni verbali»<sup>1031</sup>. Uno degli aspetti fondamentali dell'uso non subordinato dei due elementi, quello visuale e quello testuale, consisteva soprattutto nell'abbandono dell'ambito più puramente analitico-concettuale, concentrato sulla struttura semiotica e teorica del linguaggio, a favore di una ricerca diversa, tesa alla reintroduzione dell'emotività e dell'immaginazione:

---

<sup>1029</sup> Nella sua monografia sui giovani artisti francesi del 1972 Clair citava esplicitamente Proust sia in relazione a Boltanski («Ainsi, la reconstruction de souvenirs personnels renvoie à l'anonymat, à la banalité d'un réel quotidien qui se dissout dans le neutre d'un *il* à jamais inconnu, en retour, la reconstruction de souvenirs étrangers, impersonnels, renvoie-t-elle à la propre subjectivité de celui qui la provoque, fait surgir un *je* qu'on croyait perdu. Si *Je suis un autre*, il l'est autant pour les autres que pour soi : ce sont aussi les autres qui sont *Je*. Mais Proust, déjà, avait analysé cette contradiction : «Notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. [...] Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons de toutes les notions que nous avons sur lui [...]»», *ivi*, p. 127) che a Le Gac («Et c'est Proust, encore ici, qu'il faudrait citer, Proust marquant «la *contradiction* [que c'est] de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire, auxquels manquerait toujours le charme qui leur vient de la mémoire même et de n'être pas perçus par les sens [...] Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace ou nous les situons pour plus de facilité. [...] le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant...»», *ivi*, p. 129).

<sup>1030</sup> L'esposizione si tenne allo studio d'arte Cannaviello nel novembre 1974. Si trattava di un ampliamento di una collettiva che si era tenuta al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles nel settembre dello stesso anno, cfr. S.A. 1974c. Artisti in mostra: David Askevold, Michael Badura, John Baldessari, Dider Bay, Christian Boltanski, Robert Cumming, Jochen Gerz, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, Franco Vaccari, William Wegman, Roger Welch. Cfr. *NARRATIVE ART* 1974.

<sup>1031</sup> MENNA 1974, p.n.n.

Gli artisti, inoltre, prendono distanza anche dalle ‘investigazioni concettuali’, per lo più fondate, anch’esse, sulla combinazione di segni verbali e segni iconici, ma con l’intento diametralmente opposto di escludere dalla esperienza dell’arte, intesa come indagine semiotica, ogni preoccupazione relativa al problema del ‘referente’ e di affermare, così, l’arbitrarietà linguistica non solo dei segni verbali ma anche di quelli iconici<sup>1032</sup>.

Nel far questo, gli artisti ripensavano gli strumenti concettuali per eccellenza, ovvero fotografia e testo, infondendo loro nuove valenze e modalità d’impiego, mettendone in crisi gli aspetti più oggettivi ed auto-referenziali:

Si ha l’impressione, in definitiva, che gli artisti, presentati in questa mostra, mettano volutamente da parte ogni tipo di procedimento analitico, che rifletta sull’arte e sul linguaggio dell’arte, e prendano partito, con apparente ingenuità, a favore della convinzione, propria del senso comune, che se si parla si scrive, si rappresenta, si finisce pure con l’intendersi in qualche modo, a dispetto delle difficoltà teoriche fraposte da logici, linguisti e artisti che si rifanno ai procedimenti di questi ultimi. Naturalmente, non c’è alcuna ingenuità in questi artisti, ma, semmai, una sofisticata e spesso ironica volontà di ricondurre a modelli inusitati, magari anche assai antichi, l’ordine delle interferenze tra immagini e parole; e c’è anche una buona dose di scaltrezza intellettuale nel loro rifarsi a un certo tipo di narrativa, che potremmo definire ‘bassa’, in quanto descrive con minuzia analitica le cose più banali e insignificanti, sia che appartengono all’ambito del visibile, sia che facciano parte del flusso continuo, disordinato e casuale degli stati di coscienza<sup>1033</sup>.

Prendendo le distanze dal concettualismo e dai risultati legati alle azioni e al processo della fine del decennio precedente si passava adesso ad opere narrative, la cui poetica veniva definita da Menna “bassa”. Il percorso di Jean Le Gac appariva emblematico in tal senso: dopo aver avviato la propria carriera legandosi alla Nuova figurazione per poi abbandonare la pittura all’altezza del 1968, l’artista decise di dedicarsi alle «*manipulations exécutées dans la nature qui consistaient en de menues opérations telles que mettre des cailloux en cercle, planter des bâtons à certains endroits, etc.*». Tali azioni, che si svolgevano all’aperto, erano costantemente immortalate da fotografie eseguite dallo stesso artista (Fig. 3.55), permettendo all’altezza del 1971 a Borgeaud di sostenere che

---

<sup>1032</sup> Ivi. p.n.n.

<sup>1033</sup> *Ibid.*

Le Gac est sans doute l'un des tout premiers européens – sinon le premier – ayant directement travaillé dans la nature en tout ignorant complètement les recherches de Heizer, De Maria, Long, etc... Cependant ces manipulations n'ont aucun rapport avec le Land Art qui est né d'un besoin de travailler sur des espaces immenses. Chez Le Gac, les manipulations s'opéraient sur des espaces très réduits : ce sont les traces infimes d'actes élémentaires dont la photo garde le souvenir. [...] les bâches constituaient l'antithèse des documents objectifs et informatifs présentés par les artistes du Land Art. Il y a en effet dans ces travaux un arrière-plan psychologique extrêmement important qui se développera constamment<sup>1034</sup>.

Come già visto, a partire da tali fotografie Le Gac avrebbe poi elaborato le sue *Bâches*, presentate nel 1969 presso manifestazioni quali la Biennale di Parigi. Si trattava di veri e propri «containers d'images en plastique transparent, bordées d'œillets métalliques de manière à être arrimées, contenaient en leur centre de grandes images exécutées selon une technique rigoureuse et toujours identiques d'après les photos des manipulations» che avrebbero poi costituito nel loro insieme una sorta di accampamento mobile, il cui progetto risaliva al 1970. Subito dopo, insieme a Boltanski, Le Gac condusse degli esperimenti di Mail Art, nel periodo che coincideva con il suo trasferimento a Parigi e con diffusione in Europa dell'Arte concettuale:

Dès que je me suis installé à Paris, dit-il, s'est posé le problème de vérifier par le constat cette activité physique et mentale. Je ne voyais aucun moyen de rendre compte de ce type de travail dans sa totalité. L'idée de l'envoi est née de là et aussi du contexte parisien qui n'offrait aucune possibilité, au contraire de ce qui a pu se passer à l'étranger<sup>1035</sup>.

A partire da una nuova attenzione verso il testo, inteso come attivo strumento espressivo e non come apparato tendente al grado zero della comunicazione alla maniera concettuale, Le Gac iniziò a concentrarsi su esiti più propriamente narrativi. Il valore degli strumenti testuali e fotografici non era meramente informativo o documentario, ma diveniva autonomo e misterioso:

Le Gac ne montre que des bribes de texte et présente des photos de telle manière qu'elles semblent des traces précieuses susceptibles de révéler quelque chose, mais dont le sens échappe. Stimulé dans sa curiosité, le spectateur est entraîné à déchiffrer toutes ces traces,

---

<sup>1034</sup> BORGEAUD 1971.

<sup>1035</sup> *Ibid.*

à essayer d'entrer plus avant dans cet univers pressenti qui se dérobe sans cesse devant lui. [...] Le sens de ces messages, de ces photos, de ces textes reste toujours indéterminé. Ce qui compte, c'est la manière dont ils occultent une réalité possible et virtuelle. Ainsi le travail de Le Gac apparaît comme une sorte d'exploration des relations subjectives que chacun entretient avec le monde réel. Il met en lumière les mécanismes de la perception subjective des choses, la manière dont le souvenir et l'imagination modifient nos rapports avec le monde sensible<sup>1036</sup>.

Il recupero di un rapporto con il mondo sensibile, tralasciato dalla moda analitico-concettuale, avveniva dunque sotto il segno di narrazioni verbali e visive. Tali pratiche, coadiuvate dal testo, poggiano principalmente sull'immagine fotografica attraverso configurazioni seriali spesso già di per sé narrative, come dimostra ad esempio *L'Album de photographies la Famille D.* di Boltanski. Come spiegava Menna nel 1974 la fotografia «agisce da pedana di lancio per i meccanismi della fabulazione, della memoria, delle libere associazioni»<sup>1037</sup>.

A seguito della mostra romana del 1974, la rivista «Data» pubblicò un approfondimento sull'opera di Boltanski. L'interpretazione proustiana promulgata da Jean Clair veniva in tale sede parzialmente accolta, con alcune importanti precisazioni che rimettevano in discussione la poetica dell'artista francese:

Tuttavia, mentre Proust risolve il problema dell'interiorità del proprio io, affidandosi all'illuminazione folgorante ed imprevista della sensazione che riunifica spontaneamente passato e presente, in Boltanski c'è la presa di coscienza di una scissione avvenuta e la ricerca dei mezzi per colmare questo vuoto. Egli rifiuta il carattere fortuito della sensazione proustiana che non è garantita a priori ed è limitata nel tempo, per privilegiare aspetti più analitici ed oggettivi di ricerca. Egli assume, così, come parametri di riferimento i metodi delle scienze umane: sociologia, antropologia, psicanalisi, quasi a fondare un sistema della memoria. Come un archeologo che cerca di riportare alla luce una civiltà sepolta, Boltanski sottopone il passato ad uno scandaglio sistematico per settori, ricostruisce le testimonianze, le etichette, e classifica come reperti<sup>1038</sup>.

---

<sup>1036</sup> *Ibid.*

<sup>1037</sup> MENNA 1974, p.n.n.

<sup>1038</sup> SINISI 1975, p. 61.



L'articolo era corredato da riproduzioni di *L'appartement de la rue de Vaugirard* (1973)<sup>1039</sup> (Fig. 3.57), opera narrativa presentata insieme a *Le Peintre* (1973) di Le Gac allo studio Cannaviello (Fig. 3.56), e a sei fotografie tratte da *L'Album de la famille D.* (1972). Veniva tracciato un percorso che, dagli esordi dell'artista sino a quel momento, si svolgeva principalmente sotto il segno del *medium* fotografico, che accompagnava il lavoro dell'artista sin dalle ricostruzioni gestuali della propria infanzia in cui

dinanzi all'obiettivo fotografico egli mima diligentemente quegli atti, una volta consueti: lancia un cuscino, piange, gioca con la pistola ad acqua. La verità artificiale registrata dalla fotografia riceve una convalida di autenticità dalle didascalie con l'attribuzione ad un tempo determinato, assumendo connotazioni sempre meno oggettive nel tempo, grazie anche all'incremento della presenza testuale, in cui il testo costruisce la storia, sottraendo l'immagine all'anonimato e restituendole spessore semantico<sup>1040</sup>.

Un'analisi più attenta all'aspetto formale risulta dunque essenziale per iscrivere il lavoro di Boltanski entro un orizzonte più allargato. La fotografia, ma quale? Boltanski utilizzava principalmente immagini fotografiche in bianco e nero, che venivano ingrandite al fine di raggiungere formati d'impatto. L'idea dell'ingrandimento dell'immagine scaturiva verosimilmente dalla formazione da pittore dell'artista<sup>1041</sup>: interrogato sui formati delle unità che compongono le opere fotografiche, Boltanski rispondeva infatti «parce que je suis peintre, et que j'avais une idée assez précise de ce qu'est une pièce au mur»<sup>1042</sup>. Tale affermazione, eleggendo la pittura a riferimento principale, lascia presupporre un'attenzione viva nei confronti del repertorio iconografico e pittorico del decennio precedente, durante gli anni di formazione. I quadri metallici scelti per incorniciare le fotografie di *L'Album de photographies de la famille D.* avevano una discendenza precisa per ammissione dello stesso artista, ovvero i *Certificats* di Edward Kienholz esposti da Yvon Lambert nel 1970<sup>1043</sup>.

---

<sup>1039</sup> Riprodotta in *ivi*, p. 62, con didascalia: «*L'appartement de la rue de Vaugirard*, 1973, foto e testo scritto, 8x (cm 28x21)».

<sup>1040</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>1041</sup> Nonostante alcune differenze, trattandosi di artisti di diverse generazioni: «Il y a une génération d'écart entre nous. Lui vivait dans un monde de la peinture, quand je suis arrivé sur la scène artistique, on n'était plus dans ce monde. Je n'avais plus besoin de sérigraphier, avec de la couleur, des images sur des toiles. Je pouvais employer les sources directement, et j'ai donc utilisé des photographies découpées dans les journaux ou rephotographiées», BOLTANSKI, GRENIER 2007, pp. 189-190.

<sup>1042</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>1043</sup> Cfr. *ibid.* Kienholz era stato invitato ad esporre a Parigi, presso l'ARC, nell'autunno del 1970. Contemporaneamente Yvon Lambert esponeva alcuni suoi acquerelli. Kienholz e Boltanski si ritrovarono ad esporre insieme in occasione di *documenta 5*. Per una recensione francese si rimanda a BORGEAUD 1970e.

La disposizione ripetuta delle fotografie a muro richiama invece inevitabilmente alcuni celebri precedenti di Andy Warhol. Se, come già visto, le vetrine trovavano come principale punto di riferimento l'analoga pratica di Joseph Beuys, il rapporto con l'immagine fotografica, sia che fosse tratta da album personali o da riviste che autoprodotta da zero, così come la produzione di materiale filmico, poteva essere ricondotta a Warhol, che aveva esposto alla Galerie Sonnabend di Parigi negli anni in cui Boltanski cominciava a frequentare la galleria. Tali filiazioni sono state posteriormente, anche se piuttosto genericamente, confermate dall'artista francese: «Beuys représente pour moi l'artiste fondateur; avec Warhol, ce sont les deux artistes qui sont mes pères»<sup>1044</sup>. Similmente, disquisendo sulle modalità operative impiegate a partire dal 1971, Boltanski ha dichiarato: «pourquoi j'ai eu envie de mettre les photographies au mur et pas dans un album... Je crois que c'est parce que je regardais beaucoup de peinture, que je regardais le pop art, et que j'avais envie de faire une œuvre murale»<sup>1045</sup>, confermando un confronto attivo con l'immaginario pop che lo avrebbe portato a preferire la presentazione a parete piuttosto che mediante album o quaderni, impiegati ad esempio da Le Gac per i suoi *Cahiers* e riconducibili ad alcune esperienze di matrice più concettuale.

La fortuna di Warhol, star mondiale e simbolo della Pop Art americana per eccellenza, nella Francia degli anni Settanta risulta piuttosto controversa, e permette di sottolineare ancora una volta uno strabismo tra lo sguardo della critica e quello degli artisti<sup>1046</sup>. Dopo la prima personale parigina alla Sonnabend del 1964 con i *Disasters*<sup>1047</sup> fu la volta dei *Flowers* nel 1965<sup>1048</sup> (Fig. 3.58) e dei *Thirteen Most Wanted Men* (1963) nel 1967 (Fig. 3.59): il catalogo relativo a quest'ultima mostra (Fig. 3.60), sicuramente scovato da Boltanski qualche anno dopo durante le visite presso l'ufficio di Ileana Sonnabend (Fig. 3.61), era una sorta di vero e proprio opuscolo d'artista costruito come un *dossier* poliziesco che affiancava cartelle battute a macchina contenenti la presentazione critica del lavoro di Warhol ad una serigrafia in bianco e nero del volto di uno dei ricercati, soggetti delle serigrafie che componevano la serie<sup>1049</sup>.

L'allestimento a parete delle ventidue serigrafie esposte a Parigi, tutte in bianco e nero e delle medesime dimensioni, richiamava le configurazioni scelte da Boltanski per i propri lavori fotografici. Se il 1967 appare forse cronologicamente già distante dal 1972, andrebbero

<sup>1044</sup> BOLTANSKI, GRENIER 2007, pp. 188-189.

<sup>1045</sup> Ivi, pp. 69-70.

<sup>1046</sup> Incalzato in merito alla passione per Warhol alla luce del fatto che la Pop Art non godesse – in quanto americana – di particolare fortuna in Francia negli anni Settanta, Boltanski ha replicato: «Oui, mais je me demande ce qui était bien considéré en France, à part une peinture post-matissienne!», ivi, p. 190.

<sup>1047</sup> Cfr. WARHOL 1964.

<sup>1048</sup> Cfr. ANDY WARHOL 1965.

<sup>1049</sup> Cfr. ANDY WARHOL. THIRTEEN MOST WANTED MEN 1967.

puntualizzati alcuni ulteriori elementi a sostegno di tale ipotesi di rapporto: prima di tutto, la ripetizione seriale di immagini identiche o simili e il loro accostamento in sede di allestimento, tratto tipico di Warhol, fu mutuato in numerose opere realizzate a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta sia in America che in Europa<sup>1050</sup>, divenendo una delle soluzioni di punta adottata dagli artisti di ambito concettuale per l'effetto visivo austero ed analitico, distaccato e ripetitivo.

Inoltre, all'inizio degli anni Settanta si registra un rinato interesse per il lavoro di Warhol in Francia, scatenatosi a partire dalla grande mostra itinerante che dal Pasadena Art Museum toccò tra il 1970 ed il 1971 numerose capitali artistiche sparse per il mondo, tra cui anche Parigi<sup>1051</sup>. In occasione di una esposizione alla Sonnabend del 1970 Arman aveva presentato come ironico omaggio a Warhol alcuni lavori composti da brandelli irregolari di ritagli ottenuti dai *Flowers* imprigionati in delle strutture quadrate trasparenti<sup>1052</sup>, mentre il primo numero della rivista diretta da Otto Hahn «VH 101», risalente alla primavera 1970, presentava un corposo estratto in traduzione francese da *A novel by Andy Warhol*, con un apparato illustrativo di corredo che mostra alcuni tra i *Thirteen Most Wanted Men*<sup>1053</sup> (Fig. 3.62). Su Warhol, Boltanski dichiarò che, come lui, «C'est un artiste qui a beaucoup travaillé sur la mort [...] il a utilisé l'image trouvée, la photographie de presse»<sup>1054</sup>.

Se le fotografie che costituiscono *L'Album de photographies de la Famille D.* rappresentano gli stessi soggetti in situazioni spazio-temporali sempre diverse, seguendone narrativamente e cronologicamente le banali vicende esistenziali, il primo lavoro realizzato subito dopo, nel 1972 per la mostra *Le Club Mickey*, rivela una vicinanza più stringente al Warhol dei *Most Wanted Men* avvertibile non soltanto nell'allestimento complessivo, ma soprattutto nella composizione delle singole immagini fotografiche ingrandite e presentate in bianco e nero (Fig. 3.63), ritratti a

---

<sup>1050</sup> Si rimanda, a titolo esemplificativo, a BIAGI 2018 in relazione al rapporto tra Warhol e Boetti.

<sup>1051</sup> Un articolo di Alberto Boatto apparso su «Data» in versione bilingue (italiano-inglese) rendeva conto della *tournee* della imponente retrospettiva: «Mostra itinerante di Andy Warhol, selezionata e organizzata da John Coplan per il Pasadena Art Museum. Esso comprende, su richiesta dell'artista, solo una parte della sua opera (*soup canes, disastri, ritratti, fiori e scatole Brillo*) e omette sia l'attività anteriore al 1962 che gli sviluppi degli ultimi anni. Dal museo di Pasadena (maggio-giugno 1970) la mostra è stata trasferita al Museum of Contemporary Art di Chicago (luglio-agosto), allo Stedelijk van Abbemuseum di Eindhoven (ottobre-novembre), al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (dicembre-gennaio 1971), e quindi alla Tate Gallery di Londra (febbraio-marzo). L'ultima esposizione si tiene al Whitney Museum di New York», BOATTO 1971.

<sup>1052</sup> Cfr. ARMAN 1970. «Aussi est-ce avec une grande satisfaction que l'on découvre les récentes éditions d'œuvres d'Arman, actuellement présentées à la galerie Sonnabend. L'exposition est composée de trois multiples, montrés simultanément à de nombreux exemplaires : l'un est composé de sérigraphies de fleurs de Warhol déchirées et enfermées dans le polyester, le deuxième est une accumulation de rasoirs électriques, le dernier figure des tubes de couleurs dans une pièce de matière plastique souple et transparente. La réussite est complète. Sa signification sera d'autant plus grande qu'Arman trouvera dans ce moyen la liberté de laisser revivre en lui le grand poète moderne qu'il n'a, au fond, jamais cessé d'être», PLUCHART 1970b.

<sup>1053</sup> WARHOL 1970.

<sup>1054</sup> BOLTANSKI, GRENIER 2007, p. 189.

mezzo busto con inquadratura frontale o di profilo di bambini estratti dagli album del Mickey Mouse Club. Il lavoro di Warhol del 1963 vantava inoltre di una particolarità: si trattava della prima ed unica opera pubblica realizzata dall'artista, la quale era stata oggetto di censura e rimozione. Ritornare a tale fonte nella Francia dei primissimi anni Settanta, nell'esatto momento in cui veniva toccato l'apice delle polemiche in merito alla questione dell'organizzazione della mostra ordinata dal presidente Georges Pompidou tacciata di censura, alla quale Boltanski avrebbe per altro preso parte, potrebbe rappresentare dunque tutt'altro che una casualità (Figg. 3.64-3.65).

Se il ventaglio di possibili fonti alla base del lavoro di Christian Boltanski è già stato parzialmente indagato dagli studi, soprattutto a partire dalle dichiarazioni dell'artista stesso<sup>1055</sup>, un lavoro di ricognizione sulla fortuna e ricezione italiana, da non sottovalutare già nella prima metà degli anni Settanta, non è ancora stato effettuato. Risulta però possibile almeno mettere in rapporto le sue opere fotografiche con alcuni coevi episodi.

A partire dal 24 ottobre 1975, Eliseo Mattiacci allestì nel garage della galleria L'Attico una mostra personale piuttosto atipica, se confrontata con i momenti più celebri della sua carriera. Il titolo, *Recupero di un mito*, venne definito sulla stampa da Vittorio Rubiu «un titolo impegnativo»<sup>1056</sup>. L'esposizione associava, come indica il relativo catalogo, una «sequenza di 73 immagini da cm 70x100, 2 coni sghembi don 2 diapositive a colori, pavimento di sabbia»<sup>1057</sup>. Si trattava di un vero e proprio ambiente (Figg. 3.66-3.67) sospeso tra mito e gioco, che associava immagini da osservare e dispositivi da utilizzare attivamente per immedesimarsi nella situazione proposta dall'iconografia fotografica: «si cammina sulla sabbia; e c'è anche, in un angolo di quello spazio davvero unico che è lo scantinato di via Cesare Beccaria, la sorpresa di una specie di grande telescopio binoculare rovesciato, per cui non diremo quello che ci si vede»<sup>1058</sup>. Il mito recuperato da Mattiacci era quello degli Indiani d'America che, a partire dalle immagini, avrebbe

---

<sup>1055</sup> Un riferimento bibliografico imprescindibile è rappresentato dal volume-intervista realizzato a quattro mani da Christian Boltanski e Catherine Grenier, ampiamente impiegato anche in tale studio. Vanno però tenuti presenti due aspetti che caratterizzano il testo: la lunga intervista, frutto di una serie di incontri tra gli autori e concepita come "autobiografia in forma di confessione", è stata realizzata nel 2005 e pubblicata due anni dopo, rappresentando dunque una sorta di inscalfibile testimonianza ufficiale del lavoro dell'artista, sebbene ripercorso a posteriori e soggettivamente. Il primo tentativo di cimentarsi in un'analisi comparata tra l'opera di Boltanski e alcune fonti coeve risale invece al 1984, e si deve a Serge Lemoine; cfr. BOLTANSKI, GRENIER 2007; LEMOINE 1984.

<sup>1056</sup> RUBIU 1975.

<sup>1057</sup> MATTIACCI. *RECUPERO DI UN MITO* 1975.

<sup>1058</sup> RUBIU 1975. Il catalogo, che include una fotografia di Claudio Abate che mostra l'artista nell'atto di osservare attraverso le lenti dei dispositivi conici suggerisce, attraverso due fotografie di forma circolare, che la visione restituita riguardasse le terre colorate con cui gli indigeni si pittavano il volto.

dovuto essere interiorizzato dagli spettatori attraverso espedienti e semplici azioni quali la sabbia sulla quale camminare, o le terre colorate con cui pittare il volto.

A tale esperimento di transfert identitario, che sfociava quasi in meccanismi di appropriazione culturale, partecipava l'artista stesso: alla «serie impressionante di ingrandimenti fotografici, con le feste, i riti sacri, le cerimonie, con le loro facce così diverse»<sup>1059</sup>, poi definite da Bruno Corà «poderoso 'affresco fotografico'»<sup>1060</sup>, si intervallavano alcuni ritratti in costume realizzati da Claudio Abate che vedevano Mattiacci integrarsi alla narrazione mitica delle immagini color seppia, sospese in un tempo altro (Fig. 3.73); come puntualizzato anche da Allemandi «nell'ultima mostra ha esposto 73 gigantografie di ritratti di indiani veri dei quali l'ultimo era lui»<sup>1061</sup>.

L'artista commentò l'esposizione a distanza di qualche mese spiegando: «Forse è stato un ritorno agli entusiasmi dell'infanzia, un'introspezione, il recupero di un mito che fin da bambini ci affascina molto, per riscoprire la natura e sé stessi»<sup>1062</sup>. A livello tematico era possibile collocare *Recupero di un mito* all'interno di una precisa linea poetica, riscontrabile in alcuni lavori di Mattiacci dei primi anni Settanta. Le affinità insite in una «azione che rievoca un rituale primitivo»<sup>1063</sup> avevano caratterizzato la *Sostituzione rituale* presentata in occasione dell'esordio dell'artista a New York, da Alexandre Iolas nel 1974:

A New York, l'anno dopo, oltre l'azione *Pensare il pensiero*, oltre il pezzo della maschera, il cristallo con le mani, il pazzo dei libri, ho esposto da un lato un grande arazzo di piume, bianco, con un piccolo merlo africano imbalsamato appoggiato sopra, e la registrazione del canto dell'uccello, e nell'angolo opposto, sotto un cappuccio fatto con piume d'uccello ho messo un ragazzo nudo. I due lavori erano evidentemente in relazione l'uno con l'altro, erano un unico lavoro, il cui titolo era *Sostituzione rituale*<sup>1064</sup>.

Inoltre, *Recupero di un mito* si ricollegava ad un'ulteriore azione, effettuata dall'artista nel 1974 e documentata da alcune fotografie, in cui «Sul greto di un torrente, si è dipinto come un pellerossa

---

<sup>1059</sup> RUBIU 1975.

<sup>1060</sup> CORÀ 1991, p. 24. Sebbene tale dichiarazione risalga al 1991, Bruno Corà aveva recensito immediatamente la personale di Mattiacci *Recupero di un mito*; cfr. CORÀ 1975a.

<sup>1061</sup> ALLEMANDI 1976, p. 48. Come rivela l'intervista, realizzata in occasione del conferimento del premio Bolaffi 1976 all'artista, a *Recupero di un mito* era stata associata anche un'azione testimoniata da una serie di fotografie pubblicate sulla rivista: «Sul greto di un torrente, si è dipinto come un pellerossa ed ha mimato un rito immaginario come in un gioco di ragazzi scrivendo sulla sabbia la parola 'Poesia'», ivi, pp. 48-49.

<sup>1062</sup> Dichiarazione di Mattiacci in ivi, p. 112.

<sup>1063</sup> *Ibid.*

<sup>1064</sup> Dichiarazione di Mattiacci in ivi, p. 51, 112. A livello iconografico *Sostituzione rituale* risentiva anche di un influsso di stampo surrealista. Lo stesso Mattiacci avrebbe definito l'azione, a distanza di molti anni, un omaggio a Max Ernst.

ed ha mimato un rito immaginario come in un gioco di ragazzi scrivendo sulla sabbia la parola ‘Poesia’»<sup>1065</sup> (Fig. 3.68):

Avevo già fatto altri lavori sul mito dei pellirosse, ma i lavori precedenti erano meno amplificati. All’Attico ho esposto un grande aquilone, un pettorale indiano rifatto molto grande, con un altoparlante nascosto dietro che emetteva musiche di danze e suoni di riti indiani dall’alba al tramonto. Venivano proiettate le diapositive di una mia azione sulla sabbia in cui mi dipingevo il volto a metà di rosso e metà di bianco, che avevo fatto l’anno scorso, nel 1974. [...] Era sempre basata sul mito dei pellirosse, nell’azione io dovevo immergermi nel loro rituale, come fossi uno di loro. Mi ero dipinto metà di rosso e metà di bianco e creavo un cerchio di tensione col braccio, a contatto con la sabbia, e con una piuma scrivevo la parola ‘Poesia’. Anche se il mio scopo era di rendere possibile questa immedesimazione, non potevo tuttavia annullare la nostra radice che è un’altra, la nostra cultura, la nostra educazione sono diverse, per cui non tracciavo sulla sabbia disegni o segni ma la sola parola ‘Poesia’. Usavo per scrivere una piuma zebrata, scelta per caso, che, essendo la piuma di un animale, si identificava maggiormente col mondo dei pellirosse e si collegava anche col loro abbigliamento<sup>1066</sup>.

La mostra, che poggiava principalmente sull’impatto visivo del mosaico fotografico che avvolgeva le pareti della galleria, veniva recensita dalla stampa italiana lo stesso giorno in cui cadeva il vernissage della celebre personale ferrarese di Andy Warhol in cui l’artista americano presentava *Ladies and Gentlemen* (Fig. 3.69), polarizzando l’attenzione locale ed internazionale<sup>1067</sup>. Sulla medesima pagina del «Corriere della Sera» in cui Rubiu precisava che «Naturalmente Mattiacci non è un etnologo, e nemmeno un sociologo»<sup>1068</sup>, Flavio Caroli dichiarava, in relazione alla mostra di Warhol, in cui venivano presentate centocinque opere inedite, emblema del passaggio “da Marilyn ai travestiti”: «Fiato alle trombe – inutile suggerirlo – dei sociologi che parleranno di spirito di emulazione dei negri [*sic.*] verso la classe egemone, e tante altre belle idee intelligenti e risapute: tutte opinioni a uguale titolo vere e umoristiche»<sup>1069</sup>.

C’era certamente nell’allestimento di Mattiacci un certo riverbero warholiano – del resto, la retrospettiva itinerante di Warhol dei primi anni Settanta aveva avuto un forte impatto

---

<sup>1065</sup> Le fotografie sono pubblicate all’interno dell’articolo, cfr. ALLEMANDI 1976, pp. 48-49.

<sup>1066</sup> Dichiarazione di Mattiacci in *ivi*, p. 112.

<sup>1067</sup> Cfr. *ANDY WARHOL: LADIES AND GENTLEMEN 1975; ANDY WARHOL: LADIES AND GENTLEMEN 1976*. Si rimanda al recente studio di Alessandro Del Puppo per un’analisi delle vicende legate alla mostra, cfr. DEL PUPPO 2020.

<sup>1068</sup> RUBIU 1975.

<sup>1069</sup> CAROLI 1975.

internazionale, seguito dall'incontro romano con l'artista organizzato nel 1972 da Incontri Internazionali d'Arte, dalla presentazione parigina della serie dedicata a Mao Tse Tung, allestita similmente a Palais Galliera nel 1974 (Fig. 3.70), e dalla pubblicazione, nel 1975, del libro dell'artista *La filosofia di Andy Warhol*<sup>1070</sup> –. Inoltre, considerando che la mostra ferrarese era stata resa possibile grazie a Luciano Anselmino, figura particolarmente vicina ad Alexandre Iolas così come Mattiacci, è probabile che l'artista fosse al corrente delle vicende legate alla mostra di Warhol, che era stata inaugurata in concomitanza con la sua personale romana abordando tematiche legate a quella che veniva considerata come una minoranza culturale “da recuperare”. Eppure, una mostra come *Recupero di un mito*, oltre che a caratterizzarsi per una giocosa e spontanea innocenza regressiva, assente in Warhol, chiama in causa il concetto di travestimento, affrontato sotto le più eterogenee sfaccettature in quel frangente a livello internazionale (Fig. 3.71).

Se come rimarcato tematiche simili erano già state affrontate da Mattiacci, la mostra romana del 1975 si contraddistingueva soprattutto per un maggiore attenzione riservata alle modalità di allestimento e presentazione dei materiali, di grande impatto. L'artista si era persino preoccupato del numero di visitatori che potessero visitare contemporaneamente l'esposizione, affinché il vernissage non si risolvesse in una mera occasione mondana, rischiando di indebolire l'esperienza mitica e la godibilità dello spazio da fruire: «nella sala abbiamo fatto entrare solo quattro o cinque persone per volta, per non far perdere una visione totale dell'insieme»<sup>1071</sup>. Concentrandosi appunto su questioni di ordine formale e di allestimento, l'idea di disporre gli ingrandimenti fotografici in un nastro unitario e continuo era la stessa a cui era approdato Boltanski, dopo varie configurazioni, per l'allestimento di *L'Album de photographies de la famille D.*, definitivamente adottato a partire dalla *documenta 5*. Inoltre, si faceva riferimento ad un universo lontano, defunto, per certi versi infantile e momentaneamente rivitalizzato mediante una ricostruzione, in cui l'identità rappresentata, quella dell'osservatore e quella dell'artista si confondevano in un gioco di simulazioni e sostituzioni reciproche.

Come avveniva in Boltanski – e non in Warhol, né nei ritratti presentati da Gerhard Richter alla Biennale di Venezia nel 1972<sup>1072</sup> (Fig. 3.72), occasione in cui anche gli stessi Boltanski e Mattiacci

---

<sup>1070</sup> WARHOL 1975.

<sup>1071</sup> ALLEMANDI 1976, p. 112.

<sup>1072</sup> «Al centro della mostra si trova una serie di circa 50 ritratti, dipinti da Richter in appena un mese appositamente per la Biennale. Si tratta di quadri derivati da vecchie fotografie di uomini famosi nella storia del pensiero, di musicisti, poeti, dotti, reperiti in vecchie enciclopedie. È significativo che, proprio per la Biennale, Richter abbia scelto un tema così dispendioso e fuori dalle abitudini. Questo rende la Biennale più vecchia di quanto essa sia in realtà e conferisce al motto di quest'anno un accento pensoso. Uomini che con il loro lavoro hanno mutato il mondo ed ora, appena noti, conducono un'esistenza da enciclopedia, vengono ripescati da Richter per proporre, nella cornice architettonica fascista del padiglione tedesco, al servizio di una falsa raffigurazione della realtà,

esponevano –, questa fase di ricerca dell'artista italiano risultava aderente a quella che Bruno Corà ha definito “una drammaturgia etno-antropologica” e “ricognizione che assume il carattere di un rilevamento radicale degli archetipi fondamentali dell'umano”, ovvero

occasione ennesima di rivendicazione auto-identificatrice; tutto in quella mostra – dai colori per tingersi il volto, alla distesa di sabbia sull'intero pavimento della galleria, all'autoritratto fotografico in abiti da pellerossa – reclama il diritto dell'artista e dell'uomo alla ritualità, al recupero delle proprie tradizioni, del proprio comportamento creativo, del proprio saper continuare a giocare<sup>1073</sup>.

L'idea di effettuare recuperi e ricostruzioni attraverso slittamenti temporali e identitari, interpretando determinati personaggi o soggetti o affibbiando a questi ultimi la propria identità era stata portata avanti da Boltanski – e registrata dalla stampa anche italiana – in più lavori (Figg. 3.74-3.75); le fotografie al centro di tali risultati avrebbero poi costituito il *corpus* di numerosi libri d'artista. Mattiacci avrebbe potuto intercettare non soltanto i lavori di Boltanski, sospesi tra ricognizione e falsi reportages, dramma e comicità – nelle *Saynètes comiques* del 1973, ad esempio, «assume i panni di un clown, creando una sorta di grottesca commedia familiare. [...] Unico interprete, Boltanski svolge tutti i ruoli»<sup>1074</sup> –, ma anche alcuni tra i suoi libri d'artista in occasione di *Contemporanea*, in programma a Roma nel parcheggio di Villa Borghese tra 1973 e 1974<sup>1075</sup>. L'elemento della finzione immaginifico-umanistica trovò nel Mattiacci del 1975 una adeguata risposta italiana: come commentava in diretta Rubiu «Il suo recupero si pone giustamente al limite del reale e del fantastico, e fa piuttosto pensare all'inattesa modalità con cui si forma un mito»<sup>1076</sup>. Soprattutto l'inserimento della propria stessa immagine, impegnata ad

---

problemi di pittura attuale. In modo sconcertante Richter riesce, con un concetto apparentemente anacronistico, ad indicare la irreale situazione di posizioni superate, aperte, come valore disponibile ad ogni possibile manipolazione. Così ad esempio il rapporto di André Gide con Venezia rappresenta la pittura di Gerhard Richter che casualmente nel padiglione tedesco si è visto confrontato con una certa architettura, con un certo tema. L'intensità dei quadri dipinti in un unico tratto è tanto profonda che Richter dovette escludere alcuni quadri che non raggiungevano il livello pittorico degli altri. Gli altri stanno in rapporto non solo contenutistico, ma anche qualitativo. Uomini politici, inizialmente inseriti nel gruppo, sono stati poi esclusi per staccare questa serie, senza possibilità di dubbio, da qualsiasi attualità. Solo in questo totale isolamento Richter ha potuto raggiungere l'apice della concezione che si proponeva per Venezia», HONISCH 1972, p. 72.

<sup>1073</sup> CORÀ 1991, p. 24.

<sup>1074</sup> SINISI 1975, p. 63.

<sup>1075</sup> Cfr. *CONTEMPORANEA* 1973, p. 416. Come testimonia il corposo catalogo, la sezione della mostra dedicata ai libri d'artista, a cura di Michel Claura e Yvon Lambert, ospitava numerosi volumi di Boltanski, in particolare: *Recherche de présentation de tout ce qui reste de mon existence 1944-1955* (Parigi 1969); *Description de mon accident* (Parigi 1969); *Reconstruction de gestes effectués par Christian Boltanski entre 1948-1954* (1970); *Photographies d'une femme que je n'ai pas connu* (1970); *Six souvenirs de jeunesse de Christian Boltanski* (1971); *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964* (1972); *L'album photographique de Christian Boltanski* (1972; indicato in catalogo come 1973), cfr. *ibid.*

<sup>1076</sup> RUBIU 1975.



emulare un'identità altra, insieme all'apparente distanza apportata dall'uso del *medium* fotografico, rappresentano espedienti tipicamente boltanskiani:

Ma si rimane colpiti della naturalezza con cui Mattiacci attua, come dire, il suo inserimento autobiografico: la mancanza di compiacimento estetistico, quel tono sommesso ed insieme deciso, quel mantenersi sempre ad una distanza giusta, e non compromettente. Ed allora, quello che ci guadagna, dal ritrovarsi in famiglia, in mezzo ai suoi antenati ideali, è proprio Mattiacci: il vero Mattiacci. Il miglior Mattiacci<sup>1077</sup>.

Seguendo una traiettoria diversa rispetto a quella degli altri artisti operanti in Francia, la poetica di Boltanski era riuscita piuttosto velocemente a farsi strada in Italia<sup>1078</sup>. Mattiacci incrociò certamente il lavoro dell'artista francese a Venezia nel 1972: la Biennale aveva riservato infatti una sala personale all'artista italiano, che esponeva *Alfabeti primari* (1972), *Cultura mummificata* (1972), *Planisfero con fusi orari* (1972) e *Progetto totale* (1972). Per l'artista «era evidente la mia intenzione di porre il problema delle comunicazioni culturali nella sua estensione totale, cosmica»<sup>1079</sup>; tali interessi di ordine culturale avrebbero potuto spingere Mattiacci ad interessarsi al lavoro di Boltanski, recepito in chiave antropologica e descritto dalle recensioni italiane di quella stessa Biennale come autore di una «micro-retrospettiva dell'opera – o della [sua] vita, che è lo stesso →»<sup>1080</sup>. Per l'occasione Boltanski avrebbe esposto anche *Les Habits de François C.* (Fig. 3.76), lavoro realizzato fotografando i vestiti del nipote Christophe<sup>1081</sup> che mostrava immagini in bianco e nero di vestiti abbandonati, indici dell'assenza dell'essere umano che in un dato momento li aveva indossati. A riprova di un confronto con Boltanski è plausibile che un lavoro di Mattiacci come *Presenze con respiro* (1979) (Fig. 3.77), concepito proprio a partire dal 1972<sup>1082</sup> e composto da sei grembiuli da lavoro e sei copricapi appesi al muro, in cui la presenza umana è rintracciabile soltanto in un ipotetico passato, essendo nel presente espositivo assente, si sviluppi proprio a partire dal precedente dell'artista francese esposto a Venezia.

I percorsi di Christian Boltanski e dell'Eliseo Mattiacci di *Recupero di un mito* si incrociano anche con il lavoro coevo di un altro artista italiano, con cui gli studi hanno iniziato a misurarsi

---

<sup>1077</sup> *Ibid.*

<sup>1078</sup> Senza contare la risonanza internazionale scaturita dall'inclusione a Kassel del 1972, all'altezza del 1975 il lavoro di Boltanski era già passato per Milano (Studio Santandrea, 1972), Venezia (Biennale di Venezia 1972; *Proposte per il Mulino Stucky*, con Annette Messager, 1975), Napoli (Modern Art Agency, 1973), Genova (Galleria Forma; La Bertesca, 1974), e la stessa Roma (Studio Arte Cannaviello, 1975).

<sup>1079</sup> Dichiarazione di Mattiacci in ALLEMANDI 1976, p. 51.

<sup>1080</sup> DE SANNA 1972b, p. 58.

<sup>1081</sup> BOLTANSKI, GRENIER 2007, p. 71.

<sup>1082</sup> 1972-1978 è, appunto, la datazione dell'opera fornita da Corà, cfr. CORÀ 1991.

soltanto molto recentemente<sup>1083</sup>. Si tratta di Claudio Costa, che in quel momento raccoglieva i primi consensi internazionali soprattutto in Germania, ma anche in Francia<sup>1084</sup>. Dopo essersi stabilito a Milano, l'artista aveva vissuto anche a Parigi dal 1964 al 1968, dove era entrato in contatto con Marcel Duchamp, partecipando al maggio francese prima di far ritorno in Italia<sup>1085</sup>. Partendo da una pittura figurativa d'ispirazione pop, passando poi per una produzione oggettuale per certi versi affine all'estetica dell'Arte povera delle origini – la prima mostra personale si tiene nel 1969 alla galleria la Bertesca di Genova –, nei primi anni Settanta Costa si era cimentato in una pittura che coniugava analisi delle strutture costitutive del quadro – telaio e tela – e processo – tele trattate con acidi o colla –, licenziando esiti per certi versi accostabili alla produzione degli artisti francesi di Supports/Surfaces.

Tra il 1972 e il 1973 le ricerche dell'artista subiscono un'improvvisa sterzata in direzione antropologica come è evidente in *Serie preistorica* (1973) (Fig. 3.78), composta da cassetine in legno che, ricalcando l'estetica delle vetrine di un museo etnografico, presentano manufatti rudimentali in terracotta accompagnati da etichette esplicative. Spiccano, tra i vari oggetti, pietre acuminate, coltelli ed utensili che rimandano ad un dominio arcaico e violento collegandosi, sia nelle evidenze formali che nelle modalità di presentazione, agli oggetti presentati in vetrina da Boltanski a partire dal 1970 (Fig. 3.79). Riferendosi alla mostra di Boltanski del settembre 1970 a Parigi, François Pluchart aveva rilevato che «son exposition au musée municipal d'Art moderne, à la fois par le choix des objets représentés (des lames de rasoir brisées et des épingles faisant penser à des instruments de chirurgie) et par le caractère accumulatif de l'ensemble, ne laissait pas de faire penser à un travail de maniaque»<sup>1086</sup>. Tale segmento della produzione di Boltanski il cui riferimento, come già precisato, era parzialmente individuabile in Joseph Beuys, aveva attirato l'attenzione della stampa internazionale in occasione di *documenta 5*; in Italia, Claudio Costa avrebbe potuto confrontarsi in maniera diretta con alcuni esempi di vetrine in occasione della Biennale di Venezia del 1972, che ospitava anche una sua opera all'interno della sezione *Il libro come luogo di ricerca*<sup>1087</sup>. Proprio l'importanza del vetro, della vetrina come contenitore ed espositore di oggetti, divenne un concetto cardine della produzione di Costa durante gli anni Settanta:

---

<sup>1083</sup> Risulta attualmente in corso di pubblicazione per Silvana Editoriale un corposo ed aggiornato studio su Claudio Costa a cura di Danilo Eccher, cfr. *CLAUDIO COSTA* 2023.

<sup>1084</sup> Risaliva al 1973 la prima importante occasione espositiva in Francia, all'interno della sezione italiana della Biennale di Parigi. Nel 1974, invece, Claudio Costa venne incluso nella rassegna di Colonia *Projekt '74*. Cfr. *8<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS. ITALIA* 1973; *PROJEKT '74* 1974.

<sup>1085</sup> Cfr. *CLAUDIO COSTA. L'ORDINE ROVESCIATO DELLE COSE* 2000, p. 170.

<sup>1086</sup> PLUCHART 1971d, p. 139.

<sup>1087</sup> Cfr. *XXXVI BIENNALE DI VENEZIA* 1972, p. 24.

Le verre est très important dans mon travail parce qu'il représente la vitrine. La vitrine a la faculté d'immobiliser, la vitre bloque et ferme l'image, la séparant de la vie. Dans la vitrine, l'œuvre d'art protégée par la vitre reste immuable dans le temps. La protection joue un rôle primordial ; les vitres isolent l'œuvre d'art de la vie. Petit musée dans le musée, la vitrine permet aux objets de continuer à vivre. Il faut classer, protéger les objets pour qu'ils continuent à vivre. La vie et le temps détruisent les choses ; une fois celles-ci classées et rangées, elles peuvent vivre pour le regard<sup>1088</sup>.

Una suggestione boltanskiana permaneva anche negli esiti degli anni successivi, come dimostrano opere come *Dieci spazi umani racchiusi in teca* (1975) e *Antropologia risepellita* (1976-1977): nel primo caso Costa si confronta appunto con la classificazione di spazi umani imprigionando tra due vetri fotografie, scritture autografe e piccoli manufatti in argilla, mentre nel secondo le casse da imballo che contengono oggetti, elementi vegetali e animali, argilla, ricordano le scatole di metallo lucidato riempite di terra, ciocche di capelli, oggetti, etc., che Boltanski aveva presentato per la prima volta da Daniel Templon nel marzo 1970.

Se attraverso tali opere Boltanski attuava una fittizia ricostruzione del proprio vissuto, Claudio Costa adottava un approccio da studioso d'antropologia, restituendo una sorta di museo dell'uomo più universale che eludeva del tutto elementi autobiografici. A favore di tali rapporti, va ricordato che le strade dei due artisti si incrociarono in numerose occasioni durante il corso degli anni Settanta<sup>1089</sup>; in tali occasioni erano presenti anche Anne e Patrick Poirier con lavori similarmemente sospesi tra archeologia e scienze umane, classificazione e ricostruzione<sup>1090</sup>.

Come dimostrano le coeve ricerche di artisti come Mattiacci o Costa, addentrandosi lungo il decennio degli anni Settanta, l'antropologia sembra rappresentare un'imprescindibile sollecitazione. Alcune dichiarazioni di Claudio Costa aiutano ad inquadrare tale tendenza:

Je crois que l'anthropologie sollicite constamment l'imagination. On n'intervient pas seulement, avec un certain type de culture, sur des cultures plus désuètes et plus primitives,

---

<sup>1088</sup> Dichiarazione di Claudio Costa in CLAYSEN, COSTA 1976, pp. 32-33.

<sup>1089</sup> Christian Boltanski e Claudio Costa esposero insieme in occasione di *Spurensicherung Archäologie und Erinnerung* (Monaco di Baviera, Amburgo 1974), *Tempo e ricognizione* (La Bertesca, Milano 1974), *Projekt '74* (Colonia 1974), *Identité / Identifications*, Bordeaux, Parigi 1976); cfr. SPURENSICHERUNG ARCHÄOLOGIE UND ERINNERUNG 1974, TEMPO E RICOGNIZIONE 1974, PROJEKT '74 1974, IDENTITÉ / IDENTIFICATIONS 1976.

<sup>1090</sup> Il rapporto tra il lavoro di Claudio Costa e di Anne e Patrick Poirier, pur esulando dai propositi di tale tesi (Claudio Costa non era parte del gruppo di artisti italiani legati all'Arte povera) non è mai stato indagato, pur evidenziando numerose tangenze. Sia Costa che i Poirier, ad esempio, esposero in più occasioni presso la galleria milanese di Massimo Valsecchi. Per un approfondimento sul lavoro di Anne e Patrick Poirier e la loro relazione con gli artisti dell'Arte povera si rimanda al quarto capitolo della tesi.

en classifiant ; on fait appel à l'imagination. Je pense que c'est l'imagination qui fait le lien entre le domaine de l'anthropologie et celui de l'art. Et, de puis, c'est je crois une nouvelle voie pour l'art. [...] Actuellement, l'esprit humain a perdu beaucoup de ses facultés naturelles. La civilisation actuelle a changé notre mode de pensée et tend à nous faire oublier nos racines les plus naturelles. Pour cette raison, je recherche des éléments très éloignés dans notre civilisation, parce qu'il me semble qu'à partir de ceux-ci on peut trouver des nouvelles bases à une évolution qui n'omettrait pas une vision naturelle de la vie<sup>1091</sup>.

Tali riflessioni risultano particolarmente significative chiamando in causa un'opera come *Recupero di un mito* di Eliseo Mattiacci. In particolare, un precedente diretto può essere individuato in Italia proprio in un lavoro di Claudio Costa: si tratta di *Gli occhi dei Maori riflettono i colori latenti della foresta* (1974) (Figg. 3.80-3.82), esposta a Milano in occasione di *Tempo e ricognizione*<sup>1092</sup>. Poco prima che Mattiacci giocasse a fare l'indiano, Claudio Costa tentava di costruire un'opera a partire dallo studio della cultura maori mantenendo un approccio più distaccato<sup>1093</sup>. In particolare, l'opera in questione si compone di un collage di fotografie in bianco e nero di volti di Maori estrapolati da alcuni libri di antropologia applicati su vetri poi incollati su panforte. Tale parte dell'opera costituisce il pannello centrale, a sua volta accompagnato da cinque tele di diverse dimensioni dipinte in verde. Va evidenziata la compresenza, in entrambi i lavori, della fotografia e di materiali, reali o di sola valenza cromatica, che fanno riferimento alla natura: Costa scelse delle tele dipinte a monocromo verde per riferirsi alla foresta, ideale *habitat* degli indigeni, mentre Mattiacci optò per sabbia e terre colorate.

Abbandonando il dominio 'antropologico' per tornare sulla questione identitaria, persino un'opera come *Apoteosi d'Omero* di Giulio Paolini (1970-1971) (Fig. 3.83), sfuggita alla Biennale di Parigi nel 1971 ma proposta nella capitale francese nel 1973 in occasione della mostra Sonnabend *Aspects de l'art actuel*<sup>1094</sup>, dialoga con alcuni procedimenti adottati anche da Boltanski, conosciuto da Paolini personalmente.

L'installazione si sviluppa a partire da un dattiloscritto recante l'elenco di personaggi noti, della storia o della cronaca, interpretati da attori di cinema e teatro. Il documento è completato da

---

<sup>1091</sup> CLAYSEN, COSTA 1976, p. 33.

<sup>1092</sup> Cfr. *TEMPO E RICOGNIZIONE* 1974.

<sup>1093</sup> Costa dichiarò a tal proposito: «J'ai réalisé un inventaire de certaines cultures, sous forme de onze boîtes, contenant chacune des photos d'une population différente, avec tous les objets qui lui appartiennent. Les objets sont en terre non cuite pour conserver l'aspect naturel de la terre travaillée à la main. [...] J'ai puisé ma documentation dans les livres spécialisés ; pour le travail sur les Maoris, je ne suis jamais allé en Nouvelle-Zélande. J'ai procédé comme les anthropologues, à partir de recherches effectuées par d'autres personnes», CLAYSEN, COSTA 1976, p. 32.

<sup>1094</sup> *ASPECTS DE L'ART ACTUEL* 1973.

una nota introduttiva dell'artista in italiano, tradotta in francese ed inglese, e lo spazio viene occupato da fotografie – la maggioranza delle quali in bianco e nero – che riproducono i volti di alcuni dei personaggi citati. L'opera, nel suo insieme, si concentra dunque sui ritratti fotografici, evocati da una registrazione sonora che ripete continuamente i nomi di personaggi e interpreti. L'allestimento definitivo, adottato a partire dal 1972, prevedeva «una serie di leggi sparsi e non univocamente rivolti in nessun posto»<sup>1095</sup> con le fotografie e il dattiloscritto, disposti ad intervalli più o meno regolari, e una cartellina bianca in corrispondenza di ogni documento presentato.

A livello iconografico, si tratta di uno dei lavori più warholiani di Giulio Paolini: vengono infatti impiegate riproduzioni fotografiche di volti noti in numero variabile – mai inferiore a venti – ed accostate nel medesimo spazio, sebbene mai a parete. Interrogato circa il procedimento di reperimento e selezione delle immagini, Paolini ha dichiarato: «Io ho impiegato un po' di tempo a cercare queste foto. Non le ho scelte, le ho trovate»<sup>1096</sup>, allineandosi dunque sia a Warhol che a Boltanski. Non sembra casuale l'arco cronologico di realizzazione dell'opera, che cade in concomitanza con gli appuntamenti della già citata retrospettiva internazionale di Warhol. Eppure, alcuni aspetti dell'*Apoteosi* paoliniana dialogano anche con la produzione di Boltanski.

Prima di tutto, va precisato che fino alla primavera del 1972 il lavoro veniva presentato con elementi fotografici e testuali raccolti in un album o poggiati su un tavolo, allineandosi alle stesse modalità presentative riscontrate in Boltanski e Le Gac. I leggi arrivarono dunque in un momento successivo, conferendo un *quid* teatrale, quasi performativo, all'insieme. La scelta del leggio, che rimanda alla sfera delle performance che si vedevano in quegli anni – a partire dai concerti Fluxus sino alle mostre del garage romano di Sargentini – in giro per l'Italia, risulta secondo l'artista legata alla fascinazione esercitata dall'oggetto verso il proprio immaginario:

Il leggio perché mi piace l'oggetto, e poi perché ha una funzione precisa quando io lo metto in gioco: è lì a sorreggere o le istruzioni per l'uso dell'opera, oppure, in altri casi, ci son due leggi contrapposti che sembrano guardarsi, diciamo. Io ho familiarità col leggio, nulla di più. Per quanto riguarda l'ambito teatrale o musicale, non lo so. Mi piace questa cosa che sta lì per essere decifrata, non so<sup>1097</sup>.

Non è però nei legami col teatro che l'*Apoteosi* incontra Boltanski, quanto nell'inedita commistione temporale tra presente e passato, e nello slittamento identitario che si innesca tra

---

<sup>1095</sup> CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI 2021.

<sup>1096</sup> *Ibid.*

<sup>1097</sup> *Ibid.*

personaggio rappresentato, interprete, rievocazione testuale e sonora, spettatore. Emblematica in tal senso una dichiarazione di Paolini che si immedesima nella reazione di un ipotetico osservatore, in un primo momento spiazzato dall'incontro con tali volti: «Una serie di leggi sparsi e non univocamente rivolti in nessun posto, e sono fotografie di attori che hanno impersonato personaggi della Storia. L'elenco di questi personaggi, siccome uno non li conosce, vede una faccia e dice: "Chi è, e chi voleva essere?" Non si sa»<sup>1098</sup>. Proprio in tale indeterminatezza, e nell'ambigua operazione di slittamento identitario, le riflessioni dei due artisti dialogano tra loro. Viene infatti a configurarsi «una vera e propria apoteosi del tema dell'identità e dello scambio di ruoli», attuata in una condizione di sospensione temporale che vede la compresenza di presente e passato, storia e finzione; se come spiega l'artista «la mancanza di qualsiasi nesso tra i personaggi fa sì che paradossalmente la rappresentazione potrebbe non aver mai fine e il numero dei personaggi crescere a dismisura, procedere ad *infinitum*», in una bizzarra ricostruzione del passato nel presente, «i leggi ci invitano a diventare ulteriori interpreti», chiamando in causa l'immedesimazione diretta dell'osservatore e le sue capacità immaginifiche.

Come sottolineava Germano Celant nella celebre monografia su Paolini del 1972 «L'*Apoteosi di Omero* non è dunque una rappresentazione, nella sua laconica ed inespessiva enunciazione di protagonisti dei protagonisti: risulta invece un pensiero sulla 'rappresentazione': è "una domanda astratta sull'eventualità dell'identificazione"»<sup>1099</sup>. In particolare, alcune riflessioni articolate nello scritto celantiano sarebbero estendibili alle coeve pratiche di Boltanski e Le Gac, sospese tra ambiguo slittamento identitario che scaturisce dall'interpretazione di un soggetto da parte dello stesso autore<sup>1100</sup>; del resto, lo stesso testo scritto e presentato da Paolini insieme all'opera esaminava tali problematiche, evidenziando una certa affinità con le ricerche dei colleghi francesi:

[...] gli interpreti sono quei personaggi, fermano il tempo reale, non hanno luogo, sconvolgono – per un attimo che essi soltanto possono individuare (fuori dalla scena?) – i riferimenti abituali (le loro, le nostre stesse identità), celebrano una illusione abbagliante.

---

<sup>1098</sup> CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI 2021.

<sup>1099</sup> CELANT 1972b, pp. 95-96. La dichiarazione dell'artista è riportata in nota come parte di un'intervista inedita di Celant a Paolini, datata 1972.

<sup>1100</sup> «Al moltiplicarsi dell'identità dell'artefatto linguistico primario non può che corrispondere il moltiplicarsi dell'identità dell'autore o protagonista primario della ricerca. L'autore, nella misura in cui produce una analisi a proposito dei fenomeni particolari del linguaggio, interpreta un soggetto, per cui il risultato del suo lavoro può essere 'osservato' come teatro», ivi, p. 91.

Prima e dopo questa illusione di eternità, poco resta all'osservazione, nulla all'analisi. In queste pagine, ho raccolto e ordinato le tracce visibili di queste ipotesi<sup>1101</sup>.

Non osservazione, non analisi; al contrario, la loro messa in crisi, un continuo interrogarsi su tali procedimenti. Di fronte alle ricostruzioni di Boltanski, che si pongono volutamente al di fuori di tempo e spazio – tali coordinate, spesso e volentieri indicate dall'artista, risultano del tutto inventate ed ingannevoli – o alle installazioni fotografiche, opere in cui autobiografia, soggetti o oggetti rappresentati e identità collettiva si perdono in un perpetuo gioco di rispecchiamento che diviene quasi reciproco accecamento, sarebbe forse appropriato rileggere le parole di Paolini<sup>1102</sup>.

Anche quando l'artista italiano raccolse in un libro «le firme e le date dei lavori, dal 1960 al 1971, e ripete dunque tutti i momenti precedenti dell'indagine sino al libro stesso»<sup>1103</sup> effettuava un'azione simile a quella che si concretizzava nelle vetrine di Boltanski, contenitori che ripropongono, attraverso relazioni e disposizioni che variano nel tempo, l'intero *corpus* della propria ricerca. La finzione era dunque impiegata per restare ancorati al reale; l'arte, avrebbe scritto Achille Bonito Oliva nel suo *Territorio magico*, intesa come «attività riflessiva del proprio esistere»<sup>1104</sup> (Fig. 3.84).

Come la maggior parte delle opere presentate da Bonito Oliva al Parc Floral di Parigi nell'autunno 1971, *L'Apoteosi* di Paolini fu inclusa in un ciclo di mostre in scena alla Modern Art Agency di Lucio Amelio a Napoli tra 1971 e 1972, nell'ambito della rassegna *Territorio magico*, rassegna collegata alla visione poetico-critica portata avanti nell'omonimo volume del critico<sup>1105</sup>. Tra gli artisti francesi apertamente citati nel libro, oltre al già ben più noto Daniel Buren, figurava proprio Christian Boltanski<sup>1106</sup>. Forse proprio l'appuntamento parigino del 1971 avrebbe permesso a Bonito Oliva di acquisire familiarità con il lavoro di alcuni giovani artisti francesi, a quella data ancora poco noti in Italia: in occasione della Biennale di Venezia del 1972 il critico tentò anche di dar un seguito all'esperienza di Belgrado dell'anno precedente proponendo una rassegna *ad hoc*, *Pèrsona 2*, che tentava di stabilire nuovi legami e di reimmettere le ricerche di

---

<sup>1101</sup> Testo riportato in *ivi*, p. 93, 95; prima in PAOLINI 1972. *L'Apoteosi* di Paolini comparve per la prima volta sulla stampa francese grazie alla traduzione di un contributo di Tommaso Trini nella primavera del 1973, cfr. TRINI 1973b.

<sup>1102</sup> Interrogato sul rapporto con Boltanski e Le Gac, Paolini ha dichiarato di conoscere personalmente ed apprezzare il primo, «sebbene non intimo», e di non essere al corrente delle ricerche del secondo, «comunque, all'apparenza, abbastanza interessanti». *CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI* 2021.

<sup>1103</sup> CELANT 1972b, p. 96.

<sup>1104</sup> BONITO OLIVA 1971c, p. 25.

<sup>1105</sup> 17 maggio 1972. Si tratta del primo allestimento con leggio e nastro magnetico.

<sup>1106</sup> BONITO OLIVA 1971c, p. 40.

alcuni artisti francesi all'interno del panorama artistico internazionale, assecondando la propria visione critica.

### 3.3.2 TRA INCONTRI FORTUITI E OCCASIONI MANCATE

Le labili definizioni coniate dalla critica all'inizio degli anni Settanta spianarono la strada alla comparsa di tutta una serie di nuove tendenze in realtà già racchiuse, almeno *in nuce*, nelle pratiche processuali, performative, o smaterializzate. In relazione al caso già analizzato della *Narrative Art*, ad esempio, Corà avrebbe giustamente commentato:

Antichi pretesti legati alle polemiche sugli 'ismi' in arte, ci consentono di rilevare che nulla cambia in questo senso se le desinenze vengono mutate con attributi che però ripropongono in sostanza il problema. Intendiamo dire che 'povero', 'concettuale', 'minimal' o 'narrativo' o altro, sono caratteri di procedimenti linguistici in arte che se possono servire a contraddistinguere lessici visivi e di condotta diversi, non devono divenire formule di catalogazione. [...] col mutare dei riferimenti in arte, non sempre si trasformano profondamente i suoi riferimenti dialettici [...]<sup>1107</sup>.

Dopo aver negato la forma, osservato il processo, teorizzato il concetto, verso il 1972 si parlava diffusamente di comportamento – nel caso di Achille Bonito Oliva, di comportamenti alternativi (Fig.) –, danza e teatro, corpo, mitologie individuali e narrazione. Come già visto, tali tendenze vennero variamente teorizzate e proposte, attraverso occasioni espositive variegate.

La Biennale di Venezia del 1972 offriva un buon affresco di riferimento in tal senso, preoccupandosi del passaggio dall'opera al comportamento, ma anche ad esempio di media non tradizionali come video o libri d'artista<sup>1108</sup>. Come qualche volta accade, sono alcuni progetti non realizzati a risultare esemplificativi di un dato momento: la rassegna affidata alla curatela di Bonito Oliva per Incontri Internazionali d'Arte, *Pèrsona 2* (Fig. 3.85), programmata proprio per quella biennale, offre vari spunti di riflessione. Oltre ad una rinvigorita rappresentanza di artisti francesi, la natura para-teatrale del progetto e il carattere marcatamente internazionale della selezione degli inviti meritano un'analisi ed alcune considerazioni a margine.

Più che una mostra, *Pèrsona 2*<sup>1109</sup> avrebbe dovuto essere un ciclo di incontri artistici di natura performativa ospitati presso l'Auditorium dei Giardini della Biennale di Venezia per tutta

---

<sup>1107</sup> CORÀ 1975b.

<sup>1108</sup> XXXVI BIENNALE DI VENEZIA 1972.

<sup>1109</sup> BONITO OLIVA 1972a.



la durata del mese di giugno, configurandosi come una rassegna di spettacoli legati ad un ambito teatrale, ospitando un artista per ogni sera. Interrogando i documenti d'archivio superstiti si apprende che i contatti tra Mario Penelope, commissario della biennale del 1972, e Graziella Lonardi Buontempo erano stati già avviati nel mese di ottobre 1971, in un frangente in cui la biennale parigina che vedeva Bonito Oliva come commissario responsabile della partecipazione italiana era ancora in corso. Lonardi inviò in questa occasione due «note relative ai progetti per la Biennale»<sup>1110</sup>, lasciando intendere l'apertura verso diverse soluzioni. Alla fine del gennaio 1972, Lonardi condivise con Penelope «la lista definitiva degli artisti per le 30 serate di *Pèrsona*», precisando che «la scelta è stata orientata in un panorama internazionale di artisti di punta, i quali operano nella direzione del gesto e del comportamento»; l'organizzazione dell'evento venne definita uno «sforzo culturale, organizzativo ed economico»<sup>1111</sup>, e si presentava effettivamente come particolarmente ambizioso.

Nei mesi successivi furono inoltrati materiali per il catalogo – la presentazione di Achille Bonito Oliva poi pubblicata, ed una alternativa, scartata, insieme ad alcune fotografie –. Da un telegramma si apprende però di ritardi impreveduti scaturiti dai lavori di ristrutturazione dell'auditorium non andati a buon fine; a quel punto venne prima vagliata la possibilità di dirottare l'evento nel teatrino di Palazzo Grassi<sup>1112</sup>, poi di rimandarlo all'inizio di settembre. Alla proposta di rinvio, i curatori si dichiararono «non in grado di rispondere se non dopo aver consultato gli artisti e vagliato i loro impegni per tale periodo»<sup>1113</sup>; nonostante i riscontri positivi da parte degli artisti partecipanti, alla fine di agosto Penelope dichiarò la realizzazione dell'evento «seriamente compromessa dall'agitazione attuata nei giorni scorsi dal personale della Biennale» e dal «rallentamento dei lavori nella sala dell'Auditorium»<sup>1114</sup>; così, *Pèrsona 2* sfumò definitivamente.

*Pèrsona 2* avrebbe rappresentato una sorta di grande ampliamento della sezione curata da Renato Barilli dedicata al *Comportamento*<sup>1115</sup> (Figg. 3.86-3.87), con presenze ben più altisonanti e numerose, testimoniate dal calendario degli eventi, rintracciato in archivio<sup>1116</sup>: la

---

<sup>1110</sup> LONARDI 1971.

<sup>1111</sup> LONARDI 1972a. Una identica copia del documento è conservata anche presso l'ASAC della Biennale di Venezia.

<sup>1112</sup> LONARDI 1972b.

<sup>1113</sup> BONITO OLIVA, LONARDI 1972.

<sup>1114</sup> PENELOPE 1972b.

<sup>1115</sup> Cfr. XXXVI BIENNALE DI VENEZIA 1972; *COMPORAMENTO. BIENNALE DI VENEZIA 1972 2017*; BARILLI 2017.

<sup>1116</sup> Vito Acconci (7 giugno), John Baldessari (8 giugno), Ben Vautier (9 giugno), Joseph Beuys (11 giugno), Alighiero Boetti (12 giugno), Christian Boltanski (13 giugno), Trisha Brown (14 giugno), Daniel Buren (15 giugno), Pierpaolo Calzolari (16 giugno), Giuseppe Chiari (17 giugno), Gino De Dominicis (18 giugno), Walter De Maria (19 giugno), Luciano Fabro (20 giugno), Terry Fox (21 giugno), Gilbert and George (22 giugno), Dan Graham (23

programmazione, che procedeva di sera in sera dal 7 giugno al 9 luglio prevedendo le esibizioni degli artisti in ordine alfabetico, comprendeva interventi da parte di personalità del calibro di Warhol e Beuys, riservando ampio spazio agli artisti italiani coinvolti da Bonito Oliva in *Persona* (BITEF, 1971) e nella biennale parigina nel 1971 – Boetti, Calzolari, De Dominicis, Fabro, Kounellis, Mario e Marisa Merz, Paolini, Pisani, Pistoletto, Trini –, pescando qualche presenza dalla compagine di Incontri – Giuseppe Chiari –, degli artisti americani legati all’ambito della musica e della danza sperimentali, in quegli anni ospitati principalmente da Fabio Sargentini nel suo garage romano – come Trisha Brown, La Monte Young, Steve Paxton – e dei rappresentanti di Fluxus – Yoko Ono e John Lennon, ma anche Ben Vautier e Charlotte Moorman –, insieme ai principali esponenti internazionali della stagione processuale e concettuale, che veniva in questo caso reinterpretata in direzione gestuale, teatrale e comportamentale – da Morris a Nauman, da Acconci a Rinke, Oppenheim e De Maria, passando per Buren e Boltanski – per un totale di trentadue performance serali nell’arco di circa un mese (Fig. 3.88).

Si trattava, evidentemente, di un evento di portata eccezionale e che soprattutto avrebbe permesso di raccontare, a posteriori, una biennale diversa, in cui il comportamento avrebbe potuto effettivamente assumere una caratterizzazione a tutto tondo, non esclusivamente italiana e con sfaccettature ben più ampie di quelle individuate dalla selezione di Barilli che, per sua stessa ammissione, aveva cercato di limitare la visibilità degli artisti precedentemente legati all’Arte povera, includendo esclusivamente Merz per i lontani trascorsi da pittore informale e Fabro per il barocchismo sontuoso ed affatto povero dei suoi *Piedi*<sup>1117</sup>.

Dietro la mancata realizzazione del progetto si celavano probabilmente problematiche ben più pressanti rispetto alle semplici difficoltà organizzative segnalate da Penelope: a seguito degli scandali che avevano travolto la sezione di Barilli già durante l’inaugurazione, investita da un vero e proprio polverone mediatico sollevato dall’intervento di Gino De Dominicis, *Seconda Soluzione di immortalità* (1972) (Fig. 3.87), che si trasformò in un caso giudiziario risolto solo nel 1973<sup>1118</sup>, Penelope pensò forse di evitare ulteriori sgradevoli imprevisti, non impegnandosi a

---

giugno), Jannis Kounellis (24 giugno), La Monte Young (25 giugno), Mario e Marisa Merz (26 giugno), Charlotte Moorman (27 giugno), Robert Morris (28 giugno), Bruce Nauman (29 giugno), Yoko Ono e John Lennon (30 giugno), Dennis Oppenheim (1 luglio), Palermo (2 luglio), Giulio Paolini (3 luglio), Steve Paxton (4 luglio), Vettor Pisani (5 luglio), Michelangelo Pistoletto (6 luglio), Emilio Prini (7 luglio), Klaus Rinke (8 luglio), Andy Warhol (9 luglio). Il presente calendario è riportato in numerosi documenti, conservati sia presso l’ASAC di Venezia che l’Archivio MAXXI di Roma.

<sup>1117</sup> Cfr. BARILLI 2017.

<sup>1118</sup> Si fa riferimento a *Seconda Soluzione di immortalità* (1972) di Gino De Dominicis: «L’episodio più clamoroso che avviene già il primo giorno di *vernissage*, il 9 giugno, è infatti proprio la presenza del suo intervento di comportamento, che provoca un enorme scandalo per l’esposizione di un ragazzo con la sindrome di Down accompagnato da un cartello con la scritta “Seconda soluzione di immortalità: l’universo è immobile”», PORTINARI

fondo per la riprogrammazione autunnale dell'evento curato da Incontri – in cui, per altro, figurava lo stesso De Dominicis –. Se i tradizionali spazi del Padiglione Italia avevano riservato tante sorprese, l'idea di mettere a disposizione un intero palco teatrale a così tanti artisti appariva per lo meno imprudente, tenendo anche conto che, come ha ricordato recentemente Barilli, «l'istituzione veneziana non si era ancora ripresa dal blocco intervenuto quattro anni prima, nel faticoso '68»<sup>1119</sup>. I giudizi di Barilli sugli organizzatori di quell'edizione riferiscono infatti di tensioni e di un atteggiamento poco aperto alle sorprese e alla sperimentazione<sup>1120</sup>.

I documenti d'archivio permettono una parziale ricostruzione della rassegna, rivelando particolari relativi alla sua genesi su cui vale la pena riflettere. Prima di tutto, occorre sottolineare i legami tra *Pèrsona 2* e le imprese licenziate da Achille Bonito Oliva in quegli anni: come è evidente sin dal titolo, la rassegna avrebbe rappresentato una seconda puntata di *Pèrsona*, che aveva portato gli artisti italiani dell'Arte povera a Belgrado nel 1971<sup>1121</sup> e che, come già rimarcato, era stata organizzata parallelamente alla partecipazione italiana alla Biennale di Parigi dello stesso anno, a sua volta seguita da *Informazioni sulla presenza italiana*, in programma tra il novembre e il dicembre 1971 presso la sede romana di Incontri<sup>1122</sup>.

Tali esposizioni, e soprattutto il relativo resoconto critico messo in piedi dal curatore, vanno lette in parallelo alla pubblicazione de *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, stampato

---

2018, p. 188. Per un resoconto della questione, restituita all'interno della cornice originaria della sezione della Biennale del 1972, si rimanda a *id.*, p. 180-202.

<sup>1119</sup> BARILLI 2017, p. 5.

<sup>1120</sup> «A dirigere quella manifestazione non ci fu un canonico presidente, ma un 'commissario straordinario', credo un consigliere di stato, un grand commis, nella persona di Filippo Longo, preoccupato solo che chi lavorava a quella edizione non gli combinasse guai, e dunque non fu affatto contento dello 'scandalo' del ragazzo con sindrome di Down di De Dominicis [...]. Ci fu un direttore della sezione arte, nella persona di Mario Penelope. A quei tempi tutto era strettamente partitocratico, e dunque, in base a un criterio di oculata distribuzione, quella carica toccava a un socialdemocratico, infatti Penelope era il critico ufficiale de "L'Umanità", allora organo del PSDI, dei 'Piselli', come si diceva in gergo partitico», *ibid.*

<sup>1121</sup> L'esistenza di alcuni documenti d'archivio, elenchi che presentano gli artisti internazionali di *Pèrsona 2* con il titolo di *Pèrsona*, conservati tra i materiali relativi al BITEF di Belgrado, lascia ipotizzare che la mostra del 1972 costituisse forse l'idea di partenza già di quella del 1971, ridotta poi alla sola partecipazione italiana.

<sup>1122</sup> INFORMAZIONI SULLA PRESENZA ITALIANA 1971. Calendario: Boetti, *12 forme dal 10 giugno 1967* (1970), *Dossier postale* (1969-1970) (25 novembre); Pisani, *Gioconda IV. L'eroe da camera, Tutte le parole dal silenzio di Marcel Duchamp al rumore di Beuys, Simmetrie: bianco, rosso e verde = nero, Cielo greco* (26 novembre); De Dominicis, *Immortalità* (27 novembre); Fabro, *Concetto spaziale d'après Watteau* (1967-1971), *Corona di piombo* (1968-1971), *L'Italia d'oro, Alluminio e seta naturale* (1971) (29 novembre); Germanà, *XXX* (30 novembre); Penone, *Rovesciare i propri occhi* (1970), *Svolgere la propria pelle* (1970) (1 dicembre); Calzolari, *Untitled* (1971) (2 dicembre); Prini, *Venerdì 3 dicembre 1971, ore 18* (3 dicembre); Zorio, *Odio-odio* (1971), *Fluidità radicale* (1969), *Pugno fosforescente* (1970-1971) (4 dicembre); Kounellis, *Senza titolo* (1971) (6 dicembre); Paolini, *Apoteosi d'Omero* (1970-1971) (7 dicembre); Pressburger, *La Torre di Babele* (1971) (9 dicembre); Franco, *L'enigma di Isidore Ducasse* (1971), Silva, *Come ti chiami amore mio?* (1970) (10 dicembre); Mussat Sartor, *28 ritratti d'artista* (1969-1970) (11 dicembre); Rzewski, *Les Moutons de Panurge* (1970) (13 dicembre); Panni, *Ascolto della registrazione del 10 ottobre 1971: Bussotti, Sette fogli; Cage, 45' for a speaker, Concerto, Fontana mix, Aria; Panni, Farben; Leonard, Musica in corso* (14 dicembre); Archizoom, *Non-stop city (residential parking)* (1970) (15 dicembre); Superstudio, *Le dodici città ideali* (1971), *Architettura interplanetaria* (1971) (16 dicembre); UFO, *Messieurs les U.F.O. baptisent, Communes Agricoles partout* (1971) (17 dicembre); *Esperienza estetica e lavoro critico: Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Germano Celant, Filiberto Menna, Tommaso Trini* (18 dicembre).

nel dicembre 1971<sup>1123</sup> e seguito dal già citato ciclo di appuntamenti espositivi presso la Modern Art Agency di Lucio Amelio, a Napoli, in programma nel maggio del 1972<sup>1124</sup>. Se gli appuntamenti napoletani si erano limitati, a partire dal volume fresco di stampa, a proporre una serie di opere ed eventi performativi di artisti quasi esclusivamente italiani, la rassegna veneziana del 1972 si proponeva di estendere il *focus* d'indagine con una selezione di artisti che si muoveva con disinvoltura tra Europa e America. Certamente il BITEF, così come la sezione *Spectacles* della biennale parigina, avevano giocato un ruolo determinante nella progettazione della mostra, improntata su una teatralità che ben sposava i comportamenti alternativi del celebre volume del critico. Bonito Oliva sembrava rispolverare a suo modo il percorso che qualche anno prima era stato intrapreso da Germano Celant quando, ad Amalfi, alle opere erano state accostate le azioni. Inoltre, la struttura di *Pèrsona 2* ricalcava quella della già citata rassegna che si era svolta a Parigi nell'autunno del 1969, *Work in progress*, in cui ogni artista aveva a disposizione una giornata per compiere un'azione performativa di fronte al pubblico.

*Pèrsona 2* si prefigurava come una ambiziosa prosecuzione de *Il territorio magico*: se il testo proponeva un'alternativa al progetto celantiano, che giustificava l'Arte povera attraverso il binomio arte-vita, virando verso una direzione più concettuale e performativa che attingeva da un largo ventaglio di fonti filosofiche, sociologiche, antropologiche, e in cui gli artisti venivano definiti "attori" e "operatori", l'ampio apparato iconografico che chiudeva il volume ne costituiva il vero cuore pulsante. Attraverso le riproduzioni fotografiche, prive di didascalie, veniva orchestrata una «vera e propria esposizione, sia pure ridotta alla bidimensionalità [...] della pagina stampata»<sup>1125</sup>, che si apriva col Living Theatre e si chiudeva con Charlotte Moorman attraverso ben cento novantuno immagini. Spettava presumibilmente proprio a *Pèrsona 2*, dopo l'anticipazione napoletana del maggio 1972, l'arduo compito di concretizzare finalmente l'esposizione, sino a quel momento rimasta immaginata tra le pagine del libro. Non per niente, i toni del saggio di presentazione del progetto, incluso poi in catalogo nonostante la mancata realizzazione, ricalcavano quelli del volume del 1971 e dei testi concepiti per la presentazione degli italiani tra Belgrado e Parigi<sup>1126</sup>.

---

<sup>1123</sup> BONITO OLIVA 1971c; BONITO OLIVA/CHIODI 2009.

<sup>1124</sup> Achille Bonito Oliva si avvale della galleria di Lucio Amelio per proporre un ciclo di mostre dal titolo *Il territorio magico* in programma tra il 15 ed il 20 maggio del 1972. Il calendario degli eventi prevedeva: Joseph Beuys, *La Rivoluzione siamo noi*; Steve Reich, *Drumming. A Two Concert Originally Reordered at New York's Town Hall*; Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte* (15 maggio); Vettor Pisani, *L'Oriente è rosso. L'Occidente è nero* (16 maggio); Giulio Paolini, *Apoteosi d'Omero* (17 maggio); Jannis Kounellis, *Senza titolo* (18 maggio); Giuseppe Chiari, *Concerto* (19 maggio); *Galleria inesistente* (20 maggio). Si rimanda a LUCIO AMELIO 2015; in particolare, si veda la sezione dedicata alla cronologia delle mostre, pp.n.nn.

<sup>1125</sup> CHIODI 2009, p. 273.

<sup>1126</sup> «In latino *pèrsona* è maschera, travestimento, parte rappresentata dall'uomo nel mondo. Qui *pèrsona* significa una serie continua di gesti teatrali compiuti da artisti mediante l'azione e la presenza fragrante del proprio corpo. I gesti

Senza risparmiare qualche frecciatina alla speculazione critica celantiana degli anni precedenti<sup>1127</sup>, Bonito Oliva argomentava il bisogno di «fissare nell'attimo sospeso della foto non un movimento ma la *pèrsona*, la maschera obbligata e definitiva di artista» citando poeticamente la *Tonsura* Marcel Duchamp - «come Duchamp che si fa fotografare con una stella sulla nuca, stimate della propria supremazia e della propria solitudine»<sup>1128</sup> –, facendo slittare ancora una volta il lavoro degli artisti precedentemente legati all'Arte povera entro un campo di forze mentale e criptico. Proprio l'immagine della stella duchampiana chiudeva, insieme a *TV bra for living sculpture* della Moorman, la sezione delle riproduzioni contenuta nel volume del 1971. Lo scopo della rassegna doveva essere, nelle parole del critico, quello di ottenere una trasformazione, compiuta mediante la corporeità dell'artista, dalla «individuata separatezza del proprio corpo-azione in corpo ideologico e dunque in corpo sociale e comunitario»<sup>1129</sup>, il compiersi di una sorta di catarsi collettiva attraverso il fare artistico.

Come era avvenuto per *Il territorio magico*, anche all'interno del catalogo veneziano le immagini rivestivano un ruolo centrale: il curatore fece pervenire a Penelope «10 foto dei lavori di alcuni artisti, numerate secondo l'ordine in cui sarebbe meglio disporle»<sup>1130</sup>. Si trattava di fotografie di documentazione di lavori già realizzati, utili a costruire una narrazione attorno a quel che *Pèrsona 2* avrebbe dovuto essere. Le immagini risultano utili, soprattutto, per misurare il peso di alcune presenze. Il catalogo presentava Vito Acconci con quattro fotogrammi tratti da *Second hand* (1971)<sup>1131</sup>, Ben Vautier con *Je ne vois rien, je n'entends rien, je ne dis rien* (1966)<sup>1132</sup>, Jannis Kounellis con *Senza titolo* (1970), *Boccacce* (1968) di Bruce Nauman, e *Osservatorio* (1971) di Robert Morris (Figg. 3.91-3.95). Alle cinque immagini poi pubblicate<sup>1133</sup>, se ne aggiungevano altre cinque scartate<sup>1134</sup>. È possibile individuarne con certezza due, conservate in archivio, che avrebbero dovuto chiudere la serie: l'ingrandimento fotografico dell'ultima pagina di illustrazioni

---

si susseguono, ognuno praticato nella durata effimera di un giorno soltanto. Mediante un oggetto che non è produzione di oggetti paralizzanti nella propria fissità formale, ma comportamento teso a modificare e a riportare, utilizzando la scena, il gesto a una frontalità ravvicinata allo spettatore», BONITO OLIVA 1972a, p. 35.

<sup>1127</sup> Come in questo caso: «Se *pèrsona* significa la parte rappresentata dall'uomo nel mondo, qui l'uomo è l'artista che vive segregato nello spazio periferico della produzione artistica rispetto ad un mondo mosso da altri eventi i quali riconducono il linguaggio dell'arte a finzione artificiale, a gesto laterale che non morde sul mondo, a travestita metafora del mondo stesso», *ibid.*

<sup>1128</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>1129</sup> *Ibid.*

<sup>1130</sup> BONITO OLIVA 1972b.

<sup>1131</sup> In catalogo il titolo dell'opera è indicato come *Secondo tempo*. I quattro fotogrammi, impaginati insieme, erano già stati impiegati per il poster promozionale ufficiale. Cfr. XXXVI BIENNALE DI VENEZIA 1972, p.n.n.

<sup>1132</sup> BEN PÈSONA 2 1972.

<sup>1133</sup> Cfr. XXXVI BIENNALE DI VENEZIA 1972, pp.n.nn.

<sup>1134</sup> Risulta impossibile ricostruire la totalità dell'apparato illustrativo selezionato per il catalogo dal curatore. I documenti d'archivio dimostrano che, ad esempio, dalla Galerie Sonnabend erano state inviate alcune testimonianze fotografiche per il lavoro di Oppenheim. Cfr. OPPENHEIM PÈRSONA 2 1972.

da *Il territorio magico* – come si evince dal numero di pagina presente, 191 –, raffigurante *TV bra for living sculpture* di Charlotte Moorman, conservato con indicazione di numerazione 9<sup>1135</sup> (Fig. 3.89) e, per ultima, *Photo/Souvenir* (1968) di Daniel Buren, con a corredo i dati tecnici per l'impaginazione: «Illustration *Photo/Souvenir* d'un travail effectué à Paris rue Mazarine avril 1968 photo B. Boyer. Légende obligatoire sous la photo»<sup>1136</sup> (Fig. 3.90).

Sebbene ad un primo sguardo le fotografie, selezionate personalmente dal curatore della rassegna, si configurino come mero apparato illustrativo del diffuso fervore performativo di quegli anni, la corrispondenza epistolare ne testimonia il ruolo centrale: Lonardi e Bonito Oliva si dimostrarono particolarmente preoccupati della corretta ricezione ed impaginazione delle illustrazioni, decidendo di consegnarle personalmente agli organizzatori della biennale e riferendosi costantemente all'ordine di disposizione da rispettare. Pur nell'impossibilità di ricostruire l'intera sequenza fotografica, le immagini superstiti permettono di sollevare alcune considerazioni: prima tra tutte, un'insolita – per quel frangente – rappresentanza francese, raccontata attraverso Ben e Buren, che cadeva in corrispondenza della prima esperienza parigina di Bonito Oliva, alla biennale dei giovani del 1971. Se lo scatto fotografico relativo a Ben evidenziava l'incipiente rapporto diretto del critico italiano con Daniel Templon – come testimoniato dal timbro presente sul *verso* della fotografia – che si sarebbe tradotto poi, nel 1980, con l'esposizione presso la galleria parigina degli artisti della Transavanguardia –, l'inclusione di Buren avvicinava similmente il critico italiano a Yvon e Françoise Lambert, con i quali collaborò poco dopo, nel 1973, per la realizzazione di *Contemporanea*.

Ma *Photo/Souvenir* permette anche di avanzare qualche considerazione in merito al messaggio veicolato dallo scatto fotografico, che avrebbe dovuto chiudere il ciclo di opere rappresentate. *L'affichage* selvaggio immortalato nell'immagine si era svolto, come indica anche la didascalia, in rue Mazarine nell'aprile del 1968: alla vigilia dei disordini del maggio francese, Buren selezionava una delle principali arterie dell'arte della Parigi del tempo, dove si trovava, in particolare, la sede della galleria di Ileana Sonnabend. Il classico motivo a strisce, applicato su un muro della strada accanto al segnale *Affichage interdit*, in un angolo in prossimità del cartello rue Mazarine, puntualizzava che l'atto illecito era stato compiuto in un luogo selezionato con cura. Inoltre, l'intervento di Buren si estendeva accanto ad un'altra *affiche* che riportava la formula “*Yankees Nazis hors du Viêtنام*”, un chiaro messaggio antiamericano ed antimilitarista. La foto-ricordo può essere letta come spia di una certa amarezza, ma anche di una certa attualità che perdurava, confrontandosi con tali tematiche, all'altezza del 1972. Per Bonito Oliva l'America

---

<sup>1135</sup> MOORMAN *PÈRSONA 2* 1972.

<sup>1136</sup> BUREN *PÈRSONA 2* 1972.

non doveva assolutamente rappresentare un bersaglio, né Ileana Sonnabend, che avrebbe dovuto collaborare a *Persona 2* con l'invio di numerosi artisti quali Acconci, Baldessari, Boltanski, Fox, Graham, Morris, Nauman, Oppenheim<sup>1137</sup>; l'intento era forse quello di trasmettere, in maniera velata, una sorta di frattura tra arte europea ed americana, contrapponendosi così all'operazione compiuta da Celant con la mostra del 1970 che assimilava strategicamente artisti italiani e artisti americani.

Effettivamente un ulteriore progetto di mostra presentato alla Biennale in fase organizzativa assieme a *Persona 2*, poi scartato<sup>1138</sup>, rivela l'iniziale volontà di proporre un'esposizione che avrebbe messo in risalto esclusivamente il lavoro di artisti europei. Il titolo selezionato da Bonito Oliva era forte ed eloquente, *L'ideologia dell'arte*. La sinossi esplicativa del progetto così argomentava le ragioni di una tale scelta:

La scelta parte dall'idea che gli artisti europei più attuali operano secondo la considerazione che ogni gesto artistico è alternativo al funzionamento del sistema storico. Al di fuori dell'Europa invece l'arte risponde più ad un bisogno di liberazione individuale e vitale e poggia sul momento dell'espansione (land art, antiform, etc.) [più] che su quello della concentrazione e dell'ideologia. La mostra vuole perciò individuare la costante (il lavoro ideologico) della giovane arte europea, che sviluppa un concetto critico di creazione, i temi della crudeltà [Artaud], dell'eros, dell'immortalità, dell'utopia<sup>1139</sup>.

La selezione di artisti per questa prima proposta si articolava attorno le unità geografiche di Germania (Beuys, Rinke, Rentesward, Darboven, Haacke, Staeke, Palermo), Italia (Pistoletto, Kounellis, Fabro, Boetti, Pisani, Prini, Paolini, De Dominicis, Merz), Inghilterra (Burgin, Flanagan, Gilbert & George, Art and Language, Fulton, Mc Lean), Olanda (Dibbets, Brouwn) e Francia (Buren, Ben, Boltanski), che riconquistava finalmente uno spazio, forse anche grazie al tema così ideologicamente caldo e alle specificità di connotazione filo-europea. A partire da tali premesse, appare comprensibile la scelta finale di scartare il progetto, preferendo la più

---

<sup>1137</sup> Telegramma Sonnabend a Incontri, 16 maggio 1972: «Acconci, Boltanski, Oppenheim, Grahm accettano e saranno presenti. Baldessari, Morris, Nauman, Fox accettano ma non saranno presenti. Gilbert and George non possono partecipare. Trisha Brown vorrebbe molto venire, forse potete combinare con Sargentini. Saluti, Sonnabend», SONNABEND 1972.

<sup>1138</sup> Come già segnalato, in data 19 ottobre 1971 Graziella Lonardi comunicò a Mario Penelope l'invio di «due note relative ai progetti per la Biennale di Venezia, come d'accordo nella Sua ultima visita». Evidentemente, in un primo momento i progetti in ballo erano due. All'altezza del 26 gennaio 1972 risultava già pronta la «lista definitiva degli artisti per le 30 serate di *Persona*».

<sup>1139</sup> BONITO OLIVA 1971-1972.

inclusiva *Pèrsona 2*, che aggiungeva numerosi artisti statunitensi al gruppo di artisti europei precedentemente individuati.

I formulari di partecipazione inviati agli artisti alla fine dell'aprile 1972 permettono di desumere informazioni più o meno esaustive circa alcuni progetti che avrebbero dovuto figurare in rassegna. Paolini avrebbe partecipato con «*Apoteosi d'Omero* in una versione relativamente nuova. Mi occorreranno circa 40 leggi (su cui disporrò le fotografie e i testi) e un registratore (che trasmetterà le voci dei due speaker registrate in precedenza)»<sup>1140</sup> allineandosi agli allestimenti dell'opera intercorsi a partire dall'estate 1972, mentre Boetti aveva immaginato un'azione di dieci ore di durata, chiedendo «un tavolo con 3 oggetti e un custode che lo sorvegli durante tutta la performance»<sup>1141</sup>. Gino De Dominicis e Pier Paolo Calzolari firmarono la scheda opera senza indicare alcun dettaglio<sup>1142</sup>, mentre Pistoletto proponeva un'«opera di comunicazione» dal titolo *Semiotica*, con la partecipazione, per la durata dell'intera giornata del 6 luglio 1972, di «ottomila studenti liceali della vostra organizzazione»<sup>1143</sup>.

Più complesso il progetto di Daniel Buren, unico artista a preoccuparsi delle specificità spaziali e che, soprattutto, s'interrogò sull'aspetto teatrale della rassegna. In contatto con Graziella Lonardi sia per l'evento veneziano sia per un intervento da presentare a Roma, Buren chiese delucidazioni su *Pèrsona 2*: «Ceci se passe-t-il dans une salle de spectacle? Si oui quel est le nombre de places? Les entrées seront-elles payantes ou non? Quelle est la taille de la scène? Hauteur et largeur»<sup>1144</sup>. Buren aveva in mente un intervento piuttosto complesso, prevedendo l'impiego di più materiali:

Est-il possible d'imprimer en corrélation avec la manifestation que l'envisage un tract qui serait distribué durant la manifestation? Peu importe le papier et la façon dont il serait tiré.  
Est-il possible de projeter des films super/8 + son? Si je dois confectionner certains 'objets'  
est-il possible aux organisateurs de payer ce matériel? <sup>1145</sup>

L'artista avrebbe voluto distribuire un volantino al pubblico in sala – con ogni probabilità di natura polemica nei confronti del mercato dell'arte, tematica calda in quel momento e particolarmente cara a Buren –, proiettare filmati e costruire degli oggetti. In una lettera successiva, l'artista indicò il titolo dell'intervento veneziano, *Manifestation*, ricollegandosi

---

<sup>1140</sup> PAOLINI 1972b.

<sup>1141</sup> BOETTI *PÈRSONA 2* 1972.

<sup>1142</sup> Cfr. DE DOMINICIS *PÈRSONA 2* 1972; CALZOLARI *PÈRSONA 2* 1972.

<sup>1143</sup> PISTOLETTO *PÈRSONA 2* 1972.

<sup>1144</sup> BUREN 1972a.

<sup>1145</sup> *Ibid.*



dichiaratamente alla fotografia inviata per il catalogo e lasciando così intendere, per la performance in preparazione, la possibilità di un richiamo alle proteste giovanili del maggio francese intercorse nella primavera del 1968:

Chère Graziella,

Ci-joints les documents pour les deux expositions celle de Rome et celle de Venise. [...] pour Venise: ci-joint une photographie d'un travail fait en 1968 que vous pouvez publier à condition de ne pas omettre la légende 'Illustration: photo/souvenir d'un travail effectué à Paris avril 1968'. Photo B. Boyer. Pour le titre du travail que je ferai sur place à Venise indiquer uniquement: *MANIFESTATION*<sup>1146</sup>.

Giuseppe Chiari avrebbe optato invece per *Opera*, concerto di pianoforte della durata di due ore circa<sup>1147</sup>, similmente a Ben Vautier che, una volta appreso in settembre della cancellazione della rassegna, comunicò il proprio rammarico per l'impossibilità di eseguire uno dei suoi concerti Fluxus: «Cher Bonito Oliva, Dommage que ça a été encore reporté. J'avais préparé un très bon concert Fluxus. N'oubliez pas de me tenir au courant si jamais le projet est repris. Amitiés, Ben»<sup>1148</sup>.

*Pèrsona 2* avrebbe potuto rappresentare un'importante occasione di confronto tra artisti afferenti a geografie e tendenze diverse, che avrebbero declinato a proprio modo i concetti di corpo, gesto teatrale, comportamento, performatività. I documenti offrono l'occasione di cogliere, tra le righe, alcune affinità elettive tra artisti apparentemente distanti: se la *Manifestazione* di Buren sembra abbinarsi, ad esempio, a *Semiotica* di Pistoletto, e la corrispondenza epistolare tra Bonito Oliva e Vito Acconci rivela un apprezzamento, da parte di quest'ultimo, per il lavoro di Vettor Pisani scoperto in occasione di *documenta 5*: «I was very interested, by the way, in your text for the Pisani piece at *Documenta*; I was very interested, also, in the piece itself»<sup>1149</sup>. I comportamenti alternativi dell'arte – come li definiva Bonito Oliva –, non curanti di geografie ed etichette critiche, si allineavano in un comune tentativo di riconnessione con la realtà, come testimonia la scheda relativa all'opera di Klaus Rinke, che compilò il campo "l'azione consiste in:" scrivendo semplicemente «Reality»<sup>1150</sup>. In tale processo, se i piani di Lonardi e Bonito Oliva

---

<sup>1146</sup> BUREN 1972b.

<sup>1147</sup> CHIARI *PÈRSONA 2* 1972.

<sup>1148</sup> VAUTIER 1972.

<sup>1149</sup> ACCONCI 1972.

<sup>1150</sup> RINKE *PÈRSONA 2* 1972.

fossero andati in porto, una rappresentanza artistica francese avrebbe finalmente potuto collocarsi accanto ai più altisonanti nomi internazionali di quella stagione.

La difficoltà di racchiudere il complesso ventaglio di pratiche e ricerche, approfondite oramai da ogni artista con asistemica versatilità, entro etichette storico-critiche fisse portò a preferire per le mostre impostazioni tematiche, o legate a materiali e supporti impiegati all'occorrenza: tale soluzione favorì l'accostamento del lavoro di artisti italiani e francesi, come emerge già dalla sezione della stessa Biennale veneziana curata da Barilli e Daniela Palazzoli dedicata ai libri d'artista *Il libro come luogo di ricerca*, che trovava in ambito francese terreno fertile grazie al particolare interesse riservato nei confronti di tale mezzo espressivo sia da alcuni galleristi – su tutti, Claude Givaudan e Yvon Lambert – che dagli artisti<sup>1151</sup>. Per la celebre rassegna internazionale *Contemporanea*, alla fine del 1973<sup>1152</sup> (Fig. 3.96), Bonito Oliva avrebbe assegnato la curatela dell'intera sezione dedicata ai libri e dischi d'artista a Yvon Lambert e Michel Claura (Fig. 3.97). Ancora una volta, il lavoro di italiani e francesi<sup>1153</sup> trovò dunque un punto d'incontro in una sezione del genere che, come rimarcava Claura nel suo saggio di presentazione incluso in catalogo, «deve molta della sua esistenza al fatto che sia esistita l'arte concettuale»<sup>1154</sup>.

Il critico si riferiva al concettualismo impiegando un tempo verbale al passato, cogliendo l'occasione per denunciare aspramente l'avvenuta storicizzazione della tendenza, evidenza che si esplicava, prevedibilmente, come una mossa economicamente remunerativa per il mercato dell'arte. In tale ottica supporti quali libri e dischi d'artista, dalla veste apparentemente innovativa, si rivelavano quali meri prodotti commerciali e promozionali, di facile realizzazione e allestimento:

---

<sup>1151</sup> Cfr. XXXVI BIENNALE DI VENEZIA 1972, pp. 21-29. Tra le presenze italiane incluse da Daniela Palazzoli spiccavano i nomi di Vincenzo Agnetti, Giovanni Anselmo, Mirella Bentivoglio, Giuseppe Chiari, Ketty La Rocca, Marzio Merz, Ugo Nespolo, Giulio Paolini, Claudio Parmiggiani, Luca Patella, Giuseppe Penone, Franco Vaccari. Tra i francesi si segnalano George Brecht e Robert Filliou, Daniel Buren, Daniel Dezeuze, Jean Le Gac, Ben Vautier.

<sup>1152</sup> Cfr. CONTEMPORANEA 1973.

<sup>1153</sup> Per i libri d'artista, l'elenco stilato da Yvon Lambert comprendeva, tra gli altri, gli italiani Giovanni Anselmo, Giuseppe Chiari, Claudio Cintoli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Piero Manzoni, Mario Merz, Giulio Paolini, Luca Patella, Giuseppe Penone, Emilio Prini, Salvo, i francesi Jean Pierre Bertrand Christian Boltanski George Brecht Daniel Buren Andre Cadere Jean Clareboudt Erik Dietmann Robert Filliou Alain Kirili, Jean Le Gac, Gina Pane, Anne et Patrick Poirier, Sarkis, Daniel Spoerri, Gérard Titus-Carmel, Ben Vautier, insieme a Vito Acconci, Carl Andre, Robert Barry, Dan Graham, Gilbert & George, Hans Haacke, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Klaus Rinke, Edward Ruscha, Keith Sonnier, Lawrence Weiner, Andy Warhol. Anche Gina Pane era presente con il piccolo catalogo-libro d'artista *Moments de silence I Recueillis en 8 documents novembre 1969-octobre 1970*, edizione stampata in cento copie dalla Galleria LP 220 di Paludetto che affrontava, attraverso un resoconto narrativo che univa otto fotografie amatoriali in bianco e nero di piccolo formato e delle brevi didascalie concepite dall'artista, tematiche legate all'infanzia, alla famiglia, alla natura e alla morte. Per i dischi d'artista le segnalazioni di Yvon Lambert comprendevano Christian Boltanski, insieme a Jan Dibbets, Laura Grisi, Gianfranco Notargiacomo, Dennis Oppenheim, Mimmo Rotella, Lawrence Weiner.

<sup>1154</sup> CLAURA 1973a, pp. 413-415.

Notiamo che si tratta di quell'arte concettuale sotto il suo aspetto tecnico ed economico, dal punto di vista dell'organizzatore di mostra. In effetti, l'organizzatore di mostre ha scoperto nell'arte concettuale (ed è questa una delle principali cause del successo ottenuto da questo genere di arte) un mezzo per allestire, con un onere tecnico e finanziario minimo, mostre comprendenti da due a cinquanta persone e più. Seth Siegelaub, dal debutto pubblico dell'arte concettuale, ha organizzato mostre costituite unicamente da un catalogo, senza una sede precisa, mostre in cui il catalogo era la sola sede di esposizione, senza opere al di fuori del catalogo stesso. Da un punto di vista strettamente economico, il catalogo come mostra rappresentava certamente una grande novità. E, tra i numerosissimi 'libri' che da allora sono stati scritti 'scritti' da artisti, si noterà che la maggior parte di essi consiste effettivamente di cataloghi, destinati a vantare le qualità dei 'prodotti' artistici dell'autore, mentre il libro non è che un articolo pubblicitario volto ad attirare la clientela verso qualcosa di più serio (e quindi di più caro), e cioè verso la bella opera originale. In certo qual modo, si tratta quasi sempre di cataloghi commerciali presentati come libri, perché il libro ha quel passato aristocratico, quella facciata intellettuale che i 'cataloghi' non avranno mai (o almeno non nell'immediato futuro). Questa finzione è recepita e accentuata dagli organizzatori delle mostre, che [...] si lasciano così sedurre dalla parola 'libro' e la magia del termine è talmente forte da far credere che l'artista possa usare il libro come mezzo così come si serve dei materiali artistici tradizionali [...]<sup>1155</sup>.

Memore delle recenti polemiche che avevano investito l'*Expo Pompidou* a Parigi, di cui *Contemporanea* ricalcava vagamente sia la scelta cronologica che la volontà di presentare la contemporaneità artistico-culturale, Laura non risparmiava dure critiche nei confronti degli organizzatori della rassegna, scegliendo di stroncare la mostra in una sede ufficiale ed indelebile come quella del catalogo. Venivano attaccati apertamente Bonito Oliva e Lonardi, definendo la rassegna "artificiosa" e dichiarando che «*Contemporanea* non si può infatti definire come necessità salvo che per ciò che concerne i bisogni propri dei suoi organizzatori, servendo a loro tutt'al più da giustificazione»<sup>1156</sup>. Il resoconto critico si chiudeva con alcune riflessioni di ordine generale, estendibili dunque al proliferare di simili rassegne in giro per il mondo, ancor più taglienti:

Che tutto ciò si chiami *Contemporanea*, che si voglia dire con questo che si propone di presentare il contemporaneo, che questo contemporaneo inizia convenzionalmente, nel

---

<sup>1155</sup> Ivi, pp. 413-414.

<sup>1156</sup> Ivi, p. 414.

1960, che si scelga dunque come tema la storia contemporanea delle arti, della cultura, delle idee, basta dunque a creare una struttura organizzativa, una meccanica, una cornice abituale in cui ci si sentirà a proprio agio, con la coscienza a posto perché si è operato per la cultura, dimostrando le proprie buone intenzioni. Ma dove si cela dunque la ‘necessità’ che potrebbe far sì che tutto questo spiegamento di forze non fosse solo una sorta di fiera delle vanità? I fatti ci daranno forse una risposta a posteriori, anche se la domanda sembra non essersi posta nella sua immediatezza nello stadio del concepimento della manifestazione. Ma bisognerà dire perché questa domanda si pone<sup>1157</sup>.

Pur evidenziando brillantemente le criticità di cui soffriva in quel momento la scena artistica, il risentimento di Claura non era mosso esclusivamente dal rigore del proprio sguardo critico. I documenti d’archivio rivelano infatti che il critico era in trattativa con gli Incontri Internazionali d’Arte sin dal febbraio 1973 per l’allestimento in Italia di una mostra di pittura francese contemporanea, *Une exposition de peinture réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question*, nota anche con il titolo di *16 Place Vendôme* desunto dall’indirizzo in cui si sarebbe svolta l’inaugurazione della prima tappa dell’evento, a Parigi<sup>1158</sup> (Figg. 3.98-3.99). Nato da un’idea di Claura e René Denizot, il progetto venne comunicato a Lonardi tempestivamente, nello stesso momento in cui erano stati avvisati gli artisti invitati:

Nous souhaitons organiser une exposition de peinture. Le nombre des participants sera restreint. Il nous semble essentiel que vous y participiez. L’exposition projetée sera projetée à Paris et dans trois ou quatre pays européens. Un catalogue sera publié, qui ne sera composé que de documents photographiques, noir et blanc (pas de préface ni texte). Chaque participant disposera de trois pages successives, du format de la présente lettre, qu’il organisera comme il voudra. Un maximum de trois œuvres par participant sera présenté. [...] Les artistes invités ce jour sont : Daniel Buren, Griffa, Brice Marden, Agnes Martin, Palermo, Robert Ryman, Niele Toroni<sup>1159</sup>.

L’evento era stato pensato dunque come itinerante e la selezione si dimostrava internazionale, una sorta di dialogo aperto tra pittori analitico-concettuali di diverse estrazioni, molti dei quali inclusi in *Contemporanea*<sup>1160</sup>: dai due reduci di punta del gruppo francese BMPT, Buren e Toroni, al minimalismo pittorico d’oltreoceano di Ryman, passando per Giorgio Griffa, che in quegli

---

<sup>1157</sup> Ivi, p. 415.

<sup>1158</sup> *UNE EXPOSITION DE PEINTURE - 16 PLACE VENDOME 1973*.

<sup>1159</sup> *CLAURA, DENIZOT 1973*.

<sup>1160</sup> Cfr. *CONTEMPORANEA 1973*.

anni riscuoteva consensi anche a Parigi grazie a Ileana Sonnabend. All'elenco di artisti indicati in febbraio, si sarebbero aggiunti anche Alan Charlton e Bernd Lohaus e, a seguito dell'inaugurazione parigina del maggio 1973, la mostra venne ospitata anche a Mönchengladbach e Anversa. Per la tappa romana Graziella Lonardi avrebbe pensato a diverse soluzioni, optando infine per Palazzo delle Esposizioni<sup>1161</sup>.

Claura avrebbe voluto realizzare la tappa romana già nell'estate del 1973, ancor prima che *Contemporanea* fosse inaugurata, ma i ritardi causati dal reperimento di una sede adeguata, dalle difficoltà di biancio e di movimentazione delle opere dall'estero avrebbero causato continui slittamenti e rinvii, sino a giungere al gennaio 1974. Durante la messa a punto di *Contemporanea* Claura avrebbe ribadito l'impellenza di una soluzione definitiva<sup>1162</sup>, sino a tirarsi fuori dal progetto con stizza, accusando i curatori italiani di mancanza di professionalità:

Vos réponses, vos retards sont trop décevants. Cela suffit. René Denizot et moi-même ne voulons plus faire l'exposition avec vous à Rome. Personnellement, devant tant de contradictions et de dérobades, je ne veux plus participer à vos... 'activités'. [...] C'est triste pour vous. Certainement plus que pour nous<sup>1163</sup>.

La mancata realizzazione della mostra, che si sarebbe certamente ripercossa sulla collaborazione in *Contemporanea*, rientra a pieno titolo in quella serie di occasioni d'incontro sfumate negli anni Settanta tra la Roma degli Incontri e, più generalmente, la scena artistica italiana e il panorama francese: la grande rassegna romana tenutasi nel garage di Villa Borghese alla fine del 1973 contava su presenze francesi legate principalmente ai primi anni Sessanta, scisse tra Nouveau Réalisme (Arman, Christo, Klein, Tinguely) e Fluxus (Ben, Filliou), con la sola eccezione di qualche "pittore" (Buren, Cane)<sup>1164</sup>.

---

<sup>1161</sup> «[...] richiesta per ospitare a Roma negli ambienti del Palazzo delle Esposizioni la mostra d'arte francese contemporanea Peintres qui mettraient la peinture en question che raccoglie opere di nove artisti e l'intervento saggistico di due critici francesi d'arte contemporanea. La mostra ha riscosso un notevole interesse da parte dei giovani studenti in Francia per la valenza didattica che sosteneva il disegno critico e la convergenza di ricerca plastica degli artisti partecipanti. Sono certa che l'iniziativa stimolante e qualificata di questo gruppo di artisti, a cui la nostra Associazione ha risposto con prontezza, sarà seguita con altrettanta attenzione e assiduità dalla critica italiana e dai giovani che potranno visitare la rassegna », LONARDI 1973a.

<sup>1162</sup> «Cependant, tu me permettras de me souvenir que, dans un autre domaine, dès le mois de mai, si ce n'est le mois de février, nous étions convenus que l'exposition de peinture, qui, depuis lors, a eu lieu à Paris, devait être reprise par votre institution à Rome, courant été ou automne. Lorsque nous nous sommes vus pour la dernière fois, tu m'avais promis de me faire connaître avant la fin du mois d'août, par télégramme téléphone, la date à laquelle l'exposition pourrait effectivement avoir lieu à Rome. Je n'ai encore rien reçu. Or, il est absolument essentiel pour moi de planifier le circuit que l'exposition en question doit faire. Ta réponse sur ce point est extrêmement urgente», CLaura 1973b.

<sup>1163</sup> CLaura 1973c.

<sup>1164</sup> Cfr. *CONTEMPORANEA* 1973.

Dopo l'annullamento di *Pèrsona 2* e della mostra di pittura contemporanea, una ulteriore sconfitta sarebbe stata rappresentata da un ben più ambizioso progetto, mai portato a compimento, ovvero «una mostra sull'arte italiana dal 1900 ad oggi, affidando la cura culturale dei singoli periodi a storici dell'arte, studiosi specializzati sulla ricerca contemporanea»<sup>1165</sup>. La proposta era stata rivolta agli Incontri dal Ministero della Pubblica Istruzione dell'Iran, ed era dunque stata pensata per Teheran, ma anche per Parigi: «data l'articolazione del progetto e la qualità delle opere selezionate, è nostra idea proporre tale mostra al Grand Palais o al Petit Palais di Parigi considerando la ricezione culturale del contesto francese che, per tradizione, è sempre sollecito ad accogliere manifestazioni d'arte»<sup>1166</sup>. L'articolato progetto prevedeva una ricca indagine retrospettiva, con una cronologia che copriva l'intero secolo: per il primo Novecento, Franco Russoli avrebbe curato la sezione *Futurismo*, Giuliano Briganti *Pittura metafisica*, Nello ponente *La ricerca non figurativa (Astrattismo)*; a Filiberto Menna spettava invece *L'eredità dell'avanguardia e la continuità della sperimentazione (Arte tra le due Guerre)*, a Maurizio Calvesi *Informale* e, ovviamente, ad Achille Bonito Oliva *Arte dal 1955-1975*. Nel comunicato che Lonardi stava preparando per le Istituzioni francesi, si legge: «L'exposition *Art Italien 1900-1975* sera patronnée par le Ministère de l'Instruction et elle veut donc, en faisant connaitre l'art italien à l'étranger, participer au renforcement des échanges culturels avec la France»<sup>1167</sup>.

La sezione che sarebbe stata messa in piedi da Bonito Oliva avrebbe radunato, in quest'ordine, opere di Castellani, Mari, Manzoni, Lo Savio, Agnetti, Colombo, Griffa, Prini, Paolini, Fabro, Merz, Anselmo, Boetti, Rotella, Kounellis, Schifano, Festa, Pistoletto, Pascali, Pisani e De Dominicis, in un magniloquente *tour de force* che non avrebbe trovato eguali nemmeno nella celeberrima *Identité Italienne* celantiana del 1981<sup>1168</sup> e che, se realizzata, avrebbe certamente rafforzato ulteriormente la ricezione francese dell'Arte durante il corso degli anni Settanta, generando ulteriori relazioni con la coeva scena artistica locale.

Intanto, assecondando il nuovo slancio concettuale-performativo, Ileana Sonnabend propose a Parigi nel l'attività di alcuni artisti italiani precedentemente legati all'Arte povera in *Aspects de l'art actuel*, un titolo che evitava scaltramente l'impiego di etichette di sorta a favore di un'apertura all'attualità internazionale<sup>1169</sup>, mentre le indagini sul corpo portate avanti in Italia da

---

<sup>1165</sup> LONARDI 1975a. Da una lettera del 15 marzo 1975 indirizzata a S. Accardo si apprende inoltre che era stata vagliata la possibilità di presentare la mostra, in chiave interdisciplinare – comprendendo cinema, teatro, musica, fotografia, architettura – anche a Londra, cfr. LONARDI 1975b.

<sup>1166</sup> *Ibid.*

<sup>1167</sup> LONARDI [1975?].

<sup>1168</sup> Cfr. *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981.

<sup>1169</sup> *ASPECTS DE L'ART ACTUEL* 1973. Si rimanda anche a MILLET 1973.

Lea Vergine venivano intercettate in Francia da François Pluchart<sup>1170</sup>. In tutti questi casi ad imporsi era soprattutto il dialogo con l'arte americana, ma era comunque rintracciabile una situazione di commistione di pratiche artistiche che rendeva difficoltosa una differenziazione puntuale degli esiti proposti.

Nell'attualità della Galerie Sonnabend (Fig. 3.100), le geografie risultavano oramai abbattute, sebbene le proposte europee gravitassero attorno ad un fulcro americano: gli incroci tra artisti italiani e francesi si realizzavano di fatto sotto la protezione della fortunata galleria di Ileana Sonnabend, in cui gli appuntamenti parigini stavano assumendo col passare del tempo un rilievo secondario rispetto a quelli newyorkesi proposti dalla sede centrale. Era però possibile confrontare nelle medesime sale del Palais Galliera gli esiti parigini di Boltanski, Sarkis, Anne & Patrick Poirier e quelli di Calzolari, Kounellis e Paolini. Rispetto alle mostre della fine anni Sessanta, gli italiani si misuravano in quel momento con ricerche più propriamente performative: Paolini mostrava alla Francia la sua *Apoteosi di Omero* dopo l'opportunità sfumata nel 1971, Kounellis riproponeva la performance già effettuata a Roma presso La Salita in cui, presentandosi con il capo coperto da una maschera di Apollo, sedeva ad un tavolo in compagnia di un flautista, un corvo e dei frammenti di una classicheggiante statua del dio greco, mentre Calzolari stupiva il pubblico con *Usura: amore e misericordia*. L'occasione si presentava davvero come internazionale, «an exciting panorama of contemporary tendencies. Movement, words, music, actions, film and video sequences, plastic imagery and environments added up to an intelligent and varied body of conceptual structures»<sup>1171</sup>.

Le azioni degli artisti italiani attirarono l'attenzione della stampa internazionale, che evidenziava in particolare il ricorso ad un'articolata simbologia: si scriveva in particolare di «reigning order of symbols» e di «timeless plastic lyricism»<sup>1172</sup> per Kounellis, di «symbolic animal and vegetable props» e di «purely surreal and plastic structure»<sup>1173</sup> per Calzolari. Le attività performative venivano ospitate negli stessi spazi in cui erano esposte, tra le tante opere, *Corridor* di Nauman, *Early Egyptian* di Rauschenberg, la «giant chair-bed-table» di Morris, l'«investigation of antiquity» dei Poirier, le «baby photos» di Boltanski, a parete insieme a lavori di Dine, Bochner, Baldessari, Gilbert & George (Fig. 3.101), mentre Sarkis si cimentava in una «intriguing

---

<sup>1170</sup> Cfr. VERGINE 1974, VERGINE 2000a; *L'ART CORPOREL* 1975.

<sup>1171</sup> STEPHANO 1973, p. 42.

<sup>1172</sup> Ivi, p. 43.

<sup>1173</sup> *Ibid.*

association of audio and visual supports»<sup>1174</sup> in *The Drama of the Tempest*, poi riproposta alla galleria La Salita a Roma nel gennaio 1974<sup>1175</sup>.

Ancora una volta spiccava, soprattutto tra italiani e francesi, una nuova propensione al simbolo, alla storia, a suggestioni allegoriche ed antropologiche, assecondando quell' «esatto punto critico in cui l'arte concettuale abbandona la spinta verso il futuro e implode nel recupero del passato, della storia, dell'autobiografia, dell'antropologia»<sup>1176</sup> caratteristico di quegli anni e descritto con tali parole, ma soltanto a posteriori, da Renato Barilli. Categorie e classificazioni tendevano a saltare definitivamente a favore di una sorta di apertura pluridirezionale, sintomatica dell'esaurimento della stagione in corso, più che di una ritrovata libertà del fare artistico: il concettuale incontrava il performativo e le scienze umane, il corpo diveniva un linguaggio ed il linguaggio assumeva evidenza corporea su neon, fogli, registrazioni audio e video.

Anche abordare la performance o il comportamento rifacendosi al principale strumento impiegato dagli artisti, ovvero il loro corpo, diveniva problematico nella misura in cui ridurre un atto performativo alla sola presenza corporea poteva risultare limitante. Nel primo studio italiano sull'argomento, *Il corpo come linguaggio* (1974) (Fig. 3.102), Lea Vergine provava a costruire un primo resoconto relativo alla Body Art mantenendo criteri di selezione piuttosto ampi. La quarta di copertina recita:

Per la prima volta un libro su sessanta artisti che lavorano sul corpo [...] Quasi tutti gli autori invitati hanno gestito lo spazio loro destinato e scritto appositamente un testo esplicativo delle operazioni presentate. Attraverso la documentazione di films, videotapes, azioni, performances vengono esaminati sindromi e sintomi di un fenomeno quale l'uso del corpo come linguaggio che, negli ultimi dieci anni, si è andato via via espandendo tra scultori e pittori contemporanei<sup>1177</sup>.

Nel suo saggio introduttivo l'autrice avvertiva il lettore che «All'uso del corpo come linguaggio ricorrono sempre più molti pittori e scultori contemporanei di disparate estrazioni e di differenti

---

<sup>1174</sup> Ivi, p. 42.

<sup>1175</sup> *Ibid.*, cfr. *ASPECTS DE L'ART ACTUEL* 1973.

<sup>1176</sup> BARILLI 1987, p. 70.

<sup>1177</sup> VERGINE 1974. Artisti inclusi: Vito Acconci, Giovanni Anselmo, Keith Arnatt, John Baldessari, Gianfranco Baruchello, Ben Vautier, Valentina Berardinone, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Trisha Brown, Günter Brus, Enrico Brugli, Pierpaolo Calzolari, Cioni Carpi, Giuseppe Chiari, Giorgio Ciam, Jole De Freitas, Giuseppe Desiato, Alain D'Hooghe, Terry Fox, Howard Fried, Gilbert & George, Dan Graham, Rebecca Horn, Enrico Job, Joan Jonas, Michel Journiac, Ketty La Rocca, Urs Lüthi, Elio Marioni, Tom Marioni, Denis Masi, Eliseo Mattiacci, Fabio Mauri, Annette Messager, Otto Muehl, Hidetoshi Nagasawa, Ugo Nespolo, Hermann Nitsch, Luigi Ontani, Dennis Oppenheim, Jean Otth, Stanislao Pacus, Gina Pane, Luca Patella, Giuseppe Penone, Gianni Pisani, Vettor Pisani, Arnulf Rainer, Klaus Rinke, Allen Ruppersberg, Lucas Samaras, Rudolf Schwarzkogler, Richard Serra, Katharina Sieverding, Aldo Tagliaferro, Antonio Trotta, Janos Urban, Franco Vaccari, Gruppo Zaj, Michele Zaza.



tendenze e tecniche»<sup>1178</sup>. Lo studio sarebbe stato apprezzato da François Pluchart – da sempre interessato alla Body Art, come si evince dagli articoli pubblicati sulla rivista da lui diretta, «Artitudes»<sup>1179</sup> – che, in contatto diretto con Lea Vergine, si apprestava a presentare alla Galerie Stadler di Parigi la celebre mostra collettiva *L'Art corporel* (1975), accompagnata da un catalogo (Fig. 3.103) che rappresenta una sorta di versione francese dello studio italiano ed in cui Lea Vergine era citata in bibliografia<sup>1180</sup>.

La performatività del corpo diveniva dunque per i critici un nuovo orizzonte di convergenza tra Italia e Francia, sebbene la scelta degli artisti risultasse principalmente dominata dalle narrazioni corporee di artisti americani e di area tedesca. Tra le presenze francesi Lea Vergine includeva Ben Vautier, Gina Pane, Michel Journiac, Annette Messager, mentre Pluchart eleggeva Piero Manzoni ad unico artista italiano a confrontarsi con l'arte del corpo<sup>1181</sup>.

Nella sua analisi Pluchart rintracciava l'origine dell'*Art corporel* nelle azioni delle avanguardie storiche, trasformatesi lentamente prima in happening e poi in arte comportamentale: «D'abord provocation intellectuelle mais aussi contestation anti-bourgeoise, [...] elle a ouvert une brèche dans la Muraille lézardée de l'esthétique. [...] Débarrassée la peinture de ses anciennes servitudes pour la transformer en instrument d'action sociale, en arme de combat»<sup>1182</sup>. Più che sviscerarne principi, pratiche ed esiti, si rileva nel critico l'urgenza di spiegare cosa la Body Art non fosse: Pluchart cercava così di ritagliare una collocazione esclusiva al movimento, presentato come alternativa sovversiva al pensiero dominante attraverso un lessico che si allineava a quello impiegato da Bonito Oliva ne *Il territorio magico*:

L'art corporel n'est pas le tout-à-l'égout des grands avortements picturaux du XXe siècle. Il n'est pas une nouvelle recette artistique destinée à s'inscrire tranquillement dans une histoire de l'art qui a fait faillite. [...] Il n'entretient aucun rapport avec aucune forme supposée artistique si celle-ci ne s'est d'abord déclarée sociologique et critique. [...] Ainsi, pour la première fois dans l'histoire occidentale une attitude de pensée ne veut pas être une tendance ouverte, mais au contraire fermée sur ses impératifs comme une communauté dont la seule raison d'être est d'accueillir des novices qui chanteront à leur tour le prochain

---

<sup>1178</sup> VERGINE 2000b, p. 7.

<sup>1179</sup> Per un approfondimento su Pluchart, si rimanda a PLUCHART/MOKHTARI 2002. Per un approfondimento su «Artitudes» e sulle principali riviste di settore protagoniste del dibattito critico francese si rimanda a MOKHTARI 1990-1991.

<sup>1180</sup> *L'ART CORPOREL* 1975.

<sup>1181</sup> Artisti inclusi: Marcel Duchamp, Piero Manzoni, Yves Klein, Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Rudolf Schwarzkogler, Klaus Rinke, Bruce Nauman, Michel Journiac, Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Gina Pane, Urs Lüthi, Gilbert & George, Terry Fox, Lucas Samaras, Joan Jonas, Chris Burden, Katharina Sieverding, Tra le gallerie citate nei ringraziamenti, si segnalano quelle italiane: Diagramma, Schwarz, Studio Morra.

<sup>1182</sup> PLUCHART 1975, p.n.n.

avènement d'un nouvel homme en train de se construire une société enfin libre et harmonieuse, débarrassée des fausses morales, des dictateurs en tous genres, des idéologies répressives et des censures, c'est-à-dire des flics<sup>1183</sup>.

Il cuore di tali pratiche performative, ben tratteggiate da Lea Vergine in quanto “linguaggio”, non poteva risiedere semplicemente nel corpo impiegato come *medium* artistico, quanto nelle interazioni composite tra corpo, spazio, oggetti di scena, audio, video, fotografia, etc., in una polifonia di stratificazioni plurime: raggruppamenti e ragionamenti sempre diversi potevano essere condotti da critici e curatori, assecondando le proprie preferenze. Più che un discorso di presenze e assenze, considerando i folti elenchi di artisti coinvolti in tali progetti risulta forse più produttivo segnalare alcune convergenze sull'asse italo-francese; si è già parlato del dialogo che si innesca tra le pagine del volume dedicate a Giovanni Anselmo e Gina Pane, me è possibile rintracciare ulteriori parallelismi. Ben Vautier, ad esempio, compose un breve messaggio per il libro di Lea Vergine in cui esprimeva la propria posizione in merito alla nuova arte del corpo:

Io, Ben, considero che la Body-Art è interessante solo nella misura in cui apporta un nuovo fondamentale e non rappresenta una serie di astuzie che appartengono alla sfera di ‘tutto è arte’ di Marcel Duchamp. Questo nuovo fondamentale appare quando la Body-art è coinvolta nella trasformazione dell'artista e della sua soggettività. Per cambiare l'arte bisogna cambiare l'uomo<sup>1184</sup>.

Al centro della bilancia non risiederebbe tanto la medianità del corpo in quanto strumento monolitico o puramente mediale, ma piuttosto in quanto espressione della soggettività dell'artista, in continuo mutamento. Sulla stessa linea di pensiero si attestavano i materiali selezionati da Eliseo Mattiacci, *Pensare il pensiero e Rifarsi* (1973)<sup>1185</sup>. Si tratta di documentazione fotografica raccolta durante lo svolgimento di due azioni in cui l'artista appare seduto ad un tavolino, in un caso nell'atto di ricoprire il proprio volto di fango, e nell'altro bendato, con occhi, orecchie e bocca integralmente coperti, in un inverosimile tentativo di scrittura mancata. *Pensare il pensiero* era stata presentata presso le sedi milanesi della Galleria Iolas nel maggio 1973:

---

<sup>1183</sup> PLUCHART 1975, p.n.n.

<sup>1184</sup> Dichiarazione di Ben Vautier, in VERGINE 1974.

<sup>1185</sup> Cfr. *ivi*.

A Milano ho fatto l'azione *Pensare il pensiero*. La sera dell'inaugurazione con una benda gessata mi coprivo il volto. Davanti a me, sul tavolo, avevo una tavoletta di rame sulla quale non veniva trascritto niente, perché la mia era un'operazione psicologica, perché quello era un processo cerebrale. La tavoletta non scritta testimoniava l'incomunicabilità del pensiero. Pensare il pensiero è qualcosa di incomunicabile<sup>1186</sup>.

A distanza di qualche mese, nel settembre del 1973 Mattiacci presentò anche *Rifarsi* a Parigi, sempre da Alexandre Iolas. Riferendosi all'azione l'artista precisò:

Era un richiamo ad un elemento primario, che è un po' una costante del mio lavoro. L'uso della creta ha voluto essere un'esperienza di contatto con la materia, e un richiamo alla genesi. [...] queste azioni sono progettate ma non provate. D'altronde, sono azioni semplici e dirette che non hanno bisogno di verifica<sup>1187</sup>.

Tali interventi invitavano alla riflessione, una riflessione critica, intesa in senso antropologico e comunicativo, auspicando la stessa carica di rinnovamento che si ritrova nella dichiarazione di Ben. Le fotografie – in particolar modo il primo piano che ritrae Mattiacci completamente bendato nell'atto di scrivere – fanno perfettamente eco a quelle scattate all'artista francese durante una azione del 1966, *Ne pas voir, ne pas entendre, ne pas parler*, già incontrate in relazione a *Persona 2* – come già ricordato, il catalogo della Biennale veneziana del 1972, che vedeva anche la partecipazione di Mattiacci, ne serba traccia; inoltre, la performance era stata eseguita da Ben in Italia nel 1971, lasciando presupporre che fosse nota all'artista italiano – ed incluse anche nello studio di Lea Vergine del 1974<sup>1188</sup> (Figg. 3.104-3.105).

L'artista può nascondersi, esporsi o fotografare parti del proprio corpo, infliggere segni dolci o violenti sulla sua superficie, nascondersi o proporre di rifare sé stesso, ma anche travestirsi, giocando sullo slittamento di ruoli e personalità. Come testimonia la copertina de *Il corpo come linguaggio* affidata a Urs Lüthi, le fotografie di Michel Journiac o Annette Messager<sup>1189</sup>.

---

<sup>1186</sup> Dichiarazione di Mattiacci in ALLEMANDI 1976, p. 51. L'artista fornisce anche ulteriori dettagli circa le altre opere in mostra: «A Milano c'era anche un cristallo con il calco delle mie mani, intitolato Toccare il mondo con mano, in cui le mie mani tenevano un grafico con i punti cardinali. C'erano poi i calchi d'alluminio di sette alberi veri tagliati. [...] La mummificazione delle cose dà un senso di eternità. Fare una fusione in metallo di un calco significa fermare un'impronta sia di sé stesso, che della natura», *ibid.* Se analizzati in quest'ottica, tali esiti di Mattiacci richiamano il *modus operandi* abbracciato anche da Giuseppe Penone. Si rimanda inoltre a MATTIACCI 1973.

<sup>1187</sup> *Ibid.*

<sup>1188</sup> Cfr. VERGINE 1974.

<sup>1189</sup> Una mostra in tal senso significativa come *Transformer. Aspekte der Travestie*, curata da Jean-Christophe Ammann nello stesso 1974, risulta illuminante circa le possibilità legate a travestimenti, slittamenti e riflessioni identitarie e di genere, largamente indagate dagli artisti durante il corso degli anni Settanta. Cfr. TRANSFORMER. ASPETKE DER TRAVESTIE 1974.

Non si trattava esclusivamente di una riflessione identitaria o di genere, ma anche di rimettere in discussione, ancora una volta, il ruolo dell'artista e del sistema entro cui questo era inglobato, scisso tra museo e mercato.

La partita giocata dal corpo, una volta spogliato di ogni sovrastruttura, poteva giungere sino alla sua scheletrizzazione: *Contrat pour un corps* (1972) di Michel Journiac<sup>1190</sup>, che consiste in un tentativo di trasformare il corpo in opera d'arte attraverso tre contratti immaginari stipulabili scegliendo la pittura, l'oggetto, un fatto sociologico o l'artista stesso, con ironiche conseguenze che portano ad ottenere risultati che, per quanto diversi, restano spettrali (Fig. 3.106), dialoga con gli scheletri di Gino De Dominicis esposti alla Biennale di Venezia del 1972 per *Il tempo, lo sbaglio, lo spazio* (1970) (Fig. 3.107). Era proprio nel rifiuto del sistema dell'arte, del museo e del mercato, spingendosi talvolta sino al totale rifiuto dell'arte, come il silenzio di Duchamp aveva insegnato, che le più disparate pratiche artistiche trovavano terreno fertile e comune.

Come testimoniano le parole di Boltanski, pronunciate tentando di avvicinare il proprio lavoro a quello degli acerrimi nemici di Supports/Surfaces, tale proposito comune, tratto tipicamente sessantottino e tutt'altro che sopito almeno sino alla prima metà degli anni Settanta, avrebbe potuto permettere in futuro di rileggere le pratiche artistiche di quel tempo adottando chiavi interpretative più unitarie, che non si focalizzassero esclusivamente su formalismi e rivendicazioni estemporanee, fini a sé stesse o ideologicamente compromesse:

C'était dans l'air du temps, on était après Mai 68, il y avait un refus des musées et ça correspondait au climat général de vouloir travailler autrement, hors des lieux officiels. Au même moment, les artistes de Supports-Surfaces faisaient des trucs à la campagne, accrochaient des bouts de toiles peintes sur des arbres...Ils mettaient leurs œuvres à l'extérieur, nous on faisait autre chose, mais c'était un peu pareil. J'ai dit cela une fois à Viallat, je ne sais pas s'il en était heureux : je suis persuadé que les travaux que nous faisons dans les années 1970 seront un jour exposés dans la même salle de musée, et que le visiteur que passera ne verra aucune différence entre son travail et le mien<sup>1191</sup>.

### **3.4 SUPPORTS/SURFACES: CONFRONTI E SCONTRI CON L'ARTE POVERA**

---

<sup>1190</sup> Cfr. VERGINE 1974.

<sup>1191</sup> BOLTANSKI, GRENIER 2007, p. 51.

Alla biennale parigina del 1971 l'avventura di Supports/Surfaces era già giunta al capolinea: i membri costitutivi del gruppo si presentarono infatti in due schieramenti disgiunti e contrapposti<sup>1192</sup>. André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Jean-Pierre Pincemin esposero separatamente da Noël Dolla e Claude Viallat, mentre Bernard Pagès e André Valensi, decisero di non prender parte alla rassegna (Fig. 3.108). Il gruppo aveva intrapreso la propria attività ufficialmente a partire dal settembre 1970, ma risultava attivo, con configurazioni e presenze mutevoli, già nella seconda metà degli anni Sessanta.

La storia del gruppo, tradizionalmente ricondotto in sede critica alle pratiche della pittura analitica<sup>1193</sup> e con un bagaglio piuttosto ingombrante di speculazioni politiche e teoriche, viene normalmente ricostruita dagli studi a partire dalla mostra all'ARC del Musée d'Art Moderne di Parigi del settembre 1970<sup>1194</sup>: in tale occasione, e per la prima volta, alcuni artisti riconducibili al gruppo decisero di esporre sotto l'appellativo di Support(s)/Surface(s) (Fig. 3.109). Eppure la preistoria del gruppo era già, a tali cronologie, piuttosto densa: con la prima mostra ufficiale del 1970 emersero i primi dissapori tra gli artisti, cui seguirono le varie scissioni del 1971.

Supports/Surfaces prese avvio, almeno ad uno stadio embrionale, con una grande mostra collettiva organizzata nel sud della Francia, ben lontano dalla capitale: *Impact* a Céret, dove nel 1966 un eterogeneo gruppo di artisti decise di unire le forze ed esporre congiuntamente per far sentire la voce della provincia francese (Fig. 3.110). L'iniziativa prese forma da un'idea di Claude Viallat e del critico Jacques Lepage, uno dei primi promotori del gruppo; assieme a Viallat, Vincent Bioulès, Pierre Buraglio, che confluirono poi in Supports/Surfaces, *Impact* vide anche la partecipazione di artisti legati al Nouveau Réalisme come Arman, a Fluxus come Ben Vautier, ma anche e soprattutto a BMPT, con Daniel Buren, Michel Parmentier e Niele Toroni<sup>1195</sup>. Agli albori, dunque, i membri del futuro gruppo erano particolarmente vicini ad un substrato nizzardo, che coniugava ricerche oggettuali e performative al sempre presente influsso dell'opera di Yves Klein, il cui ricordo era ancora particolarmente vivo – insieme a quello di Matisse – nel sud della Francia.

Con il passare del tempo il gruppo accolse dalla provincia partecipanti sempre nuovi, assumendo una fisionomia più definita ma ancora intaccata dall'influsso della Scuola di Nizza, sino

---

<sup>1192</sup> In merito alla scissione del gruppo si rimanda a NYKOLAK 2020.

<sup>1193</sup> Per una panoramica sulla coeva situazione italiana cfr. BELLONI 2015.

<sup>1194</sup> Cfr. *SUPPORT-SURFACE* 1970. Artisti in mostra: Bioulès, Devade, Dezeuze, Saytour, Valensi, Viallat. Pagès decise di non prender parte all'esposizione.

<sup>1195</sup> Cfr. *IMPACT* 1966. Artisti in mostra: Argimon, Gali-Camprubi, Pericot, Miralda, Salvado, Valles, Arman, Ben, Chubac, Epele, Farhi, Gette, Gilli, Malaval, Viallat, Venet, Bioulès, Biras, Buraglio, Buren, Dufo, Kermarrec, Parmentier, Parre, Prosi, Rouan, Stotzky, Tissinier, Toroni.

all'inclusione di presenze maggiormente dedite alla teoria e alla politica, rappresentata da artisti come Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, per certi versi più affini alla temperie culturale parigina.

Soprattutto le idee di Cane e Devade, molto vicini alla redazione della rivista militante «Tel Quel» e dunque rappresentanti di quell'ambiente culturale impegnato, filo-maoista e poststrutturalista, avrebbero causato la lenta disgregazione del gruppo. A seguito della fondazione di una propria rivista «Peinture-Cahiers Théoriques» (Fig. 3.111) all'inizio del 1971 la stabilità del gruppo risultò ulteriormente compromessa: la scissione sembrava già definita nel giugno dello stesso anno quando, mentre alcuni dei membri del gruppo comunicavano già le proprie dimissioni, a Nizza gli artisti esposero in due schieramenti distinti<sup>1196</sup>, espediente che venne riproposto con più forza nell'autunno a Parigi.

Non è questa la sede adatta all'approfondimento della storia del gruppo, una storia complessa, caratterizzata da ribaltamenti ed instabilità, e già ampiamente affrontata dagli studi<sup>1197</sup>; il problema su cui focalizzarsi è piuttosto quello di un possibile parallelismo con l'esperienza dell'Arte povera, frequentemente chiamata in causa in relazione a Supports/Surfaces dagli studi degli ultimi anni. Si tratta per lo più di suggestioni, in cui l'eventualità di un'analisi comparata viene talvolta blandamente suggerita ma mai portata a termine, quando non respinta per una supposta incongruenza d'intenti tra tali ricerche. L'ipotesi, per quanto azzardata, ha avuto ripercussioni positive anche in scelte pratiche e concrete: ad esempio, il riallestimento delle collezioni contemporanee del Centre Georges Pompidou del 2021 raggruppava, incoraggiando una prospettiva dialogica, opere storiche degli artisti dell'Arte povera e quelle di alcuni membri di Supports/Surfaces. Tali scelte, solitamente giustificate semplicemente attraverso la coincidenza cronologica e l'operatività di gruppo, aspetti che accomunano questi artisti italiani e francesi, meritano un'analisi più articolata.

Il dibattito critico si è sporadicamente pronunciato circa la legittimità di un possibile dialogo tra Arte povera e Supports/Surfaces a partire dalla fine degli anni Novanta. Inquadrando le opere dei francesi entro il terreno della pittura analitica in un confronto tra Italia e Francia, Anne-Marie Sauzeau – che aveva vissuto sulla propria pelle l'esperienza dell'Arte povera, a partire dal legame con Alighiero Boetti – ha accolto tali possibilità: le ricerche di un artista come

---

<sup>1196</sup> Teatro Municipale di Nizza, 15-20 giugno 1971. Arnal, Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze esposero nel *foyer* del teatro; Dolla, Grand, Saytour, Valensi, Viallat in sala e sulla scena. Pincemin decise di non partecipare, mentre Viallat, pur partecipando, aveva già comunicato le proprie dimissioni dal gruppo.

<sup>1197</sup> Cfr. *NOUVELLE PEINTURE EN FRANCE. PRATIQUES/THÉORIES* 1974; POINSOT 1983; GRINFEDER 1991; *SUPPORTS/SURFACES* 1991; *LE SOGLIE DELLA PITTURA* 1999; *LES ANNÉES SUPPORTS/SURFACES* 1998; *SUPPORTS/SURFACES* 2000; *SUPPORTS/SURFACES. QUATTRO ARTISTI IERI E OGGI* 2005; LEPAGE 2018; *SUPPORTS/SURFACES. LES ORIGINES. 1966-1970* 2018.

Giulio Paolini si accostano facilmente, almeno ad una lettura superficiale, con il processo di analisi degli elementi costitutivi del quadro messo in atto dagli artisti di Supports/Surfaces, ma è soprattutto per Sauzeau lo scultore Bernard Pagès «uno dei più vicini all'Arte povera. Dopo gli *Arrangements* analitici seriali degli inizi, gli incontri molto sintetici che egli crea tra materiali naturali e industriali, assumono l'aspetto di sculture, in cui il colore stesso è tentato nel cemento, nel legno e nel ferro»<sup>1198</sup>. Il dialogo tra i due schieramenti risiedeva, secondo Sauzeau, nell'«allargamento del campo epistemologico delle categorie di Belle Arti, il superamento dei confini tra pittura e scultura» insito già nel Minimalismo, «i cui tratti essenziali, fatti di attitudini mentali e processi artistici, vengono allora teorizzati da Sol LeWitt. Senza quella nuova soglia, base del Concettualismo, Arte Povera e Supports/Surfaces avrebbero difficilmente potuto costituirsi come gruppi e riconoscersi a vicenda»<sup>1199</sup>. Le riflessioni sull'arte d'oltreoceano risultano funzionali nell'individuazione di una comune radice a cui reagire, seppur non la sola. Il crogiuolo di ricerche e stimoli entro cui si formarono questi giovani artisti italiani e francesi è di fatti ben descritto da Sauzeau:

A Parigi giovani di nome Buren, Parmentier, Meurice, Buraglio, Dezeuze, frequentano più volentieri la pittura di Sam Francis che non il formalismo astratto troppo ben rodato dell'Ecole de Paris o gli eccessi di materia e di pathos dell'Informel; amano anche il lavoro di Hantai [...]. Al sud, attorno a Nizza, un gran fervore creativo continua a nutrirsi dell'esempio di Matisse. In Italia giovani artisti di Roma e del nord, mentre seguono la situazione americana, raccolgono le innovazioni di Burri e Fontana, di Manzoni e di Castellani – la tela trattata come spazio tridimensionale, la monocromia – o ancora il minimalismo grafico di Carla Accardi e Dorazio<sup>1200</sup>.

In particolare, la già citata mostra parigina *L'Art du réel USA 1948-1968* del 1968 rappresentò in tal senso un importante momento di verifica per il raggruppamento francese. Alcune opere esposte per l'occasione al Grand Palais avrebbero rappresentato un'importante sollecitazione per il lavoro degli artisti di Supports/Surfaces, recettivi nei confronti di un'arte impersonale da analizzare analiticamente. Tale slancio andava però a contaminarsi con altri elementi: il lascito di alcuni grandi maestri come Mondrian o Matisse, in quegli anni oggetto di retrospettive, studi, e in rivalutazione in Francia, così come il più innovativo slancio dell'Antiform, che proponeva a sua volta vie alternative rispetto al quadro tradizionalmente

---

<sup>1198</sup> SAUZEAU 1999, pp. 11-15. Per il rapporto con Paolini, si rimanda a *LE SOGLIE DELLA PITTURA* 1999, p. 20.

<sup>1199</sup> SAUZEAU 1999, p. 13.

<sup>1200</sup> *Ibid.*

inteso. A tal proposito Sauzeau ha dichiarato che «La tela libera poggiata a terra o al muro, così flessibile da diventare antiformali, è una delle scelte iniziali di Viallat, Cane e Griffa a partire da alcuni schemi più o meno matissiani o americani»<sup>1201</sup>.

L'analisi di Barbara Rose, che definisce Supports/Surfaces «le premier mouvement vraiment radical né à Paris depuis le cubisme»<sup>1202</sup>, ha inquadrato le ricerche gruppo francese entro le esperienze postminimaliste. In particolare, Rose rilevava che

On a fait grand cas du lien entre le Paris d'après-guerre et le New York des années 50 et du début des années 60, mais on a dit relativement peu choses sur les relations entre Supports/Surfaces, le post-minimalisme et l'arte povera italien, lequel s'est trouvé au début associé à la contestation de la culture de consommation bourgeoise mais a montré par la suite avec quelle facilité il était récupéré par l'industrie de la mode<sup>1203</sup>.

Rose contraddiceva l'idea secondo cui una comunicazione di scambio tra Parigi e New York corresse il rischio di divenire, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, praticamente impossibile. La passione per l'arte d'oltreoceano di Marcelin Pleynet, poeta e teorico d'arte che si divideva tra Parigi e New York e che costituì un riferimento critico imprescindibile per il gruppo di Supports/Surfaces grazie alla passione per la speculazione teorica di Clement Greenberg, costituiva l'esempio tangibile di un collegamento tra tali realtà solo apparentemente lontane<sup>1204</sup>.

Nell'analizzare le premesse storiche e culturali che portarono alla genesi delle pratiche antiformali, e successivamente alla dematerializzazione dell'arte poi, Rose individuava presupposti comuni tra Europa e America: l'influsso del Minimalismo, che «se révélait être un style hybride, comportant un élément conceptuel et théâtral fort, qui le reliait à la performance telle que la pratiquait l'avant-garde néo-dada internationale (de fait, les premières sculptures de Robert Morris et de Claes Oldenburg étaient des accessoires de théâtre)»<sup>1205</sup>, congiuntamente a una situazione politica e sociale instabile. Rose sosteneva che «la dématérialisation de l'objet, pour reprendre l'expression forgée par la critique américaine Lucy Lippard, prenait place dans un

---

<sup>1201</sup> *Ibid.*

<sup>1202</sup> ROSE 2000, p. 51.

<sup>1203</sup> Ivi, p. 52.

<sup>1204</sup> «Poètes bilingues qui habitaient Paris accomplirent un travail de traduction essentiel: John Ashbery, critique d'art à l'International Herald Tribune, et Marcelin Pleynet, qui s'était familiarisé avec la théorie critique de Clement Greenberg, chef de l'école formaliste américaine, par l'intermédiaire de son ami James Bishop. Cependant, les théories influentes de Greenberg, à cause de leur fondement chez Kant et dans l'école anglaise du positivisme logique, ne pouvaient qu'être dénaturées une fois traduites en français. En vérité, on pourrait écrire une histoire critique des relations Paris-New York sur la seule base des erreurs de traductions»; *ibid.*

<sup>1205</sup> Ivi, p. 50.



climat intellectuel et politique spécifique qui définit également le contexte dans lequel apparut le groupe Supports/Surfaces»<sup>1206</sup>, aggiungendo inoltre che «la fin sanglante de la guerre en Algérie et de la guerre criminelle du Viêt-Nam créaient un climat d'incertitude et d'agitation continuelle, qui ne pouvait s'exprimer en art, consciemment ou non, que par une insistance sur le provisoire, l'éphémère, le contingent et l'expérimental»<sup>1207</sup>.

Rose rimarcava inoltre l'importanza per la genesi di Supports/Surfaces del lavoro di alcuni artisti nel delicato punto di passaggio tra tendenze minimal ed antiformali, citando la compresenza, in alcune occasioni espositive, degli stessi artisti dell'Arte povera. In particolare, il lavoro di Toni Grand sembrerebbe essere per Rose debitore di tale momento della storia dell'arte<sup>1208</sup>, esemplificato da una mostra dirompente come *9 at Castelli*<sup>1209</sup>: la preoccupazione di fare apparire, tali e quali, processi e materiali incontrava senza dubbio la poetica degli artisti di Supports/Surfaces. Tale aspetto sarebbe però stato declinato attraverso l'influsso più cerebrale delle teorie post-strutturaliste francesi, che stemperavano quella componente cantieristica, e per certi versi emotivamente viscerale, tipica dell'Antiform<sup>1210</sup>.

Alla base di tale comune denominatore andava collocata la processualità del lavoro di Jackson Pollock, intercettata dagli artisti principalmente attraverso gli scatti di Hans Namuth che ritraevano l'artista alle prese con il *dripping*, testimonianze essenziali per far riflettere «sur la question du dévoilement du processus»<sup>1211</sup>; proprio in tali sguardi rivolti a Pollock le ricerche di Supports/Surfaces e del filone postminimalista – cui l'Arte povera contribuiva secondo Rose attraverso una teatralità che si combinava alle ricerche pittorico-astratte – potevano incontrarsi, favorendo una complessa ibridazione tra componenti apparentemente inconciliabili:

La tentative d'analyser et d'intégrer ce que Pollock avait accompli constitue le lien premier entre Supports/Surfaces et le post-minimalisme. Mais ce qui, d'un autre côté, sépare le post-minimalisme des traditions de l'art abstrait, c'est sa relation à l'arte povera. Elle le

---

<sup>1206</sup> *Ibid.*

<sup>1207</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>1208</sup> «Par ailleurs, les environnements créés par des sculpteurs comme Toni Grand semblaient illustrer davantage les notions de centre éclaté, d'espace prosaïque et les préoccupations perceptuelles de Robert Morris, Richard Serra et Bruce Nauman»; *ivi*, p. 55.

<sup>1209</sup> «Faire apparaître tels quels les processus et les matériaux était le thème d'une exposition collective très médiatique, organisée en 1968 par Robert Morris et connue comme l'exposition de l'Entrepôt Castelli. Parmi les artistes choisis par Morris pour illustrer son esthétique de l'Anti-Form (qu'il publia dans un numéro d'Artforum de 1968), se trouvaient Richard Serra et ses anciens étudiants Keith Sonnier et Alan Saret, ainsi que deux artistes de l'arte povera exposés par Sonnabend à New York, Gilberto Zorio et Giovanni Anselmo. Eva Esse était la seule femme de l'exposition», *ibid.*

<sup>1210</sup> «La possibilité de déconstruire les éléments de la peinture se présentait comme un travail d'analyse nécessaire, compatible avec la philosophie analytique anglo-allemande et avec l'analyse structuraliste française».

<sup>1211</sup> *Ivi*, p. 52.

rapproche plutôt des démonstrations théâtrales de la *scenografia* et des projets d'installations qui caractérisent l'art italien d'après-guerre<sup>1212</sup>.

Veniva inoltre rimarcata la diversità delle ricerche degli artisti che avevano variamente, e spesso in momenti differenti, animato l'esperienza di Supports/Surfaces<sup>1213</sup>, evidenziando una differenza sostanziale rispetto al gruppo dell'Arte povera. Mancava infatti, secondo Rose, quel debito nei confronti di avanguardie storiche come Dadaismo e Surrealismo che conferì un'aura enigmatica e psicologica, più che esclusivamente percettiva, all'Arte povera<sup>1214</sup>.

Più spesso, il discorso critico su Supports/Surfaces si è concentrato sull'apparenza rudimentale di una parte della produzione, chiamando in causa – come è talvolta avvenuto in Italia per l'Arte povera<sup>1215</sup> – una vocazione artigianale e rustica. Éric De Chassey si è interrogato sulla questione, divenuta successivamente una chiave di lettura di tendenza. Una simile interpretazione era in realtà già stata proposta negli anni d'esordio del gruppo da Jean Clair: Catherine Millet aveva imbrigliato il movimento entro la scuderia – da lei stessa prediletta – del concettualismo, mentre Clair aveva postulato la definizione negativa di “astrazione etnografica”. Chassey ha ripreso tale filone interpretativo riferendosi a materiali e tecniche impiegate dagli artisti per riallacciarsi al mondo rurale, «non pas parce que Supports/Surfaces opérerait une sorte de taxinomie d'un monde rural en perdition [...], mais parce que les méthodes caractéristiques du monde rural ont été utilisées d'une manière inédite, dans la pratique artistique

---

<sup>1212</sup> *Ibid.*

<sup>1213</sup> «Supports Surfaces n'était pas un mouvement ou une école plus monolithique que le post-minimalisme. Chacun des artistes associés au groupe interprétait différemment la composition all-over de Pollock, le rapport d'échelle à l'environnement, les expériences avec les matériaux et les techniques, et l'anti-illusionnisme radical. Cependant, à un moment donné, il fut décisif pour chacun de détacher, à sa manière, la surface peinte du châssis qui la supportait et la séparait du monde et de son environnement concret», *ibid.*

<sup>1214</sup> «À la différence de mouvements comme Fluxus et de son rejeton, l'arte povera, les artistes associés à cette période expérimentale particulièrement riche se distinguent, en tant que groupe, par une relation somme toute d'opposition à l'égard du modernisme dominant, et non par une dette envers Dada ou le surréalisme. La prise en compte de l'espace de la galerie ou du musée en tant que contenant et environnement des œuvres, et les allusions sporadiques au mystère de l'objet énigmatique et de ses provocations psychologiques – par opposition aux provocations perceptuelles – ne sont pas encore devenus des objectifs» Ivi, p. 55. Tale discendenza veniva chiamata in causa, con accezione negativa, anche da Marcelin Pleynet nella sua raccolta di scritti teorici del 1971 *L'enseignement de la peinture*, che godeva di diffusa circolazione anche in Italia: «Lorsque André Breton écrit: «Il serait impossible de parler à leur propos [à propos de Duchamp, Max Ernst, Picabia, Chirico, Picasso, Man Ray] de Cézanne dont, en ce qui me concerne, je me moque absolument et dont, en dépit de ses panégyristes, j'ai toujours jugé l'attitude humaine et l'ambition artistique imbéciles, presque aussi imbéciles que le besoin aujourd'hui de le porter aux nues » (Les Pas perdus, p. 198), il exclut arbitrairement et sottement (Picasso n'a jamais caché sa dette à Cézanne) les transformations spécifiques d'une discipline donnée, pour ne s'arrêter qu'aux manifestations les plus vulgaires et les plus superficielles d'un objet qu'il arrache p. 21 délibérément à sa réalité historique. Breton ouvre ainsi incontestablement la voie à un miroitement avant-gardiste dont la naïve référence littéraire-sociologique n'a pas manqué de produire les séquelles franco-américaines que l'on sait (Nouveau-réalisme, Pop-art, Art pauvre, Art conceptuel, etc...)», PLEYNÉ 1971, p. 20.

<sup>1215</sup> Cfr. CULLINAN 2011.

même»<sup>1216</sup>, evidenziando «la vigueur de l'engagement en même temps que la reconnaissance forte de la nécessité de repenser profondément – et simultanément – les fondements de la pratique artistique et l'inscription de celle-ci dans la société»<sup>1217</sup>.

L'idea di Supports/Surfaces come corrispettivo dell'utopia 'rustica' in campo artistico è ripresa anche da Barbara Satre, che più recentemente si è cimentata in un primo tentativo di confronto tra il gruppo francese e l'Arte povera di più ampio respiro, cui andrebbe però integrato un raffronto tra le opere dei due schieramenti più preciso. La metodologia impiegata da Satre per postulare tale parallelismo risulta condivisibile:

Dans la perspective de mettre au jour ces endroits de frottement, il est nécessaire de discuter la mise en regard des groupes au-delà des postures théoriques qui les fondent. Dans le cas de l'Arte Povera, la notion symbolique de pauvreté défendue par Germano Celant accompagne un rapport critique à l'objet d'art, le processus de mise à nu entraînant une ouverture large des cadres disciplinaires. Dans celui de Supports/Surfaces, au contraire, on en appelle à l'appréhension du médium pictural seul, à la littéralité de l'œuvre, ramenant la peinture à ses propres constituants. Ces constructions intellectuelles antithétiques ne reflètent pas pleinement l'ambition des expériences menées en Italie et en France par les artistes. Interroger les zones objectives de rapprochement des œuvres permet ainsi de mettre au jour des logiques artistiques croisées, qui mènent de la peinture au volume chez Supports/Surfaces et de l'objet à la peinture ou à la sculpture comme médium de référence dans l'Arte Povera<sup>1218</sup>.

Come nota Satre, è in particolare il momento di genesi del gruppo francese, tra il 1966 ed il 1970, a risultare foriero di parallelismi con l'Arte povera, soprattutto a partire da alcune occasioni espositive nel paesaggio (Fig. 3.113) che avevano talvolta visto anche in Italia la presenza dei francesi (Fig. 3.112). Sebbene l'effettiva compresenza dei giovani di Supports/Surfaces e dei protagonisti dell'Arte povera non si fosse mai verificata in quegli anni, l'influsso di alcune esperienze internazionali in tal senso fondative aveva raggiunto anche la Francia<sup>1219</sup>. Inoltre le opere di artisti come Jannis Kounellis, Pino Pascali, Eliseo Mattiacci, Gilberto Zorio, etc., godevano alla fine degli anni Sessanta di circolazione nelle gallerie parigine, con una buona copertura mediatica garantita dalle recensioni che circolavano sulle riviste di settore.

---

<sup>1216</sup> DE CHASSEY 2000. Jean Clair aveva così descritto le partiche di Supports/Surfaces in CLAIR 1972c.

<sup>1217</sup> DE CHASSEY 2000, p. 34.

<sup>1218</sup> SATRE 2018, pp. 61-62.

<sup>1219</sup> Si rimanda al primo capitolo della tesi.

Come scrive Satre, «la comparaison des photographies qui documentent les expositions témoigne d'échos troublants, si l'on envisage les œuvres d'après leurs caractéristiques formelles mais aussi et surtout à travers leurs capacités d'inscriptions dans l'espace»<sup>1220</sup>. Osservando le testimonianze fotografiche della fine degli anni Sessanta risulta evidente che le modalità d'allestimento delle opere di Supports/Surfaces avessero risentito della temperie culturale dell'Arte povera e di *When Attitudes Become Form*, riferimenti senza i quali certe soluzioni non sarebbero state pensabili. Se il rapporto con l'arte d'oltreoceano è spesso menzionato – e quasi scontato: Marcelin Pleynet, come già precisato, era molto vicino a tali artisti francesi –, l'alternativa dell'Arte povera, sebbene più vicina geograficamente e maggiormente presente nella capitale francese, viene spesso sottovalutata<sup>1221</sup>.

Chiamare in causa l'Arte povera come termine di confronto significa anche, però, ridimensionare la lettura che si è imposta in merito alla produzione dei francesi, spesso travisata in direzione eccessivamente riduzionista o concettualizzante: l'aspetto più materico e quasi performativo di certe opere che conquistano lo spazio, a metà strada tra scultura e installazione, viene spesso cancellato da speculazioni teoriche legate alla pittura analitica, ambito innegabilmente vicino ai francesi, ma in maniera non esclusiva. A tal proposito andrebbe ribadito quanto la fazione più parigina, rappresentata da artisti come Cane e Devade, particolarmente legata a pratiche pittoriche riduzioniste, fosse subentrata in un secondo momento a quella più provinciale e nizzarda, che si caratterizzò una produzione certamente più eterogenea e sperimentale – Viallat e Dolla erano legati a personalità come Arman e Ben, mentre Pagès e Grand scolpivano. –. Quest'ultimo sottogruppo, in particolare, aveva più spesso intrattenuto legami con l'Italia, forse anche per questioni di vicinanza geografica.

Satre ha proposto dei parallelismi tra la produzione di Grand, Viallat e Pascali, così come tra l'impiego di tessuti da parte di Pistoletto, Dolla e Saytour; si tratterebbe di «importantes convergences entre les courants italiens et français, déplaçant le minimal vers le primitif, vers une esthétique de la rusticité»<sup>1222</sup> (Figg. 3.114-3.121). Nonostante un certo primitivismo possa dirsi presente sia tra gli italiani che tra i francesi, una chiave di lettura che predilige

---

<sup>1220</sup> SATRE 2018, p. 64.

<sup>1221</sup> La stessa Satre ha evidenziato tale problema parlando di «translation art français/art américain qui propose Arnaud Pierre dès 1998, en écartant, de fait de ce paysage l'Arte Povera».

<sup>1222</sup> «Les travaux sur le bois de Grand dès 1970 tissent à partir de gestes sculpturaux simples, comme souvent chez Pascali, des liens avec l'artisanat paysan. Ce sont par ailleurs les ligatures de Viallat qui croisent fortement les tressages de Pascali. La logique du prélèvement préside aussi à beaucoup d'œuvres de la fin des années soixante autant en Italie qu'en France. L'enjeu du réemploi des chiffons chez Michelangelo Pistoletto – tissus et vêtements usagés utilisés depuis 1967, relevant du registre pictural dans l'acception de l'artiste – trouve son équivalent, à la même période, dans les œuvres avec tissus de Noël Dolla ou de Patrick Saytour des tissus choisis pour leurs propriétés colorées et leur caractère familier», *ivi*, p. 63.

esclusivamente l'aspetto rustico e artigianale delle opere in senso stretto risulta forse limitante. L'aspetto di non finito andrebbe piuttosto inquadrato entro un'ottica di «tentatives nouvelles d'élargissement des genres»<sup>1223</sup>, più che di semplice vocazione campestre, artigianale o rudimentale.

Un approfondimento sugli allestimenti, tenendo presente la volontà di confrontarsi con uno spazio non istituzionale e prevedendo dunque anche esposizioni in esterno, in luoghi periferici e distanti dalle canoniche gallerie, prima ancora che dai musei, risulta più appropriato. Proprio in tale direzione l'Arte povera e Supports/Surfaces s'incontravano, seguendo modalità operative simili.

Alcuni protagonisti di Supports/Surfaces esposero effettivamente all'aperto ed in Italia, ad Anfo, a cavallo tra l'agosto e il settembre del 1968 in *Un paese + l'avanguardia artistica*<sup>1224</sup>. Per l'occasione Viallat, Pagès, Saytour e Dolla erano ancora definiti «un certain nombre d'artistes de l'École de Nice»<sup>1225</sup>, a riprova dell'importanza rivestita dalla compagine nizzardo-centrica del futuro gruppo<sup>1226</sup>: capostipiti morali di tale scuola erano stati Yves Klein e Arman. Va rimarcato come tale manifestazione precedesse di circa un mese *Arte povera + Azioni povere*, anticipandone le caratteristiche salienti; a posteriori, Lepage si riferì alla mostra di Anfo con parole che ricordavano lo stesso clima delle giornate di Amalfi del 1968:

Au nord de Brescia, sur le lac d'Idro, le village d'Anfo peuplé par quelques centaines de paysans, reçut pour une semaine un nombre presque aussi considérable d'artistes autrichiens, allemands, français, italiens, japonais. Consacré à l'art expérimental, cette manifestation occupa l'ensemble du village et de ses environs immédiats. Ses murs se recouvrirent d'affiches, de sérigraphies, de poésie concrète ou visuelle, de slogans. Quelques événements ponctuèrent la semaine. L'accueil des villageois fut chaleureux<sup>1227</sup>.

---

<sup>1223</sup> *Ibid.*

<sup>1224</sup> *Un paese + L'avanguardia artistica* (Anfo, 25 agosto-3 settembre 1968), a cura di Sarenco. Per un approfondimento si rimanda ad ACOCELLA 2016, pp. 51-71; SECCAMANI 2021.

<sup>1225</sup> LEPAGE 1968.

<sup>1226</sup> I documenti d'archivio relativi all'organizzazione del festival conservati ad Anfo fanno luce sul ruolo di Jacques Lepage, critico particolarmente vicino agli artisti nizzardi che avrebbero di lì a qualche anno preso parte a Supports/Surfaces. La corrispondenza epistolare di Lepage si svolgeva con Sarenco, poeta e organizzatore della rassegna che ruotava principalmente attorno al panorama della poesia visiva. Come testimoniano le fonti archivistiche, inizialmente Lepage propose la partecipazione di Alocco, Saytour, Dolla, Viallat, Pagès; Sarenco invitò inoltre altri pittori francesi minori, tra cui Henri Baviera. Lepage avrebbe ricordato successivamente la partecipazione di Dolla, Pagès, Viallat e Saytour; gli ultimi due si sarebbero recati fisicamente ad Anfo. Cfr. LEPAGE 2018, p. 42. Si ringraziano Sarenco e Alessandra Acocella per la condivisione dei documenti archivistici.

<sup>1227</sup> Cfr. LEPAGE 2018, p. 42.

Come testimoniano i documenti d'archivio, il coordinatore del gruppo di artisti francesi aveva domandato a Sarenco, responsabile del festival: «En ce qui concerne les œuvres, pour ceux qui ne voudraient pas le réaliser sur place, pourraient-ils les porter avec eux [...]?»<sup>1228</sup>, lasciando intendere un'idea di opera concepita sul posto ed effimera, abbracciando dunque un *modus operandi* distante dalla canonica concezione di pittura, ma vicino alle pratiche dell'Arte povera. Una lettera di Claude Viallat, similmente, testimonia l'importanza della componente processuale nel proprio lavoro, riferendosi all'azione svolta dagli agenti atmosferici sulla propria tela, esposta in esterno (Figg. 3.122-3.123):

J'ai envoyé à Anfo une toile qui doit être exposée en plein air et subir les intempéries. La couleur y est fixée de telle sorte que la pluie l'entraîne et délave la toile ou du moins la modifie par des coulures. Elle fera sa transformation d'elle-même. [...] Qu'on ne s'étonne pas donc si elle déteint. L'idéal serait à la fin de l'exposition que la toile soit blanche. Ce qui n'arrivera pas. Mais l'idée me paraît intéressante à creuser<sup>1229</sup>.

Veniva così riproposta una pratica già impiegata da Yves Klein nelle sue *Cosmogonies* dei primissimi anni Sessanta (Fig. 3.124); tale recupero, avvenuto sotto il segno della città di Nizza, che aveva dato i natali a Yves Klein ed in cui Viallat aveva esordito come pittore nel 1966, si caricava però, all'altezza del 1968, di una più forte ed attuale valenza processuale: se Klein tentava di stabilire una sorta di rapporto assoluto tra gli agenti atmosferici ed il suo blu, Viallat sembrava invece concentrarsi maggiormente sull'atto trasformativo di modificazione della tela nel tempo. La tela, libera come fosse un lenzuolo, era appesa in guisa di stendardo attraverso dei fili agganciati alle facciate di due palazzi del paese, e presentava un motivo ripetuto lungo tutta la superficie, come a formare una trama.

Tale motivo ripetuto, caratteristica ricorrente di tutta la produzione di Viallat, è stato recentemente accostato a *Cow Wallpaper* (1966) di Andy Warhol per serialità e brillantezza cromatica<sup>1230</sup> (Figg. 3.125-3.126); eppure, andrebbe forse interpretato come un'entità autonoma e cromaticamente significativa – ricorda il depositarsi dei colori sulla tavolozza quando spremuti dal tubetto – ma non realistica, configurandosi quasi come una non-forma: un segno che è colore, e rappresenta il colore nella sua autoreferenzialità, ma che perde al contempo le proprie qualità formali attraverso le pieghe del supporto, che possono variare, e le colature e le

---

<sup>1228</sup> LEPAGE 1968.

<sup>1229</sup> Claude Viallat, lettera a Jacques Lepage, in LEPAGE 2018, p. 43.

<sup>1230</sup> Cfr. MATHIEU 2018; *SUPPORTS/SURFACES. LES ORIGINES. 1966-1970* 2018.

scoloriture dovute agli effetti degli agenti atmosferici. Potrebbe dunque forse leggersi nella ‘macchia’ di Viallat un tentativo di traslare alcune cifre peculiari dell’Antiform impiegando un linguaggio che rimane pittorico. Piuttosto che Warhol, parallelismi più cogenti andrebbero ricercati nel lavoro degli anni parigini di un Sam Francis<sup>1231</sup>, nei *papier collés* o nelle vetrate dell’ultimo Matisse<sup>1232</sup>, se non addirittura, guardando oltreoceano, ai dipinti di Paul Feeley come *Ilion* (1962), esposto al Grand Palais nel 1968 in occasione della mostra *L’Art du réel USA 1948-1968*<sup>1233</sup> (Figg. 3.127-3.128), tenendo ben presente che la freschezza e l’imprevedibilità processuale presenti in Viallat non trovavano minimamente spazio negli esiti *hard-edge*.

Risulta invece altamente improbabile che gli striscioni realizzati negli stessi anni da un artista come Giulio Paolini fossero noti ai francesi, sebbene l’idea di appendere al soffitto una presenza pittorica fosse stata messa in atto dallo stesso Paolini a Cagnes-sur-Mer nell’estate del 1969. Anche l’intervento paoliniano concepito per *Campo urbano*, a Como nello stesso anno<sup>1234</sup> si allineava, inconsapevolmente, agli esiti di Viallat e Saytour esposti ad Anfo nel 1968 (Figg. 3.129-3.130).

Le parole di Bernard Pagès, che precisava esplicitamente di essere scultore e non pittore, facevano luce sulle modalità di reperimento dei materiali da impiegare per i propri lavori, allineandosi a pratiche che, passando per artisti come Duchamp o il Rauschenberg degli spettacoli teatrali di metà anni Sessanta, trovavano adesso una linea di prosecuzione nelle

---

<sup>1231</sup> Cfr. *SAM FRANCIS. LES ANNÉES PARISIENNES 1950-1961* 1995; BURCHETT-LERE, ZEBALA 2019.

<sup>1232</sup> A partire dai primi anni Sessanta gli ultimi anni di attività di Henri Matisse furono oggetto di particolare attenzione a livello internazionale, come dimostra la retrospettiva organizzata al MoMA nel 1961 *The last works of Henri Matisse: large cut gouaches*, cfr. *THE LAST WORKS OF HENRI MATISSE* 1961. Come si legge nel saggio introduttivo del catalogo, riccamente illustrato, «the use of flat or cursorily modeled color bounded by a dark peremptory line or a blank space on the canvas or the page, not for decorative effect, but to give a magical illusion of entire and rounded form, in true perspective and in three dimensions», WHEELER 1961, p. 7. Gli ultimi lavori del maestro francese, principalmente *cut-outs* realizzati nel sud della Francia nei primi anni Cinquanta, che assumevano dimensioni sempre più monumentali, permettevano di rintracciare nella produzione del pittore un aspetto quasi tridimensionale. Tale caratteristica avrebbe potuto sollecitare l’immaginario di Viallat e degli artisti di Supports/Surfaces: «In these last works, having been a colorist all his life, Matisse still pits on the vivid color one against another, with an unerring sense of beauty and youthful vigor. Having been a sculptor, he carves surface and space and attaches it with pins and paste», ivi 1961, p. 10. Alcune dichiarazioni del maestro riportate nello stesso catalogo risultano parlanti in tal senso: «Cutting colored papers permits me to draw in the color. For me it is a matter of simplification. Instead of establishing a contour, and then filling it with color – the one modifying the other – I draw directly the color... This guarantees a precise union of the two processes; they become one», Matisse in *ibid.*; «There is no break between my painting and my cutouts. Only, with something more of the abstract and the absolute, I have arrived at a distillation of form... Of this or that object which I used to present in all its complexity in space, I now keep only the sign which suffices, necessary for its existence in its own form, for the composition as I conceive it», Matisse in *ibid.* La produzione artistica di Matisse sarebbe stata riccamente celebrata anche in Francia nel 1970, con una magniloquente retrospettiva organizzata in occasione del centenario della nascita, cfr. *HENRI MATISSE: EXPOSITION DU CENTENAIRE* 1970.

<sup>1233</sup> *L’ART DU RÉEL* 1968.

<sup>1234</sup> Cfr. *CAMPO URBANO* 1969; ACOCELLA 2016. Alla formula comasca degli “interventi estetici nella dimensione collettiva urbana” del 1969 si sarebbe tra l’altro allineata in Francia, nel maggio 1970 a Montpellier, la manifestazione *100 artistes dans la ville*, cfr. *100 ARTISTES DANS LA VILLE* 1970.

ricerche di artisti come Mattiacci, Kounellis, Merz, etc.: «Dans les cas où je ferais une pièce sur place, existe-t-il à Anfo même ou dans les environs immédiats: - un marchand de matériaux de construction, - un exploitant forestier ou un marchand de bois de chauffage?»<sup>1235</sup>. Andrebbe inoltre ricordato che un anno prima, nel settembre 1967, i giovani francesi avevano avuto l'opportunità di ammirare a Parigi le opere di alcuni artisti esordienti italiani come Mattiacci, Pascali, Kounellis durante la biennale al Musée d'Art Moderne – Toni Grand e Patrick Saytour esponevano a loro volta<sup>1236</sup> –, validi esempi di interazione tra opera e spazio circostante, spesso esterno, processualità, commistione di materiali eterogenei in bilico tra industria e natura<sup>1237</sup>.

Anche Éric De Chassey ha sottolineato il problema della presentazione delle opere nelle collettive di Supports/Surfaces, durante le quali era possibile trovare «peintures pendant du plafond sans rigidité, trop longues ou trop courtes pour les murs, objets posés au sol, toiles reconfigurées loin des murs»<sup>1238</sup> per assecondare «la volonté de montrer la peinture dans un champ élargi»<sup>1239</sup>; l'autore si è soffermato anche sulle esposizioni all'aperto, che favorirono soluzioni più originali grazie alla disposizione delle opere in ambienti rurali<sup>1240</sup>.

Tali modalità di allestimento, sviluppate a partire dall'aprile del 1969, divennero il vero tratto distintivo della poetica di Supports/Surfaces almeno sino alla prima mostra parigina ufficiale al Musée d'Art Moderne del settembre 1970, sottendendo le possibilità di una lettura che decifrasse lo spazio e le opere in esso installate come insieme caratterizzante nella sua globalità. Le soluzioni adottate in tali occasioni dagli artisti francesi del gruppo risentirono certamente delle mostre internazionali dei primi mesi del 1969 intercorse tra Berna ed Amsterdam; va tuttavia precisato che in un contesto come quello francese il ruolo assunto a tal proposito dalle mostre dell'Arte povera transitate per Parigi a partire dalla primavera dello stesso non è in alcun modo trascurabile (Figg. 3.131-3.136). Far pendere tele libere senza telaio o reti

---

<sup>1235</sup> PAGÈS 1968.

<sup>1236</sup> Come ricorda Lepage, «Toni Grand, avec trois sculptures en polyester, inox, acier, stratifié polyester. Il s'agissait de volumes parallélépipèdes rectangles pleins ; chaque jour, Grand les présentait sur une face nouvelle (travail de déconstruction du socle). Patrick Saytour (sélection de Nice) avec un triptyque (125x140 cm) et un Portrait x 4 bis (124x125 cm)». LEPAGE 2018, p. 26. In relazione alla propria partecipazione alla biennale parigina del 1967 Grand dichiarò nel 1976: «J'avais appelé ces œuvres prélèvements, parce que ces formes tronquées étaient pour moi des fragments, des morceaux d'une forme précise. Le plus conséquente de ces morceaux s'intitulait d'ailleurs morceau d'une chose possible. Ce qui me paraît maintenant important [...] : aucune des faces de ces pièces n'était privilégiée ni aucune relation à l'espace environnant. J'allais à la Biennale chaque jour les faire basculer, pour que tour à tour chacune de leur face soit montrée», *Entretien de Toni Grand et Bernard Ceysson*, 1976, riportata in *ibid.*

<sup>1237</sup> Come ha dichiarato Satre in relazione alle opere presentate ad Anfo: «Beaucoup jouent sur l'interrelation de l'œuvre avec le contexte et le site. Parmi les nombreux exemples éloquentes : Claude Viallat présente à Anfo une grande toile libre suspendue entre deux bâtiments qui évoluera en se délavant après le passage d'un orage ; Bernard Pagès prélève les matériaux de ses sculptures directement sur place, investissant radicalement, dès lors, le milieu qu'il occupe». SATRE 2018, p. 66.

<sup>1238</sup> DE CHASSEY 2000, p. 35.

<sup>1239</sup> *Ivi.*

<sup>1240</sup> *Ibid.*, p. 36.



dal soffitto, in galleria o all'interno di un museo, significava con ogni probabilità esser passati al di sotto della *Macchia* di Zorio similmente allestita alla Galerie Sonnabend, o riflettere sulla precarietà delle sue *Torve* infuocate e sospese – per la stessa occasione – tra delle corde instabili e ben lontane dal pavimento; affollare il suolo di un ambiente espositivo con opere dalla forma mai fissa equivaleva a ricollegare le proprie ricerche a quelle ricerche dall'estetica e dall'apparenze formale precaria che erano state mostrate in Francia attraverso il lavoro di artisti come Merz o Mattiacci. Proprio quest'ultimo, nell'aprile del 1969, decise di appendere delle lenzuola al soffitto della Galerie Iolas, un espediente che in quel momento era stato accolto nelle ricerche di Viallat, Saytour e Dolla (Figg. 3.137-3.138).

Ma i luoghi deputati a tale nuova arte, come già sottolineato, potevano essere tra i più vari, come dichiarava ad esempio Saytour nel portfolio per *Travaux de l'été 70*, una serie di esposizioni itineranti all'aperto organizzate nell'estate del 1970 in luoghi spesso semi deserti della provincia francese<sup>1241</sup>: «Ces lieux furent: une forêt, une plage publique, une étendue d'eau, un mur, le lit asséché d'un torrent, une carrière de pierres, une place de village, une rue, une galerie de peinture, une crique et une grange»<sup>1242</sup>. A tal proposito, un'annosa diatriba alimenta il dibattito su Supports/Surfaces, ovvero il significato di esporre delle opere, forzatamente ricondotte entro i confini della pittura, in un contesto paesaggistico ed il conseguente possibile rapporto con la Land Art: accoglierlo, cercando di delimitarne funzioni e possibilità in relazione alle ricerche di questi giovani francesi, che prendevano forma parallelamente alla fortunata stagione di arte ambientale della fine degli anni Sessanta, o respingerlo in blocco in quanto estraneo alla linea teorica, analitica e spesso politica, entro cui le si vorrebbe ricondurle?

La questione del luogo espositivo suscitò spesso dissidi anche tra gli stessi artisti del gruppo, impegnati negli anni di avvio della loro carriera a riflettere sul proprio lavoro e sui messaggi da questo veicolati. Scrivendo a Viallat in relazione ai *Travaux d'été* Saytour pose ad esempio il problema dell'autonomia del lavoro pittorico rispetto all'ambiente d'allestimento, che poteva in qualche modo condizionarlo, ma anche rispetto al pubblico, che si trovava forzatamente a doversi confrontare con delle opere d'arte in un contesto atipico, sino a profilare la smaterializzazione dell'opera come unica soluzione plausibile:

Je pense que notre peinture est aussi peu à sa place dans une galerie qu'en plein air. [...]

Pour qu'elle garde son autonomie par rapport à l'environnement, il faut, à la limite, qu'elle

---

<sup>1241</sup> *ÉTÉ 70* 1971, p. 117. Verifica Si rimanda anche a O'NEILL 2012.

<sup>1242</sup> DE CHASSEY 2000, p. 36. La dichiarazione di Saytour è estratta dal catalogo della mostra, allestita nel 1971 per documentare i lavori portati in giro per la Francia alla Galerie Jean Fournier.

ne soit chez elle nulle part. Quant au plein air, au lieu public, n'oublions pas qu'il représente le grave danger d'imposer notre travail à ceux qui ne désirent pas être sollicités<sup>1243</sup>.

L'artista sottolineò inoltre la possibilità di un fraintendimento da parte dei fruitori delle opere, colpevoli – ma anche legittimati dal contesto – di interpretare i lavori in esterno variamente, a seconda del proprio giudizio individuale:

Des enfants ont été déçus lorsque nous avons emporté nos pièces, parce que les jeux qu'ils attendaient n'avaient pas lieu. Un technicien de cinéma est resté persuadé que nous préparions le tournage d'une séquence. Un père et un fils ont récupéré ce qui n'était, selon eux, que les restes oubliés d'une course d'obstacle. Une épouse s'est déclarée satisfaite après avoir reçu de son mari l'assurance que tout cela n'était que des signaux destinés aux avions. Un groupe d'archéologues a démantelé et utilisé pour ses fouilles plusieurs de nos toiles. Ils croyaient avoir affaire aux jalons d'une piste de motocross<sup>1244</sup>.

In relazione allo stesso quesito, Viallat dichiarò invece che «Les lieux où le travail est présenté n'ont aucune autre importance que d'être différents entre eux»<sup>1245</sup>; tale affermazione ha spesso portato la critica a respingere categoricamente la volontà di confrontarsi con gli esperimenti ambientali da parte degli artisti, talvolta in modo sin troppo estremo.

Bernard Ceysson, dal 1967 a capo del Musée d'Art et d'Industrie di Saint-Étienne, un luogo particolarmente legato alle vicende di Supports/Surfaces in quanto sede della prima retrospettiva storicizzante del 1974<sup>1246</sup>, negli anni Novanta prese le distanze da una possibile conciliazione tra il gruppo e le coeve pratiche artistiche d'avanguardia, menzionando specificamente l'Arte povera:

Supports/Surfaces rejette toute exaltation des matériaux modernistes mais ne lui oppose pas la célébration romantique et nostalgique des matériaux traditionnels, vestiges d'une histoire close où nous reconduire. [...] On est loin du 'romantisme', primitiviste et technologiste à la fois, [...] de l'arte povera<sup>1247</sup>.

Anche De Chassey ha sposato posizioni simili, sostenendo che

---

<sup>1243</sup> *Ibid.* Lettera di Patrick Saytour a Claude Viallat, 10 febbraio 1970.

<sup>1244</sup> *Ibid.* La dichiarazione di Saytour è estratta dal catalogo della mostra del 1971.

<sup>1245</sup> *Ibid.* La dichiarazione di Viallat è estratta dal catalogo della mostra del 1971.

<sup>1246</sup> Cfr. *NOUVELLE PEINTURE EN FRANCE. PRATIQUES/THÉORIES* 1974.

<sup>1247</sup> CEYSSON 1991, p. 24.

Aucun des artistes de Supports/Surfaces ne doit donc être pensé dans une relation à la nature qui serait celle des artistes du *land art*, même si visuellement certaines œuvres de Saytour ou de Valensi, pendent les *Travaux de l'été 70* – notamment les grand draps pliés du premier et les dispersions de formes dans le paysage du second – pourraient faire penser à une sorte d'anticipation du *Valley Curtain* de Christo (1970-1972), suivant le principe d'une mise en valeur poétique de la nature naturelle<sup>1248</sup>.

Pur non preoccupandosi di una valorizzazione poetica del luogo naturale, il contesto di destinazione e presentazione delle opere non poteva essere scisso da queste ultime. In aggiunta, occorre tener presente che la produzione degli artisti in questione rifiutava senza mezzi termini il canonico quadro come entità di riferimento fissa ed inviolabile e che, qualora adottata, questa veniva brutalmente scomposta seguendo modalità destrutturanti che si risolvevano in esiti sempre ibridi, a cavallo tra pittura e scultura, spesso deperibili, e che implicavano un rapporto bilaterale con lo spazio e con il pubblico (Fig. 3.139). Pur rimarcando una distanza con le pratiche di Christo (Fig. 3.140), lo stesso De Chassey, del resto, proseguiva la propria analisi chiedendosi se esistesse davvero una differenza tra il modo di utilizzare il fuoco da parte di Viallat o Saytour, e quello di Kounellis (Figg. 3.114-3.115) e giungendo alla conclusione che

tout un pan de la production de Viallat peut bien être interprété comme relevant de ce romantisme des éléments. Il l'a lui-même admis en mettant en avant le fait que lorsqu'une toile "est suspendue en bannière par le haut, les éléments la font vivre au même rythme que l'espace qui la porte", en soumettant à la pluie l'une de ses toiles afin que les formes en soient délavées (à Anfo, en 1969) ou en imaginant la transformation de l'eau par la dispersion aléatoire de formes flottantes. Et que dire de la *Restructuration spatiale* effectuée par Dolla sur la cime de l'Authion en octobre 1969, transformation d'un site pittoresque par la ponctuation de disques roses?<sup>1249</sup>

Sarebbe dunque possibile restringere le distanze tra tali approcci artistici, soprattutto contestualizzando i lavori del gruppo francese entro il contesto storico e culturale di riferimento, che si caratterizzava per una particolare permeabilità e predisposizione, da parte degli artisti, all'apertura nei confronti di ricerche, ambiti e propositi disparati. La fazione più intransigente del gruppo Supports/Surfaces risiedeva principalmente nelle figure di Louis Cane e Marc

---

<sup>1248</sup> DE CHASSEY 2000, p. 36.

<sup>1249</sup> *Ibid.*

Devade, più gelosamente attaccati alle speculazioni teoriche e all'impegno politico, più rigorosi nelle loro investigazioni sulla pittura in una dimensione che si limitava più propriamente alla sfera della Pittura analitica<sup>1250</sup>. Per quanto riguarda invece artisti come Saytour, Viallat e Dolla sussisteva, al contrario, una forte vena sperimentale connaturata già a partire dal rapporto con Nizza, dalla familiarità con le pratiche di Yves Klein, Arman, Martial Raysse, Ben e Fluxus, tutto quel filone che avrebbe posto alcuni importanti presupposti per lo sviluppo delle poetiche processuali e performative. Inoltre, le pratiche di Supports/Surfaces si allineavano *in toto* all'idea di tutta l'avanguardia coeva nel criticare il museo e le sedi espositive istituzionali, sviluppando «la volonté de s'opposer un système marchand et de désertter (au sens propre du terme pour certains, puisque c'est dans les déserts qu'ils développent leurs travaux) les réseaux culturels traditionnels, ou alors de les contester radicalement»<sup>1251</sup>.

Nonostante le particolarità locali, gli artisti francesi seguivano con fervore il panorama artistico e critico della scena internazionale (Figg. 3.141-3.142). Per comprendere la portata di un'azione che si sviluppa in un luogo naturale, o con processi e materiali prelevati dalla natura, non occorre necessariamente spingersi sin alla scoperta dell'Arte povera, se si considera il coevo lavoro di artisti come Gina Pane o Bernard Borgeaud, dichiaratamente influenzato dalle ricerche degli italiani. Un'idea di opera autoreferenziale ed insensibile all'ambiente circostante è del resto utopica, e venne parzialmente negata dagli stessi protagonisti di Supports/Surfaces quando, presentando i lavori all'aria aperta dell'estate 1970 alla Galerie Jean Fournier nell'aprile 1971, scrissero sulle pagine del portfolio-catalogo contenente le fotografie (Fig. 3.143) che documentavano tale esperienza:

1 L'objet crée l'espace et l'espace crée l'objet, les deux se communiquent, s'interchangent, se valorisent et se détruisent.

2 N'importe quelle forme sur n'importe quelle surface conditionne cette surface, de mem que la surface conditionne la forme qu'elle porte, qu'il en est de même pour une trame, une surface ou un volume dans l'espace<sup>1252</sup>.

Oggetto e spazio, forma e superficie, venivano dunque intese e recepite come elementi in perpetua comunicazione e scambio. Questo *modus operandi* abbracciava ibridazioni con altre tendenze che non possono essere dissimulate appellandosi esclusivamente ad alcune

---

<sup>1250</sup> Per il problema relativo alle interferenze tra arte e politica in Supports/Surfaces si rimanda a DE CHASSEY 2018.

<sup>1251</sup> DE CHASSEY 2000, p. 38.

<sup>1252</sup> *ÉTÉ 70* 1971, p. 117. I firmatari di tale portfolio erano Dezeuze, Pagès (che a causa di alcuni dissidi interni, decise di dissociarsi dalla mostra e dal gruppo), Saytour, Valensi, Viallat.

dichiarazioni – più dei critici, come nel caso di Pleynet, che degli artisti – di quegli anni, e che andrebbero oggi esaminate tenendo conto della forte polarizzazione politica dell'epoca.

La vicinanza alla rivista «Tel Quel» di Cane e Devade, insieme alla militanza d'ispirazione materialistico-maoista e ad uno spiccato slancio verso la teoria post-strutturalista, condizionò una lettura più libera delle opere sino a plasmarla, in alcuni casi, a propria immagine e somiglianza. Tale pericolo venne messo in luce anche da alcuni membri dello stesso gruppo, come testimonia una lettera di Dolla a Viallat:

[...] Mais ! Il y a dans votre groupe une volonté de dépersonnalisation de l'œuvre au profit du groupe, permettez-moi de vous dire que je n'y crois pas. Je crois qu'un rapprochement avec la branche littéraire de l'avant-garde française peut être une très bonne chose – comme aussi la pire. Il faut connaître (Tel Quel), lire, comprendre, assimiler et tirer de ce travail ce qui nous est utile. J'ai lu, dans le dernier Art International de décembre 1970, l'article sur votre expo à l'ARC de Marcelin Pleynet, qui semble ne pas apprécier le travail de tous les gars du groupe, en particulier celui de Saytour. Par contre, il donne un peu trop d'importance à Devade. C'est le danger des littérateurs qui, malgré de bons côtés, sont quand même des gens à la vue systématique...<sup>1253</sup>

Proprio a causa del sottotesto politico, probabilmente, le speculazioni critiche di quegli anni lasciavano poco spazio ad un'ottica realmente inclusiva, di confronto o raffronto con tendenze come l'Arte povera. Come invece suggerisce Barbara Satre, oggi è possibile e necessario «penser une autre histoire des formes et des actes, dégagée des discours officialisés»<sup>1254</sup>.

### 3.4.1 SOVVERSIONI, INSURREZIONI E TRACCE DELLA PITTURA

Si potrebbe parlare, per l'esperienza Supports/Surfaces, di sovversioni e tracce della pittura, in un corpo a corpo che ne rimette in causa significati e finalità.

Se Toni Grand si dedicò esclusivamente alla scultura e Bernard Pagès predilesse quest'ultima e l'assemblage, Noël Dolla, Patrick Saytour, Claude Viallat si mantennero sempre in una terra di confine ibrida e multiforme, mentre Louis Cane, Marc Devade, ed in certa misura Daniel Dezeuze scelsero di percorrere la via più spiccatamente teorico-analitica. Altri artisti, le cui strade incrociarono variamente le vicende di gruppo (Arnal, Bioulès, Pincemin, Valensi, etc.),

---

<sup>1253</sup> Lettera di Dolla a Viallat, 31 dicembre 1970, in LEPAGE 2018, p. 102.

<sup>1254</sup> SATRE 2018, p. 65.

avrebbero spesso questionato il *medium* pittorico da un punto di vista processuale e temporale (colature su superfici, tinture su tessuti, etc.). Il confronto con l'Arte povera, un dialogo inedito ma verosimile, soprattutto in alcuni casi, può svilupparsi già a partire dall'importanza che pratiche come pittura e disegno rivestirono parallelamente per gli artisti italiani, anche per quelli all'apparenza meno inclini a queste ultime. Al contempo, la produzione prettamente scultorea o ambientale dei francesi, spesso adombrata dagli esiti più noti e di più facile musealizzazione, testimonia possibilità d'intreccio da non sottovalutare.

Presentando il lavoro di Toni Grand alla sua prima retrospettiva in Francia nel 1979, Bernard Ceysson dichiarava – in un testo in realtà concepito nel 1976 – che «il n'y a pas, a vrai dire, de la théorie générale de Supports/Surfaces, de corpus de règles universelles et absolues»<sup>1255</sup>. Non è casuale che tale riflessione venisse segnalata riferendosi all'unico – assieme a Pagès – vero e proprio scultore del gruppo, al quale era stato annesso grazie all'intervento dei nizzardi Saytour e Valensi solo nel 1971.

L'esordio parigino era già avvenuto qualche anno prima, alla biennale del 1967, e vide l'artista impegnato a recarsi fisicamente, ogni giorno, al Musée d'Art Moderne per rivoltare le proprie sculture metalliche affinché ciascuna faccia di queste fosse egualmente visibile al pubblico<sup>1256</sup>. Tale espediente, che evidenziava una concezione del fare artistico non convenzionale e in linea con le coeve ricerche degli artisti italiani, prevedeva come fine ultimo quello di privare la scultura del proprio piedistallo, e dunque della propria aura, restituendo una condizione mutevole dell'opera, mai fissa nello spazio.

Proprio in tale occasione, ed a fronte di una tale concezione del lavoro di scultore, Grand avrebbe certamente notato con interesse le opere in mostra di alcuni artisti della nascente Arte povera: l'ingombrante *Tube* di Mattiacci, dalla forma imprevedibile e sinuosa che negava ogni rigidità e di un giallo sgargiante che catturava l'attenzione; la *Ricostruzione del dinosauro* di Pino Pascali, che giocava con una modularità irregolare e curvilinea; i *Tronchi di colonna* di Mario Ceroli, in cui spiccava la matericità del legno. Al contempo, non sarebbe probabilmente passato inosservato il percorso di vaschette metalliche riempite di acqua colorata composto da Pascali creando un sentiero ondulado sul pavimento, contrapponendosi alla rigidità immobile e totemica di un lavoro come *Pilastrini di cemento* di Michelangelo Pistoletto.

---

<sup>1255</sup> CEYSSON 1979, p. 9. L'autore precisò di aver scritto il testo più di tre anni prima della mostra.

<sup>1256</sup> «Dans ses œuvres justement qu'on peut décrire comme des structures de métal parallélépipédiques au centre desquelles se lovent des formes abstraites tronquées. La sculpture ici n'est plus en érection, dressée sur un socle, mais confondue avec lui. C'est le socle qui en décrète les limites, en suspend la finitude, bref s'expose comme matrice, indice de la sculpture [...]. Toni Grand chaque jour allait à la Biennale les faire basculer pour éviter qu'aucune face ne fût privilégiée, mise en scène – ces pièces de 1967 restent prises dans la tradition moderniste», ivi, pp. 7-8.

Il legno divenne, negli anni successivi, il *medium* prediletto da Grand: il suo percorso si stabilizzò definitivamente come scultore e manipolatore di tale materiale. Dai primissimi anni Settanta l'artista produsse un nutrito *corpus* di sculture lignee minimali ma flessuose, che si sviluppavano spesso verticalmente poggiandosi al muro: i titoli si riferiscono alle qualità fisiche del materiale e ai processi cui questo era stato sottoposto dall'artista (Figg. 3.144-3.145). Tali esiti coniugavano quindi oggetto scolpito, spazio espositivo, materiali e metodi procedurali impiegati. Pur mantenendo un'apparenza rigorosa, le forme lignee di Grand si sviluppano in curvature inaspettate ed avvolgenti, nella creazione di ritmi che azzerano ogni rigidità a favore di una flessuosa vitalità. In tale direzione, le opere italiane incrociate dal 1967 in Francia avrebbero potuto incontrare le riflessioni dell'artista, suggerendo nuove possibilità espressive.

La primavera del 1971 vide la partecipazione di Grand alla mostra del gruppo Supports/Surfaces al Teatro di Nizza. Per l'occasione l'artista sospese al soffitto dei quadri metallici in tensione grazie a delle corde. Tale espediente, che ricorda una modalità presentativa già incontrata alla Sonnabend nel 1969 con le *Torve* di Zorio, restituiva «une expérience d'espace réel, vécu, et des propriétés des matériaux selon un jeu d'opposition sémantique: tendu/détendu, rigide/modifiable qui annonce les travaux plus récents»<sup>1257</sup>.

Nello stesso periodo, proliferavano al contempo le sculture in legno. Pur respingendone l'aspetto militante, accompagnato da *tracts* e dichiarazioni politicamente impegnate sempre più frequenti, l'esperienza di Supports/Surfaces fornì comunque allo scultore uno strumento essenziale per mettere a punto il proprio linguaggio artistico in modo più pertinente. I legni permisero a Grand di concentrarsi su distorsioni e giochi di tensione sempre diversi, dando vita a forme che risultavano organiche e pulsanti nella loro varietà; inoltre, la scelta di un materiale naturale, deformabile, dall'aspetto rudimentale, cromaticamente vibrante e di grande tattilità, rappresentava evidentemente il definitivo rifiuto delle esperienze minimaliste. Veniva messo a punto un ampio e sempre coerente insieme di «tronc d'arbres partiellement débités, équarris, refendus, recollés, etc... » che «jettent contre note regard leur énigmatique évidence»<sup>1258</sup>.

I titoli venivano assegnati alle sculture secondo un procedimento tautologico, riferendosi sia ai processi cui l'artista le aveva sottoposte per arrivare al risultato finale, sia alle caratteristiche formali con cui il pubblico si sarebbe poi confrontato osservando il lavoro finito: squadrato, semitagliato, incollato con distanziatori, parzialmente spaccato, schiacciato, etc., una nomenclatura semplice ed auto-evidente che poneva l'accento sul divenire della materia, ma

---

<sup>1257</sup> *Ibid.*

<sup>1258</sup> Ivi, p. 3.

anche sulle innumerevoli variazioni che l'artista poteva prevedere per quest'ultima. I legni, presentati sia secchi che ancora umidi, potevano apparire come frammenti di natura, alberi o arbusti lignei appoggiati ai muri della galleria, chiamando in causa un'implicazione ambientale tendente all'ecologia, un po' alla maniera di Giuseppe Penone: Jacques Lepage, ad esempio, avrebbe definito le sculture di Grand «un témoin du contentieux que l'arbre entretient avec lui-même»<sup>1259</sup>.

Eppure, ad un livello di analisi più profondo, Grand sembrava soprattutto preoccuparsi delle forme che tali entità, sospese tra scultura e natura, potessero assumere, sia in relazione al contesto spaziale di destinazione, sia nel modo di interagire tra loro, divenendo talvolta composizioni modulari irregolari, o semplicemente elementi di demarcazione dello spazio posizionati in mostra seguendo diversi intervalli, evidenziando, attraverso le varie deformazioni, il lavoro manuale dell'artista. Assecondando tale logica interpretativa, lo scultore potrebbe forse aver riflettuto anche sulle relazioni che potevano innescarsi tra materiale naturale ed artefatto lavorato<sup>1260</sup>.

Si delineava così una poetica di liberazione della forma molto attenta al processo e al materiale impiegato, ma anche all'interazione di un singolo elemento organico di partenza, ripetuto e costantemente modificato, nel freddo *white cube* espositivo; in tal senso, gli esiti dell'Arte povera degli anni precedenti potrebbero aver rappresentato per Grand uno spunto di riflessione.

La prima mostra personale di rilievo di Grand fu organizzata nel 1974 a Parigi da Eric Fabre, attirando l'interesse di critici anche stranieri. Su «Studio International» Grand veniva annoverato, in tale occasione, tra gli artisti dell'avanguardia francese in debito col Dadaismo, una lettura che i puristi di Supports/Surfaces avrebbero contestato. La sua ricerca veniva letta in termini di «highly decorative example of gesturally conceived sculptural forms»<sup>1261</sup>, sottolineando l'importanza del gesto, ma anche l'effetto decorativo che ne risultava, portando forse con sé l'eco, agli occhi di un pubblico anglosassone, di esempi di certa scultura britannica prodotta nel secondo dopoguerra da artisti come Henry Moore o Barbara Hepworth, che impiegavano il legno plasmandolo secondo articolazioni di gusto astratto. Veniva puntualizzato il procedimento seguito dallo scultore «which result from sawing planks from the live shape of a

---

<sup>1259</sup> Dichiarazione di Lepage in *ivi*, p. 12.

<sup>1260</sup> In tale direzione si sarebbe orientata anche l'interpretazione di Ceysson: «Si Jasper Johns creuse jusqu'à la manie dans une redondance maniérée et splendide le cœur de la problématique artistique depuis Duchamp: à quel moment un objet cesse d'être un objet pour devenir une œuvre d'art, Toni Grand nous entraîne dans une rêverie essentielle sur l'élémentaire, l'arbre, la racine, le bois qui est «ce qui se courbe et se redresse» [...]. Cette rêverie n'est pas tentation d'un retour aux origines, [...] mais une méditation sur le naturel et l'artefact», *ivi*, p. 12.

<sup>1261</sup> KENNEDY 1974, p. 249.



tree»<sup>1262</sup>, procedimento che richiamava quello di Giuseppe Penone in Italia (Figg. 3.144-3.146). Nonostante ciò, la ricerca di Grand rimase focalizzata sull'articolazione dell'elemento naturale nello spazio e sui processi di modificazione di quest'ultimo, mentre Penone cercava soprattutto un dialogo, una crescita che interessasse in parallelo uomo e materia. Ad ogni modo, anche le sculture del francese potevano sprigionare «both the intellect's and the material's energies»<sup>1263</sup>. Appare opportuno chiamare in causa le esperienze di artisti come Mattiacci e Pascali, ma anche Nagasawa – operante a Milano e invitato alla Biennale di Parigi del 1973<sup>1264</sup> –, che avrebbero probabilmente accompagnato Grand nella sua personale conquista della libertà della forma, spogliatasi nel giro un arco cronologico ristretto da ogni rigidità.

L'avventura più marcatamente scultorea di Supports/Surfaces comprendeva, oltre che quello di Toni Grand, il lavoro di Bernard Pagès, vicino al gruppo tra il volgere degli anni Sessanta ed il nuovo decennio.

Visitando il Salon de Mai del 1969, Georges Boudaille raccontava: «Porte ouverte à toutes les nouveautés de l'année écoulée! Cela se devine dès l'entrée, où quelques représentants de l'École de Nice ont donné libre cours à leur verve habituelle. [...] Nous tombons immédiatement sur un tas de bois et de briques»<sup>1265</sup>. I mattoni incontrati, nel senso più fisico del termine, dal critico nel bel mezzo della prima sala espositiva (Fig. 3.147) erano quelli depositati sul pavimento da Pagès per uno dei suoi *Arrangements*, giudicati dal critico nell'ottica globale delle nuove proposte in mostra come «une résurrection parfaitement simulée du feu Dada»<sup>1266</sup>.

Si trattava della prima importante occasione espositiva per lo scultore, almeno singolarmente: nato e cresciuto in Occitania, Pagès si aprì all'arte d'avanguardia a Nizza verso il 1967, discostandosi dalla pittura ed abbracciando la scultura come *medium* d'elezione dopo aver visitato un'importante retrospettiva del Nouveau Réalisme. Tale incontro permise a Pagès non tanto di trarre ispirazioni dirette, quanto di liberarsi dagli accademismi ereditati dalla linea modernista durante gli anni di formazione, sentendosi per la prima volta «très spontanément, autorisé à utiliser des matériaux que je savais pouvoir manipuler avec bonheur»<sup>1267</sup>.

Nacque così, nel 1968, *Arrangement branchages et bouteilles (Premier arrangement)*, una scultura di modeste dimensioni ed ancora provvista di base che riuniva due bottiglie a dei rami d'albero (Fig. 3.148). A tale opera, citata da Sauzeau per il possibile legame con la coeva Arte povera

---

<sup>1262</sup> *Ibid.*

<sup>1263</sup> *Ibid.*

<sup>1264</sup> 8<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS 1973.

<sup>1265</sup> BOUDAILLE 1969b, pp. 25-26.

<sup>1266</sup> *Ibid.*

<sup>1267</sup> Dichiarazione di Pagès in ABADIE 1982, p. 52.

italiana, può essere accostato anche *L'étendoir*, assemblage dello stesso anno che vedeva la coabitazione, su un supporto affisso a parete, di un piccolo stendino da biancheria e dei rami (Fig. 3.149). Tali premesse, che precedono di qualche mese gli *Arrangements*, si caratterizzavano per il persistere di una base o di un supporto, elementi che mantenevano l'opera ancora distaccata dal contesto di destinazione. Il passo successivo sarebbe stato quello di «considérer les matériaux de plus près, d'y trouver des lois qui leur étaient propres», licenziando tra il 1968 e il 1970 un nucleo di opere accostabili alle ricerche degli artisti italiani in maniera più coerente, sebbene Pagès abbia a più riprese dichiarato di avere, all'epoca, soltanto una conoscenza sommaria delle loro ricerche<sup>1268</sup>.

Negli stessi anni in cui Pagès si avvicinò alla cerchia di artisti nizzardi confluita nel gruppo di Supports/Surfaces, in particolare a Claude Viallat, Patrick Saytour, André Valensi, l'artista stava proseguendo la propria ricerca disponendo al suolo in maniera sempre diversa cumuli di materiali poveri con caratteristiche antitetiche tra loro (Figg. 3.152-3.159, 3.161): mattoni e legno, paglia e metallo, ghiaia e reti, tubi e rami, sino a giungere, verso il 1970, a degli interventi più propriamente ambientali: in *Le petit arbre* (1969) l'artista inserì per la prima volta un albero (Fig. 3.160), mentre le fotografie di *Tuyau d'arrosage et sols* (1970), con la caotica disposizione serpentinata di un tubo da giardino su un prato, non avrebbero sfigurato tra le pagine del volume di Celant del 1969 (Figg. 3.162-3.164).

Tali sperimentazioni erano state certamente favorite dalle mostre all'aperto effettuate insieme agli artisti di Supports/Surfaces tra il 1968 e il 1970 ad Anfo (1968), a Coaraze (1969), a Montpellier (1970), culminando con le esposizioni nel sud della Francia tra il giugno ed il settembre 1970. Durante il corso di tali occasioni, note come *Travaux d'été 70*, Pagès espose ad esempio degli *Arrangements* di cataste di fieno, mettendo a confronto alcune fascine legate in maniera serrata da una corda ad altre libere da ogni costrizione: l'artista rifletteva così sulle quantità intrinseche dei materiali, sui loro volumi e sul rapporto con lo spazio circostante. Furono proprio tali ragionamenti da scultore a indurre l'artista a lasciare il gruppo; il suo modo di intendere la pratica artistica, ed in un particolare la dialettica che veniva a crearsi tra opera e spazio espositivo, risultò ai suoi occhi inconciliabile con i precetti teorici difesi dagli altri artisti coinvolti:

---

<sup>1268</sup> Alla domanda: «Cela n'était-il pas concomitant pour vous avec la découverte de l'art pauvre, du process art, de l'idée de sculpture en évolution que pratiquait, par exemple, par Robert Morris?» l'artista rispose: «Je n'étais pas suffisamment informé. Je connaissais mal», *ibid.*

Des divergences sont apparues au cours d'expositions que l'on pouvait installer dans la nature. Assez vite, j'ai tenu compte de l'environnement alors que le propos des peintres était totalement opposé, car ils prétendaient montrer une toile ou une bâche toujours de la même façon, que ce soit dans un parc ou dans une galerie. Moi, je n'étais pas de cet avis, d'autant que je fabriquais des sculptures qui, au contraire, prenaient en considération l'environnement. [...] Aussi, après ces expositions à l'extérieur, tout cela s'est terminé par une rupture définitive<sup>1269</sup>.

La rottura col gruppo<sup>1270</sup> lasciava emergere le problematiche legate alle manifestazioni all'aria aperta, che potevano essere interpretate come mera strategia volta all'acquisizione di materiale fotografico essenziale per la promozione commerciale del gruppo: Pagès dichiarò infatti che «ces manifestations peu visitées, d'une journée, trop brèves à mes yeux, n'aboutissaient qu'à une masse de documentation photographique à usage de catalogue et à la constitution d'un groupe socialement efficace et agressif. Les groups m'inquiètent ; je m'en suis écarté, ce qui m'a permis de creuser plus avant mes recherches»<sup>1271</sup>.

Gli *Arrangements* testimoniavano, oltre ad un'attenzione per il contesto di destinazione, un'attenta analisi dai materiali da impiegare e da mettere in rapporto: si trattava di materiali normalmente in contrasto tra di loro, e che spesso si legavano al luogo espositivo a partire dalla loro reperibilità nei pressi di quest'ultimo<sup>1272</sup>. La natura oppositiva materiali selezionati e abbinati era al contempo mitigata ed esacerbata dalle quantità impiegate, pressoché identiche in termini di volumetrie: eguali volumi evidenziavano infatti le differenze intrinseche in termini di peso e di trama, sottendendo inoltre diversi significati socio-culturali, generalmente legati alle modalità d'impiego nella vita quotidiana. L'aspetto principale ad emergere era certamente quello legato all'opposizione tra elemento naturale (rami, ghiaia, paglia, etc.) ed industriale (mattoni, griglie, lamiera, etc.), dando forma ad un dissidio che veniva letteralmente gettato ai piedi dell'osservatore, coinvolto in una riflessione tra natura e cultura accostabile alle speculazioni antropologiche di Lévi-Strauss<sup>1273</sup>, spesso citato in relazione alla produzione dell'artista.

---

<sup>1269</sup> LEMOINE 2020, p. 44.

<sup>1270</sup> Per il calendario completo degli appuntamenti legati ai *Travaux de l'été 70* si rimanda a LEPAGE 2018, pp. 90-91.

<sup>1271</sup> ABADIE 1982, p. 57.

<sup>1272</sup> A tal proposito, Pagès dichiarò: «Il me semble souvent nécessaire d'avoir à ma portée de la matière première dont je connais pas encore la destination mais dont la présence toute proche est productive dans ma pensée», ivi, p. 63.

<sup>1273</sup> Lamarche-Vadel spiegava proprio con la contrapposizione *nature/culture* desunta dalle teorie di Lévi-Strauss le opere di questi anni di Pagès: «[...] un travail de recensement d'objets manufacturés et les contraindre dans des occupations d'espace par la mise en place de jumelages. Ces jumelages intervenant fort souvent avec des matériaux bruts : bois, fagots en particulier, qui se retrouvent pratiquement dans toutes les juxtapositions de cette époque. Bouteilles et branches, briques et bûches, grillages et ramures, tôles et cannisses, tuyaux d'arrosage et branches, ballots de chiffon et bottes de paille, déplacés en contiguïté, s'ils démontrent bien souvent la disjonction

Come era avvenuto con il carbone di Kounellis nel 1967, i materiali selezionati da Pagès venivano esclusivamente presentati, senza alcun concreto intervento di modificazione da parte dell'artista; in tal senso, ad un livello procedurale, così come nella scelta di coppie stridenti di elementi e materiali e nel modo di disporli nello spazio, è innegabile la vicinanza a tutte quelle ricerche di superamento del Minimalismo, che impiegavano volumi irregolari ed instabili nelle loro ricerche<sup>1274</sup>. Bernard Lamarche Vadel, importante voce critica in quegli anni in contatto diretto con Pagès, parlò di “ermeneutica della materia” e di “potere dimostrativo del materiale”, preoccupazioni particolarmente evidenti nella produzione dell'artista, che

déplace les constitutions d'espaces codés sous les vocables de minimal art, de land art, d'art pauvre, des recherches post-duchampiennes sur l'objet, en les condensant, produisant une synthèse diffractée qui s'articule beaucoup plus sur un mode extraterritorial de la sculpture, d'investigation, de réélaboration du matériel, d'herméneutique matériologique que sur l'histoire de ces différents courants<sup>1275</sup>.

Il critico analizzò anche *L'abri de jardin*, piccola capanna da giardino costruita e presentata dall'artista durante il corso delle esposizioni di gruppo dell'estate 1970, mettendola in rapporto con i *ready made* di Duchamp e con le ricerche dell'Arte povera:

Cet abri de jardin, de plus, peut être assigné au compte du ready-made duchampien, son attribution au champ du land-art est conséquente, sa présentation sur des plages, sur une montagne, dans des champs de ce point de vue en assure la validité, cet objet par ailleurs n'est pas sans rapport avec ce qui constituera une suite possible de l'œuvre de Duchamp: l'art pauvre<sup>1276</sup>.

La struttura, accompagnata da alcune fotografie d'epoca che la ritraggono esposta in un paesaggio desolato (Fig. 3.165), è oggi (2021) presentata nelle sale del Centre Pompidou accanto ad opere di Viallat, Grand, Anselmo, Kounellis, etc., accogliendo l'accostamento di Lamarche Vadel; eppure, risulta assente nella capanna di Pagès quell'istanza più nomadica e contestataria che è invece possibile leggere in strutture quali, per esempio, gli *Igloo* di Merz. Un parallelismo

---

nature/culture, organisent surtout visuellement des disjonctions d'espace à l'intérieur d'égalités de volume, et plus conceptuellement peut-être des disjonctions de densité à l'intérieur de ces mêmes égalités», LAMARCHE-VADEL 1982, p. 72.

<sup>1274</sup> Tale parallelismo è stato recentemente segnalato in SMITH 2020.

<sup>1275</sup> LAMARCHE-VADEL 1982, p. 71.

<sup>1276</sup> Ivi, p. 72.

con l'Arte povera è forse possibile per gli *Arrangements*, che a partire dal 1972 diedero vita agli *Assemblages* (*jumelés, angulaires, articulés*) assumendo una connotazione più marcatamente scultorea, esteticamente primitiva<sup>1277</sup>. L'artista li definì «sculptures encombrantes et lourdes sur lesquelles on butait, qu'il fallait contourner comme un obstacle»<sup>1278</sup>. Dalla fine degli anni Settanta, Pagès si dedicò invece alle *Colonnes*, sculture monumentali che possono dialogare, per materiali e dimensioni, con i coevi esiti scultorei di Michelangelo Pistoletto<sup>1279</sup> (Figg. 3.166-3.168).

Si riscontra quindi in Pagès una particolare affezione nei confronti di un certo campionario di materiali e nelle relazioni, sia formali, che qualche volta processuali, che si innescano tra questi; inoltre, alcuni interventi compiuti durante il corso degli anni Settanta in spazi aperti – ad esempio, nella foresta<sup>1280</sup> – (Fig. 3.169) possono essere messi in relazione con le ricerche di fine anni Sessanta di Giuseppe Penone – il quale ha tra l'altro dichiarato di ammirare il lavoro dell'artista francese –<sup>1281</sup>. Un ulteriore e più sottile punto di dialogo può essere rilevato nel significato più marcatamente sociale e culturale di tali lavori:

Ces “arrangements traditionnels artisanaux” comme lui-même les nomme, répondent à un autre souci, et fonctionnent très certainement comme retour du refoulé des discours politiques tenus en cet endroit, à savoir une volonté de matérialiser des fonctions, de défendre le savoir de prétendus démunis culturels – ce qui marque un singulier nivellement culturel par le haut –, de remarquer l'atemporalité de certaines pratiques avec de plus le charmant fantasme de ne point tromper son public: de lui présenter des tas qui seraient

---

<sup>1277</sup> Presentati da Eric Fabre nel 1974 e poi alla Biennale di Parigi del 1975, gli *Assemblages* mostravano i materiali precedentemente impiegati assumere combinazioni scultoree di sapore primitivista, assecondando ogni possibilità di manovra possibile attraverso diverse configurazioni. In questo caso l'artista interveniva direttamente sulle opere legando tra loro o scolpendo le varie parti.

<sup>1278</sup> ABADIE 1982, p. 59.

<sup>1279</sup> Il medesimo slancio monumentale, così come una medesima attenzione verso aspetti come il cromatismo particolarmente acceso e l'accostamento di materiali diversi, caratterizzano le sculture dei primi anni Ottanta di Pistoletto e Pagès. Basti confrontare, ad esempio, le opere riprodotte sulle copertine di due mostre antologiche dedicate ai due artisti negli stessi anni, tra 1982 (BERNARD PAGÈS 1982) e 1984 (PISTOLETTO 1984).

<sup>1280</sup> Hammacher rilevò negli anni Ottanta una certa vicinanza d'intenti tra gli interventi nella natura di Pagès e l'Arte povera: «Un petit nombre d'artistes, dans cette société dominée par l'argent et le commerce (celui de l'art aussi) ont la force d'emprunter l'étroit chemin de ce monde économique où, dans les limites acceptables, on peut trouver malgré tout les moyens de réaliser une forme de sculpture affranchie des matériaux onéreux [...]. Infailliblement, on le classa dans la catégorie à vrai dire impropre mais bien commode appelée *arte povera*. L'arte povera recouvre en effet un certain nombre d'intentions hétérogènes, à la mode ou sérieuses, parmi lesquelles il faut noter la subdivision land art et, pour ajouter à la confusion, le minimal art qui a d'autres principes et n'était sûrement pas povera. L'arte povera, nullement limité à l'Europe, a été un phénomène dont Pagès, avec quelques créations (Cahors, Paris, un parcours en forêt), retira une certaine expérience. Certes, l'arte povera n'a pas été méconnu, mais son caractère fut apparenté à une époque donnée – le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle – où le cubisme, Dada et Schwitters firent entrer largement les objets de rebut dans la technique picturale, dans les dimensions du tableau, et où Picasso confectionna la petite sculpture d'une cuillère. Un demi-siècle plus tard, cette intention éclata à la dimension des terrains vagues. Donnant des résultats éphémères mais néanmoins impressionnants», HAMMACHER 1982, p. 14.

<sup>1281</sup> CONVERSAZIONE CON G. PENONE 2022.

effectivement des tas et rien que cela! Paradoxe d'une naïveté sans pareil que Pagès précisément formalise profondément sa pratique en multipliant les oppositions, en les ramifiant en séries ou plus exactement en suites [...] <sup>1282</sup>.

Nonostante la parentesi con Supports/Surfaces possa definirsi breve e piuttosto intricata, la produzione di Pagès riferibile al segmento cronologico 1967-1970 mantiene un dialogo serrato con quella di alcuni esponenti del gruppo, soprattutto del contesto nizzardo, nonostante la loro predilezione per la pittura:

Dans cette période que j'ai appelée matériologique de la problématique Support/Surface va se constituer un type particulier de démonstrativité du matériau. Ces artistes vont s'attacher à désubjectiviser le rapport qu'entretient la société occidentale à l'art en présentant les moyens, en instruisant le procès de ses effets. Pagès, à l'intérieur de cette problématique, occupe une place toute particulière, c'est en effet un savoir rural ou un savoir artisanal qu'il va déléguer les pouvoirs de cette démonstration. De la même façon que certains peintres vont reprendre les savoirs traditionnels empruntés aux sociétés primitives et campagnardes, tels que le tressage, le cannage, le filage, etc., Pagès entreprend une phénoménologie de l'installation, de la territorialisation aléatoire, arbitraire ou pas des matériaux <sup>1283</sup>.

Pur definendosi scultore, lo stesso Pagès accordò un ruolo fondamentale ai valori cromatici dei materiali impiegati, spesso intervenendo pittoricamente su di questi: «c'était très tôt qu'elle était réellement utile afin de mettre en évidence des différences épidermiques infimes, tout en conservant le concept de nature» <sup>1284</sup>. Tale predisposizione, assente in Toni Grand, derivava probabilmente dal rapporto con i pittori di Nizza, favorendo una più disinvolta libertà nell'impiego di tecniche e materiali diversi.

Le restanti figure variamente legate all'esperienza di Supports/Surfaces consacrarono le loro ricerche a indagini più marcatamente, anche se non esclusivamente, connesse alla pittura; la loro volontà di definirsi pittori va certamente tenuta in conto, sebbene andrebbe a tal proposito, ancora una volta, che alla fine degli anni Sessanta la definizione di "pittore" era divenuta problematica e polivalente. Tra i pittori del gruppo è possibile delineare alcune differenze: se infatti il lavoro di Louis Cane e Marc Devade può essere, e a ragione, accostato

---

<sup>1282</sup> LAMARCHE-VADEL 1982, p. 72.

<sup>1283</sup> *Ibid.*

<sup>1284</sup> ABADIE 1982, p. 63.

alle ricerche della Pittura analitica del periodo, estendere tale parallelismo alle ricerche di Claude Viallat o Daniel Dezeuze, Noël Dolla o Patrick Saytour, risulta piuttosto limitante e non del tutto appropriato.

Il nome scelto dal gruppo, Supports/Surfaces, rimanda irrimediabilmente ad un territorio all'apparenza indissolubile dall'analisi strutturale delle specificità pittoriche; tale evidenza ha talvolta pesato negativamente sulla ricezione delle opere di questi artisti, circoscrivendo le loro ricerche alla sola pittura: gli artisti in prima persona tentarono talvolta di ricondurre gli esiti apertamente non pittorici al medesimo ambito attraverso il ricorso alle speculazioni teoriche.

In particolare, una riflessione sulla pittura legata alle teorie dello Strutturalismo da un lato, e del Marxismo dall'altro, era dovuta principalmente alla vicinanza di alcuni artisti e critici alla rivista «Tel Quel»: è questo il caso dei già citati Cane, Devade, Dezeuze, Bioulès, e del critico Marcelin Pleynet. Introducendo i giovani pittori francesi nella raccolta di saggi *L'enseignement de la peinture* (1971)<sup>1285</sup> (Fig. 3.170), le preferenze di Pleynet apparivano già orientate in tal senso: a Viallat era preferito Devade, l'unico secondo Pleynet in grado di rompere definitivamente con il dualismo illusorio della profondità e della superficie, destinando la pittura, nella sua mutazione materialista, a produrre un "oggetto di conoscenza"<sup>1286</sup>.

La riabilitazione della pittura in chiave politica, che coinvolse soprattutto quella cerchia di personalità che diede poi vita alla rivista «Peinture. Cahiers Théoriques», è divenuta a posteriori il solo elemento identificativo della complessa vicenda del gruppo francese. Un tanto accanito approccio teorico, costantemente sottolineato dalle fonti, allontana Supports/Surfaces da ambiti riconducibili all'Arte povera; eppure, giunti alla metà degli anni Settanta, proprio una tale interpretazione poteva rappresentare un valido compromesso per delineare, in quella linea analitica che tanto stava tornando di moda, una sorta di eredità e di evoluzione dell'Arte concettuale, fornendo una di provvisoria soluzione alla crisi che anche il concettualismo stava attraversando. Come sostenuto da Filiberto Menna nel celebre saggio *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone* (1975) (Fig. 3.171),

il limite delle investigazioni concettuali è forse da ritrovare nel fatto che esse non si sono rese conto fino in fondo che la ragione analitica è solo un momento, anche se un momento necessario, della ragione dialettica, alla quale essa reca il contributo di situazioni esattamente definite ed indagate entro i loro confini specifici [...]<sup>1287</sup>.

---

<sup>1285</sup> Cfr. PLEYNET 1971; PLEYNET 1973.

<sup>1286</sup> PLEYNET 1971, p. 260.

<sup>1287</sup> MENNA 1975, p. 108. Si rimanda a tal proposito anche alla recensione Alberto Cuomo. Nell'articolo si legge, sotto ad una riproduzione di *Le Plagiat* (1943) di René Magritte: «Nell'interessante analisi di Filiberto Menna René

La ragione dialettica, integrazione necessaria al concettualismo affinché tale linea analitica potesse trovare effettivo compimento, era rappresentata per Menna proprio dall'esperienza della fazione parigina di Supports/Surfaces, ovvero da quegli artisti del gruppo legati alla rivista «Peinture»:

Sul problema della contraddizione nell'ambito di una concezione dialettica del reale concentrano la propria indagine gli artisti del gruppo Supports-Surfaces e la rivista "Peinture" impostando il problema dell'arte su un piano strutturale all'incrocio della teoria marxiana (riletta da Althusser) e della psicoanalisi di Freud (riletta da Lacan)<sup>1288</sup>.

Il critico concludeva il proprio studio precisando che «anche se non sempre riescono ad eliminare una frattura, una *béance*, tra teoria politica e pratica pittorica, questi artisti pongono infatti, in termini radicali, la questione dei rapporti tra ragione analitica e ragione dialettica [...]»<sup>1289</sup>. Tale lettura era stata rafforzata e legittimata da mostre dallo sguardo già retrospettivo sul lavoro di tali artisti, sia in Italia che in Francia: *La riflessione sulla pittura* (1973) (Fig. 3.172), organizzata dallo stesso Menna insieme a Tommaso Trini ed Italo Mussa, che abbinava il lavoro di Cane, Devade e Viallat alle ricerche degli italiani Battaglia, Cotani, Gastini, Griffa, Verna, etc.<sup>1290</sup>, trovando comuni premesse nel lavoro di Ad Reinhardt e Ryman, e *Nouvelle peinture en France. Pratiques/Théories* (1974) (Fig. 3.173), prima grande retrospettiva monografica dedicata a Supports/Surfaces organizzata da Jean Cristophe Ammann e Bernard Ceysson, con l'aiuto di Catherine Millet<sup>1291</sup>.

In realtà, tale programmatica affiliazione alla pittura non pregiudicava in alcun modo il coesistere, al suo fianco, di ricerche decisamente più libere ed eterogenee: la pittura ricoprì certamente un punto nevralgico nell'agenda di Supports/Surfaces, combinandosi con l'impegno politico e con una spiccata predisposizione per la teoria; nonostante ciò, è essenziale puntualizzare come tali preoccupazioni si contaminassero anche con altri stimoli: non possono essere negletti elementi determinanti quali l'individualità di ogni artista e le diverse provenienze geografiche, con il relativo portato personale di riferimenti artistici, storici e culturali, così come

---

Magritte viene considerato come la figura centrale di tutta l'arte moderna. A partire da Magritte infatti la pittura comincia a diventare *objet de connaissance* proprio come nella definizione data recentemente dai giovani artisti del gruppo di Support-Surface», CUOMO 1976, p. 63.

<sup>1288</sup> MENNA 1975, p. 111.

<sup>1289</sup> Ivi, p. 112.

<sup>1290</sup> Cfr. *LA RIFLESSIONE SULLA PITTURA* 1973.

<sup>1291</sup> Cfr. *NOUVELLE PEINTURE EN FRANCE. PRATIQUES/THÉORIES* 1974.



tutte quelle esperienze e ricerche che stavano sviluppandosi a livello globale parallelamente, e che erano note anche in Francia. Accanto all'istanza decostruttiva che interrogava la pittura, la tela, il colore, etc., coesistevano anche poetiche e ricerche più libere che stavano tentando di coniugare a proprio modo pittura, oggetto, scultura, ambiente, processualità.

È questo il caso di Claude Viallat, esponente di spicco di Supports/Surfaces poi soppiantato dalla linea più marcatamente riduzionista, la cui produzione, seppur diversificata, mantenne intatta una esplicita coerenza sotto il segno della pittura, intesa come mezzo di decifrazione dello spazio pittorico ed extra-pittorico, divenendo unità di misura non solo del pittore e del suo mestiere, ma anche del suo stare nel mondo (Fig. 3.174).

Recensendo la prima mostra parigina del 1968 con un articolo poi rinnegato<sup>1292</sup>, Marcelin Pleyne descrisse le tele dell'artista, superfici libere e prive di telaio spiegazzate come lenzuola e spesso fluttuanti, invase dalla ripetizione di una medesima forma che spiccava per valori cromatici sempre accesi, con queste significative parole: «Matisse vu avec et à travers Morris Louis, Sam Francis et certainement Pollock, produit le peintre français sans doute le plus intéressant de sa génération: Claude Viallat»<sup>1293</sup>. In quegli anni la ricerca di Viallat analizzava con uno sguardo personale il problema dell'autoreferenzialità della pittura, ovvero quelle problematiche «qui sont attachés à la vie même de la peinture contemporaine»<sup>1294</sup>, certamente nota al pittore, come testimonia la sede della prima esposizione personale a Parigi: Galerie Jean Fournier, la stessa in cui aveva esposto più volte Sam Francis negli anni precedenti. Nel lavoro di Viallat la mobilità del supporto favoriva la compenetrazione tra forma dipinta, colore e superficie pittorica, che tessevano un gioco reciproco di rimandi e significazioni. La pittura poteva così estendersi dallo spazio del quadro, che rinnegava i propri limiti, sino allo spazio in senso lato, quello del mondo:

Le rapport de valeur de couleur, de l'empreinte à la couleur de ce qui l'entoure, est traité de telle façon que l'empreinte ne soit jamais une forme dessinée sur un fond, mais joue constamment à donner ce qui l'entoure comme également formel (ce que font admirablement certains grands papiers découpés de Matisse), renvoyant à la répétition de

---

<sup>1292</sup> A tal proposito, e a più di vent'anni di distanza, l'autore avrebbe precisato: «Le texte n'a pas été repris parce que je ne souhaitais pas qu'il le fût. [...] Ces brèves notations journalistiques sur la première exposition d'un artiste, dont n'étaient alors connues que quelques toiles, n'ont d'autre intérêt qu'indicatif: il fallait alors penser que quelque chose de l'histoire de la peinture passait par là – et je fus alors le seul à le penser et à le dire», dichiarazione di Pleyne, Parigi, 22 marzo 1982, in *CLAUDE VIALLAT* 1982, p. 136. Il testo era in realtà stato ripreso, con decurtamenti e rimaneggiamenti che restituivano un taglio critico marcatamente negativo, in *L'enseignement de la peinture*.

<sup>1293</sup> PLEYNET 1982, p. 137.

<sup>1294</sup> *Ibid.*

l’empreinte à intervalles réguliers, et à la répétition de de ces intervalles (qui répètent l’empreinte), renvoyant à travers ces répétitions, à travers cette multiplication, à la multiplication de la surface qui théoriquement doit dès lors déborder la toile et s’appliquer comme théorie généralisée sur tout espace de lecture<sup>1295</sup>.

I riferimenti forniti da Pleynet erano senza dubbio corretti: la figura di Sam Francis, il più europeo tra i pittori americani arrivati a Parigi nei primi anni Cinquanta (Figg. 3.178-3.179), era stata – insieme a quella di Simon Hantaï – fondamentale per gli artisti di Supports/Surfaces. All’altezza del 1962, quando da Nizza Viallat si era spostato a Parigi, Francis continuava a mantenere uno dei propri atelier nella capitale francese, rappresentando dunque un punto di riferimento ancora attivo anche in Francia. Per quanto riguarda invece l’ultimo Matisse, riferimento imprescindibile per lo stesso Sam Francis, oltre alla fascinazione esercitata dalla leggendaria aura del maestro, soprattutto su un giovane pittore formatosi principalmente a Nizza come Viallat, andrebbe segnalata la persistente rivalutazione dei suoi *cut-outs* e della opera tarda (Fig. 3.177), riscontrabile a partire dalla retrospettiva del MOMA del 1961 (Fig. 3.175), durante gli anni di formazione di Viallat, sino alla imponente esposizione organizzata al Grand Palais di Parigi nel 1970, in occasione del centenario della nascita del pittore<sup>1296</sup> (Fig. 3.176).

Invitato per l’occasione dalla redazione di “L’Art Vivant” – insieme ad altri rappresentanti dell’attualità artistica francese – ad esprimersi in merito al celebre pittore, in un’indagine volta a ricostruire l’*Actualité de Matisse en Europe*, Viallat dichiarò:

S’il me fallait d’une manière très sommaire définir le raisonnement de mon travail, je placerais trois noms : Cézanne, Matisse, Pollock. Mais je ne pourrais pas les associer. Il y a très longtemps que je souhaitais voir certains papiers collés de Matisse que je ne connaissais que par des reproductions et quantité de toiles et de dessins n’ont d’intérêt véritable que dans leur dimension. J’ai toujours regardé Matisse avec envie, à sa façon d’être peintre, à la facilité de son rapport avec la réalité : la joie d’ouvrir un parasol et de s’asseoir devant un chevalet pour peindre les oliviers sur les collines de Nice. Si j’ai reçu une influence de Matisse, ça été dans ce sens, mais toute ça chez moi reste à l’état d’envie<sup>1297</sup>.

Pur tentando di ridimensionare l’affinità matissiana, l’artista rimarcava l’imprescindibilità dei *papier collés*, sottolineando, per disegni e tele, l’importanza dei formati imponenti. Inoltre, Viallat

---

<sup>1295</sup> *Ibid.*

<sup>1296</sup> Cfr. *THE LAST WORKS OF HENRI MATISSE 1961*; *HENRI MATISSE: EXPOSITION DU CENTENAIRE 1970*.

<sup>1297</sup> Dichiarazione di Claude Viallat in *ACTUALITÉ DE MATISSE EN EUROPE 1970*.

descriveva una precisa genealogia entro cui collocare le proprie ricerche, a partire dalla triade Matisse-Cézanne-Pollock. Stupisce apparentemente soprattutto il riferimento al pittore di Aix-en-Provence, che può essere interpretato come segnale dell'importanza dell'elemento costruttivo, mutuato dal maestro: se tutti e tre gli artisti sono accomunati per quel "rapporto con la realtà" mai mediato, e se il cromatismo assegnabile a Matisse e la gestualità *all-over* di Pollock risultano facilmente rintracciabili nel lavoro di Viallat, il rimando a Cézanne testimonia la volontà di assegnare una pari importanza al volume e alle forme, mai perse di vista a favore del solo colore. Tali compresenze abbattano ogni possibile accusa di decorativismo mobile a Viallat, escludendo al contempo un intento d'indagine teso esclusivamente alla decostruzione del dipinto: pur analizzando per sottrazione la pittura, l'artista si rifaceva infatti ad una tradizione nobile e precisa, che ne esaltava e gli elementi costitutivi contro pratiche e letture eccessivamente smaterializzanti.

Nonostante l'impatto della mostra *l'Art du Réel USA 1948-1968* promossa dal MoMA (Fig. 3.180) e proposta al Grand Palais nel 1968 che aveva, come già visto, segnato l'immaginario dei giovani artisti francesi, in Viallat perdurava una matrice spiccatamente europea che permetteva uno scarto sottile ma decisivo rispetto a tendenze optical, *hard-edge*, e minimal. Seppur dotate di auto-referenzialità, le forme di Viallat tradivano i presupposti rigidi e geometrizzanti tipici delle ricerche formaliste americane a partire dalla costruzione formale del segno-impronta sul supporto che, pur ripetendosi, non perdeva la propria forza e rilevanza. La sua disposizione, pur seguendo logiche geometrizzanti, sfuggiva al controllo diretto dell'artista, assecondando gli agenti atmosferici o le pieghe della tela libera, e la stesura cromatica era spesso carica di una gestualità mai dissimulata. Viallat si opponeva così a tutte quelle caratteristiche tipiche del riduzionismo americano: per il francese la pittura era portatrice di una sua vitalità intrinseca che andava esaltata e non neutralizzata.

Recensendo la prima grande esposizione parigina *Supports/Surfaces*, «L'Art Vivant» dedicò un *focus* al lavoro di Viallat individuando nelle ricerche dell'artista il fulcro della prima fase di configurazione del gruppo *Supports/Surfaces*, descrivendolo come "un materialismo necessario". Dopo aver discusso le tendenze d'oltreoceano promosse in Francia proprio in occasione della mostra del Grand Palais, l'analisi approntava una significativa contro-linea francese, una genealogia artistica che diveniva una sorta di reazione impegnata al formalismo americano e al relativo mercato, e di cui *Supports/Surfaces* rappresentava l'esito estremo e necessario:

Tout un courant aux États-Unis, on le sait, est revenu à cette affirmation de l'être physique du tableau : "Ma peinture est basée sur le fait que seulement ce que l'on peut voir là est là". [...] En matérialisant la réalité du support physique du champ pictural (le châssis) furent les auteurs successifs de cet 'Art du Réel'. C'est en France, cependant, dès avant la guerre, que Matisse, en usant de formats géants et de champs monochromes saturés, avait le premier ouvert la voie à ce matérialisme libérateur. C'est en France encore que, parallèlement aux Américains mais d'une manière autrement radicale, un groupe, Support-Surface, [...] menait l'entreprise jusqu'à ses conséquences nécessaires. Si l'Art du Réel, en affirmant la présence physique de l'œuvre (sa surface), a ruiné la royauté de l'image que cette surface portait, c'est-à-dire aboli le champ imaginaire et ses présupposés idéalistes, c'est un art qui n'en continue pas moins de produire des objets, objets singuliers, autonomes et signés, dont la singularité et la signature sont autres que de simples accidents, morphologique ici et biographique là. Support-Surface au contraire, en dissociant la toile du châssis, en séparant les éléments constitutifs du tableau, engageait la praxis picturale dans la voie d'un matérialisme authentique. [...] Le peintre devient un terrain et un moyen d'action<sup>1298</sup>.

Ogni accostamento ad una linea analitica veniva dunque sconfessato, a favore di un terreno d'azione diverso, che coniugava l'intrinseca analiticità ad una concezione viva e pulsante della pittura:

Qui ne serait tenté de voir dans cet art 'maigre' (Viallat) l'un des visages du 'minimal'? Il n'est rien. [...] Il n'est pas contradictoire qu'une contestation de l'art consommable, de l'art des épaisseurs et des épaississements immobiles soit en même temps un déploiement de toute la sensualité, un manifeste de pleine existence<sup>1299</sup>.

L'arte di Viallat oltrepassava, secondo tale interpretazione, il formalismo americano; in tale meccanismo precedenti illustri come Sam Francis o Henri Matisse avevano rivestito un ruolo decisivo e preponderante rispetto alla linea post-greenberghiana. Nel lavoro del pittore francese, definito "verità della superficie", un ruolo preponderante era assegnato al gesto dell'artista e alla materia, vero luogo d'incontro tra logica interna dell'opera e realtà esterna; inoltre, la mobilità dei supporti permetteva di tessere pertinenti parallelismi con pratiche processuali ed antiformali, il cui peso era certamente presente all'interno delle ricerche di Viallat nonostante la coeva pittura

---

<sup>1298</sup> CLAIR 1971b.

<sup>1299</sup> BAUDINET 1971.

fosse, soprattutto in sede critica, giudicata come *medium* di reazione e opposizione a tali tendenze, generalmente associate all'oggetto e non al quadro:

[...] c'est dans la matière même que le fabricant trouve et le lieu et la forme de son geste. Contre toute icône stable sur la toile, contre tout objet inerte ou investi de mana, Viallat trouve hors cadre, dans la toile, la réalité plastique elle-même. Roulée, déroulée, flottante, la toile se fait voile, matière souple et mouvante, soumise aux effets du soleil ou de la pluie. [...] La Toile est donc un jeu de sens et de matière, un lieu de contraintes et de contingences. Dès lors le spectateur est entraîné bien au-delà de la vérité métaphorique qui constitue l'apparition de la trame de la vision, du tissu du réel<sup>1300</sup>.

Le tele di Viallat erano descritte quasi come fossero un organismo: pur dotate di una propria letteralità, esibivano sulla propria pelle l'esigenza di un contatto, che da visivo poteva divenire fisico ed esperienziale: «nous regardons comme nous touchons. Il est permis de s'enrouler dans la surface qui n'enveloppe rien que nous-mêmes»<sup>1301</sup>. Similmente, la superficie delle opere era da intendersi come vera e propria materia pulsante: «La surface est matière et lieu de rencontre comme la peau est celle du contact»<sup>1302</sup>. Il punto d'arrivo diveniva così non un grado zero della pittura, influenzato dalle teorizzazioni analitico-concettuali e sintomatico di una supposta morte dell'arte, quanto piuttosto la sua totale adesione alla vita, alla realtà esterna, con la quale stabiliva un sistema di scambi e relazioni:

L'effacement complet du créateur devant son geste de fabricant [...] m'aboutit alors nullement à un univers impersonnel, sans lumière et sans échange. La démystification, l'ascèse même, fait éclater la vie. En effet nous nous trouvons paradoxalement dans un monde du contact élémentaire, de la proximité primordiale<sup>1303</sup>.

Concentrandosi sulle qualità fisiche della produzione dell'artista, la caratteristica “chiazza cromatica” ripetuta ritmicamente da Viallat su ogni tipologia di supporto, assecondandone sensibilità e ritmo, diveniva il fulcro di tali opere. In qualità di entità elementare e asimmetrica questa poteva intendersi come forma organica, in formazione o in mutamento, paragonabile a un'onda o a una cellula:

---

<sup>1300</sup> *Ibid.*

<sup>1301</sup> *Ibid.*

<sup>1302</sup> *Ibid.*

<sup>1303</sup> *Ibid.*

Le support textile est traité comme un film avec sa sensibilité propre et son rythme. Chaque texture est un choix dans le temps. La réalisation d'un possible. Nous y rencontrons la distribution rythmée d'un élément matriciel. Cet élément est dans la toile et non sur elle, il est pris dans la surface même, empreinte et imprégnation. Cette matrice compose à la fois l'espace et le temps de l'objet. Il s'agit d'un schème élémentaire, nullement anecdotique. Ce schème plus ou moins quadrilobé, asymétrique échappe à la définition géométrique, au concept, et pourtant il possède sa systémativité propre. C'est une systémativité organique, celle d'une forme primaire, d'une *forme en formation*, perçue comme un mouvement orienté. [...] A la systémativité organique de la forme correspond sa périodicité ; indéfiniment multipliable, elle constitue la temporalité de la surface comme celle du regard. *Vague ou cellule* elle est le mouvement d'un milieu sans imaginaire profondeur<sup>1304</sup>.

Come una sorta di archetipo, l'unità essenziale imposta da Viallat ai supporti e su questi ripetuta ossessivamente si configurava come strumento di misurazione dello spazio e della visione (Fig. 3.181), ricalcando la stessa funzione che il punto ripetuto sulla parete o sul foglio da Giulio Paolini esercitava in *Vedo. La decifrazione del mio campo visivo* (1969) (Fig. 3.182) ed assurgendo a vera e propria allegoria della pittura, ridotta al suo scheletro essenziale: un insieme di colore e forma auto-significante, indissolubile dal supporto e ritmicamente connessa a questo, ma anche allo spazio e al campo visivo dell'osservatore. Attraverso tale processo «la découverte de la surface comme choix formel, historique, temporel, susceptible de répétitions, d'équivalences, la participation constituante de l'élémentaire, prouvent tout simplement que la démystification n'est pas synonyme de mort»<sup>1305</sup>.

Il pericolo della possibile "sparizione del quadro" cui una simile tipologia di ricerca poteva condurre veniva contrastato mediante una inedita libertà di mezzi e procedimenti da impiegare per vivificare l'opera: agenti chimici per ottenere particolari effetti o tinture, i citati agenti atmosferici che ad Anfo sbiadirono i colori sulla tela alterandoli, le bruciature care a Klein e a Kounellis, l'impiego delle impronte, sino a sconfinare in corde, reti, nodi, oggetti tridimensionali talvolta immersi nella vernice, ad evidenziare l'autosufficienza della loro trama, ma anche il sotteso processo dell'annodare (Figg. 3.183-3.184) indagato in Italia da Claudio Cintoli (Fig. 3.185).

---

<sup>1304</sup> *Ibid.*

<sup>1305</sup> *Ibid.*

Tali esiti di Viallat rivelano un'attenzione nei confronti delle ricerche ambientali e processuali della fine degli anni Sessanta. Un altro artista di Supports/Surfaces, Daniel Dezeuze, pur mostrandosi affine ai precetti teorici dello schieramento parigino del gruppo si era confrontato ad un livello teorico con i *Feltri* di Morris esposti all'altezza del 1968 alla Galerie Sonnabend di Parigi. Nelle sue note di lavoro, ancora all'inizio della propria carriera, Dezeuze paragonò le opere dell'artista americano ad una crocifissione in cui il supporto impiegato diveniva "carne"; l'assenza di telaio, caratteristica costitutiva del filone antiformalista, faceva sì che il feltro divenisse, nell'immaginario di Dezeuze, il corrispettivo di un Cristo inchiodato al muro<sup>1306</sup>. L'interesse dimostrato da Dezeuze per il lavoro di Morris derivava probabilmente dai soggiorni che l'artista aveva compiuto oltreoceano durante gli anni di formazione, interessandosi sia all'arte tribale, sia alle tendenze minimaliste.

La produzione dell'artista si concentrò inizialmente sull'investigazione degli elementi costitutivi del quadro, fisicamente intesi, e nel loro disvelamento: come Giulio Paolini, Dezeuze aveva presentato, in quella che è generalmente riconosciuta come l'opera fondativa del suo percorso, un telaio sprovvisto di tela, con la sola struttura lignea in evidenza ricoperta da uno strato di plastica trasparente in tensione. *Chassis* (1967) (Fig. 3.186) rivelava la struttura del quadro attraverso la sua assenza, allineandosi al *corpus* paoliniano (Figg. 3.187-3.190) attraverso, probabilmente, un comune riferimento individuabile in Jasper Johns<sup>1307</sup>. Se l'atto d'inchiodare una tela al telaio poteva apparire come un sacrificio mistificatorio, Dezeuze optò per l'eliminazione della prima per focalizzarsi sulla struttura del secondo.

Nello stesso periodo, Dezeuze tornò più volte a riflettere sul lavoro di Robert Morris e su quelle che definiva "le forme molli della pittura americana" analizzandone la portata a partire

---

<sup>1306</sup> «Du support comme chair? (en prenant le travail de Robert Morris par exemple). Cette chair lacérée, ces coulées de feutre gris sont le support lui-même, sur lequel travaille Morris ; Il n'y a pas de châssis (Christ sans croix, ou bœufs écorchés à la manière de Rembrandt parodiant les Pietà). N'y a-t-il pas dans ces feutres la question posée du 'très chrétien' traitement du tableau, de la toile comme chair ? La tension de la toile sur un châssis, répétition de la crucifixion (tension-clouage), puis la mise en place de ce qui masque cette chair (cette toile) vers l'avènement d'un Esprit (le Beau): pigments nobles, épaisseurs riches (la chair étant à couvrir, à dépasser dans le sens du divin et du parfait). La tension, le clouage, le travail opéré sur la toile-chair tendue, et qui apparaît comme sacrifice (sur ce chevalet, lieu de travail et de tourments), ouvrait pour le peintre une surface qu'il se devait d'effacer graduellement, par la couleur, le long travail hiérarchique des couches et de leurs séchages. Robert Morris nous présente ce seul feutre, cette chair taillée, clouée au mur, répétant la crucifixion – la 'crucifixion' – fantasmatique sans cesse répétée», DEZEUZE 2008b, p. 33.

<sup>1307</sup> Su Paolini e Johns, si rimanda a FERGONZI 2019. Proprio sull'eredità di Johns si sarebbe espressa in quello stesso frangente su «L'Art Vivant» Rosalind Krauss commentando l'importanza che il lavoro di Johns potesse rivestire per la generazione di artisti più giovane: «Objets plats accrochés au mur, les *Drapeaux* s'affirmaient, semblait-il, violemment anti-pictoriaux. C'est cet aspect que la génération de sculpteurs couramment appelés *minimalists* envisagèrent comme une libération. Mais pour une nouvelle génération dont le but est de se passer de l'objet d'art, les *Drapeaux* offrent une leçon bien différente [...] la question de l'objectivité a été remplacée par la question de l'identité (recognition). Pour eux, les drapeaux sont ce qui souligne l'asymétrie radicale entre ressemblance et représentation», KRAUSS 1970.

dall'eredità di Jackson Pollock. In particolare l'artista si concentrò sul peso del feltro che portava tali superfici a cadere verso il basso, fenomeno interpretato in quanto sintomo di decadenza e che rendeva Morris un "pittore barocco"<sup>1308</sup>.

Nonostante l'apparente riservo nei confronti del lavoro di Morris, Dezeuze continuò a riflettere sul concetto di pesantezza e tensione verso il basso nelle *Échelles* degli anni Settanta (Figg. 3.191-3.192). Dal 1972 le opere della serie potevano assumere varie configurazioni: griglie in legno quadrangolari che dal muro, disposte ad occupare una porzione di spazio normalmente deputata al quadro, si srotolavano sino a pendere sul pavimento, o più sottili strisce in fibra sintetica, colorate e molli come un'opera antiformali, che dal muro si sviluppavano in lunghezza assumendo curvature casuali e disordinate (Figg. 3.193-3.195). Da pittore, Dezeuze raccontò lo spazio pittorico e lo destrutturò impiegando elementi oggettuali e tridimensionali, testimoniando una permeabilità di *media* e linguaggi che, seppur negata in sede teorica, era evidente nella fisicità delle opere.

Pur destrutturando il quadro attraverso uno sconfinamento spaziale che può condurre anche ad esiti extra-pittorici tendenti ad una dimensione oggettuale, le ricerche e il credo artistico di Dezeuze risentirono comunque di un substrato teorico e politico persistente: originario della provincia come i protagonisti meno analitici e più liberi di Supports/Surfaces, nel tempo l'artista si legò ai colleghi parigini Cane e Devade, partecipando anche ai primi anni della rivista «Peinture». Diametralmente opposta l'attitudine di un pittore come Noël Dolla, che spinse ben oltre la propria riflessione sul rapporto tra pittura, oggetto e spazio, mettendo a punto un vocabolario artistico particolarmente ironico e pungente, tratto meno evidente negli altri membri del gruppo, al quale si affiliò brevemente all'inizio del 1971<sup>1309</sup>.

Il tramite per l'ingresso di Dolla nel gruppo fu Claude Viallat, suo maestro durante la formazione in Accademia a Nizza nella prima metà degli anni Sessanta; nonostante tale legame, l'artista impostò sin da subito le proprie ricerche autonomamente, tanto da non essere invitato, sino al 1971, ad entrare nel gruppo<sup>1310</sup>. Accostare nella sua globalità il percorso di Dolla al gruppo

---

<sup>1308</sup> «Ce travail reste-t-il en deçà du *dripping*? N'est-ce pas le l'une de ses formes expressives? Et comme le *dripping* fut détourné par l'expressionnisme abstrait ou le tachisme, les formes molles ne seraient-elles pas à rattacher à un expressionnisme nouveau [...] ? A l'idée de pesanteur comme déchéance? Dans ce sens-là alors, Robert Morris est un peintre baroque», DEZEUZE 2008 b, p. 34.

<sup>1309</sup> Dolla aveva firmato il *Tract Blanc* (Nizza, 1971) insieme a Viallat, Grand, Saytour, Valensi.

<sup>1310</sup> Come ha rimarcato Éric De Chassey una semplicistica associazione dell'opera di Dolla a Supports/Surfaces risulta fuorviante; gli stessi membri del gruppo decisero di accoglierne il lavoro soltanto in un secondo momento: «One should, however, be wary of this univocal line of interpretation, in that the future provincial members of Supports/Surfaces (Dezeuze, Saytour, Valensi, Viallat and Bernard Pagès) refused to include Dolla's works in the summer of 1969 manifesto exhibition that took place in the village of Coaraze, and did not even seem to consider inviting him to the Parisian exhibition that first featured the group's name at ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1970», cfr. DE CHASSEY 2020, p. 6.



Supports/Surfaces o alla Pittura analitica senza tener conto di altre sollecitazioni, ugualmente determinanti, ne limiterebbe la portata delle ricerche, appiattendone il significato. Come soltanto alcuni studi recenti hanno puntualizzato, definendo giocosamente la sua produzione “anarchica”: «he freed himself very early on from the shackles of modernism, which was transforming aesthetics and ethics and assigning each artist a specific field and form of experience, when, as early as 1967, a wide variety of formal and technical approaches coexisted within his work»<sup>1311</sup>.

Tale evidenza è confermata sin da subito se si analizza la prima occasione espositiva che coinvolse l'artista a Nizza nel dicembre 1967, in occasione della mostra collettiva *Hall des remises en question* presso la Galerie di Ben Vautier (Fig. 3.196). L'esordio risentiva dunque dell'influsso sperimentale di Fluxus, come emerge anche dalle opere esposte: la prima *Structure étendoir* (1967), ovvero uno stendino posizionato in un angolo della sala con appesi dei tessuti dipinti, allestito di fronte al pubblico quasi come si trattasse di un'azione<sup>1312</sup>.

Pur mantenendo una sua centralità essenziale, la pittura andava trattata per Dolla con approccio più performativo e attivo che decostruzionista, aspetto che permetteva, tra l'altro, una maggiore libertà d'azione coniugandosi con linee di tendenza anche divergenti: tra tutte, una predisposizione a raccogliere l'eredità duchampiana del ready-made. Il rinnovamento della pittura poteva dunque verificarsi non per forza per sottrazione, attraverso l'ossessiva analisi e scomposizione delle componenti del quadro, ma appellandosi all'oggetto, allo spazio, al flusso della vita quotidiana<sup>1313</sup>.

A partire dalla prima prova, Dolla riconfigurò variamente nel tempo i propri stendini, il cui titolo faceva riferimento ad un processo in divenire, ovvero quello di stendere qualcosa, forse ricalcando la lista di Richard Serra: stendere tessuti o fazzoletti, superfici mobili che, parzialmente tinte o dipinte da Dolla, contraddicevano come in Viallat la fissità della tela del quadro. Al contempo, il verbo stendere poteva rimandare alla stesura cromatica, evidenziando l'importanza del colore applicato sulle superfici di tessuto, unico elemento che differenziava realmente lo stendino di Dolla da un comune stendino casalingo. È interessante notare che la parola “*structure*” che accompagnava nei titoli “*étendoir*” nel 1967, termine di derivazione

---

<sup>1311</sup> DE CHASSEY 2020, p. 7.

<sup>1312</sup> Il *Dossier Supports/Surfaces* di Lepage conferma la presenza dello stendino con panni dipinti, senza però accennare all'ambito performativo. L'ultimo contributo di De Chassey ha messo in risalto la performatività insita nella scelta di installare l'opera di fronte al pubblico, precisando che Dolla avrebbe eseguito nella stessa occasione anche un'ulteriore performance, *Inspirez, Enspirez*. Cfr. DE CHASSEY 2020, pp. 7-8.

<sup>1313</sup> «[...] to renew painting by letting it come into contact with the situations found in the day-to-day life of regular people, by looking for any possible point of contact between an aesthetic of abstraction, which aims to create visual objects capable of eliciting contemplation and pleasure without relying on narration or symbols, and a ready-made aesthetic, which finds beauty and artistic questioning in life itself», DE CHASSEY 2020, p. 8.

formalista, scomparve gradualmente dai titoli della serie sostituito dalla descrizione degli oggetti che interagivano con il supporto – *chiffons, torchons, etc.* – (Fig. 3.197).

L'impiego di tessuti cromaticamente sgargianti per la messa a punto di strutture tridimensionali si spinse sino alla creazione della *Structure à la tente d'indien* (1968), una tenda giocattolo ricoperta di stracci variamente tinti o dipinti che univa ironicamente il concetto di spazio intimo e circoscritto, ma anche primitivo, agli interventi pittorici (Fig. 3.198). L'opera avrebbe potuto costruire un ideale trittico assieme ad un *Igloo* di Merz e al *Concetto spaziale d'après Watteau* di Luciano Fabro, lavori transitati per Parigi tra il 1969 e il 1971, e a tal proposito andrebbe menzionata anche Carla Accardi con le sue *Tende* in sicofoil ricoperte di segni pittorici, unità cromatiche sgargianti in fluttuazione su una superficie trasparente nell'atto di costruire e caratterizzare uno spazio percorribile<sup>1314</sup>.

---

<sup>1314</sup> Sebbene esuli dalla sfera dell'Arte povera, il caso di Carla Accardi risulta particolarmente eloquente se letto in dialogo con gli esiti coevi degli artisti francesi legati a Supports/Surfaces. Nel 1976, Anne-Marie Sauzeau Boetti tentò su «Data» una interpretazione di genere del lavoro dell'artista, intendendo per «segno femminile nell'arte non tanto un insieme di segnali visivi (in senso iconografico) ma questi segni in quanto sintomi di una certa valenza esistenziale al femminile. [...] Più che la raffigurazione del femminile, mi interessa questa traccia significativa che emerge da una diversa esperienza del reale e dell'immaginario», BOETTI 1976, p. 72. Ripercorrendone la carriera l'articolo, con il relativo apparato illustrativo di corredo, rappresenta in questa sede un'occasione per rintracciare alcune tangenze formali tra la produzione di Accardi del periodo e quella dei colleghi francesi, soprattutto a partire dal 1966, quando «Accardi usa il sicofoil (materia trasparente lucida) e attiva maggiormente il rapporto segno/spazio: spazio 'decollato', sempre più frammentato (a croce, diagonale, spicchi o strisce), creando una moltiplicazione di piani, di possibilità di sovrapposizione dei segni (la tela sottostante scompare) e di abbinamento dei colori rudimentali. La scrittura fiorisce libera nella trasparenza. Quando non è bloccato, il sicofoil tende ad arrotolarsi: sul telaio le strisce diventano rilievi, vele gonfie; staccate, diventano colonne; poi nascono il tempio multicolore e gli ambienti solari arancio», *ivi*, p. 73. In relazione alla produzione dei primi anni Settanta Sauzeau Boetti affermava: «Poi riuscì a recuperare la vocazione morbida e felice, coesistenti alla padronanza acuta dei mezzi espressivi: al grigio castigato subentrano allora i colori (rielaborati e totali) di un paesaggio umano: mare, cielo, terra, foresta, corpo», *ivi*, p. 74; «Attraverso la sua pittura mentale (per opposizione a quella retinale) Carla Accardi si è sempre situata nelle esperienze artistiche più distillate che l'hanno allontanata inesorabilmente dalla pittura in senso stretto. Come conseguenza, gli intrecci trasparenti di oggi più affini ai lavori dei concettuali che dei 'nuovi pittori'. [...] Nei recenti 'trasparenti' di Accardi ('74-'75), spazio e 'scrittura' non sono più entità distinte: lo spazio viene contemporaneamente tessuto e iscritto a partire dalla materia trasparente spezzata; pasta che affonda in sé stessa e scrive la traccia del suo passaggio, nella fasciatura e l'addobbo, il godimento e l'ossessione, l'attesa e la memoria, entro i confini strutturali del telaio scuro», *ibid.* Tali materiali e procedimenti, evidenti già in opere come le *Tende*, e poi in *Trasparente* (1975), si allinea alle opere di artisti come Viallat, Dezeuze, Dolla. A tal proposito è opportuno citare il ciclo poco noto dei lenzuoli dipinti dall'artista verso la metà degli anni Settanta. La prima occasione espositiva – una delle rarissime – che aveva interessato tale ciclo si era verificata a Roma nel maggio 1974, presso Qui Arte Contemporanea. La mostra, *Sette lenzuoli*, era stata introdotta da Maurizio Fagiolo Dell'Arco con alcune osservazioni pregnanti: «Il supporto classico del pittore, la tela, ridiventato cosa: sette lenzuoli senza virgolette. E sopra, una pittura essenziale. [...] Il fuoco del problema non è tanto la liberazione del telaio (già avvenuta nelle plastiche di qualche anno fa) e neanche l'affrancamento del supporto (la stoffa libera si riallaccia però ai grandi lenzuoli di Fabro più che all'operazione di Griffa), ma semmai quello di tornare alla parete, di organizzare una superficie che asseconda il senso ruvido o liscio del muro. Un lavoro in cui la semplicità è l'unico schema, dove la pittura non è più il-mezzo oppure il-fine, ma semplicemente una situazione, analisi tautologica. La 'Grande Astrazione' rivisitata dopo la proposta cool della Conceptual Art», FAGIOLO DELL'ARCO 1974; cfr. CARLA ACCARDI. *SETTE LENZUOLI* 1974. Come già visto, l'impiego di lenzuoli o teli congiuntamente al *medium* pittorico costituiva una pratica centrale nell'opera di Viallat, Dolla, ed altri artisti vicini a Supports/Surfaces, già a partire dalla fine degli anni Sessanta. Una mostra di opere di Dolla, Isnard, Viallat ebbe luogo alla galleria La Bertesca di Genova nel febbraio 1974 (cfr. DOLLA, ISNARD, VIALLAT 1974), forte del successo dell'anno precedente della rassegna di Acireale e Roma *La riflessione sulla pittura*, dove avevano esposto anche Cane, Devade e Viallat (cfr. LA

Come Viallat, anche Dolla mise a punto una propria 'unità pittorica di base', connotata cromaticamente ed impressa su diversi supporti: il punto. Nei primissimi anni Settanta l'artista produsse opere con diverse configurazioni di punti o dischetti che invadevano superfici quali fazzoletti, tarlatana, legno: le opere esposte alla Biennale di Parigi del 1971 (Fig. 3.199), ad esempio, giocavano proprio sulla presenza dei punti che, in rappresentanza della pittura, conquistavano spazi e superfici. In *Palissade* (1970) dei dischetti neri perturbavano, costituendo illusoriamente dei fori, delle tavole lignee che formavano una palizzata; per l'occasione, assecondando gli spazi angusti del Parc Floral, una delle tavole venne esposta ripiegata sul pavimento.

Nella stessa sala, strisce di tarlatana con puntini rossi e neri pendevano, con l'ausilio di cavi, dal soffitto, assumendo conformazioni imprevedibili nello spazio espositivo. Rispetto ai neon a luce fredda di Calzolari che, accompagnati dal suono, creavano un'atmosfera rarefatta e introspettiva, o alle lastre fotografiche avvolte attorno ad alcune luci di sala da Penone appena percepibili, l'opera di Dolla produceva un'attivazione dello spazio più netta e meno rarefatta, esteticamente affine alle opere che erano state presentate in *When Attitudes Become Form* nel 1969.

Tale attivazione spaziale poteva assumere diverse configurazioni ed essere riproposta attraverso esiti più monumentali ed ingombranti: accatastando una serie di tubi in PVC, disponendoli all'interno di una struttura in legno cava di gusto minimalista, era possibile per Dolla comporre una trama di punti osservando l'installazione dal lato in cui le cavità circolari degli oggetti cilindrici erano visibili (Fig. 3.200). L'opera in questione, *Tubes* (1970-1971), dialoga con la *Catasta* (1966) di Alighiero Boetti (Fig. 3.201) sotto il segno di una giocosa messa in discussione del rigore minimalista attraverso configurazioni modulari meno rigorose, che evidenziano un'estetica della casualità dall'equilibrio precario. La presenza in entrambe le opere di spazi pieni e spazi vuoti alternati contrastava l'impenetrabilità delle strutture minimal, suggerendo un'apertura ed una precarietà in queste ultime assenti. In tale gioco tra punto, linea e superficie, tra visibile e invisibile, l'unità puntiforme o lineare, e dunque geometrica, aveva il solo compito di contraddire la propria natura, suggerendo uno sconfinamento spaziale che si concretizzava in opere che contraddicevano la dimensione del quadro per divenire altro. Così «le pointillage contredit les limites géométriques: il n'y a aucune raison pour qu'il ne se continue

---

RIFLESSIONE SULLA PITTURA 1973). È noto inoltre che nella prima metà degli anni Settanta il lavoro dei francesi circolava anche a Milano grazie ad alcune esposizioni organizzate da Daniel Templon e Françoise Lambert (di cui, purtroppo, non esistono cataloghi). Se un precedente già valido per tali esiti di Accardi è riscontrabile nel lavoro dei colleghi italiani legati alle tendenze della Pittura analitica, va rimarcato come gli esiti di alcuni francesi possano similmente dialogare con tale fase del lavoro dell'artista. Tale nodo critico resta tutto, al momento, ancora da sviscerare. Su Accardi, si rimanda anche a CELANT 1999.

pas hors des limites du tissu», mentre le «bandes de tarlatane (22x0,10 m) blanche et vaporeuse, pointillées irrégulièrement de petits ronds bleus de même dimension», con le quali si ottenevano «des courbes aléatoires», facevano sorgere la domanda: «Rectangles ou lignes ?»<sup>1315</sup>, ovvero: siamo ancora entro i confini della pittura e della geometria o li abbiamo oltrepassati senza rendercene conto?

Nel percorso di Dolla la serie forse più interessante, grazie alla quale l'artista raggiunge il massimo grado di libertà creativa, è costituita dalle *Restructurations spatiales* avviate nel 1969 e mai abbandonate<sup>1316</sup> (Figg. 3.202-3.207). Alcune circonferenze in cartone colorato di diametro 30 cm, che erano state inizialmente disposte dall'artista su marciapiedi o delle strade, invasero presto dei paesaggi naturali sconfinati, caratterizzandoli: «Ces mêmes ronds, posés sur le versant herbeux d'une montagne, auxquels le terrain, la végétation, le vent imposent des inclinations différentes et variables, signalent l'espace et le jeu énergétique du cosmos qu'ils miment, dont ils constituent l'allégorie et le repérage»<sup>1317</sup>.

La prima ristrutturazione spaziale di Dolla, mai esposta, risaliva al 1969: costituita da tre scarni pannelli monocromi, si allineava a quella neutralità autoreferenziale tipica dell'arte d'oltreoceano (Fig. 3.202). Proprio la neutralità, nelle coeve dichiarazioni dell'artista, rappresentava l'obiettivo iniziale di tali ricerche; tale proposito venne però accantonato in breve tempo, a favore di un più stringente dialogo con l'ambiente. La seconda ristrutturazione si svolse in montagna, sull'Authion, nel febbraio 1970. Sebbene gli intenti dell'artista fossero quelli di una creazione neutrale che generasse spazi diversi e indefinibili<sup>1318</sup>, il risultato appare incontrovertibilmente connotato dal paesaggio (Fig. 3.205), caricandosi di valenze ascrivibili alle coeve esperienze di Land Art. Proprio la Land Art era stata chiamata in causa nelle recensioni coeve dell'opera, sebbene si facesse riferimento soprattutto ad una dimensione mentale e smaterializzata:

Il est temps de révéler une péripétie banale et fascinante du travail de Dolla : personne ne vint sur les cimes de l'Authion le 15 février 1970. Aucun spectateur ne contempla les trois points géants rose, vert, bleu, dessinés par 15 kg de colorants qui imprégnaient la neige. On voit cependant que Dolla est moins intéressé par l'effet tellurique, les matériologies, ou les

---

<sup>1315</sup> VACHEY 1971, p. 14.

<sup>1316</sup> Per un approfondimento si rimanda a NOËL DOLLA, *RESTRUCTURATIONS SPATIALES (1969-2016)* 2017. All'interno di tale studio, costituito a partire da un copioso corpus di testimonianze fotografiche relative alle *Restructurations spatiales* fornite direttamente dall'artista, viene evidenziata la familiarità che Dolla poteva forse avere nei confronti delle ricerche d'oltreoceano. Non viene minimamente preso in conto, però, il coevo dibattito sull'Arte povera, già avviato in Francia all'altezza del 1969. Cfr. FLAHUTEZ 2017.

<sup>1317</sup> VACHEY 1971, p. 14.

<sup>1318</sup> Cfr. DE CHASSEY 2020, p. 11.

paysages du Land Art que par un événement mental dont il donne la démonstration physique. Laissant peut-être entendre que le fait mental n'est rien d'autre qu'une certaine activation/activité de la physis à travers elle-même. Cosmographie et biographie se confondent, sans romantisme<sup>1319</sup>.

Risulta difficile pensare che ricerche coeve quali gli interventi in spazi aperti di artisti francesi come Gina Pane, Bernard Borgeaud o Christo, ma anche le azioni compiute in prossimità della Kunsthalle di Berna durante *When Attitudes Become Form* così come le azioni povere di Amalfi, non abbiano in alcun modo condizionato le modalità operative scelte in questo caso da Dolla.

Oggi risulta finalmente più semplice affermare che «the majestic character of the countryside in which the pieces are set imbues them with a sense of the sublime, which in turn exacerbates and transforms the neutrality of the pictorial gesture»<sup>1320</sup>; del resto lo stesso artista corresse il proprio giudizio sulle *Restructurations spatiales* alla fine degli anni Settanta, quando le pressioni legate agli aspetti più politici e teorici del dibattito artistico risultavano meno soffocanti, assegnando al paesaggio naturale il ruolo di vero e proprio *medium* all'interno della serie: «This work is a part of a series of artistic experiments that began in 1969, which use nature as a medium»<sup>1321</sup>. Tali interventi venivano documentati attraverso l'uso della fotografia: proprio la documentazione fotografica, particolarmente parlante, permise all'artista di riconsiderare il peso e gli intenti di tale serie, sopperendo al carattere effimero delle azioni ed assumendo nel tempo valenza autonoma di opera d'arte<sup>1322</sup>.

Attraverso le *Restructurations spatiales* di Dolla la pittura aveva definitivamente abbandonato lo spazio del quadro per caratterizzare e modificare quello reale del paesaggio, intercettando pratiche artistiche d'avanguardia apparentemente distanti dall'ortodossia di Supports/Surfaces.

Alla luce di tali considerazioni, appare chiaro che esiti artistici tanto variegati fossero il risultato di una sorta di movimento dialettico, di allontanamento e ritorno verso il quadro, caratteristica che accumulava in realtà gran parte della produzione artistica di quel decennio: se da una parte le pratiche di ambito concettuale tendevano alla smaterializzazione dell'opera, dall'altra – e forse proprio per reagire a tale fenomeno – gli artisti tentarono di ripristinare un

---

<sup>1319</sup> VACHEY 1971, p. 15.

<sup>1320</sup> DE CHASSEY 2020, p. 11.

<sup>1321</sup> Dichiarazione di Dolla risalente al 1980, riportata in *ibid.*

<sup>1322</sup> Come nota De Chassey: «Dolla only truly drew conclusions from his initial intuition once the works were no longer tangibly visible and could only be remembered or imagined through the photographic evidence that was left of them, which, as the principle of photography entails, flattened them out, both literally and symbolically. The fact that he has always refused to consider these photographs as anything but ways of documenting his works – instead of making them work in their own right, as American and British land artists did at that time – is, in this instance, quite significant»; cfr. *ivi*, p. 12.

proprio rapporto con la pittura seguendo vie ed accezioni diverse e personali. Un certo legame con la pittura non si era mai estinto del tutto, nonostante il tradizionale racconto tramandato dalla storiografia che assegnerebbe il massiccio recupero della pittura alla stagione successiva. Per accennare almeno a tale storia, che appare quasi come una contro-storia dell'avanguardia, risulta opportuno partire dalla fine di tale processo, ovvero dagli anni in cui il ritorno alla pittura venne teorizzato assecondando una narrazione unilaterale e totalizzante per monopolizzare l'attenzione del dibattito critico.

Nel 1978, prima che sulle pagine di «Flash Art» Achille Bonito Oliva costruisse definitivamente un sistema critico attorno ai pittori della sua Transavanguardia<sup>1323</sup>, Luciano Fabro pubblicò per Einaudi *Attaccapanni*, un volumetto d'artista che ripercorreva le fasi della sua carriera dagli esordi sino a quel momento<sup>1324</sup> (Fig. 3.208). Il titolo scelto faceva riferimento ad una mostra particolarmente importante per Fabro svoltasi al Framart Studio di Napoli nel 1977: qui l'artista aveva presentato *Gli Attaccapanni* (1976-1977) (Fig. 3.209), opere affisse a parete costituite da strutture portanti quadrangolari e scultoree, ottenute tramite una fusione in bronzo a cera persa, alle quali erano appesi dei drappi dipinti a spruzzo assecondando varie gradazioni cromatiche ispirate alle fasi di un immaginario tramonto napoletano. Richiamando a livello di modalità di allestimento dei quadri, pur mantenendo al contempo, a livello formale, le peculiarità di una scultura dalle forme sfuggenti, i bronzi venivano completati da dettagli di fogliame – presente anche la fusione di una fune – ottenuti mediante calchi o modellato d'invenzione, richiamando un barocchismo sontuoso.

Negli *Attaccapanni* di Fabro era rinchiusa ogni declinazione possibile dell'arte del decennio: scultura, pittura, natura, elementi desunti dalla vita quotidiana, ma anche un certo gusto per il citazionismo storico; il tutto, condensato insieme, veniva presentato in galleria accompagnato da una sorta di happening folkloristico, con attori e musica al cospetto del pubblico. Come chiariva l'artista: «Il soggetto degli *Attaccapanni* è la luce», «La foglia unisce le varie fasi, l'ombra alla luce, la luce all'ombra. Ingrandisce l'ampiezza delle altre qualità in colore, tono, ritmo»; al contempo «Il panno è una cosa plastica anche se al tocco è leggero, pesante e leggero: ciò non vuol dire che l'elemento leggero è quello meno pesante o il duro il più solido, infatti non c'è distinzione tra duro e molle, la consistenza visiva non è nella materialità»<sup>1325</sup>.

Il volume del 1978 si chiude proprio con alcune pagine dedicate agli *Attaccapanni*, che funzionavano, in quel momento, come sintesi della ricerca dell'artista: «I colori sui panni appesi.

---

<sup>1323</sup> Cfr. BONITO OLIVA 1979.

<sup>1324</sup> FABRO 1978.

<sup>1325</sup> Dichiarazione di Fabro riportata in *ARTE POVERA IN COLLEZIONE* 2000, p. 294.

Sono i colori del tramonto. Prima appare questa luce rosa-azzurra poi la luce diventa di fuoco, poi viene il verde, poi il blu, quando comincia a diventare scuro; è tutto un passaggio di viola, e poi, ultima, è proprio la notte»<sup>1326</sup>. Con queste parole Luciano Fabro presentava la serie, riferendosi ad un'atmosfera, resa in termini cromatico-luministici, naturale e connotata temporalmente, ovvero il tramonto, cui avrebbe seguito la notte.

Questo tramonto, che simboleggia forse la fine di un'epoca, di un credo artistico in esaurimento, consumato dalla 'restaurazione pittorica' in corso nella seconda metà degli anni Settanta, vuole essere combattuto dall'interno, esibendo e vivificando i colori: «Scoprire un colore giusto è scoprire che qualcosa è commestibile. I colori del tramonto non servono all'imitazione ma a mangiare il tramonto tramite i suoi colori. Il disegno nell'arte è un atto conoscitivo, ma il colore è un atto di cannibalismo: una sostituzione d'identità»<sup>1327</sup>. Contro il puro atto conoscitivo ed analitico del disegno, *medium* d'artista affine alla stagione concettuale, ma anche contro una pittura-*pastiche*, citazionista e fuori da un tempo determinato, Fabro licenzia una soluzione formalmente ambigua, una inedita dialettica tra quadro e non-quadro, storia e presente, che impone la propria identità pulsante:

*Perché 'Attaccapanni'.*

Se li avessi chiamati 'oggetti', 'environment', 'landscape', 'installation', tutti titoli inutili, non mi avresti chiesto il significato: ma 'Attaccapanni' ha un significato, ed allora occorre conferma. Ma tutta l'arte è così: se non ha senso, tutti sono molto timidi nel chiedere: «Perché?» È sempre deludente ed oppressivo sentirsi rispondere: «perché io sono un artista!» Io ho pensato che nella lingua italiana la parola più a modo e più semplice fosse quella, perché sono dei panni appesi<sup>1328</sup>.

Non sapremo mai se Fabro fosse a conoscenza degli *Étendoirs* di Dolla, sebbene entrambi gli artisti si trovassero al Parc Floral de Vincennes per la biennale parigina del 1971, come anche le fotografie dell'evento dimostrano; va comunque sottolineato che i primi lavori dell'artista francese presero forma nello stesso frangente in cui Fabro stava riflettendo sulle interazioni tra quadro, forma e processo licenziando un'opera affine – anche tematicamente – come *Tre modi di mettere le lenzuola* (1968). Il riferimento ai panni appesi, ed in particolar modo ai colori sui panni appesi, così come la commistione di tecniche e materiali denotativa di quell'attaccamento al significato, più che al mero titolo-significante, costituiscono delle spie valide per delineare un

---

<sup>1326</sup> FABRO 1978, p. 142.

<sup>1327</sup> Ivi, p. 143.

<sup>1328</sup> Ivi, p. 146.

dialogo (Figg. 3.210-3.211). Tale dialogo si muove sul filo del rasoio, sospeso tra panni e colori, pittura e scultura, dando voce ad un atteggiamento anti-categoriale che recupera la pratica pittorica ma non il quadro, affrancandola da ogni sovrastruttura critica ed aggregandola anzi a tutte quelle pratiche artistiche che, durante il corso degli anni precedenti, erano state lette in netta antitesi rispetto all'atto del dipingere. L'attenzione al lavoro del pittore, riassunto principalmente nell'elezione del colore a cuore pulsante del processo creativo, inteso come elemento caratterizzante, portatore del gesto e della volontà di chi quel gesto lo compie, non era in realtà mai del tutto scemata nei protagonisti dell'arte di quegli anni, nemmeno nell'ambito dell'Arte povera.

La stessa attenzione riservata in Francia a Matisse da artisti come Viallat, rafforzata dalla grande esposizione in programma al Grand Palais nel 1970<sup>1329</sup>, emerse anche in Italia nel coevo lavoro di Giulio Paolini tra il 1969 e il 1971: realizzata subito dopo la retrospettiva parigina, *Fenêtre ouverte* (1971) omaggiava il maestro francese – sin dal titolo di derivazione matissiana – riproducendo fotograficamente una veduta del giardino privato di Matisse a Cimiez (Fig. 3.212). In tal modo Paolini rifletteva sull'atto del vedere esercitato dallo stesso Matisse, cogliendo metaforicamente lo sguardo del pittore e sostituendosi a questo: l'obiettivo della macchina fotografica diveniva infatti l'occhio dell'artista stesso rievocando i luoghi, gli sguardi, il campo visivo visualizzato in passato da Matisse attraverso la propria finestra<sup>1330</sup>.

Ma è soprattutto in un dittico di *collages*, *Honfleur* (Fig. 3.213) e *Honfleur (II)* (1969-1971) che Paolini rende omaggio al maestro anche a livello strutturale: il colore riempie il quadro, in questo caso realmente ripartito in quattro riquadri minori come a simulare una vera e propria finestra, con frammenti di carta di diversi colori simulando «in termini macroscopici la tessitura cromatica di un paesaggio visto attraverso la finestra»<sup>1331</sup>. Tale ricerca prese forma anche grazie alla vicinanza con Carla Lonzi, che nel 1966 si era dedicata ad alcuni volumetti dedicati a Henri Rousseau, Georges Seurat e Henri Matisse per *I maestri del colore*.

La scelta di oberare lo spazio pittorico con frammenti cromatici asimmetrici e variopinti avvicinava particolarmente questo momento di Paolini agli artisti di Supports/Surfaces; forse per coincidenza, o forse grazie ad una fonte comune, nel 1974 Claude Viallat avrebbe ripetuto la propria peculiare forma cromatica su una tela libera, realizzandola con più colori di

---

<sup>1329</sup> HENRI MATISSE: EXPOSITION DU CENTENAIRE 1970.

<sup>1330</sup> *Fenêtre ouverte* (1971), fotografia su tela emulsionata, 150x115 cm, collezione privata.

<sup>1331</sup> *Honfleur* (1969-1971) collage su tela preparata, 150x150 cm, collezione privata, Torino [GPO 0208]; *Honfleur (II)*, (1969-1971) collage su tela preparata 80x80 cm (quattro elementi 40x40 cm ciascuno), Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Sammlung Marzona, Berlino.



riempimento incrociati insieme: il risultato, *Multicolore* (1974) (Fig. 3.214), riproponeva i medesimi colori impiegati nel collage di Paolini.

A suo dire Giulio Paolini non instaurò scambi di alcun genere con i membri di Supports/Surfaces, pur ricordando il lavoro del «talentuoso, ma un po' noiosetto Dezeuze»<sup>1332</sup>. Paolini si trovava più a suo agio con le ricerche di artisti come Daniel Buren<sup>1333</sup> e Niele Toroni, incontrati successivamente rispetto all'esperienza più radicale ed esplicitamente contestataria del 1967 di BMPT, o con il lavoro di Claude Rutault, artista francese la cui produzione, effettivamente molto paoliniana, prese avvio all'altezza del 1973, nello stesso anno in cui Paolini esponeva *La doublure* alla Biennale di Parigi<sup>1334</sup>.

Le affinità tracciate retrospettivamente da Paolini con la Francia non sorprendono: riflettendo sui nomi chiamati in causa dall'artista, che pur dichiara «non ho tante parentele con gli artisti francesi»<sup>1335</sup>, emerge una predilezione verso una linea sì vagamente analitica e concettualizzante, ma al contempo distante da preoccupazioni politiche troppo invadenti, così come dal fardello di speculazioni teoriche che caratterizzò l'esperienza di Supports/Surfaces. L'aspetto che forse più puntualmente andrebbe rimarcato è certamente la coesistenza, accanto a tale approccio apparentemente autoreferenziale e sostenuto, di una innata e perdurante dedizione a quella pittura cromaticamente pulsante, vibrante, libera. Se parlando di Paolini ci si riferisce quasi automaticamente, ed anche giustamente, al disegno, con la sua esattezza cerebrale, non deve sorprendere sentir disquisire l'artista di pittura come “materia viva”, del quadro come “messaggero”:

Voglio dire, non c'è niente di più vero che l'impronta di un pennello. E non c'è niente di più esortativo che un'opera che fa riflesso a qualche situazione sociale. [...] Io credo d'aver sempre pensato allo stesso modo, persino nei primi lavori, totalmente riferiti al mezzo, al supporto, al perché questa roba si mette al muro e perché siamo chiamati a guardarla. Questa secondo me è la materia viva. [...] Certo, il fatto stesso di considerare quella cosa che è il quadro come messaggera di qualche cosa è, come dire...su quello si possono

---

<sup>1332</sup> CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI 2021. Paolini spiega che Daniel Dezeuze entrò nella cerchia di artisti esposti da Yvon Lambert nei primissimi anni Settanta, mentre la prima mostra dell'artista italiano per Lambert risaliva al 1976; i due non avrebbero dunque avuto modo di intercettarsi.

<sup>1333</sup> Del rapporto con Buren, che perdura ancora oggi, Paolini riferisce in particolar modo di una assidua frequentazione «a Genazzano, dove c'era una sorta di laboratorio sperimentale di teatro guidato da Carlo Quartucci, che aveva il gusto di coinvolgere gli artisti nel teatro», CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI 2021.

<sup>1334</sup> Il lavoro di Paolini e Rutault sarebbe stato individuato ed esposto congiuntamente in Germania grazie a Paul Maenz. Paolini ha anche confermato di aver conosciuto e frequentato Rutault. Nonostante i numerosi tentativi, non è stato possibile stabilire un contatto con l'artista francese; purtroppo Paolini non ha condiviso dettagli più precisi e circoscritti in merito alla questione. Su Rutault, si rimanda a CLAUDE RUTAULT 1992.

<sup>1335</sup> CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI 2021.

sprigionare infinite considerazioni. Prendere in considerazione qualcosa che non ti parla, ma è lì per essere osservato, è una questione che si rinnoverà sempre spero, anche adesso che tutto è ridotto al computer e non più alla sola parete<sup>1336</sup>.

In un momento in cui gli artisti e il dibattito critico si concentravano principalmente sul concetto, sulla struttura e sull'analiticità dell'arte, la riaccesa passione per riferimenti legati al colore, *in primis* Matisse, o alle creazioni di Henri Rousseau, potrebbe apparire come una discrasia. Eppure, e sebbene «la risposta non sia così facile»<sup>1337</sup>, è proprio interrogandosi su tale nodo che le ricerche di Paolini possono essere delineate in modo più puntuale, seguendo una via che riconduce alla pittura nel suo significato più essenziale, il suo esserci in un dato luogo, in un dato istante:

Come dire...Rousseau mi piace perché è uno spettatore della pittura, raffigura sempre quello che inerisce alla pittura ma che non è un soggetto di rappresentazione. Seurat mi piace anche per la nitidezza del procedere, cioè questi punti, metodo così anonimo in fondo di...insomma, la realtà è che io potrei dirne e forse ne ho detti decine di altre, trasporti, ammirazione...ma la verità è che a me piace proprio l'universo della pittura, di quella pittura però che non si fa pretesto per riferirsi a qualcosa, ma che si fa pretesto per *esserci*, per *manifestarsi* come pittura<sup>1338</sup>.

Tenendo conto di tale dichiarazione appare chiaro il motivo per cui, riferendosi alla pittura americana degli anni Sessanta, Paolini cita le ricerche di artisti che avevano reso concreto e tangibile il suo farsi, il suo manifestarsi:

Degli americani ultimi [*sic.*], mi piacciono pure De Kooning e Pollock, ma mi piace soprattutto Morris Louis che dal bordo della tela fa scendere il colore che ha in mano. Questa cosa qua è qualche cosa che non si pronuncia su qualche cosa, ma che si manifesta. E quindi quello mi porta ad adorare tantissime cose, senza troppa distinzione<sup>1339</sup>.

Il campionario di riferimenti citato da Paolini non è distante dai riferimenti con cui gli artisti francesi suoi contemporanei avevano fatto i conti durante gli anni di formazione, sebbene non sempre tali genealogie venissero esplicitate. Importa soprattutto sottolineare come, anche per

---

<sup>1336</sup> Ivi.

<sup>1337</sup> Ivi.

<sup>1338</sup> Ivi.

<sup>1339</sup> Ivi.

un artista rigoroso e da sempre accostato ad ambiti analitico-concettuali<sup>1340</sup>, la pittura rappresenti un riferimento imprescindibile e vitale, quasi interiorizzato.

In tali ragionamenti pittorici, tralasciando i più noti ed espliciti casi di artisti come Mario Merz o Pier Paolo Calzolari, andrebbe citato anche e soprattutto Jannis Kounellis. Dichiarandosi «pittore nonostante l'abbandono di tela e pennelli»<sup>1341</sup> come molti studi recenti hanno puntualizzato<sup>1342</sup>, il caso di Kounellis permette retrospettivamente di misurare significati ed implicazioni della pittura in Italia negli anni Settanta discostandosi dal dibattito critico: «sentita piuttosto come un modello colto e accurato di costruzione dell'immagine, [...] la sua funzione di inquadratura, la sua densità iconografica o le sue convenzioni percettive erano oggetto di maggior interesse della materialità del suo medium»<sup>1343</sup>. Kounellis era una sorta di pittore "laterale", apparentemente al di là della pittura ma, per sua stessa definizione pittore.

È in particolare una esposizione personale che si tenne alla Galerie Sonnabend di Parigi nel 1973 a riportare Kounellis non al ruolo di pittore vero e proprio, ma ad una riflessione sul significato del quadro. Mentre i colleghi francesi liberavano la pittura dalle costrizioni del telaio, sottoponevano il colore alle intemperie o pittavano sentieri montuosi con del colorante, Kounellis abbandonò carbone, fiamme, sacchi, dedicandosi a una mostra in cui si confrontava, sempre in modo personale, con l'oggettualità del quadro. Per la prima volta a Parigi in veste di artista della Galerie Sonnabend, Kounellis propose tre opere di identico formato quadrato, articolando un discorso di riflessione a partire dalla struttura e dalle peculiarità del quadro: le tre tele, pittate a monocromo in bianco o nero, mostravano in evidenza la propria cornice lignea, alla quale erano applicati diversi oggetti, ponendosi a metà strada tra quadro, scultura e scenografia.

Nel 1961 Kounellis aveva trasferito, mediante una metaforica trasmigrazione, i segni che occupavano la tela sul proprio corpo, imprimendoli su un costume di dadaista memoria; tra il 1967 e il 1969 aveva inserito ciocche di capelli, volatili, candele, etc. su lastre metalliche affisse a parete, vivificando lo spazio tradizionalmente deputato al quadro, presentando talvolta, negli stessi anni, della semplice tela grezza non intelaiata; nel 1971 aveva dipinto la propria mano degli stessi colori impiegati da Morris Louis omaggiandolo ed associando tale gesto pittorico, con fare provocatorio, ma anche romanticamente decadente, alla *Sinfonia del Nuovo Mondo* di Dvorak. A

---

<sup>1340</sup> Ne è la prova l'inclusione di Paolini, con ben due opere, nel testo di Filiberto Menna del 1975; ma anche la celeberrima monografia di Celant sull'artista del 1972 sposava tale linea di lettura, cfr. MENNA 1975; CELANT 1972b. Per un'analisi approfondita dell'opera di Paolini che, a partire da *Disegno geometrico* (1960), traccia tangenze e divergenze con la coeva pittura analitica si rimanda a BELLONI 2019.

<sup>1341</sup> VIVA 2020, p. 178. Si inoltre al capitolo *Comparazioni: i "ritorni alla pittura"* in ivi, pp. 161-185.

<sup>1342</sup> Cfr. LANCIANI 2014; VIVA 2017; VIVA 2020.

<sup>1343</sup> VIVA 2020, p. 178.

partire dal 1970 decise di murare le porte di alcune gallerie, architettando una sorta di quadro-muro di pietre ma citando anche, e piuttosto apertamente, la celebre *Porta* di Duchamp che Sargentini avrebbe gelosamente custodito nella propria collezione dal 1973.

Con la personale parigina di Kounellis dell'autunno del 1973 Kounellis ritornò inequivocabilmente al quadro: come già accennato, l'artista scelse il grande formato e lasciò ben in evidenza lo spazio delle cornici, applicandovi oggetti o calchi che citavano alcuni celebri precedenti (Figg. 3.215-3.216), rifacendosi implicitamente ad una simbologia che, prima della messa a punto nel 1975 di *Tragedia civile*<sup>1344</sup>, appariva come un tentativo di salvaguardare il valore storico e sociale del *medium* pittorico in vista di un imminente, sterile e manieristico ritorno all'ordine.

Su «Art International» la mostra non sfuggì: le sole tre opere esposte, appese a muro ma ad un'altezza quasi a ridosso del pavimento della galleria, erano definite “monumenti”, «a couple of wry monuments by Jannis Kounellis»<sup>1345</sup>. Kounellis celebrava così una “commemorazione”, o forse una “veglia funebre” della pittura tradizionale, come notarono i recensori: «In a spare, elegant way, they commemorate, it seems, the demise of painting on canvas»<sup>1346</sup>.

Evidenziando il possibile tramonto del mestiere del pittore Kounellis lo riportava al contempo in vita, conferendo nuova attualità a tematiche simili. Nella scelta di un dispositivo quadrato, trattato a monocromo ed inquadrato con enfasi, Kounellis sembrava citare implicitamente un modo di intendere la pittura ben preciso, che spaziava da Malevič a Mondrian sino a Josef Albers (Fig. 3.218), e che poteva essere interpretato su un doppio livello: da un lato, come nostalgico omaggio pregno di una consapevolezza storica da riscoprire; dall'altro, come procedimento che riportasse l'attenzione verso il quadro come ‘finestra’ – «A canvas, either completely white or black, is held in a large frame. That is the image common to all three works shown»<sup>1347</sup> –, ragionamento che all'altezza dei primi anni Settanta poteva tradursi in alternative e procedimenti plurimi.

Tornare al quadro alla fine del 1973 significava qualcosa di ben preciso: la Nuova pittura godeva infatti in quel momento di particolare fortuna non soltanto in Francia, ma anche in Italia. *La riflessione sulla pittura*, grande mostra sistematicamente dedicata alla pittura analitica internazionale, si svolse durante il corso di quell'autunno, prima ad Acireale<sup>1348</sup>. Presentare a Parigi dei quadri-oggetto, trattati a monocromo e di formato quadrato, poteva rappresentare

---

<sup>1344</sup> Cfr. DI DOMENICO 2018.

<sup>1345</sup> PEPPIATT 1973.

<sup>1346</sup> *Ibid.*

<sup>1347</sup> *Ibid.*

<sup>1348</sup> LA RIFLESSIONE SULLA PITTURA 1973.

una reazione alle tele di Louis Cane, protagonista di Supports/Surfaces e principale animatore della rivista «Peinture» che attirava in quegli anni anche l'attenzione della critica italiana.

Dopo una prima personale da Claude Givaudan nel 1969, Cane espose da Daniel Templon nel 1970 entrando in aperta polemica con il gallerista a causa della programmazione filo-concettuale della galleria, scegliendo infine di annullare l'evento<sup>1349</sup>. Abbandonato Templon, Cane divenne dal 1972 uno degli artisti promossi da Yvon Lambert, guadagnando qualche occasione espositiva anche presso le sedi milanesi gestite da Françoise Lambert a partire dal 1971.

Le sue opere *sol/mur*, tele quadrate e monocrome di scala monumentale, che si sviluppano tra muro e suolo replicando la 'finestra' del quadro anche sul pavimento adiacente alla parete (Fig. 3.217), avevano ricevuto attenzione in Italia soprattutto alla mostra di Acireale, poi in programma anche a Roma, presso la galleria Seconda Scala di Enzo Cannaviello<sup>1350</sup>, per poi essere incluso anche in *Contemporanea*, presso il garage di Villa Borghese a Roma dove esponeva anche Kounellis<sup>1351</sup>. Inoltre, nell'estate del 1973 la rivista di Tommaso Trini «Data» dedicò un importante articolo all'artista, presentando ben tre riproduzioni a piena pagina delle sue opere e consacrando persino la copertina del numero in questione a Cane, che si apprestava in quel momento a presentare cinque lavori simili alla stessa Biennale di Parigi<sup>1352</sup>.

Kounellis si era dunque certamente imbattuto nelle tele di Cane, ed aveva forse anche captato le numerose dichiarazioni dell'artista: su «Data», ad esempio, venivano riportate alcune riflessioni risalenti al 1972 in cui il pittore si pronunciava sul «ritorno 'significante' del colore [...] simultaneo, per quanto mi riguarda, a un ritorno a lungo soffocato di quello che ieri veniva chiamato mestiere di pittore e che oggi chiamano pratica pittorica»<sup>1353</sup>, riflessioni attraverso cui cui il cromatismo diveniva nuovo strumento nelle mani del pittore «da notare per la distanza che pone tra il pittore e il suo oggetto»<sup>1354</sup>. Nello stesso 1973 Catherine Millet, intervistando l'artista su «Art Press», chiamava in causa una ritrovata funzione contemplativa del dipinto, domandando: «Devant vos toiles, on ressent une impression à laquelle nous avaient déshabitués les dernières avant-gardes: le plaisir de regarder. Est-ce un retour à la contemplation du

---

<sup>1349</sup> Si rimanda a tal proposito a CLAIR 1971c. Si rimanda inoltre a LEPAGE 2018, pp. 110-113.

<sup>1350</sup> Tale evidenza, spesso trascurata, è testimoniata dal catalogo della rassegna, su cui si legge: «La mostra verrà ripresentata in ottobre [1973] alla Galleria Seconda Scala di Roma (via di Torre Argentina 47), diretta da Enzo Cannaviello», *LA RIFLESSIONE SULLA PITTURA* 1973, p.n.n. Va inoltre precisato che, nel medesimo documento, è presente un ringraziamento a Daniel Templon, *ivi*, p.n.n.

<sup>1351</sup> *CONTEMPORANEA* 1973.

<sup>1352</sup> *8<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS* 1973.

<sup>1353</sup> CANE 1973, p. 78.

<sup>1354</sup> *Ibid.*

tableau?»<sup>1355</sup>, celebrando il lavoro dell'artista. Poco dopo, però, sulla stampa italiana Louis Cane sarebbe stato descritto come epigono di un nuovo “manierismo”:

Louis Cane pensa di fare della pittura marxisticamente ‘materialista’ e invece cade nell'estetismo (manierista) proprio perché senza accorgersene cita e rifà il verso a varie cadenze dell'arte contemporanea, talune anche estranee alla pittura (dal sensibilismo tonale alla idea del quadro-oggetto che prosegue al di fuori della ‘cornice’ – finestra sul mondo – che comunque, anche se fatta della stessa tela del quadro, esiste)<sup>1356</sup>.

Proprio nel dualismo tra quadro e oggetto, e nell'idea che il quadro fosse una finestra sul mondo, la mostra parigina di Kounellis poteva rappresentare una sorta di risposta alle tele di Cane: il lavoro dell'artista francese, pur predicando rigidamente l'ortodossia del quadro, sollevava la criticità intrinseca dello sconfinamento dell'opera aldilà di questo, ponendosi a metà strada tra tela e monumentale installazione. Proprio su tale discrepanza avrebbero insistito le opere di Kounellis esposte alla Sonnabend nel novembre 1973, calcando la mano su intromissioni oggettuali che perturbavano la monocromia delle tele, immettendole nel flusso della vita. Il formato quadrato iscritto nelle ingombranti cornici, così come la scelta di collocare le opere in basso, nella porzione di muro adiacente al pavimento della galleria, potevano rappresentare un rimando ancora più esplicito e critico alle tele *sol/mur* dell'artista francese. In relazione al formato è opportuno citare una dichiarazione più tarda di Kounellis, che afferma «il quadrato è un assoluto»<sup>1357</sup>, rivendicando dunque un assolutismo materiale, ma anche e forse soprattutto metafisico, della pittura: l'artista tornava al quadro e alla pittura – accantonati solo come strumenti, mai concettualmente –, ma in che accezione? Cosa rappresentano il quadro e la pittura, ritrovati?

Riferendosi al colore come unico valore di riferimento assoluto per la decifrazione visiva dell'opera, su «Data» Louis Cane aveva citato Matisse:

---

<sup>1355</sup> *Entretien Catherine Millet Louis Cane*, «Art Press», 3, aprile 1973, riportato in *8<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS 1973*, p.n.n. L'artista rispose attaccando le tendenze d'avanguardia e proponendo la propria ricerca come valida alternativa: «Plaisir de regarder...pourquoi pas? Regarder les fétiches, les petites perversités, les névroses, le narcissisme et toutes les répétitions sèches de l'avant-gardisme... Ras le bol!», *ibid.*

<sup>1356</sup> CONTESSI 1974, p. 63.

<sup>1357</sup> Dichiarazione di Kounellis pubblicata su «Artforum» nel marzo 1998 e riportata in *KOUNELLIS 1998*, p. 90. La pittura viene associata al formato quadrato dipinto direttamente sul muro più volte durante il corso degli anni Ottanta. In particolare, una personale parigina alla Galerie Durand Dessert (1985) è impostata proprio su tale idea di riferimento.

Matisse, che si confronta con elementi figurati, inserisce nella pittura numerose possibilità di dipingere. La tela intitolata *Lettrice su fondo nero* del 1939 collega qualcuna di queste possibilità. Il gioco di cornice e specchio sposta costantemente il fondo del quadro, il nero 'monocromo' del fondo non è dipinto allo stesso modo delle altre superfici anch'esse di fatture differenti tra di loro. Queste differenze concorrono a contraddire e a spostare costantemente i piani del posto che l'occhio attribuirà loro sul solo rapporto dei loro valori colorati. La pittura non rappresentativa non può essere 'soccorsa' dalla figura<sup>1358</sup>.

A soccorso di una pittura monocroma e non rappresentativa, Kounellis ricorreva invece non solo alla figura, scartata da Cane, ma a dei veri e propri oggetti, a metà strada tra elementi del quadro new dada e ready made. Se insieme a Matisse, anche Mondrian veniva riscoperto in Europa in quegli anni adottando una chiave di lettura post-strutturalista – il saggio francese di Marcelin Pleynet *Mondrian 25 années après*, letto e riletto dagli artisti di Supports/Surfaces, ma noto anche in Italia<sup>1359</sup> –, Kounellis ripartiva da un 'grado zero' della pittura che però non tralasciava un'attenzione specifica alla sua valenza storica e culturale, elemento che alcuni artisti e critici del tempo stavano tentando di eludere.

A partire da tali considerazioni, risulta possibile rintracciare anche negli oggetti che investono la superficie del quadro alcune possibilità di lettura – per quanto mai univoche – che rimandano a precedenti celebri. Sappiamo infatti che

in one, a curtain is half drawn over it, while a lamp is affixed to one of its corners; in another, a model sailing ship is held on a ledge attached to the frame; in the third, a series of Graeco-Roman plasters casts, one of them blind-folded, has been attached at irregular intervals on all sides of the canvas<sup>1360</sup>.

L'applicazione su una delle tre opere di una tenda semiaperta rafforzava l'idea di uno spazio che dovesse metaforicamente rimandare alla finestra, simboleggiando forse il bisogno di fare i conti con una storia non ancora del tutto chiusa, solo all'apparenza illusionistica, certamente fisica.

L'attributo iconografico poteva serbare il ricordo di alcuni celebri precedenti, che spaziavano dalla *Fresh window* di Marcel Duchamp al ricorrente, medesimo elemento iconografico nei dipinti René Magritte, anche in quelli che si erano visti a Roma all'inizio degli anni Sessanta come *Les*

---

<sup>1358</sup> CANE 1973, p. 80.

<sup>1359</sup> PLEYNET 1973, pp. 120-152.

<sup>1360</sup> PEPIATT 1973.

*promenades d'Euclide*. Se Duchamp proponeva un *ready-made* che faceva riferimento ironicamente allo spazio del quadro, trasformandolo in oggetto ed impedendo la visione di ciò che si trovava al di là della struttura mediante l'impiego di pelli nere, il tendaggio di Magritte serviva da quinta per introdurre ad una finestra che si fondeva illusionisticamente con la rappresentazione del paesaggio sulla tela, divenendo tutt'uno col paesaggio reale. La torcia, un ulteriore invito alla visione, poteva rimandare a simili precedenti magrittiani: un monito ad una verità non sempre apparente, da ricercare altrove.

Per quanto concerne i piccoli calchi di teste classicheggianti (Fig. 3.221), l'applicazione di una benda su uno di questi potrebbe rielaborare una suggestione desunta da Jasper Johns. Il suo *Target*, che trasformava la superficie pittorica del dipinto in un bersaglio, ma anche in un dispositivo letterale, autoreferenziale ed autonomo, era accompagnato in corrispondenza del margine superiore della tela da minuscoli particolari anatomici, tra cui volti, modellati in cera, dei quali non era possibile scorgere lo sguardo, coperto (Fig. 3.222): l'impossibilità di stabilire un contatto con l'occhio costituiva un monito per lo spettatore, costretto a concentrarsi sulle parti visibili dell'opera, suggerendo al contempo l'esistenza di un altrove, la necessità di andare oltre il quadro nel tentativo di risolvere l'enigmatico rebus proposto dall'artista<sup>1361</sup>.

Le tele presentate da Kounellis erano quadri in maniera non canonica, sottraendosi alla condizione stabilita mediante piccoli, ma essenziali accorgimenti: allestiti a pochi centimetri dal pavimento della galleria, luogo deputato sino a qualche anno prima alla presenza di cataste di carbone, sacchi, etc., tali opere non rinnegavano in alcun modo la produzione precedente dell'artista. È forse in alcune dichiarazioni rilasciate a Marisa Volpi nel 1968 che il senso di tali esiti andrebbe ricercato, attuando una rilettura delle idee del Kounellis di quel periodo alla luce del mutato contesto culturale degli anni Settanta. Incalzato da Volpi, che sosteneva che «L'effetto di sorpresa e di scoperta che hanno i tuoi quadri sullo spettatore è ottenuto con tecniche che mi sembrano simili per es. a quelle di un Magritte...»<sup>1362</sup>, l'artista ribatteva infatti:

È vero, ma Magritte agisce in modo mentale mentre io in modo...fisico. Il surrealismo europeo e quello francese in particolare è ancora legato ai limiti del quadro. Pollock invece non faceva il quadro, la tela per terra era contenuta dallo spazio dell'Universo come la pittura sulla sabbia degli Indios. L'automatismo di Pollock è importante ma più importante il recupero di un mondo pre-culturale (nel senso della cultura europea, della tradizione del

---

<sup>1361</sup> È probabile che Kounellis citi Johns anche in altre occasioni, come ad esempio in *Hotel Louisiana* (1976). A tal proposito, si rimanda a FERGONZI 2019.

<sup>1362</sup> VOLPI 1968.



quadro). Io mi preoccupo nel mio lavoro di non ripetere una cosa già fatta, il mio discorso è sempre anti-stilistico. La ripetizione coatta di uno stile porta alla distruzione dell'arte<sup>1363</sup>.

In tali dinamiche dualistiche e contrastive che si innescavano tra polo fisico e polo mentale, nel recupero di quella cultura europea, di quella tradizione del quadro ripensata oltrepassando i suoi stessi limiti, elementi espressamente chiamati in causa da Kounellis, è possibile rintracciare il significato delle opere esposte a Parigi nel 1973, in un momento in cui la pittura era chiamata in causa esclusivamente se azzerata, destrutturata, o smaterializzata, ovvero privata di un contesto culturale di riferimento. Emblematici in tal senso i rimandi che si innescano ponendo in dialogo il monocromo di Kounellis parzialmente coperto da un tendaggio (Fig. 3.219) ed un'opera magrittiana come *Le village mental* (1926)<sup>1364</sup>, parlante proprio rispetto ad una possibile dialettica tra polo fisico-spaziale e pittorico-mentale (Fig. 3.220).

In questo Kounellis, appositamente sospeso tra quadro mentale e oggetto fisico, pittura e *ready made* potevano anche equivocamente fondersi insieme, in un momento cruciale in cui il dibattito critico cominciava in Francia a concentrarsi su una rilettura di Duchamp che, sottraendolo al ruolo di totemico riferimento per quell'arte di contestazione di fine anni Sessanta, lo riportava improvvisamente alla pittura (Fig. 3.226). Effettivamente l'opera di Duchamp poteva servire un po' da chiave universale, essendo «talmente ricca e polisensa da porsi come antefatto di molte e disparate tendenze odierne»<sup>1365</sup>; la stessa analicità dei primi anni Settanta di «Arte concettuale e Nuova pittura [...], per il momento, i poli coincidenti di tale indirizzo»<sup>1366</sup> traeva alcune delle proprie coordinate dal precedente duchampiano.

Nella seconda metà degli anni Settanta Jean Clair tentò di attuare un recupero del lavoro di Duchamp che solidamente ancorato alla pittura<sup>1367</sup>, più che alle derive processuali e concettuali degli *anartistes* che avevano caratterizzato gli anni precedenti, Per la mostra collettiva *Nouvelle Subjectivité* dell'autunno 1976 (Fig. 3.225), che riuniva un nucleo eterogeneo di pittori, Clair citava alcune parole di Duchamp piegandole a tale nuova interpretazione:

---

<sup>1363</sup> *Ibid.*

<sup>1364</sup> R. Magritte, *Le village mental*, 1926, cm 102,5x80,5, collezione privata. L'opera di Magritte è riprodotta in JANNIS KOUNELLIS 1983, non a caso, nella medesima pagina in cui è riportato il dialogo Volpi-Kounellis del 1968. L'opera era stata esposta nel 1970 a Bruxelles, presso la Galerie Isy Brachot, probabilmente in occasione della mostra collettiva *Art sans frontières 5*, e nel 1971 al Palais des Beaux Arts di Charleroi, verosimilmente nella mostra collettiva *Le Hainaut, Terre de Surréalisme*. Cfr. RENÉ MAGRITTE. *CATALOGUE RAISONNÉ I* 1992, pp. 196-197 (121 - *Le village mental* 1926).

<sup>1365</sup> CONTESSI 1974, p. 62.

<sup>1366</sup> *Ibid.*

<sup>1367</sup> Emblematica in tal senso l'esposizione inaugurale del Centre Georges Pompidou dedicata a Duchamp, risultante dalla visione critica di Jean Clair; cfr. *L'ŒUVRE DE MARCEL DUCHAMP* 1977.

Duchamp les appelait “les intoxiqués de la térébenthine”. Eux: les peintres du rétinien, les passionnés de la touche, les assoiffés de la petite sensation, Il les accusait d’avoir abêti la peinture. Il voulait que celle-ci s’engageât dans sa Réforme, qu’elle revint à sa pureté, à son intelligence première. En son temps, Duchamp avait raison <sup>1368</sup>.

Nei saggi di Clair dell’inizio degli anni Ottanta tale posizione avrebbe assunto i toni di un attacco più mirato all’Avanguardia che, dalla fine degli anni Sessanta in poi, aveva condotto, per Clair, l’arte ad una situazione di stallo:

[...] La sua battuta non era diretta tuttavia contro la pittura [...] Le frecce di Duchamp prendevano di mira gli innumerevoli gregari del pennello che, all’inizio del secolo, come oggi quelli del Fotorealismo, Support/Surface o Nuovi-Nuovi, imbrattavano chilometri di tela [calicot] senza la minima intelligenza. Non si era affatto opposto all’arte, ma ad un’arte ben precisa, quella accademica e pletorica dell’inizio del secolo; il suo atteggiamento, frainteso, servirà tuttavia come pretesto, durante mezzo secolo, a numerosi artisti per sfuggire ai problemi del mestiere<sup>1369</sup>.

Tali riflessioni, presenti *in nuce* nel dibattito artistico già a partire dalla metà degli anni Settanta (Fig. 3.227), erano il risultato inevitabile di una aderenza netta, forse troppo cieca, a quella linea concettuale-analitica che, come era precedentemente avvenuto per le tendenze antiformali e processuali, stava trasformandosi in uno stile manierato, storicizzato ed assimilato da parte del mercato dell’arte. Emblematicamente, *Porte 11, rue Larrey* (1927) di Marcel Duchamp (Fig. 3.223), acquistata nel 1973 Fabio Sargentini ed esposta presso la sua galleria romana, accompagnata da un manifesto realizzato per l’occasione da Giulio Paolini, venne presto ridipinta in occasione della Biennale di Venezia del 1978. Costruita per la propria abitazione a partire da un disegno dell’artista, la porta aveva la particolarità di poter risultare sia aperta che chiusa nello stesso momento, trovata che sarebbe stata interpretata all’inizio degli anni Settanta come standardo del concettualismo. Forse proprio in contiguità con tale celebre precedente andrebbero interpretate le porte murate in galleria da Jannis Kounellis, a partire dal 1970 (Fig. 3.224): le barriere assumevano la valenza di quadri pietrosi che riempivano i vuoti strutturali, i confini tra l’ambiente dell’arte e l’ambiente della vita, separandoli, o forse unendoli implicitamente attraverso la segnalazione di quel luogo di soglia liminare normalmente

---

<sup>1368</sup> NOUVELLE SUBJECTIVITÉ 1976. La posizione di Clair è affrontata anche in VIVA 2012.

<sup>1369</sup> CLAIR 1983.

attraversato dai visitatori senza troppe attenzioni. La porta duchampiana venne chiamata in causa da Sargentini durante il corso di un'intervista pubblicata nel 1990, a seguito di una domanda che riguardavo il fenomeno del ritorno del quadro in galleria a cui si assistette alla fine degli anni Settanta, quel quadro che, con l'aiuto di Pascali e Kounellis, Sargentini aveva contribuito a "far uscire di scena". Il gallerista romano fece quindi dunque riferimento alla ridipintura della porta:

[...] comunque non era un caso che la Porta di Duchamp fosse stata riverniciata, quell'evento che ha segnato la fine storica dell'epoca concettuale, è stato come un sigillo. In fondo certe cose avvengono perché i tempi cambiano. Io mi ricordo, dopo qualche ora che era stata ridipinta la Porta alla Biennale, che incontrai Chia e Cucchi su un molo dei vaporetto. Ero bianchissimo e bianchissimo dovevo apparire loro. Mi dicono: "Ciao, come stai? È stata ridipinta la Porta?". Sulle loro labbra c'era un sorrisetto emblematico. Mancavano solo pochi mesi alle loro prime uscite transavanguardiste... [...] La Porta era stata ridipinta, [...] un'epoca finiva<sup>1370</sup>.

Complice il mercato, poiché «l'Arte Concettuale e specialmente la performance non pagavano economicamente»<sup>1371</sup>, la pittura soffocò in fretta le ruggenti sperimentazioni degli anni Settanta, sia in Italia che in Francia; come osservava Sargentini, «Penso che non ci sia nessun paragone tra la *Porta* di Duchamp e uno dei tanti Kiefer. Eppure sono convinto che la *Porta* avrebbe più difficoltà ad essere venduta»<sup>1372</sup>. Si trattava però di una pittura ben diversa da quella dei primi anni Settanta, divisa tra un'analiticità concettuale che la rendeva autosufficiente o impegnata e il recupero culturale operato nel caso di Kounellis per risvegliare una coscienza collettiva. Come ha puntualizzato Denis Viva nel suo recente studio sulla Transavanguardia,

com'era stato per l'happening o la performance, anche la pittura poteva ora diventare una forma di affrancamento da ogni costrizione produttiva imposta dalla società. Soltanto che – e qui sta la differenza cruciale – gli obiettivi marxusiani s'erano assai ridimensionati: nel nuovo scenario "post-ideologico" degli anni Ottanta, qualsiasi obiettivo di cambiamento radicale appariva impossibile e l'individuo tornava a concepire la sua salvezza come una formula adattativa, senza più bisogno di evocare la rivoluzione collettiva<sup>1373</sup>.

---

<sup>1370</sup> Dichiarazione di F. Sargentini in *POLITI* 1990, pp. 39-40.

<sup>1371</sup> *Ibid.*

<sup>1372</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>1373</sup> *VIVA* 2020, p. 185.

All'altezza del 1981 anche Ben Vautier avrebbe avvertito il bisogno di tornare ad esprimersi sui colleghi reduci dalle esperienze di Supports/Surfaces e BMPT, chiamando in causa Marcel Duchamp in relazione alla loro produzione di fine anni Sessanta ma evidenziando al contempo anche la condizione di ripiegamento verso una pittura più accademica e storica, fenomeno che stava verificandosi all'inizio degli anni Ottanta:

Dès 1966/1967, j'ai compris toute la problématique de Support-Surface. J'ai vu d'abord que bien qu'ils criaient sur tous les toits qu'ils étaient issus de Matisse, ce n'était qu'un Matisse ayant subi un lavage de cerveau de Duchamp. Puisqu'ils s'intéressaient à la matière et à sa transformation au niveau du Ready Made. Il n'y a pas de différence entre une coulure aléatoire et un porte-bouteilles. Ensuite j'ai prévu que Support-Surface terminerait de deux façons d'une part dans des exercices de travaux manuels pour scouts qu'on enseignerait dans toutes les Écoles de Beaux-Arts à la manière d'un petit académisme, et d'autre part, d'un désir de rejoindre une soi-disant grande peinture officielle : le Quattrocento pour Louis Cane, et le Titien pour Pincemin. À propos de la branche des travaux manuels et astuces en tous genres, j'ai moi-même, en 1967, en un exercice génial, résumé tout le ridicule et toutes les limites de Support-Surface et de BMPT. Ce sont mes douze propositions pour une toile d'artiste<sup>1374</sup>.

Se anche le pratiche dei più impegnati e infervorati pittori francesi degli anni Settanta stavano trasformandosi, col volgere del decennio, in puri vezzi accademici, strizzando spesso l'occhio alla tradizione, la divertente provocazione di Ben lascia spazio anche a qualche riflessione a margine dei ragionamenti delle pagine precedenti, sospese tra pittura, concetto e speculazioni teoriche: le obiezioni e le criticità che potevano essere rilevate nella produzione della giovane avanguardia internazionale di fine anni Sessanta etichettata come anti-artistica, erano con altrettanta facilità applicabili alle ricerche di Claude Viallat e simili.

Così, le “proposte per una tela da pittore” di Ben avrebbero trasformato, già all'altezza del 1967, i supporti più comuni e disparati in opere d'arte pittoriche, seriamente difese dai colleghi antagonisti: panni stesi ad asciugare, tende, vele, aquiloni, ombrelli e, all'occorrenza, anche una vera tela, timidamente montata sul telaio (Fig. 3.228). Ben lasciava emergere con pungente ironia l'evidenza di come anche le pratiche di fine anni Sessanta più saldamente legate alla pittura, anche alla teoria o alla politica, si prestassero alle stesse, ambigue letture che avevano talvolta penalizzato le ricerche di ambito processuale e performativo. Al contempo, risultava

---

<sup>1374</sup> VAUTIER 1981, pp. 9, 11.

quasi impossibile e pretestuoso tentare di classificare mediante categorie fisse e immutabili il largo ventaglio di ricerche artistiche e sperimentazioni che aveva caratterizzato tale decennio.

**UN'AUTO-ANALISI ATTRAVERSO LO SPECCHIO DELLA STORIA.  
RILETTURE, STORICIZZAZIONE E DIFFUSIONE DELL'ARTE  
POVERA TRA LA FINE DEGLI ANNI SETTANTA E GLI ANNI  
OTTANTA**

La fine degli anni Settanta costituì un importante momento di riflessione e bilancio in cui fu possibile riflettere sui cambiamenti che avevano profondamente marcato il decennio appena trascorso. Nel 1980 un numero speciale dell'annuario dell'arte attuale Skira dedicò una indagine al decennio in questione (Fig. 4.1), condotta su scala internazionale e tesa all'individuazione delle modifiche che stavano avvenendo sul piano culturale ed artistico:

*Comparer ce qui se crée aujourd'hui à ce qui se faisait il y a dix ans permet d'enregistrer des modifications décisives : l'espace a une autre fonction, le sujet, l'histoire et la culture font retour, les exigences du langage sont réévaluées dans un rapport de communication, les œuvres sont plus interrogatives et leur contenu est souvent aussi important que la forme qui le transmet<sup>1375</sup>.*

Elementi-chiave quali soggetto, storia e cultura ritornavano a rivestire un ruolo significativo all'interno dell'esperienza artistica. Si trattava di preoccupazioni che in realtà non avevano mai smesso di sollecitare la mente degli artisti, ma che erano state parzialmente oscurate soprattutto dalle interpretazioni fornite dalla critica, affannata a leggere i lavori della stagione precedente attraverso il filtro di quell'avanguardismo di foggia primonovecentesca che sembrava voler tagliare a tutti i costi i ponti col passato. La storia tornò gradualmente a costituire un argomento imprescindibile in agenda, con funzione contrastiva rispetto all'interpretazione negativa che le era stata affibbiata, con fare generico ed approssimativo, nel clima culturale post-sessantottino:

---

<sup>1375</sup> DAVAL 1980a.

De nombreuses analyses de cette décennie ont développé des vues pessimistes qui pourraient, en simplifiant, se résumer par la déclaration de principe : “il n’y a rien de nouveau”. Mais a-t-on véritablement cherché à préciser à quel niveau aurait dû se situer cette nouveauté ? A-t-on même interrogé le phénomène de la ‘nouveauté’ afin de voir s’il va de soi ou s’il est un élément fondamental d’appréciation de la création ? [...] En un mot, les années 70 ne permettraient de reconnaître qu’un sentiment de crise né du passage – sous la poussée d’éléments extérieurs – d’une confiance euphorique en l’avenir à une perception négative et critique du présent<sup>1376</sup>.

In un momento dominato dallo spaesamento generale, in cui la temporalità sembrava dispersi non più assecondando una visione lineare, quanto una sorta di circolarità in continuo cortocircuito – *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* di Jean-François Lyotard fece la sua apparizione in Francia nel 1979 (Fig. 4.3), guadagnando una prima traduzione italiana già nel 1981<sup>1377</sup> –, si arrivò a postulare quello che Jean Clair definì “il crepuscolo dei moderni”<sup>1378</sup> (Fig. 4.2), dipingendo una situazione di crisi irreversibile per tutte le ricerche che avevano scosso, e messo a dura prova, il dominio artistico internazionale, oramai definitivamente fagocitato dal mercato ed istituzionalizzato dai musei:

Coupé désormais de ses propres origines, comme décapité ou lobotomisé, son agitation frénétique sur la place publique ressemblait à celle de ces poulets dont on a coupé le cou et qui courent sans frein. Car, à l’enthousiasme d’un passé dont on savait au moins ce qu’il était et dont la richesse était inépuisable, se substitua la marche forcée vers un avenir inconnu, dont tout laissait pourtant craindre qu’il serait plus dépositaire d’une terreur que d’une promesse. Pour ne pas être en retard à ces rendez-vous supposés de l’Histoire, et comme obsédé par la seule idée d’y arriver premier, l’artiste se mit à courir les galeries, antedatier ses œuvres, solliciter les textes pour prouver son antériorité, bref, il se mit à pointer à la grande usine-du-progrès-en-art, allant jusqu’à s’imaginer qu’il partagerait ainsi la condition de la classe ouvrière, son modèle, quand il ne partagea jamais que l’aliénation<sup>1379</sup>.

---

<sup>1376</sup> DAVAL 1980b.

<sup>1377</sup> Cfr. LYOTARD 1979; LYOTARD 1981. Per un approfondimento sul concetto di Postmodernismo, e sulle varie declinazioni assunte in relazione al contesto filosofico, artistico e architettonico, cfr. CHIURAZZI 2002. In particolare, si rimanda alle sezioni *Moderno e postmoderno*, pp.3-20; *Il postmoderno nell’arte*, pp. 21-30.

<sup>1378</sup> CLAIR 1980.

<sup>1379</sup> *Ibid.*

L'attenzione sembra in questo momento concentrarsi su un ritorno alla pittura, al contempo sintomo di una nuova, stimolante condizione – in cui la Transavanguardia di Achille Bonito Oliva fece scuola<sup>1380</sup> – e antidoto a quella modernità in cui tutto poteva trasformarsi indistintamente in arte<sup>1381</sup>, configurandosi come confortante ritorno alla tradizione del mestiere:

Mais déjà un certain nombre d'artistes, guère plus d'une poignée à vrai dire, aussi rares aujourd'hui qu'à n'importe quelle époque, les uns qui lui étaient demeurés indifférents et les autres qui s'étaient enfin fatigués de son tapage, avaient tourné le dos à cette foire aux vanités, déserté musées, biennales et leurs célébrations funèbres pour se renfermer dans leur atelier. Ils étaient des premiers à prendre conscience du caractère relatif et bientôt caduc de ce phénomène qui, né vers 1860 autour de Baudelaire et de Manet, aura donc duré un peu moins de cent-vingt ans et qui s'est appelé la modernité. Premiers à s'en libérer, c'est en deçà d'elle que désormais ils pouvaient tourner leur regard, et recommencer de peindre<sup>1382</sup>.

Se guardando sommariamente, su scala globale, al mercato e alle posizioni difese dai vari critici la partita degli anni Ottanta sembra effettivamente giocarsi entro i domini della pittura, una pittura generalmente presentata come dirimente novità<sup>1383</sup> e certamente perfetta, a partire dal formato fisico, per esser venduta celermente dai galleristi, analisi più attente e meno partigiane mostrano una situazione ben più composita e stratificata, che il contesto francese, forse perché periferico rispetto ai successi commerciali conquistati soprattutto tra Stati Uniti, Germania, Italia, evidenziò con più disinvoltura. Accanto ai nuovi paladini del pennello proliferavano infatti anche nuove ricerche di ambito scultoreo e ambientale che, pur non disdegnando inserzioni pittoriche, sembravano al contempo guardare con curiosità a quegli esiti propri, o almeno prossimi, all'Arte povera delle origini.

Tale fenomeno fu certamente stimolato dall'imperante tendenza storicizzante che si riscontra nei confronti del lavoro della generazione precedente, che si avviava a una definitiva musealizzazione e di cui l'Arte povera è forse l'esempio più lampante<sup>1384</sup>. Da un lato veniva proposto una sorta di nuovo archeologismo, sintomo di un serrato ed inedito confronto con la storia, emblematico di un sentimento di pericolosa disgregazione dei valori sociali e culturali che erano stati difesi precedentemente; dall'altro si dava finalmente spazio alla riscoperta di quelle

---

<sup>1380</sup> Cfr. BONITO OLIVA 1979; BONITO OLIVA 1982; VIVA 2020.

<sup>1381</sup> Cfr. PARMELIN 1969; LAMBERT 1974.

<sup>1382</sup> CLAIR 1980.

<sup>1383</sup> Cfr. VIVA 2017b.

<sup>1384</sup> Cfr. *DE L'ARTE POVERA DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES FRANÇAISES* 1987.



tendenze che, soprattutto in Francia, erano sino a quel momento rimaste un po' in ombra. Nuove realtà locali, come le gallerie dei Durand-Dessert o di Eric Fabre a Parigi o quella di Pietro Sparta a Chagny, favorino accanto al rapido susseguirsi di importanti occasioni istituzionali una vigorosa e definitiva affermazione del lavoro degli artisti italiani e francesi.

Poteva anche accadere che una collezione di Arte povera si ritrovasse in bella mostra tra le pagine di «Vogue», in un contesto patinato e alla moda tutt'altro che contestatario: sul numero dell'edizione italiana del settembre del 1982 della celebre rivista è possibile imbattersi in un reportage sulla collezione di Sergio Ermini, figura particolarmente rilevante in quanto responsabile – a metà anni Ottanta – della vendita della propria collezione a Michel e Liliane Durand-Dessert<sup>1385</sup>.

L'articolo (Figg. 4.4-4.6) fa riflettere oggi sull'impressionante *status* acquisito dall'Arte povera a queste date, in barba a tutti i proclami legati alla pittura: sulla rivista si spiegava infatti ai lettori che l'Arte povera «attualmente è il fenomeno che riscuote maggiore interesse a livello internazionale»<sup>1386</sup>, eleggendo i protagonisti come «il gruppo più rappresentativo dell'arte italiana dopo quello dei futuristi»<sup>1387</sup> per aver «demitizzato l'arte come possesso e l'opera da appendere al muro»<sup>1388</sup>.

Rispetto ai fasti dirompenti ed antistituzionali delle origini, però, la situazione era cambiata: nei primi anni Ottanta era possibile affermare che gli artisti legati all'Arte povera «lavorano in modo prevalente per i musei»<sup>1389</sup> e, soprattutto, le loro ricerche venivano lette attraverso filtri distanti da quelli che ne avevano caratterizzato gli esordi. Si parlava infatti di «un'arte che, con mezzi volutamente elementari, va alle radici dell'uomo e della sua storia; recuperando mito, fiaba e magia ci illumina sul nostro passato e sul futuro»<sup>1390</sup>. Veniva proposto un gioco di rispecchiamenti tra la residenza estiva di Ermini, un'abitazione quattrocentesca con interventi seicenteschi volutamente rustica e minimale che era stata adibita nei secoli anche a mulino, stalla, magazzino, deposito d'attrezzi, e le opere in questa ospitate, «una straordinaria raccolta di arte povera, che si fonde in modo totale con la vita del padrone di casa e

---

<sup>1385</sup> Per un approfondimento si rimanda al paragrafo dedicato all'attività dei Durand-Dessert.

<sup>1386</sup> TEDESCHI 1982, p. 845. Le opere riprodotte: 1) Sala da pranzo: Luciano Fabro, *Tamerlano* (1968); Giovanni Anselmo, Direzione (1967-1968); Giovanni Anselmo, *Verso l'infinito* (1969); Jannis Kounellis, *Fuochi* (1971); 2) Stanza del figlio del proprietario: Luciano Fabro, *Mare nostrum* (1973); 3) Anticamera: Luciano Fabro, *Italia del dolore* (1973); Luciano Fabro, *Piede di cristallo* (1970); Mario Merz, *1,2,2,3,5,8,13,21* (1968); Giuseppe Penone, *Piede* (1972); Giulio Paolini, *Vedo (Decifrazione del mio campo visivo)* (1969); Giovanni Anselmo, *A est oltremare* (1979); 4) Camera da letto: Jannis Kounellis, *Segnali* (1961); Luciano Fabro, *Occhio di Dio* (1969).

<sup>1387</sup> *Ivi*, p. 846.

<sup>1388</sup> *Ibid.*

<sup>1389</sup> *Ibid.*

<sup>1390</sup> *Ibid.*

l'abitazione»<sup>1391</sup>. Il filo conduttore era quello di «un ritorno al piacere di una vita semplice e antica, alla gioia del fuoco»<sup>1392</sup>. Il confronto con l'antico assumeva dunque un ruolo centrale, come dimostrava la fotografia della sala da pranzo posta in apertura dell'articolo:

Particolare della sala da pranzo. A sinistra, su una capretta seicentesca, una scultura lignea povera del Cinquecento. Di fronte, sopra una piccola mensola preesistente di pietra, *Tamerlano* (1968), scultura in bronzo e oro di Luciano Fabro. Sul pavimento in cotto a mano antico, *Direzione* (1967-1968), blocco di granito e bussola di Giovanni Anselmo<sup>1393</sup>.

Tale espediente proseguiva anche nelle pagine successive, tra ferri gotici del Trecento, sculture lignee del Quattrocento e del Settecento veneto, casse da viaggio intarsiate del Seicento, antichi tappeti caucasici, costantemente rapportati alle opere di Anselmo, Kounellis, Merz, Zorio, Paolini, Calzolari. Una simile lettura che si costituiva dunque attraverso il filtro della storia, in un inedito dialogo che avrebbe rappresentato uno dei principali ancoraggi per garantire una longeva fortuna all'Arte povera anche in anni non del tutto clementi nei confronti di ricerche di tale ambito: se le guerriglie e le attitudini che diventano forma erano oramai acqua passata, l'approdo ad una dimensione storica, affrontato sotto molteplici punti di vista, sarebbe risultato, assieme ad una sorta di opposizione al ritorno all'ordine della Transavanguardia, letta da Celant come pericolosa tendenza antagonista da cui difendersi, la strategia vincente.

#### 4.1 “UNE ARCHÉOLOGIE DU PRÉSENT”

Nel 1977 la redazione di «Data» domandò ad alcuni intellettuali del panorama culturale italiano: «Se l'arte è ora post-storica e la società post-rivoluzionaria, dove siamo?»<sup>1394</sup>. Il quesito non era retorico, e si sviluppava sottoforma di «inchiesta tra gli artisti e altri intellettuali sulle possibili ridefinizioni delle nostre posizioni storiche»<sup>1395</sup>. Il titolo del contributo, *Moderno, Post moderno, millenario* (Fig. 4.7), non lasciava spazio a equivoci: sancito ufficialmente l'ingresso all'interno di una nuova orbita culturale, di stampo postmodernista, i punti (interrogativi) che trainavano la

---

<sup>1391</sup> Ivi, p. 844.

<sup>1392</sup> Ivi, p. 847.

<sup>1393</sup> Ivi, p. 842.

<sup>1394</sup> *MODERNO, POST MODERNO, MILLENARIO* 1977, p. 12.

<sup>1395</sup> *Ibid.*

riflessione risultavano chiari e pregnanti, coniugando una certa nostalgia per il passato ad un problematico rapporto col presente:

Con la crisi del movimento moderno e dell'avanguardia, le forme stesse del tempo sembrano mutare profondamente insieme con i nostri modi di comprendere la storia. Taluni pensano che l'epoca moderna sia giunta al suo termine e si collocano in una prospettiva post-moderna. Altri, al contrario, ritengono che il movimento moderno stia avviandosi a una stabilizzazione che potrà interessare parecchi secoli ancora e concepiscono una sorta di modernità permanente. In ogni caso la nozione di moderno appare trasformata vuoi culturalmente che socialmente. Che ne pensi? Come posizioni il tuo lavoro nel senso del tempo e della storia? Milano, 5 aprile 1977<sup>1396</sup>.

Furono emblematiche, e per certi versi spiazzanti, le risposte di alcuni tra i principali protagonisti dell'Arte povera, le cui parole lasciavano trasparire quel "pensiero negativo" peculiare del cambiamento storico-culturale in atto (Fig. 4.8). Michelangelo Pistoletto dichiarò che «Il progresso ha ammassato una tale quantità di avanguardia nella prospettiva del futuro che io vedo per essa più spazio nel passato»<sup>1397</sup>, mentre Giulio Paolini parlò di «'maledizione dello storicismo' (condizione peraltro giusta e meritata, quindi irrinunciabile) che finisce col condurci ad una ingannevole, ed anche un po' ricattatoria, 'ideologia del futuro'»<sup>1398</sup>, aggiungendo:

Come continuare a stupirsi del nuovo se il nuovo è già programmato e, soprattutto, come poterlo intravedere se per immaginarlo non bisogna sapere di cercarlo? E come infine poter credere ad espressioni del tipo 'arte e socialità', 'libertà creativa collettiva' e simili in una cultura pronta a manipolare ciò che non pretende neppure di apprendere?<sup>1399</sup>.

Un tale atteggiamento di apparente fuga nel passato sembrava non soltanto trovare espressione attraverso riflessioni ed analisi sempre più fitte e disilluse, che si scontravano con il contesto coevo, ma anche ripercuotersi sugli esiti artistici di quel periodo: se un artista come Paolini aveva da sempre impiegato un lessico per certi aspetti classicheggiante che non disdegnava il confronto col passato – e ciò era avvenuto almeno sin dai tempi di *Elegia* (1969) (Fig. 4.9) –, tali incursioni tra le rovine della storia sembravano, all'altezza della seconda metà

---

<sup>1396</sup> *Ibid.*

<sup>1397</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>1398</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>1399</sup> *Ibid.*

degli anni Settanta, acquisire un'urgenza preponderante. Un linguaggio del genere, che tentava di riproporre un dialogo con il passato, veniva rispolverato sempre più frequentemente anche da altri artisti, divenendo in certi casi una ricorrente chiave di lettura in sede critica: già nel 1974 la critica francese aveva individuato il filo conduttore delle mostre di Jannis Kounellis e Anne e Patrick Poirier presentate alla Galerie Sonnabend di Parigi durante il corso dell'autunno precedente nel ripiegamento verso un tempo dichiaratamente storico<sup>1400</sup>; nello stesso anno, in occasione di *Projekt '74* a Colonia<sup>1401</sup>, la stampa poteva spingersi sino ad individuare, sebbene polemicamente, proprio in una sorta di nuova arte archeologica la tendenza internazionale in grado di spodestare le ricerche concettuali dalla posizione di centralità acquisita all'inizio degli anni Settanta<sup>1402</sup> (Fig. 4.10).

Sempre nel 1974 Renato Barilli teorizzò in maniera pregante la coesistenza di “due modelli culturali in conflitto” sospesi tra “presenza” e “assenza”: nella prefazione allo studio *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*<sup>1403</sup> (Fig. 4.11) il critico rilevava, appoggiandosi alle principali speculazioni estetico-filosofiche di quel momento, la problematica compresenza nel

---

<sup>1400</sup> «Les deux dernières expositions proposées par la Galerie Sonnabend rendent particulièrement sensible le retour opéré par certains artistes vers un temps qui n'est plus celui de l'expérience ou du souvenir, mais de l'histoire. C'est ainsi que Kounellis, l'un des principaux tenants de l'Arte Povera, a puisé dans le fond de la culture hellénistique, pour réaliser des assemblages au baroque étudié. Les plâtres, faisant référence à la statuaire antique et soumis à une mise en scène faussement énigmatique, sont bien loin d'assumer le caractère de revendication auquel les œuvres anciennes de l'artiste prétendaient à juste titre. Avec Anne et Patrick Poirier, on se trouve franchement confronté au principe de l'évocation archéologique. [...]», S.A. 1974a. Le mostre cui si fa riferimento sono *Jannis Kounellis*, dal 10 ottobre 1973 (cfr. cap. 3 della tesi); *Anne et Patrick Poirier. Isola Sacra*, dall'8 novembre 1973.

<sup>1401</sup> Cfr. *PROJEKT '74* 1974.

<sup>1402</sup> «Infine, parlando del contenuto della mostra, non possiamo tralasciare la gaffe forse più clamorosa che è apparsa come un vero e proprio tentativo, da parte degli organizzatori, di creare artificialmente un nuovo movimento artistico. Nel salone centrale della Kunsthalle è stata esposta quella che sembrava una collezione di ricerche archeologiche presentata così come abitualmente lo è nei musei archeologici. [...] Questo ‘nuovo sviluppo’ ha convinto ben pochi ed è risultato particolarmente disturbante [...]. Quella dell'‘arte archeologica’ era l'unica sezione ultimata all'apertura. Occupava la posizione più centrale (l'arte concettuale era stata relegata in un corridoio mai usato prima per altre mostre) e stranamente è stata l'unica a cui è stato fatto un servizio televisivo. La strategia era chiara tanto che i singoli lavori non potevano sperare di attirare un serio interesse proprio per via dell'organizzazione», BROOKS 1974, p. 4; o, ancora: «Quanto ai temi, è terribile l'accattonaggio di spunti archeologici dei mediocri artisti del settore ‘antropologico’. Migliore il settore ‘concettuale-filosofico’ [...]», S.A. 1974b, p. 34. Tale ondata ‘archeologica’, finalmente segnalata in sede critica anche in Italia, era probabilmente stata alimentata anche dalla diffusione, in quel periodo, di un testo come *L'archéologie du savoir* di Michel Foucault, apparso in Francia nel 1969 e in Italia nel 1971. Nell'introduzione si legge significativamente: «Per dirla in poche parole la storia, nella sua forma tradizionale, si dedicava a ‘memorizzare’ i monumenti del passato, a trasformarli in documenti e a far parlare quelle tracce che, in se stesse, non sono affatto verbali, o dicono tacitamente cose diverse da quelle che dicono esplicitamente; oggi invece, la storia è quella che trasforma i documenti in monumenti, e che, laddove si decifravano delle tracce lasciate dagli uomini e si scopriva in negativo ciò che erano stati, presenta una massa di elementi che bisogna pur isolare, raggruppare, rendere pertinenti, mettere in relazione, costituire in insiemi. C'era un tempo in cui l'archeologia, come disciplina dei monumenti muti, delle tracce inerti, degli oggetti senza contesto e delle cose abbandonate dal passato, tendeva alla storia e acquistava significato soltanto mediante la restituzione di un discorso storico; si potrebbe dire, giocando un poco con le parole, che attualmente la storia tenda all'archeologia, alla descrizione intrinseca del monumento», FOUCAULT 2009, p. 10. All'altezza del 1974 anche Renato Barilli sarebbe tornato a riflettere su tale studio del filosofo francese, cfr. BARILLI 2020, pp. 226-233.

<sup>1403</sup> BARILLI 2020, pp. 43-50 (prima edizione BARILLI 1974a, pp. 5-11).

coevo campo artistico e letterario di uno slancio teso al nuovo, contestatario ed apparentemente slegato da ogni tradizione, e di una parallela inversione di rotta, protesa al passato, che veniva a contaminare anche le ricerche più innovative, dando vita ad una sorta di strabismo in cui tempi e posizioni apparentemente inconciliabili si intrecciavano tra loro. Barilli dichiarava infatti:

Lunga vita dunque all'ipotesi dell'estasi, vaste e onnivore prospettive di estensione, una volta effettuato lo sfondamento strategico di certe maglie che la volevano contenere dentro la dimensione virtuale del libro o del quadro. Ma certo il fatto relativamente più nuovo e suscettibile di futuro appariva, già allora, quello incentrato attorno all'ipotesi dell'azione, nel senso particolare che si è detto, cioè in un riprendere i materiali culturali del passato e riproporli in costellazioni diverse, attraverso abili giochi combinatori<sup>1404</sup>.

Si trattava, nella visione del critico, di

due varianti sovra-culturali conseguenti, come ipotesi subordinate, a un'unica ipotesi di fondo. Supposto cioè che i nostri rapporti col mondo non siano più di pesante schiavitù, di sottomissione totale al principio di realtà, o peggio ancora al principio di prestazione, si darebbero le due alternative in questione: o il gioco dell'estasi, dell'immersione sempre più piena e integrale nella Presenza delle cose; o il gioco della ripetizione differente, volto a ricominciare daccapo e a ripassare per tutte le tappe anteriori: apertura totale, nel primo caso, al presente-futuro; e nel secondo, al passato, inteso come un patrimonio interamente a nostra disposizione, come una tastiera da far risuonare liberamente<sup>1405</sup>.

Il discorso di Barilli si poneva come una vera e propria anticipazione delle teorie di stampo postmodernista, esplicitandosi e chiarendosi con una riedizione del saggio piuttosto precoce, a distanza di meno di sette anni dalla prima pubblicazione, in cui il sottotitolo era oggetto di una sostanziale modifica: i due modelli culturali in conflitto del 1974 divenivano infatti all'altezza del 1981 "due ipotesi per l'età postmoderna":

Nei sei o sette anni trascorsi dall'apparizione del presente volume si è evidenziato sempre più il carattere unitario della situazione o della condizione in cui ci troviamo [...]. Anzi, è nato il termine più felice e appropriato per definire un tale tipo di cultura, che invece non circolava, o non in misura abbastanza scoperta, quando appunto usciva la prima edizione.

---

<sup>1404</sup> Ivi, p. 45.

<sup>1405</sup> Ivi, pp. 49-50.

Si parla oggi diffusamente di un'età postmoderna, e la parola è certamente di quelle destinate a straripare e ad accompagnarci per lungo tratto. Se però non c'era la parola, nei vari capitoli del libro, c'era il concetto. Che infatti è mai quella nozione di un'età 'contemporanea' da intendersi in senso pregnante, e in contrapposizione a un'età moderna, di cui in essi si parla diffusamente, se non già di fatto la piena consapevolezza di una svolta, contro la credenza di un progresso indefinito e lineare? Consapevolezza del fatto che bisogna oramai ragionare con due velocità diverse, con due equazioni distinte, impostando diagrammi che non si prolungano l'uno nell'altro. L'età che viene post si colloca 'altrove' rispetto a quello che precede, muta i problemi sul tappeto e le loro relative soluzioni<sup>1406</sup>.

Nel nuovo decennio il critico poteva argomentare con più mordente la compresenza di due spinte, in cui «il *post*, pur non negando la spinta 'moderna', l'andare avanti, venga a deviare la traiettoria, a mutare l'andamento del diagramma incurvandolo, facendogli subire un processo di attrazione verso il passato»<sup>1407</sup>. Lo stesso Barilli è ritornato recentemente su tale minima eppure sostanziale variazione, chiarendo definitivamente – col vantaggio di una acquisita distanza storica – la dialettica che veniva a stabilirsi tra i due modelli presentati, insita nel concetto stesso di postmodernismo:

Se in quello iniziale parlavo di due modelli culturali in conflitto, in quello successivo ero in grado di far comparire un invitato già presente di fatto, nella prima versione, ma non ancora nel nome, ovvero in quel pur breve intervallo si era manifestato con tutta la sua centralità, ma anche ambiguità, il termine-concetto di postmoderno, di vasta estensione, ma quanto meno, nelle sue varie ambiguità, suscettibile di giustificare in sé l'esistenza dei due modelli, già enunciati nella prima uscita<sup>1408</sup>.

Tali problematiche oscillazioni, sintomatiche di un fare artistico non più lineare, avvenivano in un momento in cui la pittura stava riconquistando il proprio primato espressivo ed economico su scala globale. Parallelamente, l'architettura diveniva sempre più discussa ed integrata al contesto artistico, forse anche per un intrinseco legame con i numerosi cantieri museali in costruzione – uno su tutti, quello del Beaubourg –. Proprio dall'ambito architettonico era stato mutuato il concetto di postmodernismo, e all'altezza del 1980 la Biennale di Venezia sentì l'urgenza di inaugurare la prima rassegna internazionale d'architettura eleggendo a tema

---

<sup>1406</sup> Ivi, p. 21 (*Introduzione alla seconda edizione*, 1981).

<sup>1407</sup> Ivi, p. 30.

<sup>1408</sup> Ivi, p. 10-11 (*Cinquant'anni dopo. Prefazione alla nuova edizione*, 2020).

conduttore, non a caso, *La presenza del passato*<sup>1409</sup> (Fig. 4.12), mentre per il settore delle arti visive venne presentata la celeberrima *Aperto 80*, definitiva mostra di consacrazione del ritorno della pittura<sup>1410</sup> (Fig. 4.13).

A Parigi sull'ultimo numero della rivista «L'Art Vivant» (Fig. 4.14) – rivista che dopo aver sostenuto gli esordi di artisti come Christian Boltanski chiudeva i battenti, già nel 1975 – Jean Clair salutò i lettori con un'invettiva contro le avanguardie, preannunciando un ritorno ai pennelli inevitabile e d'ispirazione quasi reazionaria:

Peinture-Peinture...cette répétition désignant l'impuissance à définir l'objet qu'elle désigne, cette redondance la gesticulation d'une pratique incapable de saisir son propos, cet intensif, le défaut d'une passion. [...] Et si, loin de ces litanies moroses, on revenait à la peinture, tout court ? Revenir à la peinture : ce retour marquant moins le mouvement d'une nostalgie rétro, la manifestation morbide d'une archéologie frileuse, que la réaffirmation de ce qui n'a jamais cessé d'être. Retour à la peinture : souligner moins ce qui serait régression que réaffirmer une permanence qui **est** la peinture. Poser le problème du temps. De ces artistes soucieux d'anticiper sur le temps, combien sont-ils que le temps a déjà oubliés ?<sup>1411</sup>.

Anche in questo caso il tempo e la storia venivano invocati a più riprese. Si trattava, come già visto nel caso della mostra del 1974 *Pour Mémoires*, di concetti ben radicati nell'immaginario francese – e soprattutto di personalità come Jean Clair –, di vaga ispirazione proustiana. Clair chiarì però, poco dopo, che i propri auspici pittorici non incontravano gli orizzonti d'attesa di quella nuova generazione di artisti che stavano invadendo biennali, gallerie e musei; la nuova pittura americana, tedesca, italiana, rappresentava per il critico il rovescio di una stessa medaglia, e condivideva la stessa sorte degli artisti generazione precedente, a causa di quella corsa verso il nuovo destinata a fallire in quanto costantemente e celermente fagocitata dall'impetosa egemonia del sistema culturale<sup>1412</sup>.

Intanto la costruzione del Centre Pompidou costituiva uno degli argomenti più dibattuti dalle cronache artistiche internazionali, innescando una riflessione profonda sul ruolo del museo e delle istituzioni che, attraversando varie polemiche, ne avrebbe infine aiutato la riscoperta,

---

<sup>1409</sup> Cfr. *LA BIENNALE. PRIMA MOSTRA INTERNAZIONALE DI ARCHITETTURA* 1980.

<sup>1410</sup> Per un approfondimento su *Aperto 80*, si rimanda a VIVA 2017b. Per un approfondimento che consideri la Biennale di Arti Visive nella sua globalità si rimanda a ZANELLA 2015.

<sup>1411</sup> CLAIR 1975, p. 5.

<sup>1412</sup> «Enfin, dernier avatar de cette frénésie crépusculaire, le mouvement dit des néo-expressionnistes, néo-fauves, *Nuovi-Nuovi* ou *Bad painters*, malaxant la peinture avec un impudeur égale à la réticence qu'y mettaient leurs aînés, consacre sans vergogne l'union de l'impuissance et de la dérision», CLAIR 1984, p. 15.

incentivando politiche culturali più attente durante il corso degli anni Ottanta. In Italia Maurizio Calvesi aveva riunito alcune significative riflessioni in merito nel celebre saggio *Avanguardia di massa* (Fig. 4.15), in cui l'inaugurazione del Beaubourg (1977), paragonato ad un "supermarket della cultura", veniva letta come risultato della massificazione della cultura d'avanguardia, congiuntamente alle recenti tensioni sociali e politiche in atto:

1° febbraio 1977: mentre a Parigi si inaugura il centro Georges Pompidou, alias Beaubourg, 'supermarket' dell'avanguardia, in Italia sono registrate le prime avvisaglie del nuovo movimento studentesco. [...] Compaiono gli 'indiani metropolitani'. Ecco due avvenimenti la cui simultaneità potrebbe essere emblematica. [...] La nuova contestazione studentesca, negli stessi mesi, monta tumultuosamente sviluppando una forte capacità provocatoria: proprio quella capacità che l'avanguardia ha perduto. Ma non saranno, Beaubourg e indiani metropolitani, due aspetti complementari della massificazione della cultura?<sup>1413</sup>.

Esprimendosi sul repentino cambiamento che caratterizza il passaggio dalle atmosfere contestatarie di fine anni Sessanta e dei primi Settanta alla condizione di sincretico *pastiche* di stili e tendenze che caratterizzò gli anni successivi Catherine Millet ha espresso alcune riflessioni particolarmente significative:

Toute cette génération qui est arrivée sur la scène en France à la fin des années soixante et dans les années soixante-dix, à quelque exception près, c'étaient des autodidactes, des gens qui n'avaient pas fréquenté les écoles d'art. Boltanski, Raynaud, Jacquet... ils n'ont pas fait des écoles d'art. En fait, il n'y avait pas de background. On n'avait pas fait des études d'art, même moi en tant que critique. On n'avait pas de background, on n'avait pas de culture. On faisait des choses mais il n'y avait rien derrière. Et puis, tout d'un coup, comme on était quand même dans l'art depuis quelques années, on se dit : "Mais tiens, il y a les musées quand même ! C'est intéressant !". Et on a redécouvert ça, vraiment ! Comme un énorme trésor qui s'ouvrait à nous, pas tous, mais je crois pour beaucoup d'entre nous, et qu'on a fait notre éducation artistique comme ça. Il y a eu un moment de très grande avidité comme ça, vraiment, pour l'histoire de l'art<sup>1414</sup>.

---

<sup>1413</sup> CALVESI 1978c, p. 55. Per uno sguardo francese su problematiche quali l'"avanguardia di massa" e il ruolo dei musei negli anni Settanta, si rimanda alla raccolta di saggi contenuta nel numero doppio del 1974 della «Revue d'Esthétique», cfr. *L'ART DE MASSE N'EXISTE PAS* 1974. In particolare, si rimanda a DUFRENNE 1974; CLAIR 1974b; LASCALULT 1974. Anche Catherine Millet rifletté su tali argomenti decidendo di chiudere il proprio studio sull'arte contemporanea in Francia del 1987 con un capitolo dedicato alla "*Société muséographique*", all'interno del quale si affronta anche il tema della "*gestion de la mort de l'art*". Cfr. Millet 2015, pp. 263-303.

<sup>1414</sup> CONVERSAZIONE CON C. MILLET 2023.



Analizzando tale inversione di tendenza, caratteristica di quel momento, Millet si è soffermata su un caso particolare, ovvero quello di Anne e Patrick Poirier:

Moi, j'ai beaucoup suivi le travail de Anne et Patrick Poirier, par exemple, ces découvertes qu'ils faisaient, la manière dont ils nous présentaient l'antiquité avec ces atmosphères de rêve, c'était très séduisant donc. J'ai eu cette nécessité, commune à cette génération d'autodidactes. De trouver des racines, finalement. On a complètement inversé le processus, c'est vrai, en effet : on a découvert la peinture ancienne après avoir découvert la peinture moderne. J'ai écrit sur Joseph Kosuth et Ad Reinhardt avant d'avoir regardé la peinture de la Renaissance. J'allais au Louvre, mais je n'avais pas le même appétit comme ça<sup>1415</sup>.

In effetti la coppia di artisti ha occupato da sempre un ruolo singolare all'interno del panorama francese: nonostante la loro carriera avesse preso avvio all'altezza del 1970, parallelamente a quella di colleghi come Boltanski, Messager o Le Gac, con ricerche per certi versi affini, in Francia il lavoro dei Poirier venne inizialmente snobbato, forse anche a causa del prevalere di tutta quel filone della critica francese di stampo strutturalista e semiotico incapace, secondo Barilli, di accogliere i presupposti di quel dualismo che accoglieva un diverso modo di lavorare sul 'già fatto'<sup>1416</sup>. I due mossero dunque i primi passi nel mondo dell'arte all'estero, non vennero presi in considerazione da Szeemann e Ammann per la *documenta 5* del 1972, nonostante un lavoro accostabile alle sezioni dei "musei immaginari" e delle "mitologie individuali", dove erano invece presenti Boltanski, Le Gac, Ben, ed esposero in Francia solo a partire dal 1973 e in maniera discontinua. La loro produzione artistica venne rispolverata e rivalutata a Parigi solo sul finire degli anni Settanta, momento in cui la loro poetica, sospesa tra ricordo, memoria, archeologismo, sembrò finalmente perfettamente allineata ai cambiamenti culturali in atto, avendoli di fatto anticipati.

Nel 1972, sulle pagine di «L'Art Vivant», Jean Clair si era addentrato per la prima volta nell'universo di Anne e Patrick Poirier, riassumendone i tratti salienti con un titolo suggestivo: *Une archéologie du présent*, riferendosi a «cette entreprise étrange, retrouver dans le temps le souvenir du temps, reconnaître dans l'instant qui passe les fines traces de la mémoire et les faire se superposer au flux du présent»<sup>1417</sup>. Il lavoro dei Poirier si dipanò, durante il corso degli anni

---

<sup>1415</sup> *Ibid.*

<sup>1416</sup> Cfr. BARILLI 2020, pp. 44-45.

<sup>1417</sup> CLAIR 1972e, p. 16.

Settanta, attorno a riflessioni storico-culturali ed antropologiche che li portarono a ricostruire, con approccio emotivo ed immaginifico, marcatamente umanistico e con una predilezione verso «la culture gréco-latine»<sup>1418</sup>, i siti archeologici e storici incontrati durante le proprie peregrinazioni, riesumati dall'oblio del tempo ed eletti a testimoni del vissuto della coppia, ma anche della società, attraverso una rivivificazione che li proiettava in maniera mai scontata in una condizione declinata sempre al presente. Nel 1978 i Poirier cominciarono ad essere acclamati in Francia grazie anche ad una grande personale organizzata al Centre Pompidou<sup>1419</sup>. Sono questi gli anni in cui “l’archeologia-fiction” dei Poirier attirò finalmente l’attenzione meritata anche a Parigi, attirando l’attenzione della stampa locale: «Architectures noires. Salles plongées dans la pénombre. Pour la première fois, Anne et Patrick Poirier, jeunes artistes qui ont laissé aller leur imagination à travers des sites antiques, réels ou fictifs, réunissent leur grand œuvre architectural»<sup>1420</sup>. Per l’occasione (Figg. 4.16.4.17) la coppia propose le proprie ricostruzioni della serie *Domus Aurea*, apprezzate per l’atmosfera rarefatta, portatrice di reminiscenze ma anche precisione, tanto da poter chiamare in causa il segno grafico di Ingres:

Anne et Patrick Poirier sont des ‘réducteurs’ de cités comme d’autres sont réducteurs de têtes. Ils les capturent pendant leurs errances à travers les sites archéologiques. Et les embaument après en avoir patiemment relevé la topographie. Ils en inventent aussi, de toutes pièces, à partir de la lecture de textes antiques. Quelques lignes d’Hérodote suffisent pour partir en voyage, à deux, à travers des cités archaïques réimaginés et qu’il ne reste plus qu’à construire, patiemment, brique par brique, comme de vraies villes. [...] C’est tout à la fois un art d’invention et de réminiscences littéraires, fin et aigu. Les Poirier construisent comme Ingres dessinait. Avec précision et sensibilité. [...] Du goût qu’ils avaient pour les sites archéologiques, Anne et Patrick Poirier ont fait un art urbain où se confondent le réel et le mental, avec un pouvoir suggestif peu commun. Dans ces métropoles mortes, la mémoire de ce qui fut reste intacte à travers la vie des formes<sup>1421</sup>.

Quando nel 1981, a distanza di ben nove anni dall’articolo di Jean Clair, Catherine Millet decise finalmente di intervistarli la coppia tenne a puntualizzare il senso delle proprie ricerche, lette alla luce dell’atemporalità per remare contro il rischio di derive interpretative romantiche:

---

<sup>1418</sup> Dichiarazione di A. e P. Poirier, in MILLET 1981a, p. 12.

<sup>1419</sup> ANNE ET PATRICK POIRIER. *DOMUS AUREA* 1978.

<sup>1420</sup> MICHEL 1978.

<sup>1421</sup> *Ibid.*

Ce retour sur le passé, n'est ni romantique ni nostalgique, c'est une quête d'identité très moderne qui est aussi le refus d'un certain terrorisme culturel. Pour notre part, ce qui nous intéresse vraiment ce n'est pas le Passé, mais plutôt l'Intemporel, l'Archétypique, ce qui est permanent et ce qui est éphémère en nous et dans les différentes cultures et le pourquoi de cette permanence ou de cette fragilité<sup>1422</sup>.

Ancora oggi i due artisti ricollegano a tale facile travisamento l'iniziale disinteresse manifestato da parte del pubblico francese:

Tous les Français refusaient notre travail à cause de la mode Supports/Surfaces. Tout était dominé par Buren, par Viallat, par toutes ces équipes-là. Et nous, on était différents. Ils avaient l'impression que nous, on était nostalgiques. Rétrogrades, quand même. On était traités comme réactionnaires ! Parce qu'on s'intéressait au passé<sup>1423</sup>.

Agli albori degli anni Settanta, quando l'ambiente intellettuale di Parigi era dominato dalle smanie teoriche e maoiste, una riflessione sul passato e sulla memoria tanto didascalica e in alcun modo dissimulata poteva apparire pretenziosa sino a sfociare in accuse di passatismo. Nonostante un artista come Boltanski riflesse, per certi versi similmente, sul concetto di memoria, tempo o ricordo, ad un primo livello formale la sua produzione appariva in linea con l'aria del tempo, giudizio inapplicabile invece alle ricostruzioni cerebrali e al contempo emotivamente connotate di archeologie e di cammini lontani e polverosi proposte dai Poirier.

In Francia soltanto critici come Jean Clair o Gilbert Lascault sarebbero riusciti a cogliere, già negli anni d'esordio, la volontà dei Poirier di declinare al presente il proprio slancio archeologico, sviscerandone l'attualità intrinseca. Quando il capo redattore di «L'Art Vivant» introdusse al pubblico francese le ricerche dei due artisti, il consueto *curriculum* di corredo evidenziava abbastanza chiaramente l'esigenza di aver dovuto costruire una propria reputazione all'estero, e forse anche grazie a tali circostanze il tema del viaggio sarebbe sempre rimasto un nodo centrale nelle investigazioni della coppia<sup>1424</sup>.

Le strade di Anne e Patrick Poirier si incrociarono per la prima volta a Parigi, durante gli anni di formazione accademica. Il contesto ed il clima culturale in Francia apparivano ai due, già nella seconda metà degli anni Sessanta, come non particolarmente stimolanti: «fermé...trop

---

<sup>1422</sup> Dichiarazione di A. e P. Poirier, in MILLET 1981a, p. 13.

<sup>1423</sup> CONVERSAZIONE CON A. E P. POIRIER 2023.

<sup>1424</sup> «Anne et Patrick Poirier: née en 1942 à Marseille; né en 1942 à Nantes. Ont fait tous deux leurs études aux Arts Décoratifs de Paris. Pensionnaires à la Villa Médicis de 1967 à 1971. Expositions: Arco d'Aliberti, Rome, 1970; Osaka, Japon, 1970; Paul Maenz, Cologne, 1972. N'ont jamais exposé en France», CLAIR 1972e, p. 16.

rationaliste, trop cartésien»<sup>1425</sup>. Così, quando nel 1967 si profilò la possibilità di spostarsi a Roma con un Prix de Rome, i Poirier si stabilirono in Italia, prolungando poi il loro soggiorno grazie all'intervento di Balthus, ai tempi direttore dell'Accademia di Francia di Villa Medici, sino ai primi anni Settanta. Parallelamente alla scoperta di siti archeologici e rovine, a Roma fu possibile entrare in contatto con il fermento artistico italiano; ricordando gli anni romani, vengono menzionate dagli artisti la celebre esposizione inaugurale del garage dell'Attico del 1969 con i cavalli di Kounellis, ed il lavoro di Paolini:

Et nous, si tu veux, on a eu la chance d'aller à Rome dans un moment impeccable, comme c'était 1967-1968, et donc... C'était une génération un peu plus vieille que nous, mais qui commençait à exposer partout dans les galeries à Rome, Kounellis, etc., et nous, on était totalement frappé par tout ça; pour nous, c'était quelque chose de totalement nouveau et...stimulant. Cela nous a fait beaucoup réfléchir. [...] On avait vu, par exemple, l'exposition de Kounellis, avec les chevaux, ça été aussi assez extraordinaire<sup>1426</sup>.

Gli studi esistenti non si erano mai soffermati sui primi anni di attività di Anne e Patrick Poirier: la prima mostra personale, di cui non si aveva nessuna testimonianza, si tenne proprio a Roma nel 1970, presso la galleria L'Arco d'Alibert, grazie alle frequentazioni romane del duo, che racconta di un piccolo gruppo di amici formatosi attorno a Campo de' Fiori:

On était dans un petit groupe de Campo de' Fiori. On formait un petit groupe tous ensemble. Il y avait un médecin, beaucoup plus âgé que nous, un chirurgien qui était collectionneur...et Giorgio De Dominicis, qui avait une galerie qui s'appelait L'Arco d'Alibert. On a fait notre première exposition là-bas. Mara Coccia, elle gérait la galerie ; je pense que c'était Giorgio qui fiançait. Daniela [Ferraria] era la segretaria, che ha poi preso più avanti la galleria. C'était drôle Rome, tout le monde se connaissait...Mara avait aussi un café, pas loin de la galerie<sup>1427</sup>.

Misurandosi con la prima occasione espositiva, i Poirier non avevano ancora messo a punto il linguaggio archeologico che li rese celebri successivamente, sebbene risultasse evidente una già viva attenzione nei confronti di tematiche legate all'attualità e alla sfera pubblica e sociale.

---

<sup>1425</sup> CONVERSAZIONE CON A. E P. POIRIER 2023.

<sup>1426</sup> Ivi.

<sup>1427</sup> Ivi.

Il tema prescelto era quello della pena di morte, declinato attraverso esiti scultorei molto attenti anche al contesto spaziale di destinazione:

On travaillait sur la *pena di morte*, parce qu'on était contre la peine de mort. Difficile cette exposition. C'était juste avant, en fait ce qu'on a montré c'étaient des travaux qu'on avait fait avant de se mettre à travailler sur l'archéologie. C'étaient les tous premiers travaux qu'on faisait ensemble, et puis c'étaient les travaux qu'on a fait en arrivant en Italie. On était encore assez jeunes...et donc c'étaient des travaux à propos de la guillotine, à propos de l'enfermement, de la prison<sup>1428</sup>.

Erano esposti oggetti in legno, metallo, specchio, insieme a un'installazione ambientale: la cantina della galleria era stata infatti trasformata per l'occasione in una sorta di prigione «avec un sol tout blanc, comme un gravier blanc. Souple, si tu veux. Avec une lumière noire, qui donnait une lumière différente. Dans cette cage, on avait fait un très grand lion, inspiré sur ces qui sont sur la loggia de Villa Medici»<sup>1429</sup>. L'opera, di cui oggi si son perse le tracce, è protagonista di un aneddoto divertente: al momento del rientro in Francia, sprovvisti di atelier, i Poirier tentarono, senza alcun successo, di convincere Palma Bucarelli ad acquisirla per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Gli anni trascorsi a Roma si rivelarono fondamentali per la coppia per comprendere le direzioni da intraprendere nel loro lavoro, sia da un punto di vista stilistico che più pragmaticamente geografico.

Fu infatti proprio nel periodo di spola tra Roma e Parigi che Anne e Patrick Poirier si legarono strategicamente con l'ambiente artistico e delle gallerie tedesche: un primo suggerimento in tal senso era arrivato a Parigi, durante un incontro casuale avvenuto alla Cité des Arts con il critico Günter Metken, celebre per l'ambizioso progetto di redazione del catalogo ragionato di Max Ernst. Era stato Helmuth Federle, scultore svizzero che in quel momento lavorava a Parigi, a causare il fortunato intreccio franco-tedesco, sollecitando Metken ad occuparsi dell'attualità artistica piuttosto che di Ernst. Così il critico si interessò gradualmente al lavoro dei Poirier, che avrebbero a loro volta costituito per Metken la principale via d'accesso verso le ricerche di giovani amici francesi come Christian Boltanski o Annette Messager:

C'est nous qui l'avons connu en premiers. [...] Le lendemain matin quelqu'un frappe à la porte, on ouvre la porte et c'était Günter Metken, qui était un petit monsieur très gentil,

---

<sup>1428</sup> Ivi.

<sup>1429</sup> Ivi.

très cultivé et tout... Ce n'est pas Pierre Restany ! Et donc on lui explique ce qu'on faisait et tout et ça l'a beaucoup intéressé. A ce moment-là, il nous a demandé quels étaient les amis qu'on avait en France et tout, et on a lui présenté Christian, Annette, Le Gac<sup>1430</sup>.

Metken rappresentò una figura di riferimento fondamentale per il successo di tali artisti francesi in Germania durante gli anni Settanta, anche quando in Francia il sistema dell'arte, più interessato alle vicende di Supports/Surfaces, sembrava non accogliere favorevolmente il loro lavoro. In tale dinamica rientra a pieno titolo anche il problema, già incontrato attraverso le parole di Boltanski, dell'assenza in Francia di una figura che fosse riuscita a mettere a punto un sistema critico di riferimento che potesse fare di tali artisti un gruppo, con un'identità forte da proporre con più disinvoltura sul mercato nazionale ed internazionale:

C'est un peu Metken qui a essayé de faire une école, sur le thème de la 'recherche des traces', comme souvent les historiens, qui veulent arriver à faire des groupes. Mais ça n'a jamais été un groupe. Des liens d'amitié, ça c'est certain. [...] Il y avait quelque chose : bien sur tous on était opposé à Buren et à toute la clique parce qu'on était dans un autre état d'esprit, on était dans un autre monde<sup>1431</sup>.

Imbattendosi in ulteriori frequentazioni di ambito tedesco anche a Roma, a seguito della prima mostra personale e del prestigioso invito ad Osaka per l'Esposizione Universale del 1970, i Poirier capirono che era arrivato il momento di tentare di accaparrarsi il favore di galleristi di rilievo internazionale. Patrick partì alle volte di Düsseldorf, dove aveva fissato un appuntamento con Konrad Fischer per mostrare alcuni manufatti che, stipati all'interno di una valigia, avrebbero costituito il preludio della svolta archeologica e della fortuna della coppia:

Donc nous, un jour on a pris nos valises et on est allé en Allemagne. Voilà. C'est une époque où on avait fait des valises, des travaux avec des valises où on avait mis de petits trucs. Il y avait un truc en terracotta au-dedans, et aussi de petits calques en papier, des photos, des choses très légères, pas trop grandes. Pas bien faites... Entre Düsseldorf et Cologne, dans toutes les galeries qui étaient bien, dont Paul Maenz<sup>1432</sup>.

---

<sup>1430</sup> Ivi.

<sup>1431</sup> Ivi. Il tentativo di Metken risaliva al 1974, in occasione di una esposizione collettiva che riuniva i lavori di Bay, Boltanski, Brodwolf, Costa, Lang, i Poirier, sotto il filo comune della salvaguardia dell'archeologia e della memoria. Cfr. *SPURENSICHERUNG ARCHÄOLOGIE UND ERINNERUNG* 1974.

<sup>1432</sup> *CONVERSAZIONE CON A. E P. POIRIER* 2023.

La programmazione di Fischer si rivelò però troppo orientata in direzione minimalista e concettuale, inadatta ad accogliere le ricerche dei Poirier; fu lo stesso gallerista a suggerire di rivolgersi a Paul Maenz, a Colonia, che divenne sin dal 1972 uno dei principali promotori della coppia di artisti:

Il avait dit : “Moi, le travail sur l’histoire, ça ne m’intéresse pas, mais vous devriez aller voir Paul Maenz à Cologne”. Fischer avait une programmation beaucoup plus rigide, effectivement. Alors on est allé chercher Paul Maenz. Tu lui as montré une brique grande comme ça, on était en train de commencer *Ostia Antica*, Patrick avait expliqué qu’on était en train de ‘reconstruire’, de parler d’archéologie, et il a dit à Patrick qu’il serait venu nous voir à Paris. [...] Finalement, il est venu, il a vu et apprécié notre travail. A ce moment-là, il a pris aussi Penone dans la galerie, on était ensemble. Paolini, et Salvo aussi<sup>1433</sup>.

La Germania costituì dunque un vero e proprio trampolino di lancio: l’invito per esporre alla biennale parigina del 1973 (Fig. 4.18) fu infatti conquistato grazie alla cerchia di critici e sostenitori tedeschi, e non francesi. Poco dopo anche Ileana Sonnabend decise di ingaggiare il duo, garantendo esposizioni a Parigi, Ginevra e New York. Come stava accadendo a Boltanski o Sarkis, il riconoscimento all’estero arrivò dunque ben prima di quello in Francia: dopo aver preso parte alla Biennale di Venezia nel 1976, dove avrebbe preso avvio il longevo sodalizio con il collezionista milanese Massimo Valsecchi, i Poirier esposero la loro *Domus Aurea* (1976) al *Centre Pompidou* nel 1978 quando le loro ricerche archeologiche ed antropologiche, incentrate sulle scienze umane e sulla deperibilità della cultura, attirarono l’attenzione di una figura tanto eminente e nota come quella di Lévi-Strauss, presente all’appuntamento<sup>1434</sup>.

Le ricostruzioni archeologiche dei Poirier si svilupparono a partire dagli ultimi anni del soggiorno romano, all’altezza del 1971. Qui la coppia ebbe modo d’interrogarsi sul senso della storia, sulle sue strutture e sui saperi umani, ripercorrendone fisicamente, prima che mentalmente, i sentieri e gli spazi. Da queste premesse nacquero opere come *Les hermès de la Villa Médicis* (1970) (Fig. 4.19) e *Ostia Antica* (1971) (Fig. 4.20), nel tentativo di dare una nuova, personale forma ai resti del passato, rielaborati attraverso i propri filtri soggettivi ed emozionali, ricreati sia attraverso la costruzione di modellini che ne evocano strutture e percorsi e la stesura di diari di bordo, sia mediante calchi di statue, piccoli oggetti o materiali – foglie, fiori, ciottoli – incontrati lungo il percorso durante i sopralluoghi degli artisti. Grazie a dei falsi passaporti in

---

<sup>1433</sup> Ivi.

<sup>1434</sup> Cfr. ivi.

cui per gioco, non riconoscendosi a pieno nelle vetuste definizioni di artista pittore o scultore, la coppia aveva indicato come professioni quelle di archeologo (Patrick P.) e di architetto (Anne P.), i Poirier avevano accesso diretto ad ogni sito archeologico di Roma, anche quando chiuso al pubblico. Le passeggiate d'esplorazione, affrontate con curiosità e con un diario sempre a portata di mano per poter annotare le proprie impressioni, si trasformarono velocemente nei loro lavori, alimentando una produzione prolifica e visionaria sospesa tra passato e presente, tra viaggio, gioco e sogno. L'obiettivo primario era quello di scardinare la nozione di stile, andando oltre ogni speculazione teorica alla moda, per sviluppare delle pratiche artistiche che, servendosi in maniera pretestuale del passato, riflettevano sui punti deboli del presente, sui problemi di identità ed egemonia culturale, ma anche di graduale perdita della cultura, nell'esatto momento in cui tutto sembrava ruotare attorno ad una contemporaneità standardizzata e in frenetica evoluzione:

Et on avait décidé, si tu veux, de ne pas privilégier un moyen d'expression. On avait horreur des gens, des artistes qui avaient un style. Déjà il y avait Supports/Surfaces comme ça. C'étaient de pratiques, pour nous c'étaient des pratiques. Nous, on voulait s'intéresser... on faisait de l'art, ce n'était pas pour devenir des grands artistes, mais pour comprendre le monde qui nous entourait et comme notre moyen d'expression était visuel, on utilisait les moyens qu'on avait avec nous. On rejetait la théorie et l'art pour l'art, surtout, parce que à notre époque en France c'était surtout que des théories très intellectuelles, mais... pas du tout intellectuelles finalement. Quelque chose qui se mordait un peu la queue, comme le serpent. [...] À cette époque-là, c'était vraiment le début que la culture américaine était en train d'envahir le monde, et il s'appropriait du monde entier. Ça on ne l'a pas analysé comme on pourrait l'analyser aujourd'hui, parce que maintenant c'est plus facile de l'analyser, pour nous c'était plus une intuition. Dans notre travail, c'est l'intuition qui compte, qui nous guide. C'est pour ça qu'on n'aime pas les théories, on veut être guidés par l'intuition, pas par le cartésianisme<sup>1435</sup>.

Il *corpus* di Anne e Patrick Poirier prese dunque forma dall'incontro tra architettura e passato, sociologia e attualità, modellini e diari (Fig. 4.21), in un altrove sommerso da reperire e riportare in superficie. Il campionario di procedimenti e materiali impiegati si dimostra eterogeneo e imprevedibile, «toujours lié à l'impression qu'on veut donner»<sup>1436</sup>: dai minuscoli mattoncini realizzati a mano per *Ostia Antica* al carbone per rendere tenebrosa e fumosa, come

---

<sup>1435</sup> Ivi.

<sup>1436</sup> Ivi.



a seguito di un incendio, la *Domus Aurea*. Parallelamente, la vena narrativa e inventariale dei due artisti avrebbe portato alla realizzazione di diari, sia di natura visiva, da esporre a parete, che intima e privata, o di finzione, utili in quest'ultimo caso a guidare il visitatore all'interno del percorso espositivo.

Riflettendo retrospettivamente sulla metodologia di lavoro adottata i due artisti si ricollegano agli allestimenti dei musei di archeologia, caratterizzati da «des photographies, des livres, des carnets de feuille, des livres d'études, des plans, des architectures, des modèles d'architecture»<sup>1437</sup>. Il tema non sarebbe mai stato affrontato con banalità: i due artisti si sarebbero infatti dimostrati ben consapevoli del fatto che «quand tu vais dans un musée d'archéologie, tu n'as pas une vraie image d'une civilisation, tu as des morceaux et tu dois reconstituer l'image globale dans ta tête», volendosi concentrare piuttosto su «le processus intellectuel, mental, de l'imaginaire» ed ottenendo infine «un musée personnel»<sup>1438</sup>. Nonostante l'intrusione dell'elemento della finzione e la fascinazione per la storia, va sottolineato come ogni opera dei Poirier si sviluppasse a partire dall'esperienza diretta del vissuto, dai viaggi compiuti, dall'incontro con strutture, scritture e presenze tangibili; prelevate dal contesto originario, queste guidavano gli artisti nella costruzione di un universo parallelo e atemporale, che rifletteva sul fluire del tempo e che dal passato aveva il compito di gettare una luce diversa, intima e riflessiva, sul presente, come all'interno di «un labyrinthe, avec des chemins de traverse, avec des retours en arrière, des avancées»<sup>1439</sup>.

Come testimoniato dalla coppia francese, il principale canale d'incontro tra le ricerche dei Poirier e il lavoro degli artisti italiani fu rappresentato dalla galleria di Paul Maenz<sup>1440</sup>: la prima personale di Anne e Patrick Poirier per il gallerista di Colonia risale al 1972<sup>1441</sup> (Fig. 4.19), nello stesso anno di Giuseppe Penone<sup>1442</sup>, mentre Giulio Paolini era riuscito ad accaparrarsi una prima esposizione già alla fine del 1971<sup>1443</sup>. A Colonia il nucleo di lavori dell'insolito gruppo radunato da Maenz sembrava convergere su preoccupazioni simili, adottando soluzioni simili che coniugavano un'estetica del frammento, di apparente gusto archeologico, all'indagine del corpo,

---

<sup>1437</sup> Ivi.

<sup>1438</sup> Ivi.

<sup>1439</sup> Ivi.

<sup>1440</sup> Per un approfondimento sulla figura di Paul Maenz e sull'attività della sua galleria si rimanda a *PAUL MAENZ KÖLN 1970-1980* 1980; *PAUL MAENZ KÖLN 1970-1980-1990* 1991; *DIE SAMMLUNG PAUL MAENZ* 1998; *MESSINA* 2020.

<sup>1441</sup> *Villa Medici (Archeologie Parallele)*, segnalata in *ANNE AND PATRICK POIRIER. UNSTABLE STABILITY* 1979, p. 14. La mostra si era svolta tra il 13 maggio e il 10 giugno 1972, cfr. *PAUL MAENZ KÖLN 1970-1980* 1980, p. 8.

<sup>1442</sup> *Svolgere la propria pelle. Dita* (1971). Fotoemulsione su specchio, 10 elementi. 8-29 luglio 1972, cfr. <https://giusepopenone.com/it/works/1036-svolgere-la-propria-pelle-dita>.

<sup>1443</sup> *Proteo*. 3-22 dicembre 1971, cfr. <https://www.fondazionepaolini.it/ita/esposizioni/esposizioni-personali#>.

inteso come resto o traccia informativa ma anche superficie di contatto, come è evidente soprattutto nel dialogo che si stabilì in quegli anni tra gli esiti dei Poirier e di Penone.

Gli artisti in questione esposero spesso opere che si sviluppavano a partire da calchi che isolavano alcuni particolari anatomici desunti dalla statuaria antica, come avviene nel caso di *Proteo II* e *Proteo III* di Giulio Paolini (Figg. 4.23-4.24) o nelle proposte dei Poirier, quando non dal corpo dell'artista stesso, come in Penone, nelle cui opere si verificò un rapido slittamento: dagli esperimenti appena precedenti di *Svolgere la propria pelle*, visibili sul soffitto del Parc Floral di Parigi nel settembre 1971<sup>1444</sup> e presentati a Colonia nella successiva versione che si focalizzava sulle dita attraverso la ripetizione di identiche foto-emulsioni su superfici specchianti affisse a parete<sup>1445</sup> (Fig. 4.26), restituendo quel «ricordo dell'attimo in cui si può cogliere il sottile confine esistente tra la lettura e la scrittura di impronte e la esatta identità delle due superfici che sono in contatto»<sup>1446</sup>, l'artista passò rapidamente alla messa a punto di una serie che coniugava scultura e proiezioni di diapositive, anatomie e frammenti residuali – come i peli – del proprio corpo, inteso sia come organismo vivente che come volume che occupava un dato spazio, analizzato in ognuna delle proprie parti costitutive, anche le più minute ed impercettibili.

Nel maggio 1973 Penone presentò da Paul Maenz *Torace* (1972): l'opera si compone del calco in gesso del torace dell'artista che, fissato a parete, viene illuminato dalla proiezione dell'immagine fotografica dello stesso particolare anatomico. In questo modo materia scultorea ed immagine fotografica vengono a coincidere, sovrapponendosi nel tentativo di ricostruire il medesimo corpo dal quale derivano, registrandone la realtà fisica, ma anche l'impossibilità di una resa perfettamente aderente al vero dovuta alla restituzione fornita a posteriori dai mezzi impiegati. Congiuntamente a *Torace*, basandosi quindi su identici presupposti procedurali, Penone realizzò anche *Piede* (1972) e *Schiava* (1972)<sup>1447</sup>; ai calchi si univano spesso peli o frammenti biologici del corpo dell'artista che, rimasti attaccati al gesso durante la fase di realizzazione, divenivano parte integrante dell'opera: si tratta di elementi minimi ma essenziali che occupano uno spazio e che, come precisò lo stesso Penone, «acquistano un dinamismo autonomo affidandosi ad elementi che come il vento, l'acqua, il barbiere, sono propagatori e diffusori in spazi e tempi diversi di queste entità fisiche individuali»<sup>1448</sup> (Figg. 4.27-4.28).

---

<sup>1444</sup> La versione di *Svolgere la propria pelle* presentata alla Biennale di Parigi del 1971 doveva apparire molto simile alle testimonianze fotografiche riportate in PENONE 1977, pp. 80-81, qui datate 1970.

<sup>1445</sup> L'opera viene indicata con il titolo *Coincidenza di immagini* (1972) in PENONE 1991, p. 189. In tale prima occasione espositiva da Paul Maenz erano esposte anche *Libro/polvere trappola/mano* (1972) e *Senza titolo* (1972), *ibid.*

<sup>1446</sup> PENONE 1977, p. 86.

<sup>1447</sup> Opere esposte a Roma, Galleria Sperone-Fischer nel dicembre 1973, e a Milano, Galleria Toselli, nello stesso anno. Cfr. PENONE 1991, p. 189.

<sup>1448</sup> PENONE 1977, p. 98.

Poco dopo, tra il 1973 e il 1974, tale serie venne arricchita con *Occhi* (1973), opera oggi indicata con il titolo *Guardare l'aria* ed esposta in alcune sue parti da Sperone a Torino nell'ottobre 1973 e poi a Firenze, alla Galleria Schema nel dicembre 1974<sup>1449</sup> (Fig. 4.29). L'inclusione di tale variante in un secondo momento potrebbe trovare la propria giustificazione proprio nell'incontro con l'opera dei Poirier: in particolare la personale tenuta dai due artisti francesi da Paul Maenz nell'inverno del 1973 permetterebbe di identificare la possibile fonte visiva di riferimento per Penone.

Per l'occasione Anne e Patrick Poirier presentarono dei frammenti di calchi dall'antico<sup>1450</sup> tra cui spiccavano proprio dei brani di volti con occhi<sup>1451</sup> – probabilmente effettuati durante i sopralluoghi per la serie *Isola Sacra*, presso l'antica necropoli romana – affissi a parete in successione proprio come avrebbe fatto anche Penone a distanza di qualche mese (Figg. 4.30-4.31). Le strade di Penone e dei Poirier non si incrociavano esclusivamente per una coincidenza nel soggetto prescelto o nelle relative modalità di presentazione, ma per ragioni ben più profonde legate al comune significato delle ricerche di quel frangente.

Alcune fotografie risalenti al 1970 che ritraggono i Poirier durante le loro passeggiate ad Ostia Antica, pubblicate sulla rivista «XX<sup>e</sup> Siècle» nel mese di giugno del 1973 a corredo di un articolo firmato da Gilbert Lascault (Fig. 4.33), chiarivano tale nodo in maniera incontestabile: la coppia di artisti, intenta a confrontarsi con le rovine archeologiche, era ritratta nell'atto di realizzare dei calchi applicando sulla statuaria della carta giapponese umida. In particolare una didascalia riportava una dichiarazione dei Poirier piuttosto parlante: accanto al particolare fotografico di un volto scolpito sul quale era stata applicata la carta, era possibile leggere: «Dans *Ostia Antica* nous avons fait quelques moulages en papier. Comme des peaux»<sup>1452</sup> (Fig. 4.32).

Tale appunto, trascritto a mano dai Poirier sulla fotografia, rimanda inevitabilmente alle coeve ricerche di Penone chiamando in causa la pelle intesa sia in senso organico, sottendendo un'operazione di vivificazione dell'antico, sia materico e scultoreo, riferendosi all'azione insita

---

<sup>1449</sup> PENONE 1991, p. 189. Non è stato possibile comprendere se gli allestimenti a Torino nel 1973 e a Firenze 1974 fossero identici o meno.

<sup>1450</sup> Non è chiaro se tali calchi siano stati eseguiti durante le ricognizioni effettuate dagli artisti per i cicli dedicati a *Villa Medici* (1970-1971), *Ostia Antica* (1971) o *Isola Sacra* (in corso di realizzazione già nel 1973). Basandosi sulle fotografie d'archivio l'opzione verso cui propendere sembrerebbe quella di *Isola Sacra*: un allestimento molto simile era riscontrabile per la mostra alla Galerie Sonnabend di New York del 1974, cfr. ANNE E PATRICK POIRIER. *ARCHEOLOGIA E MITOLOGIA* 1984, p. 40. Alcune parti dell'installazione erano già state esposte a Parigi, sempre da Sonnabend, nel novembre 1973, cfr. *ibid.*

<sup>1451</sup> I calchi presentati da Maenz nel 1973 sono indicati col titolo *10 eyes, 10 mouths*, in ANNE AND PATRICK POIRIER: *UNSTABLE STABILITY* 1979, p. 14. L'esposizione si era svolta tra il 9 febbraio e il 9 marzo 1973, subito prima della personale di Salvo (10 marzo-7 aprile 1973) e di quella di Giuseppe Penone (15 maggio-16 giugno 1973), cfr. PAUL MAENZ KÖLN 1970-1980 1980, p. 9.

<sup>1452</sup> LASCAULT 1973, p. 181.

nell'effettuare un calco, ma anche all'aderenza fisica tra le due diverse superfici e al relativo contatto tra queste. Giuseppe Penone poté dunque riflettere su tali esiti dei francesi se non in maniera diretta a Colonia come è probabile, almeno attraverso l'articolo apparso sulla rivista, che godeva di larga diffusione anche in Italia.

I Poirier avevano realizzato i primi calchi dall'antico, per altro molto simili a quelli esposti a Colonia nel 1973, già nel 1969<sup>1453</sup> durante la mappature delle sculture presenti a Villa Medici (Fig. 4.34); talvolta i calchi erano posti in relazione con elementi naturali desunti dall'ambiente circostante, come era avvenuto in *Trois aiguilles de pin mortes* (1971), opera esposta da Paul Maenz in occasione della prima personale del duo francese<sup>1454</sup>, che precedeva di qualche settimana la prima personale dedicata dal gallerista tedesco a Penone in cui figuravano *Premere la propria mano contro l'aria* (1972) e *Mano destra, mano sinistra / Dita* (1972).

In questo caso (Fig. 4.35) l'attenzione dei Poirier si soffermava sul particolare anatomico della bocca: il calco era stato collocato sulla parte inferiore di un pannello, specularmente a tre aghi di pino, adagiati su un batuffolo cotone. Datata marzo 1971, l'opera recava alcune annotazioni trascritte dagli artisti – accostabili, peraltro, al medesimo procedimento impiegato da Penone ripetutamente, ad esempio in *Alpi Marittime* – che restituivano una poetica cornice narrativa al lavoro descrivendone le varie parti costitutive: «Stèle provenant du jardin de la Villa Medici à Rome»<sup>1455</sup>; «Les aiguilles de pin ont été ramassées au pieds de la stèle. Les arbres qui entourent cette stèle sont des chênes verts et des pins»<sup>1456</sup>; «Moulage en papier japon – exécuté sur une stèle en marbre – très usée. Le sol est couvert d'aiguilles de pin»<sup>1457</sup>.

Gli artisti prestavano particolare attenzione al labile confine tra leggibilità ed illeggibilità, visibilità e invisibilità dei particolari anatomici che costituivano la matrice del calco, come testimoniava l'annotazione: «Seule la bouche de cette stèle reste à peu près lisible»<sup>1458</sup>. L'anatomia riesumata dall'antico diveniva dunque indice, informazione o traccia da provare a rileggere nel presente. Sotto il segno della morte e della cancellazione si innescava una sorta di inquietante rispondenza tra gli aghi di pino e il calco, uno scambio tra l'elemento ambientale-naturale e quello scultoreo-corporeo, come era avvenuto nelle primissime opere di Penone, concepite negli stessi anni.

---

<sup>1453</sup> cfr. ANNE E PATRICK POIRIER. *ARCHEOLOGIA E MITOLOGIA* 1984, p. 14.

<sup>1454</sup> 13 maggio-10 giugno 1972, cfr. PAUL MAENZ *KÖLN 1970-1980* 1980, pp. 76-77.

<sup>1455</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>1456</sup> *Ibid.*

<sup>1457</sup> *Ibid.*

<sup>1458</sup> *Ibid.*

Il dialogo tra le opere di Penone e dei Poirier è però riscontrabile principalmente negli esiti del 1973; tale dato è ulteriormente rafforzato se si considerano anche le modalità d'allestimento dei calchi illustrate da Penone in *Progetto per proiezioni su calchi in gesso* (1973)<sup>1459</sup> (Figg. 4.36-4.36 bis), disegno in cui i calchi di diverse parti del corpo dell'artista sono disposti lungo la totalità della parete, scelta progettuale poi messa in pratica ad una fotografia d'allestimento risalente al 1974 inclusa in *Rovesciare gli occhi*<sup>1460</sup> (Fig. 4.38): in questi casi il *modus operandi* abbracciato dall'artista italiano ricalca fedelmente gli allestimenti proposti dai Poirier a partire dal 1973, sia da Paul Maenz (Fig. 4.37) che da Ileana Sonnabend. Le strade dei Poirier e di Penone si incrociarono ancora a Colonia durante *Projekt '74*, che vide l'accendersi del già citato dibattito sulla presunta sezione archeologica che aveva destato perplessità in Italia<sup>1461</sup>, e a Bordeaux nel 1976, in occasione della mostra collettiva organizzata al CAPC *Identité/Identifications*<sup>1462</sup> (Fig. 4.39).

Come chiariva Jean-Louis Froment la rassegna, in programma tra Bordeaux e Parigi, si proponeva di approfondire «un certain type de réflexions souvent puisées dans une démarche para-picturale identifiant savoir et comportement dans un même système de représentation»<sup>1463</sup>: da un lato la mostra voleva porsi come «interrogation de l'art dans cette société»<sup>1464</sup> e dall'altro come strumento utile a scandagliare «l'expression des fantasmes individuels valables pour chaque spectateur. Fantasmes sur nos propres origines, les rôles que nous aimerons nous attribuer»<sup>1465</sup>, adottando «un regard sur l'art au plan de ses relations directes avec l'individu»<sup>1466</sup>.

In tale occasione Penone presentò *Le impronte del vasaio* (1975)<sup>1467</sup>, confrontandosi con alcune riflessioni più puntualmente legate all'archeologia e al frammento. L'opera esposta a Bordeaux (Fig. 4.40) si componeva di trentasei disegni di identica dimensione affissi a parete che presentavano una rielaborazione di alcune impronte mappate dall'artista su un antico vaso; fu lo stesso Penone a spiegare la metodologia adottata per la realizzazione del lavoro: «Je vais relever les empreintes selon le procédé utilisé dans mes autres travaux: je relève les empreintes

<sup>1459</sup> G. Penone, *Progetto per proiezioni su calchi in gesso* (1973), penna su carta, 20x27 cm, Philadelphia Museum of Art, <https://giuseppepenone.com/en/drawings/2331-progetto-per-proiezioni-su-calchi-in-gesso>.

<sup>1460</sup> G. Penone, *42 calchi in gesso e proiezione*, fotografie di Paolo Pellion di Persano risalenti al 1974 pubblicate in PENONE 1977, p. 107.

<sup>1461</sup> Durante *Projekt '74*, Penone espose con certezza le opere del 1972 *Torace*, *Torso*, *Piede*, PENONE 1991, p. 204. Parallelamente, Paul Maenz aveva organizzato anche una esposizione collettiva coinvolgendo gli artisti della propria galleria, *13 Projekt '74 Artists* (Galerie Paul Maenz, Colonia, luglio 1974), in cui Penone espose *Torace*, cfr. *ibid.*

<sup>1462</sup> *IDENTITE / IDENTIFICATIONS* 1976.

<sup>1463</sup> Dichiarazione di J.L. Froment in CLAYSEN, FROMENT, p. 9.

<sup>1464</sup> *Ibid.*

<sup>1465</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>1466</sup> *Ibid.*

<sup>1467</sup> G. Penone, *Le impronte del vasaio* (1975), nastro adesivo su carta, trentasei elementi, 27x35 cm ciascuno, cfr. PENONE 1991, p. 205.

laissées sur le vase avec du ruban adhésif que j'utilise ensuite pour faire des agrandissements que je redessine au crayon»<sup>1468</sup>. Il *corpus* presentato in Francia comprendeva sia fogli con brani di nastro adesivo, di cui l'artista si servì per realizzare come dei calchi delle impronte, sia altri recanti le rielaborazioni grafiche effettuate successivamente.

Come era avvenuto negli esiti precedenti, anche in questo caso l'artista sviluppava il proprio lavoro a partire dai concetti d'impronta e di traccia, definendo quest'ultima in termini di immagine minima: «La trace est effectivement une sorte d'image minimum. J'emploie, dans le champ artistique, l'image minimum que l'homme peut laisser ou donner ; la trace est l'image la moins construite que l'on puisse indiquer comme artistique»<sup>1469</sup>. Tali concetti venivano però presi in esame a partire da una precisa entità oggettuale legata al passato, alla base dell'opera: l'oggetto da cui muovevano le investigazioni di Penone era in questo caso un vaso di scavo in terracotta (Fig. 4.41), apparentemente rinvenuto durante una passeggiata in campagna, che permise di sviluppare un ciclo di lavori che rifletteva sulle impronte depositate sul manufatto dall'antico vasaio, ancora rintracciabili, che si sarebbero intrecciate idealmente con gli interventi compiuti dalla mano dell'artista stesso, alle prese con il lavoro<sup>1470</sup>.

Come nelle opere che avevano caratterizzato i suoi esordi, Penone indugiava ulteriormente sull'investigazione di «traces, empreintes, marques que nous laissons sur notre passage»<sup>1471</sup>; ma nel 1976 qualcosa era cambiato: da indice fisico, tattile, visivo, o punto di contatto, l'impronta diveniva adesso una sorta di indice culturale, in senso antropologico e sociologico. Tali valenze erano chiarite da alcune dichiarazioni dell'artista che, intervistato dai curatori dell'evento francese, affermava: «Je crois que cette trace deviendra culturelle, comme il en a été pour les traces laissées par des animaux [...] j'utilise des moyens de culture pour voir, déceler la trace, mais je l'analyse comme une construction de la culture dans l'art»<sup>1472</sup>, o ancora: «J'analyse ma position dans l'espace, le type de société dans lequel je vis, le système de diffusion de l'art, les produits artistiques et mon produit d'artiste. L'art relève d'une spécialisation de l'homme ; c'est l'activité que déploient ceux qu'on appelle 'artistes', et l'analyse d'une réalité extérieure inscrite dans une culture vivante»<sup>1473</sup>.

---

<sup>1468</sup> G. Penone in CLAYSSSEN, PENONE 1976, p. 77.

<sup>1469</sup> G. Penone in CLAYSSSEN, PENONE 1976, p. 76.

<sup>1470</sup> «D'ailleurs, dans mon travail sur le vase, j'analyse les empreintes faites pour un autre et, en même temps, mes empreintes, celles que je laisse sur mon crayon par exemple», G. Penone in *ibid.*

<sup>1471</sup> G. Penone in *ibid.*

<sup>1472</sup> G. Penone in *ivi*, pp. 76-77.

<sup>1473</sup> G. Penone in *ivi*, p. 76.

Nonostante l'artista si fosse preoccupato di precisare che «Ce vase ne m'intéresse que dans la mesure où il a perdu sa fonction primaire»<sup>1474</sup>, era probabilmente la latente presenza di un passato con cui fare i conti a giustificare la dimensione culturale e sociale sottesa in tali ragionamenti. L'elemento forse più interessante insito in *Le impronte del vasaio* risiede nel tentativo di riportare storia e presente entro una medesima linea del reale, ovvero entro la dimensione dell'*hic et nunc*: attraverso interventi di calco, disegno, variazioni di scala, etc., Penone tentò una minuziosa mappatura di quelle antiche tracce apparentemente disperse, eppure memorizzante sulla superficie del manufatto preso in esame. Se la metodologia appariva, soprattutto in esiti quali *Carta numerica della superficie del vaso in corrispondenza di un'impronta* (1975)<sup>1475</sup>, talvolta scientifica e rigorosa (Fig. 4.42), persino tecnologicamente avanzata<sup>1476</sup>, l'incontro con il vaso permise all'artista di addentrarsi entro territori marcatamente legati ad un *modus operandi* storico ed umanistico.

La ricostruzione nel presente delle tracce e delle evidenze del passato, operazione effettuata attraverso un lessico personale e avvalendosi talvolta di qualche modifica o licenza poetica, dialogava non soltanto con i calchi dei Poirier, ma anche con le ricostruzioni di modellini che li impegnano in quel frangente: le parole di Penone secondo cui «Selon la place et l'usage que l'on donne à un objet, il change de sens, de fonction»<sup>1477</sup> risultano valide anche per le opere dei Poirier, che a Bordeaux presentarono i primi esiti di *Domus Aurea*. Come avveniva per il vaso di Penone, depositario di tracce da recuperare e attualizzare, anche i Poirier raccontarono infatti ai curatori della mostra che alla base delle loro ricerche di quel momento risiedeva l'idea che «Une ville, même si elle est inhabitée, morte, conserve des traces de vie que l'on peut découvrir»<sup>1478</sup>.

Mentre i Poirier erano impegnati nella messa a punto delle opere del ciclo *Domus Aurea*, nel 1976, Giulio Paolini si esprimeva in merito al ruolo dell'artista attuando una sorta di metaforica crasi tra i concetti di novità e di antichità:

Egli non sa, non conosce i termini della sua ricerca, ma osserva una tanto rigorosa quanto misteriosa obbedienza. A che cosa obbedisca, ci è dato sapere solo quando lo troviamo

---

<sup>1474</sup> G. Penone in *ivi*, pp. 77.

<sup>1475</sup> Cfr. PENONE 1977, pp. 130-131.

<sup>1476</sup> L'artista dichiarò infatti: «Je vais également faire un relevé de ces empreintes à l'ordinateur, de manière à obtenir des courbes de niveau, à partir desquelles je reconstitue l'empreinte en relief. Et, en collaboration avec un linguiste, je cherche les possibilités de désignation de ce vase», G. Penone in CLAYSSSEN, PENONE 1976, p. 77.

<sup>1477</sup> *Ibid.*

<sup>1478</sup> Dichiarazione dei Poirier in CLAYSSSEN, POIRIER, p. 81.

nuovo (così come ancora ci emozionano gli antichi). Ogni novità, oggi, mi sembra quindi antica quanto il concetto stesso del nuovo<sup>1479</sup>.

Tale problematica era stata evidenziata in sede critica anche da Renato Barilli che nell'ottobre 1974 aveva riunito a Milano opere di Paolini, Kounellis, Fabro, e dei Poirier, nella mostra *La ripetizione differente*; il catalogo (Fig. 4.43) si apriva infatti con una presentazione dal titolo emblematico: *Difficoltà nella ricerca del nuovo*. Barilli registrava lucidamente una situazione in repentino mutamento, apparentemente antitetica alle premesse che avevano mosso le ricerche della generazione che aveva animato la scena artistica a partire dalla fine degli anni Sessanta<sup>1480</sup>. La crisi tratteggiata dal critico prendeva corpo parallelamente ad un fenomeno già saltato all'occhio durante il corso della *documenta* del 1972, ovvero la poderosa crescita del ruolo delle istituzioni museali, fenomeno che concorreva a creare una peculiare condizione di compresenza tra vecchio e nuovo, passato e presente<sup>1481</sup>. Andava così configurandosi, e ben prima della fine degli anni Settanta, l'abbattimento di una concezione lineare del tempo e della storia a favore di oscillazioni ed intrecci difficilmente prevedibili, condizione per altro, secondo Barilli, facilmente ravvisabile in certa produzione artistica di quel frangente.

Del resto anche supposto che qualcuno si ostini nella presunzione di andare avanti, potrebbe accorgersi a un tratto di esser stato risucchiato nell'orbita già percorsa: dovrebbe cioè ammettere che lo spazio è curvo, e che oltre un certo segno l'andare avanti è un'illusione, in quanto si trova ad esser dirottato in una traiettoria parabolica, o meglio ancora, elicoidale. E questo può valere perfino per chi spicca il volo lasciando la dimensione di superficie nel dipingere. [...] L'attrazione dei luoghi del passato si fa avvertire

---

<sup>1479</sup> Dichiarazione del 1976 riportata in GIULIO PAOLINI, *LE NOUVEAU MUSÉE* 1984, I, p. 55.

<sup>1480</sup> «Da almeno un secolo a questa parte un principio che ha largamente dominato è stato quello per cui il primo compito di un artista sta nella ricerca del nuovo e dell'autentico, con l'obbligo correlativo di contribuire al rifiuto della tradizione. Trovare nuove vie d'espressione, nuove possibilità d'immagine, eliminare dalla propria opera quanto sappia di 'già fatto' e di codificato, questi altrettanti punti che ogni buon artista si è sentito in obbligo di mettere in pratica. [...] Ma oggi forse qualcosa sta cambiando, e prima di tutto per ragioni quanto mai materiali e concrete. Avviene cioè che le riserve del nuovo vadano via via assottigliandosi. Si può stabilire un parallelo con quanto i futurologi prevedono nell'ambito delle risorse naturali [...]. Con la differenza che nel nostro caso il futuro è già cominciato, vale a dire che le riserve di novità formale, pittorica, iconica consentite nell'arte appaiono già oggi largamente esaurite. Questa è forse una delle principali ragioni della crisi del quadro dipinto cui assistiamo di questi tempi», BARILLI 1974b, p.n.n.

<sup>1481</sup> «Si aggiunga anche il fenomeno correlativo dall'altra parte della barricata, cioè il crescere a dismisura del museo: baldanzosamente liquidato dai futuristi, esso si è preso rapidamente una rivincita ingrossandosi a vista d'occhio e inghiottendo quanto, fino a poco fa, sembrava potergli essere sottratto. Si è data cioè una situazione di proporzionalità inversa: mano a mano che davanti a noi si assottigliano le risorse di novità (tecnica, formale, d'immagine) da sfruttare, si irrobustiscono i depositi del 'già fatto', 'già visto', 'già dipinto' [...]. La nostra cultura, apparentemente neofila, 'futurista', ha in realtà dato vita alla più vasta impresa di memorizzazione del passato che si sia mai avuta [...] Il passato stesso cessa di essere tale, per divenire una specie di presente allargato», *ibid.*



potentemente anche in coloro che hanno effettuato lo sfondamento concettual-comportamentista. Forse, quali che siano i mezzi usati, convenzionali o rinnovati, si deve decretare, oggi, la fine di una storia lineare e l'avvento di schemi di sviluppo ciclici, avvolti su sé stessi attraverso periodi di oscillazione e di rivoluzione più o meno lunghi<sup>1482</sup>.

Tali riflessioni anticipavano di fatto la temperie postmoderna che avrebbe marcatamente caratterizzato gli anni seguenti: tale osservazione, come già visto, non sarebbe sfuggita allo stesso Barilli che poco prima di dedicarsi alla messa a punto de *La ripetizione differente* aveva dato alle stampe *Tra presenza e assenza*, studio che intrecciava speculazione critico-filosofica, arte e letteratura che attraverso i due modelli culturali in conflitto enunciati, prontamente mutati in esplicite ipotesi per l'età postmoderna, rappresentava la cornice teorica entro cui le premesse della mostra milanese erano state concepite. Ripercorrendo retrospettivamente le vicende legate al volume e alla mostra del 1974, e riferendosi in particolare alla temperie postmodernista, il critico ha dichiarato che

nei caratteri che l'hanno contrassegnata il nucleo essenziale lo si poteva trovare proprio nello scritto dedicato a De Chirico, magari con un'appendice di una mostra del '74, caratterizzata proprio dal binomio ricavato da Deleuze, *La ripetizione differente* (a dire il vero modificato in un abbinamento tra sostantivo e aggettivo). In sostanza, era una rassegna dedicata ai nipotini del grande Giorgio, coloro che erano evasi dal presenzialismo ossessivo del clima sessantottesco invertendo il pendolo e precipitandosi verso l'altro capo della situazione<sup>1483</sup>.

Alcune essenziali riflessioni sul lavoro di Giorgio De Chirico, alimentate anche dalla retrospettiva milanese organizzata nel 1970<sup>1484</sup>, chiudevano lo studio di Barilli concentrandosi su aspetti dell'opera del maestro quali il recupero del museo e la rivisitazione di sé stesso<sup>1485</sup>, elementi che il critico tentò di individuare anche nella produzione degli artisti radunati presso lo Studio Marconi di Milano in qualità di "nipotini" del pittore metafisico. In particolare,

---

<sup>1482</sup> Ivi, p.n.n.

<sup>1483</sup> BARILLI 2020, p. 19.

<sup>1484</sup> GIORGIO DE CHIRICO 1970. Per un approfondimento sulla consistente fortuna e sulle riletture del lavoro di Giorgio De Chirico durante il corso degli anni Settanta si rimanda a VIVA 2012. «Nel solo arco di un decennio, gli anni Settanta, il canone interpretativo dell'opera di Giorgio De Chirico venne notevolmente invertito. La fortuna del maestro registrò, in questa fase, un'improvvisa ascesa che lo condusse, nell'epoca dei postmodernismi e del ritorno alla pittura, ad una consacrazione pari quantomeno a quella riservata a Marcel Duchamp durante i fasti della Pop e della Conceptual Art» ivi, p. 166. Come testimonia lo studio di Viva, Barilli si pose quale attento osservatore, nonché sostenitore in sede critica di tale nuova fortuna dechirichiana.

<sup>1485</sup> Cfr. BARILLI 2020, pp. 309-344.

L'operazione compiuta da De Chirico di tornare a più riprese sul proprio lavoro, infrangendo ogni linearità diacronica e storica, poteva rappresentare per gli artisti una valida via di fuga funzionale allo scardinamento, in nome di quella "ripetizione differente" presa in prestito da Deleuze<sup>1486</sup> per il titolo dell'esposizione, del tracciato dell'avanguardia più intransigente degli anni appena precedenti apparentemente votata esclusivamente al futuro.

L'impaginato del catalogo proponeva un confronto visivo tra le fotografie di alcune performance di Kounellis con il volto coperto da un frammento di statua del dio Apollo e quelle degli allestimenti dei calchi di Anne e Patrick Poirier (Fig. 4.44). A livello interpretativo l'attività performativa di Kounellis veniva letta chiamando in causa la funzione mitica e quella antropologica. Indossare la maschera classica del dio Apollo<sup>1487</sup> costituiva un'operazione di plagio volontario in grado di ricucire il divario tra attualità e passato, storia e mito, in un colto recupero di antichi valori apparentemente periti, reimmessi entro il flusso del presente con funzione di monito:

[...] su un tavolo infatti sono disposti i frammenti di una statua classica, sormontata oltretutto da un corvo funereo, che pare l'ultimo segno e riconoscimento di una morte definitiva. Ed è così: come ideale di bellezza apollinea, quella statuaria greca è definitivamente perita; ma può risuscitare, rivivere pienamente nella componente dionisiaca, espressa da una maschera tragica che Kounellis trova affatto naturale assumere sul suo volto; un flautista che in un angolo della scena emana un flusso sonoro sembra favorire l'impressione di continuità, di vita perenne. L'arcaismo è disarmato nei suoi aspetti preziosi, ricondotto a una quotidianità pienamente fruibile, ma questa d'altronde risulta irrobustita dal fatto di potersi riversare entro solidi stampi mitici<sup>1488</sup>.

I Poirier venivano invece introdotti facendo appello a quella «tendenza in atto da qualche tempo, in cui si sono distinti particolarmente i coniugi Poirier» impegnata «nell'intento di recuperare corpi-situazioni-ambienti archeologici»<sup>1489</sup>. Sebbene le ricerche dei francesi fossero ricondotte ad un'attitudine performativo-comportamentale, come nel caso di Kounellis, era rimarcata una differenza sostanziale: Barilli precisava infatti che «in tale circostanza è giocoforza rinunciare al corpo proprio, perché questo ovviamente è vivo e animato, mentre le mete archeologiche, quasi

---

<sup>1486</sup> Come è noto, il titolo scelto da Barilli per la mostra del 1974 faceva riferimento, con una lieve distorsione, al volume *Différence et répétition* di Gilles Deleuze, pubblicato in Francia nel 1968 e nel 1971 in traduzione italiana.

<sup>1487</sup> Barilli si riferiva alla celebre e già citata azione di Kounellis eseguita nel 1973 prima a Roma, presso la Galleria La Salita, e poi a Parigi, al Palais Galliera in *Aspects de l'art actuel*, organizzata da Sonnabend.

<sup>1488</sup> BARILLI 1974b, p.n.n.

<sup>1489</sup> *Ibid.*

per definizione, hanno in sé qualcosa di inanimato e di spento»<sup>1490</sup>. Eppure, volgendosi verso le modalità esecutive e gli aspetti più marcatamente formali, «non viene meno però il criterio fondamentale di un rifacimento materiale, quasi senza mediazioni, se non quelle inevitabili di un cambiamento di materia, e talvolta anche di scala»<sup>1491</sup>; il corpo su cui operare era, nel caso dei Poirier, quello spaziale, ovvero l'insieme dei luoghi storici e dei reperti archeologici individuati e ricostruiti dagli artisti.

Il lucido commento di Barilli aveva il pregio di accostare gli esiti dei Poirier, spesso letti escludendo qualunque possibilità di ancoraggio ad un tempo presente, alle ricerche di punta di quel momento, rivisitate attraverso soluzioni originali ed insolite: le ricostruzioni degli scavi di Ostia Antica presentate alla Biennale di Parigi del 1973 venivano definite «un curioso esempio di Land Art posta anch'essa sotto il regno del recupero culturale, piuttosto che dell'acquisizione inedita e primigenia dell'ambiente circostante»<sup>1492</sup>, mentre gli esiti immediatamente successivi, come i calchi esposti da Paul Maenz o ancora quelli effettuati a Bordeaux ed esposti alla Galleria Forma di Genova nell'estate 1974<sup>1493</sup> (Fig. 4.45), «al solito con materia alquanto mutata rispetto a quella d'origine (una bianca, immacolata carta giapponese), ma nel rispetto integrale della tridimensionalità»<sup>1494</sup>, costituivano «un risultato di spettrale, cadaverica Body Art»<sup>1495</sup>.

L'effetto di spettrale Body Art individuato nel lavoro dei Poirier, efficace definizione da accogliere anche per i calchi con proiettore di Penone, può essere accostata anche a *Lo Spirato* (1968-1973) di Luciano Fabro (Fig. 4.46), opera citata da Barilli all'interno del catalogo della mostra milanese del 1974:

*Lo spirato* esposto a *Contemporanea*, dove è il rifacimento quasi letterale di una specie di tomba terragna di sapore gotico; solo che la 'citazione', appunto fedele e conforme per i tre quarti dell'opera, cessa a un tratto quando si giunge alla testa della figura tombale, dando luogo a un vuoto, a un'area d'indeterminazione: quasi che ognuno di noi si potesse sostituire mentalmente. Ancora una volta, dall'univocità di un mondo figurativo 'naturale' alla plurivocità di un universo che sa bene di vivere solo di riprese<sup>1496</sup>.

---

<sup>1490</sup> *Ibid.*

<sup>1491</sup> *Ibid.*

<sup>1492</sup> *Ibid.*

<sup>1493</sup> I Poirier esposero alla Galleria Forma di Genova nel luglio 1974 presentando le loro *Stèles de Bordeaux*; cfr. *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981, p. 450.

<sup>1494</sup> BARILLI 1974b, p.n.n.

<sup>1495</sup> *Ibid.*

<sup>1496</sup> Ivi, p.n.n.

Subito dopo, Barilli chiamava in causa un lavoro meno noto dell'artista italiano e probabilmente in mostra, *Ogni ordine è contemporaneo di ogni altro ordine. Quattro modi d'esaminare la facciata del SS. Redentore a Venezia* (1972-1973) (Fig. 4.47). In questo caso Fabro sottoponeva la pianta di un noto edificio culturale ad una sorta di scomposizione e ricomposizione; l'operazione, seppur limitata al solo disegno, risulta metodologicamente affine ai modellini di ricostruzioni archeologiche dei Poirier, ma anche al senso della meticolosa analisi delle impronte sul già citato vaso di Penone:

Questa è anche la chiave di lettura per intendere l'altro lavoro di Fabro di cui si diceva, pur estremamente diverso in apparenza, dedicato a un edificio del Palladio: un oggetto culturale anch'esso, in origine, tutto raccolto attorno a una precisa unità e determinazione di senso; ma, attraverso il trattamento di Fabro, esso viene analizzato negli elementi compositivi, i quali a loro volta sono accuratamente schedati, o meglio, tabulati, computerizzati, e quindi sottoposti a una specie di calcolo delle probabilità volto ad ottenere le varie combinazioni e permutazioni possibili<sup>1497</sup>.

Giulio Paolini rappresentava in tale contesto uno degli artisti con cui confrontarsi con più attenzione a partire dal fatto che, come rileva Barilli, «raccolle da De Chirico la felicissima intuizione di storicizzare sé stesso, di raccogliersi in prospettiva, in una veduta compendiarica del cammino percorso»<sup>1498</sup>. L'intero percorso dell'artista si prestava, in effetti, ad un'analisi che abbracciasse il concetto di “ripetizione differente” analizzato in mostra:

All'inizio della sua carriera, Paolini insiste su una presentazione a vuoto e “da fermo” (come un prestigiatore o un atleta prima di cominciare i loro esercizi) degli attrezzi-base su cui per lunga tradizione si fondano le arti visive: la tela, il foglio squadrato, il telaio, la cornice. Si noti che già qui è in atto un ‘secondo giro’, ovvero un grande ritorno: tela e telaio, infatti, in conseguenza di una lunga consuetudine, ci erano divenuti pressoché invisibili: avevamo finito per crederli altrettanto naturali quanto i fenomeni metereologici. Indicarli con tanta evidenza vuol dire aver ritrovato il senso della loro storicità. Niente ci obbliga a usarli, se non appunto l'intento di compiere un omaggio alla tradizione, di riportarci a una specie di grande inizio<sup>1499</sup>.

---

<sup>1497</sup> *Ibid.*

<sup>1498</sup> *Ivi*, p.n.n.

<sup>1499</sup> *Ivi*, p.n.n.

Riallacciandosi agli esordi di Paolini Barilli citava anche gli artisti francesi di Supports/Surfaces, tacciandoli di un formalismo sterile e limitante; sebbene alcuni esiti siano accostabili a livello formale, il segreto della poetica paoliniana risiederebbe secondo tale lettura nell'arte della ripetizione, elemento in grado di tessere un labirintico gioco di rimandi, rispecchiamenti e voluti cortocircuiti tra i vari livelli di forma, lettura e fruizione dell'opera:

Ma Paolini, a differenza di molti attuali stucchevoli coltivatori della poetica *support et surface*, non si limita a una perpetua celebrazione della tela bianca e del telaio: occorre 'ripetere', ritrovare anche il fatto che essi forniscono una specie di superficie speculare pronta a catturare uno spettacolo. Detto ciò, però, si resta nell'illusione naturale che ci sia una gerarchia ben precisa tra ciò che dà spettacolo e ciò che lo riflette, tra una realtà e un suo riflesso. Affrontando questi problemi 'alla seconda', tutto si complica, o meglio, tutto viene indicizzato: ci sono soltanto riflessi, e riflessi di riflessi, interminabili partite a ping-pong tra immagine e immagine: se il quadro (come si credeva in un universo di primo grado, naturale e diretto) guarda la realtà e la riflette, in un universo alla seconda nulla vieta che sia la pretesa realtà a guardare a sua volta il quadro; il modello, cioè colui che posa, a guardare l'artista<sup>1500</sup>.

Tali osservazioni sono facilmente verificabili nel *corpus* di opere presentate da Paolini in Francia a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, momento in cui, per altro, si nota nella sua produzione anche un consistente incremento di riferimenti archeologici, che si coniugavano al rigore paoliniano lasciando lievemente in ombra l'aspetto più concettualizzante che in Francia aveva colpito critici come Catherine Millet<sup>1501</sup>.

Dal 1976 l'artista italiano cominciò a esporre con più frequenza a Parigi, soprattutto da Yvon Lambert, che nel 1973 aveva sugellato un metaforico ma eloquente «matrimonio di sangue»<sup>1502</sup> con l'artista acquistando in blocco tutte le tele del ciclo *La doubleure* presenti alla prima apparizione ufficiale, presso L'Attico di Sargentini a Roma<sup>1503</sup> (Fig. 4.48). Tale mossa strategica favorì un rapporto di affinità avviato già negli anni Sessanta, quando Lambert e Paolini si erano incontrati per la prima volta a Parigi tramite Ippolito Simonis, collezionista e amico di Luciano Pistoì che si divideva tra Torino – dove gestiva una libreria – e Parigi. Simonis rappresentava

---

<sup>1500</sup> *Ibid.*

<sup>1501</sup> In relazione a Paolini, inizialmente incluso nella sezione dedicata all'arte concettuale della Biennale di Parigi del 1971 e successivamente nuovamente invitato nel 1973 Catherine Millet ricorda: «C'est un artiste que j'aime beaucoup, que très raffiné aussi. On ne devait pas être très satisfaits de la sélection italienne par ailleurs, avec Alfred Pacquement, et on a dû penser à Prini et Paolini. On les considérait comme des conceptuels, même s'il y avait, pour Paolini, une esthétisation de la présentation du travail, mais la démarche est quand même conceptuel», *CONVERSAZIONE CON C. MILLET* 2023.

<sup>1502</sup> Cfr. *CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI* 2021.

<sup>1503</sup> *Ivi.*

una figura particolarmente importante per Paolini: era stato lui il primo acquirente del celeberrimo *Disegno geometrico* (1960), opera su cui si fonda l'intero corpus paoliniano<sup>1504</sup>, per poi rivenderlo all'artista che a distanza di anni ne sentiva la mancanza. Lambert manifestò sin da subito il desiderio di divenire il rappresentante di punta di Paolini in Francia, ancor prima di acquistare *La doublure*. Tale desiderio non si sarebbe realizzato sino al 1976, anno della prima mostra personale dell'italiano oltralpe presso la galleria di Lambert, a causa di un accordo rimasto in sospeso con Ileana Sonnabend, che già alla fine degli anni Sessanta – quando erano state esposte opere di Zorio, Merz, Anselmo, etc. – aveva promesso un'esposizione anche a Paolini<sup>1505</sup>. La sorte sarebbe stata però particolarmente clemente: pur vedendo sfumare l'occasione parigina, mai andata in porto con la Sonnabend, le opere di Paolini furono esposte direttamente oltreoceano presso la sede newyorkese della prestigiosa galleria già nel 1972 – occasione peraltro coronata dal noto volume monografico e bilingue di Germano Celant, pubblicato per l'occasione dalla Sonnabend Press<sup>1506</sup> –.

Nonostante Paolini avesse da sempre guardato al passato – che si trattasse di quello ufficiale della storia dell'arte, o di quello della cronologia della propria produzione artistica, poco importava –, oltre a rappresentare un solido “approdo professionale” in Francia<sup>1507</sup> le mostre da Yvon Lambert testimoniarono un graduale acuirsi di tematiche simili: nel febbraio 1976 (Fig. 4.49) in mostra non era presente *La doublure* ma piuttosto, accanto ai leggi che si guardavano specchiandosi di *Dimostrazione* (1974-1975), i due identici calchi in gesso di teste della Venere medicea di *Mimesi* (1975) (Fig. 4.51) assieme ai due frammenti di colonna poggiati, in posizione contrapposta, su piccoli basamenti specchianti di *Caleidoscopio* (1976) – opera che in Italia conquistò la copertina sul numero di marzo-aprile 1976 di «Data»<sup>1508</sup> (Fig. 4.50) –.

Se il tema e l'allestimento dell'esposizione erano giocati sul concetto di rispecchiamento, di sguardi e punti di vista rovesciati<sup>1509</sup>, Paolini prediligeva a livello formale soluzioni connotate

---

<sup>1504</sup> Per *Disegno geometrico*, si rimanda a BELLONI 2019.

<sup>1505</sup> I documenti conservati in archivio presso la Fondazione Paolini rendono conto di una fitta corrispondenza tra Ileana Sonnabend e l'artista. Nonostante ciò, non risulta nessuna evidenza relativa ad un accordo per una possibile mostra a Parigi. La testimonianza di Paolini risulta però verosimile, allineandosi totalmente al caso di Giuseppe Penone, a sua volta testimoniato dall'artista interessato.

<sup>1506</sup> CELANT 1972b.

<sup>1507</sup> Cfr. CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI 2021.

<sup>1508</sup> Sullo stesso numero di «Data» era presente un ampio articolo di Tommaso Trini dedicato a Paolini; era riprodotto anche l'esemplare di *Mimesi* esposto da Lambert (p. 90). Cfr. TRINI 1976.

<sup>1509</sup> Emblematiche in tal senso le parole dell'artista che accompagnavano *Mimesi*: «L'illusione che l'artista insegue da sempre (trasferire la sua immagine in un'altra più significativa e quindi meno precaria) non è del tutto inconsapevole: lo sguardo fissato in un quadro o in una scultura non si rivolge né all'autore né ad altri, non ammette né uno né molti punti di vista, riflette in sé la domanda sulla sua stessa presenza», ed il commento di Tommaso Trini: «Osservo *Mimesi*, l'opera che in una precedente versione affacciava due copie dell'*Hermes* di Prassitele e ora affaccia due copie di gesso della testa di *Venere* detta *dei Medici*, e penso che la verità non è data in sé, né una né molteplice ma discorre. [...]», in *ivi*, p. 90.

archeologicamente, esibendo un passato ricreato, ma mai puntuale o totalmente aderente a sé stesso, che si guardava allo specchio e che rappresentava un pretesto per ragionare problematicamente sull'atto artistico e sul senso che questo potesse avere, sia per l'artista-agente, sia per il fruitore-spettatore. Tale peculiarità sarebbe stata affrontata in maniera ancor più eloquente nel 1978, sempre da Yvon Lambert, con *Le tre Grazie* (1978) (Figg. 4.52-4.53).

Costituita da tre parti, ovvero tre opere realizzate a partire dal 1977 legate da un medesimo titolo di raffaellesca memoria, l'installazione complessiva esordiva proprio da Lambert esibendo forse più di qualunque altro lavoro paoliniano la perfetta congiunzione del polo concettuale e smaterializzato con quello più legato al passato e alla storia dell'arte. Su una parete erano affisse tre tele fotografiche, recanti alcune immagini sovrapposte, cronologicamente ordinate e che aumentavano progressivamente nei tre esemplari esistenti<sup>1510</sup>, di allestimenti di mostre di Paolini a partire dal 1973 in poi, ognuna associata ad una delle tre Grazie, le cui sagome erano state delicatamente tracciate sul muro a matita in corrispondenza dei tre pannelli, recando simbolicamente in mano alcuni negativi dei medesimi scatti che impressionano le tele. Come avrebbe dichiarato l'artista, «le tre figure annuncianti rammemorano altre esposizioni, che a loro volta si sovrappongono le une alle altre fino a confondersi in un itinerario misterioso e pressoché indecifrabile», evocando «un percorso in divenire che finisce però con l'oscurarsi fino a disperdere le proprie tracce»<sup>1511</sup>.

A tale riflessione sull'ineffabilità del tempo e dell'arte, sviluppata a partire dal *corpus* di opere e mostre di Paolini esistenti sino a quel momento, si aggiungevano tre magnetofoni in registrazione continua, equidistanti e posizionati in corrispondenza di un'altra parete recante una triade di disegni, ciascuna composta da tre riquadri lineari nei quali era inserita, di volta in volta in posizione diversa, una audiocassetta, dando forma ad una composizione concettualizzante che «ubbidisce a una permutazione, che a sua volta è ripetuta per sottrazione all'interno di ogni singolo elemento della sequenza: di volta in volta manca il riquadro corrispondente alla posizione dell'elemento in questione»<sup>1512</sup>. Infine l'elemento formale più d'impatto, ovvero un calco in gesso di una scultura anonima di nudo femminile, collocato su un basamento bianco e che, coprendosi il volto, poggiava su una lastra riprodotte la sua stessa immagine, collocata in corrispondenza del mancato sguardo, rispecchiandosi in essa e nelle

---

<sup>1510</sup> Da Yvon Lambert Paolini espose l'esemplare n. 2, successivamente donato dal gallerista allo Stato francese (Fonds national d'art contemporain, CNAP, donazione Yvon Lambert allo Stato francese, Centre national des arts plastiques, Parigi. Deposito a lungo termine presso Collection Lambert, Avignone).

<sup>1511</sup> G. Paolini in conversazione con M. Disch (2004), in *GIULIO PAOLINI. CATALOGO RAGIONATO 1960-1999* 2008, I, cat. n. 379, p. 384.

<sup>1512</sup> *GIULIO PAOLINI. CATALOGO RAGIONATO 1960-1999* 2008, I, consultabile in linea (<https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-0380?searchid=fd932735a03c7&i=1>).

fotografie applicate a parete davanti e dietro la scultura, che riproponevano visivamente la stessa situazione impiegando il punto di vista della prospettiva assiale. A cambiare erano dunque i punti di vista, in un complesso intreccio di relazioni in cui era occultato, in quanto coperto, lo sguardo «che da una ‘mimesi’ all’altra rincorre il soggetto senza mai riuscire ad appropriarsene»<sup>1513</sup>.

Il sodalizio tra Paolini e Lambert si rivelò duraturo nel tempo, proseguendo negli anni seguenti anche in seno a mostre collettive come la fortunata esposizione itinerante *Artemisia* (1979-1980)<sup>1514</sup>, in cui un composito nucleo di artisti sviluppava a partire da un tema comune, ovvero la figura di Artemisia Gentileschi e la celeberrima *Giuditta* (1614-1620) conservata agli Uffizi, delle opere che si interrogano su argomenti quali il ruolo delle donne nella società e nel sistema dell’arte – Lea Lublin –, ma anche sulla storia dell’arte in senso lato, attraverso citazioni di dettagli desunti dal dipinto o anche da celebri opere-simbolo del paradigma della modernità – come nel caso di Kounellis<sup>1515</sup> –, e persino su diatribe relative alla fruizione all’interno delle istituzioni museali – Daniel Buren –. Fu però soprattutto in occasione della prima mostra personale presso una sede istituzionale francese – che anticipava la grande retrospettiva a Villeurbanne del 1983<sup>1516</sup>, per l’artista «una mostra che faceva il punto, onorevolmente, sul mio lavoro»<sup>1517</sup> – presso il Musée d’Art Moderne di Parigi alla fine del 1978, che Paolini esplicitò in maniera definitiva l’approdo delle sue riflessioni di quel periodo.

*Del bello intelligibile* (1978) era il titolo dell’esposizione<sup>1518</sup> (Figg. 4.54-4.55), nonché dell’unica opera – costituita da parti di un ciclo più ampio, proseguito negli anni successivi<sup>1519</sup> – protagonista dell’evento. Paolini ha definito tale mostra, che detiene anche il primato di rappresentare la prima occasione espositiva di carattere monografico dedicata da un’istituzione pubblica in Francia ad un artista legato all’Arte povera, «coraggiosa: era mostra abbastanza mozzafiato perché c’era solo quell’opera lì, che però non è un’opera ma un ciclo»<sup>1520</sup>. L’artista

---

<sup>1513</sup> GIULIO PAOLINI, *CATALOGO RAGIONATO 1960-1999* 2008, I, consultabile in linea

(<https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera/GPO-0381?searchid=0fbf86ce10b9d&i=2>).

<sup>1514</sup> Cfr. *ARTEMISIA* 1979. Si rimanda anche ad *ARTEMISIA. ROMA, PARIGI, NEW YORK 1980* 2022. Per un approfondimento sulla galleria di Ugo Ferranti, storico collaboratore di Lambert che ospitò la puntata romana di questa mostra, cfr. *UGO FERRANTI* 2022.

<sup>1515</sup> Giulio Paolini espone *Giuditta e Oloferne* (1979), focalizzandosi sulla spada dipinta da Gentileschi nel dipinto degli Uffizi, mentre Jannis Kounellis un *Senza titolo* (1979) con un uccello impagliato applicato su una sorta di tavola da stiro, con in calce una dedica a Lambert incisa sul basamento della scultura, oggi dispersa. Cfr. *ARTEMISIA* 1979.

<sup>1516</sup> *LE NOUVEAU MUSÉE*. GIULIO PAOLINI 1984.

<sup>1517</sup> *CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI* 2021.

<sup>1518</sup> GIULIO PAOLINI, *DEL BELLO INTELLIGIBILE* 1978; PAGÉ 1978b.

<sup>1519</sup> Il ciclo *Del bello intelligibile* comprende un totale di cinque lavori realizzati tra il 1978 e il 1982: *Parte prima: "E che dirò del fulgore dell'oro?"* (1978), *Parte seconda: "Melencolia I"* (1978), *Parte terza: "Le quattro stagioni"* (1978), *Parte quarta: "Inedito"* (1978-81), *Parte quinta: "Museumsinsel"* (1978-82).

<sup>1520</sup> *CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI* 2021.



stesso provvedeva, con delle note esplicative, a fornire alcune indicazioni per potersi cimentare nella lettura del ciclo:

Le cinque opere che compongono questa mostra appartengono a un ciclo, previsto in varie parti, intitolato *Del bello intelligibile*. Nella prima, la sequenza dei titoli è riferita al parametro di una tecnica (l'incisione); nella seconda, i nomi degli autori si identificano nel tema (dell'autoritratto); nella terza la successione delle date delinea l'arco di un'epoca (il XVII secolo); nella quarta, l'elenco dei testi corrisponde alla misura di un percorso (una bibliografia); nella quinta, infine, l'insieme dei luoghi individua il destino delle immagini (il museo). La mostra vuole dunque offrire, più che un'idea di un processo, diverse occasioni di poter vedere l'infinito rovesciato delle parole e delle immagini<sup>1521</sup>.

Si trattava dunque di un percorso che esplorava tematicità, temporalità, nominalità e citazione bibliografica nel dominio artistico, sino ad approdare ad un'ultima stazione che racchiudeva tutte le precedenti, ovvero il museo: il lavoro paoliniano era in questo caso interamente sorretto, di fatto, dalle problematiche risposdenze tra fattualità del prodotto artistico, contenitore museale, autorialità e tempo – volutamente declinato al passato, benché presentato al presente –. Come testimoniano i documenti d'archivio a Parigi Paolini avrebbe esposto le prime tre parti del ciclo, tutte realizzate già all'altezza del 1978<sup>1522</sup>: “*E che dirò del fulgore dell'oro?*” (81 stampe), “*Melancholia I*” (36 stampe), “*Le quattro stagioni*” (92 stampe). Nella prima,

L'immagine è costituita dall'assieme delle immagini che illustrano il *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale* edito dalla Libreria dello Stato, Roma, 1953. Ogni tavola del volume, ridotta in misura e proporzione tale da occupare, assieme alle altre, lo spazio all'interno dei margini classici del foglio, viene così a formare una figura che è appunto la trama cellulare dell'assieme delle figure. Le quali, in numero di 81, danno luogo a 81 versioni diverse. Ciascuna, infatti, identica a tutte le altre nell'immagine, riferisce però, da un foglio all'altro, il titolo di ciascuna tavola originale del *Catalogo*<sup>1523</sup>.

---

<sup>1521</sup> Nota esplicativa dell'artista contenuta in GIULIO PAOLINI, *LE NOUVEAU MUSÉE* 1984, II, p. 94, pp. 91-100.

<sup>1522</sup> «Opera costituita da 209 stampe con cornice (ciasc. cm 32,6x23,8x1,7) tutte uguali e non firmate; 3 elementi per modello in legno (cm 150x60x7)», foglio sciolto, dattilografato con correzioni a penna, in fascicolo *Paolini 1978*, cartella *Expositions 1978*, Archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, cfr. PAOLINI 1978.

<sup>1523</sup> Nota esplicativa dell'artista contenuta in GIULIO PAOLINI, *LE NOUVEAU MUSÉE* 1984, II, pp. 94-95.

Nella seconda, «La struttura dell'immagine è la stessa della precedente, come delle seguenti. L'assieme dei 36 autoritratti è attribuito, di volta in volta, a ciascuno degli autori che lo costituiscono»<sup>1524</sup> mentre nella terza «Un repertorio cronologico della pittura del Seicento percorre, attraverso le date di 92 dipinti, la nominalità numerica del tempo»<sup>1525</sup>.

L'allestimento dell'opera poteva variare; il coraggio rimarcato da Paolini derivava in primo luogo dalle modalità di allestimento scelte per l'appuntamento parigino: inquadrate in cornici dorate che riflettevano la luce, le litografie erano state disposte a un'altezza elevata, allineate a formare idealmente un fregio sorretto da colonne antiche semplicemente suggerite dal segno grafico della loro sagoma tracciata a matita sulla parete (Figg. 4.56-4.57). Non una ricostruzione, ma una rievocazione, un “richiamo all'esistenza di qualcosa”, prendendo in prestito le parole dell'autore. Entrando, il visitatore si sarebbe dunque ritrovato all'interno di una gigantesca sala apparentemente vuota; soltanto alzando lo sguardo avrebbe poi incontrato, tra il bagliore dorato, le piccole figurine disposte a fregio e quasi illeggibili:

Non solo c'era solo un titolo esposto, ma questo titolo corrispondeva a delle piccole cornici dorate che contenevano dei fogli, tutte disposte in alto come fosse un fregio dell'ambiente. Quindi insomma questo museo era vuoto praticamente, se uno non alzava lo sguardo. Una mostra che credo abbia detto qualcosa, o non detto. [...] Non c'è nulla da vedere, è tutta presenza stessa, indecifrabile. Otticamente, anche. E questa indecifrabilità e questo farsi fregio continuo di uno spazio, mi ha portato a queste dorature. Questa distanza che una cornice dorata in genere dà e lì in particolare, perché insomma non sottolinea quello che contiene, ma è essa stessa...<sup>1526</sup>.

Incisioni antiche, nomi di artisti, numeri e date «incasellate in un rettangolo» a comporre una «scacchiera»<sup>1527</sup>. Paolini costruiva una riflessione sulla funzione dell'arte, su un presente che tentava di scorgere e confrontarsi ma non faceva altro che consumarla, manipolandone a proprio piacimento i materiali costitutivi. L'artista sceglieva di costruire una sorta di atlante compendioso di referenti che, svuotati di senso, affastellati come francobolli da collezione, e ulteriormente indeboliti dal cortocircuito che si generava tra immagine e didascalia testuale, si perdevano e non potevano più essere decifrati né identificati. Emblematicamente, e non di certo per una negligenza dovuta a distrazioni, confrontandosi a distanza di più di quarant'anni con il

---

<sup>1524</sup> Nota esplicativa dell'artista contenuta in *GIULIO PAOLINI, LE NOUVEAU MUSÉE* 1984, II, p. 95.

<sup>1525</sup> *Ibid.*

<sup>1526</sup> *CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI* 2021.

<sup>1527</sup> *Ivi.*

ciclo in questione l'artista tende a troncare alcune frasi in sospeso, rievocando quel senso di sospensione peculiare dell'opera, di quel museo volutamente svuotato da ogni orpello, da ogni presenza, che restituiva una sorta di spiazzante e atemporale caccia al tesoro per chi tentava di prendervi parte:

Era come un tempio, un qualcosa di archeologico. La doratura era proprio per dare astrazione, dare come dire...convenzionalità. Le tracce di una storia particolare, un po' irraggiungibile, un po' sfuggente anche. Perché l'indecifrabilità che manifesta è proprio...  
[...] Bisogna pur divertirsi un po'<sup>1528</sup>.

L'esposizione si dimostrava perfettamente in linea con i coevi dibattiti del tempo, impegnati a interrogarsi sui significati di canone, tradizione, innovazione, senso della storia, presente e passato, ruolo del museo, questioni sintomatiche del definitivo smaltimento delle avanguardie del decennio precedente. A tale momento di cambiamento corrispondeva il profilarsi di un nuovo, sincronico e vorticoso universo culturale in cui tutto si confondeva, si amalgamava, si disperdeva. Prendendo in prestito alcune riflessioni di Barilli del 1974, l'opera paoliniana del 1978 appare oggi ancor più emblematica di quel preciso momento: «Il rapporto di rivisitazione del grande museo del passato, ovvero il compiere un altro giro, si configura in gran parte come un sognare la storia universale, vale a dire, come un rapido scorrere le immagini memorizzate, ma spostandole e condensandole»<sup>1529</sup>.

*Del bello intelligibile* ottenne alcune recensioni importanti in Francia, in cui molti dei quesiti sottolineati da Paolini vennero correttamente registrati. Otto Hahn, ad esempio, parlò d'"indecifrabilità" e di "teatro mentale", in quello che si configurava come un elegante ed enigmatico invito alla riflessione:

Giulio Paolini, 38 ans, déroutera ceux qui préfèrent des œuvres facilement lisibles. Plutôt qu'à voir, il donne à réfléchir. Sur le mur, il a dessiné des colonnes doriques, transformant ainsi la salle en temple de carton-pâte. Au-dessus des colonnes, Paolini a placé une suite de reproductions [...] Les reproductions, format timbre-poste, sont invisibles. L'histoire de l'art se transforme ainsi en théâtre mental. [...] En montrant le moins possible, Paolini tend un miroir mystérieux où chacun peut se projeter<sup>1530</sup>.

---

<sup>1528</sup> Ivi.

<sup>1529</sup> BARILLI 1974a, p.n.n.

<sup>1530</sup> HAHN 1979.

Su «Le Monde» l'installazione fu definita un «environnement culturel»<sup>1531</sup> in sospensione tra le pareti del museo e la mente dell'artista, mentre gli osservatori più acuti lasciavano provocatoriamente irrisolto un quesito, urgente nella sua incombenza: «Sur les murs mêmes du musée, il dessine les colonnes d'un temple. Mais ce temple est-il achevé ou à demi détruit ?»<sup>1532</sup>.

Se letta assecondando tale prospettiva, tale fase della produzione di Paolini dialoga in maniera feconda col lavoro di Anne e Patrick Poirier: l'archeologia non deve essere intesa come un vezzo espressivo né come nostalgica citazione colta, ma piuttosto come specchio distopico e sfocato di una sensibilità contemporanea ed umanistica, uno strumento per il recupero di quei valori culturali e sociali che venivano percepiti in quel momento, se non come perduti, almeno come nascosti, oscurati.

I percorsi di Paolini e dei Poirier si erano effettivamente incrociati in più occasioni, soprattutto grazie alla figura di Paul Maenz: fondamentale per i Poirier, anche Paolini lo ha definito particolarmente «importante per le mostre in Germania e molto protettivo verso il mio lavoro»<sup>1533</sup>. Senza farne mistero, i Poirier hanno citato Paolini discorrendo degli artisti italiani più significativi per il loro percorso:

Ce qui nous intéressait : Paolini, oui. Il faisait parfois des œuvres en dialogue avec l'archéologie, et on avait quand même un rapport assez proche. Sans se connaître, parce qu'on s'est connus un peu plus tard. C'est très bien son travail, évidemment. Ce n'est pas dans la même façon, l'archéologie pour lui ou pour nous, c'est un peu différent. On ne s'est jamais sentis frustrés par le travail de Paolini<sup>1534</sup>.

Da parte sua, anche Paolini ha dichiarato una certa affinità con la coppia francese: «Loro sono un po' più didascalici, ma siamo sempre abbastanza affini»<sup>1535</sup>.

Il Centre Pompidou si era trasformato nella *Domus Aurea* dei Poirier all'inizio del 1978, collocandosi a ridosso della serie di mostre di gusto archeologico di Paolini in Francia; alcune parti dell'installazione erano transitate in Italia già dal 1976, sia alla Biennale di Venezia che a Milano, alla galleria di Massimo Valsecchi, ricevendo anche l'attenzione della stampa di settore. Le poetiche dei francesi e dell'italiano si incontravano in alcuni aspetti, andando oltre il dominio dell'antico e dell'archeologia: era evidente da entrambe le parti la volontà di ricostruire un

---

<sup>1531</sup> LOUPOT 1979.

<sup>1532</sup> S.A. 1979.

<sup>1533</sup> CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI 2021.

<sup>1534</sup> CONVERSAZIONE CON A. E P. POIRIER 2023.

<sup>1535</sup> CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI 2021.

proprio museo immaginario che mai corrispondesse a pieno alla realtà, ma che anzi si costituisse a partire da sottili ma significative discrepanze; di trattare il dato storico come materiale vivo, manipolabile e plasmabile seguendo le proprie inclinazioni ed esigenze espressive, impiegando anche procedimenti simili.

Le opere *Del bello intelligibile* di Paolini e *Le Jardin Noir* (1976) dei Poirier possono essere accostate a partire da alcune caratteristiche comuni. Una parte della *Domus Aurea* che era stata riprodotta su «Data» ed allestita presso la galleria milanese di Valsecchi nel gennaio 1977 sfruttando una disposizione a parete, seppur meno sofisticata, si allinea al fregio paoliniano del 1978. L'opera dei Poirier si impegnava a rendere l'effetto di una sorta di erbario di gusto arcaico, elaborato a partire da scatti fotografici di frammenti vegetali rinvenuti durante le perlustrazioni effettuate visitando i resti della *Domus Aurea* a Roma. Inquadrate, le fotografie erano state disposte sulle pareti della galleria di Valsecchi in un ambiente totalmente vuoto, seguendo accostamenti quasi modulari ma mai regolari ed ottenendo così un effetto di straniamento non indifferente (Fig. 4.58). In linea con l'apparato illustrativo (Fig. 4.59), su «Data» veniva segnalato anche «*Il Giardino Nero*, allestito a Milano da Massimo Valsecchi. Sulle pareti della galleria sono state appese le fotografie di ciò che è rimasto dopo la distruzione della *Domus Aurea*: fiori e foglie secche, frammenti di terra bruciata, arbusti, etc., raccolti successivamente in delicati erbari, con copertine nere e scritte dorate»<sup>1536</sup>.

Se i Poirier ricostruivano a partire da rovine semi-distrutte, Paolini tendeva piuttosto ad infrangere, quando non a distruggere totalmente, elementi ripresi sia dal repertorio iconografico della storia dell'arte che dalla statuaria consegnataci dal passato<sup>1537</sup> (Fig. 4.61); è lo stesso artista a esprimersi in merito, raccontando del suo rapporto con l'antico, un campionario di immagini e stimoli che si articola come un flusso in perenne, eterno ritorno:

È una componente dell'essere posseduti da questo universo di immagini che è la storia dell'arte, per cui la storia dell'arte è principalmente fatta – se la prendiamo come estensione del tempo – di archeologia, di rovine...infatti le rovine sono anche una mia passione...in certe opere spacco i gessi. Perché anche quella condizione di resto, però è sempre curiosa, amabile. Infatti mi piacciono i siti archeologici. Più sono a pezzi, più vanno bene<sup>1538</sup>.

---

<sup>1536</sup> S.A. 1977, p. 11.

<sup>1537</sup> A tal proposito, Barilli aveva dichiarato nel 1974 che «Qualche volta, cioè, Paolini invece che lavorare di rimbalzo e di mise en abîme sulle immagini del museo, le spezza, le rompe, le dissemina, che è anche questo un modo per prolungarle ed estenderle», BARILLI 1974a, p.n.n.

<sup>1538</sup> CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI 2021.

Le colonne del tempio paoliniano all'ARC condividevano con la *Domus* dei Poirier la necessità di ripensare la storia dell'arte come qualcosa di fluido e mai statico, così come l'invito a riconsiderare le funzioni del museo a partire dalle sue lacune, dai suoi vuoti, in un momento storico in cui il patrimonio culturale sembrava culturalmente svilito, privato dei propri significati più profondi configurandosi piuttosto come un prodotto da esporre in vetrina (Fig. 4.60). Tale argomento appariva particolarmente chiaro in Francia dove, già alla fine degli anni Sessanta, il dibattito relativo alla costruzione e alle funzioni del Beaubourg – all'altezza del 1978 il centro museale era stato inaugurato da qualche mese – era stato pressante ed acceso<sup>1539</sup>.

Forse anche per tali ragioni, una mostra come quella di Paolini non poteva che essere accolta con unanimi consensi e con analisi tanto approfondite e trasversali, come quella fornita da Jean-Jacques Lévêque:

Les biographes soulignent toujours avec une pointe de respect, sinon d'admiration, que les artistes (ceux du XIX<sup>e</sup> en particulier) fréquentaient les musées. Leur copie des œuvres du passé constituait une part notable de leur formation. Il a été, par la suite, de bon ton de "bruler le Louvre" au nom de la modernité. Coupé du passé, l'artiste moderne a saccagé le territoire de l'art. Très récemment : nouvelle incursion dans le conservatoire des formes reçues en héritage, de tout ce qui constitue notre patrimoine collectif. [...] L'exposition de Giulio Paolini *Del bello intelligibile* vous offre l'exemple type de travail qui s'exerce maintenant vis-à-vis du passé artistique. Une scénographie en forme de temple (écrit sur les murs du musée, comme un simple rappel) faisant ainsi allusion aux habitudes architecturales (du XIXe en particulier) qui concevait le musée en forme de temple, et du même coup, défiait la production artistique. Sur cette structure pseudo-architecturale (qui contient sa dimension archéologique), un travail de recensement des œuvres d'un même type : par exemple, l'autoportrait. D'un tableau à un autre, jouant avec des éléments identiques, l'artiste pratique une mise en place qui rappelle celle des "réussites". Jeu de la solitude, mais aussi de la précarité. Il suppose la rigueur, il n'exclut pas le hasard. On peut y voir une allusion, une sorte de lapsus révélateur. Les tableaux sont comme des cartes que l'on dispose en un certain ordre. Un mécanisme sériel est la motivation, les cartes n'étaient que

---

<sup>1539</sup> Catherine Millet fornisce un'interessante chiave di lettura in prospettiva storica su tali vicende: «Et puis on a eu quand même la chance, d'une certaine façon, d'avoir, après le général De Gaulle, un président de la République comme Georges Pompidou qui était très passionné d'art contemporain, par hasard, et qui a mis en projet le Centre Pompidou, qui a demandé qu'on organise une première grande exposition sur l'art contemporain, qui a soulevé beaucoup de polémiques en 1972, mais quand même...on était en 1972, on était quatre ans après 1968, donc il y avait encore beaucoup de polémique, et puis Georges Pompidou était perçu comme un président de droite, il avait été premier ministre du général De Gaulle, et donc il y a eu beaucoup de contestations, néanmoins cela a été très positif pour la scène française, quand même», *CONVERSAZIONE CON C. MILLET* 2023.

repères. Le tableau du passé ici n'est lui non plus qu'un repère dans le temps. Nul critère de valeur esthétique n'intervenant. C'est sa disponibilité dans le vaste annuaire de l'histoire qui m'assure son utilité et son intervention dans un jeu strictement mental. On ne va plus au musée pour le plaisir, mais pour comprendre un certain mécanisme des idées dont l'œuvre d'art est un jalon. Du bon usage des beaux-arts, dans ce Museum, aux fonctions scientifiques<sup>1540</sup>.

L'idea di una cultura minacciata, di un passato ripensato in modo discontinuo nel presente, di una nuova situazione storico-culturale che però può guardare alle proprie spalle sorreggono ed accomunano tali ricerche: come affermava Trini commentando la *Mimesi* paoliniana: «È chiaro che tutto qui è cominciato con la domanda: cos'è l'arte...»<sup>1541</sup>.

#### **4.2 LA LINEA ATIPICA DI LILIANE E MICHEL DURAND-DESSERT. PER UN RECUPERO DELL'ARTE POVERA**

Nel vivo della stagione dei recuperi, il lavoro di Giulio Paolini non fu l'unico a godere di nuove attenzioni in Francia. Se nell'arco cronologico 1973-1976 i lavori degli artisti precedentemente legati all'Arte povera sembravano praticamente spariti dal contesto francese, maggiormente attratto dalle ricerche teorico-concettuali, sul volgere del decennio tale tendenza subì un brusco ribaltamento. Una generosa nuova possibilità per l'Arte povera venne elargita dai Durand-Dessert.

L'avventura di Liliane Dessert e Michel Durand iniziò all'altezza del 1970 sotto il segno dell'editoria d'arte. La giovane coppia, forte di un percorso accademico umanistico e di legami amicali consolidati con una cerchia di artisti francesi in quel momento esordienti – da Christian Boltanski che, come già sottolineato, collaborò per la realizzazione di alcune delle sue opere dei primi anni Settanta con Michel Durand a Daniel Buren – decise di fondare a Parigi una piccola casa editrice, “Les Éditions Multiplicata”, progettando alcune pubblicazioni d'artista in tiratura limitata. Il progetto vide la collaborazione di diversi artisti: Christian Boltanski, Jean Le Gac, Daniel Buren, Christian Broodthaers, Vito Acconci<sup>1542</sup>.

---

<sup>1540</sup> LÉVÈQUE 1978.

<sup>1541</sup> TRINI 1976, p. 90.

<sup>1542</sup> Una testimonianza diretta dell'impresa, fornita da Michel Durand Dessert, è stata fornita in occasione di una tavola rotonda, *Éditeurs de livres d'artistes*, organizzata dal Centre Pompidou il 19 ottobre 2007. Cfr. DURAND-DESSERT 2007.

Si trattava di sodalizi nati principalmente grazie a legami intessuti frequentando la Cité des Arts, luogo in cui gli stessi coniugi Durand-Dessert si erano incontrati per la prima volta sul volgare degli anni Sessanta. Durante il corso di cene e incontri informali era possibile intavolare infervorate discussioni sul mondo dell'arte e della politica, in linea con le atmosfere impegnate tipiche della Parigi del 1968: come ricorda Liliane Durand-Dessert «nous, on connaissait surtout Buren, on le voyait souvent. Buren, Le Gac, Boltanski, on dînait ensemble. Ces artistes, ils se voyaient, ils se parlaient. On dînait avec du camembert et du vin rouge, assis sur un tapis, et on parlait de l'art»<sup>1543</sup>.

Le vendite dei libri si rivelarono però insufficienti rispetto ai costi da sostenere, e il circuito parigino sembrò accogliere freddamente l'iniziativa. Attività d'editoria artistica ben più rodate ed influenti a quelle date, come era il caso di Yvon Lambert, lasciavano poco margine d'azione ai Durand-Dessert che stavano muovendo i primi passi in ambito artistico senza mezzi economici adeguati: Michel gestiva in quel momento un'agenzia pubblicitaria mentre Liliane era alle prese con la propria tesi di dottorato. Nonostante gli insuccessi, le frequentazioni artistiche e la passione per il settore culturale avrebbero spinto la coppia a dedicarsi principalmente all'apertura di una sede espositiva, caratterizzata da una programmazione che si differenziasse dalle più rinomate realtà della capitale francese.

La prima sede individuata per tale impresa, che venne avviata dai Durand-Dessert all'altezza del 1975, si trovava nel Marais in rue de Montmorency, in dei locali piuttosto scarni e sprovvisti di una vetrina che fosse visibile dalla strada. Tali premesse non vanno lette come mero corredo narrativo utile a inquadrare l'avvio dell'esperienza dei due galleristi, poiché risultarono determinanti sulle attività della galleria: Liliane e Michel Durand-Dessert si ponevano come animatori culturali della Parigi della seconda metà degli anni Settanta, e la loro missione mirava alla ricerca e alla sperimentazione, prima che al collezionismo e alla vendita delle opere. Tale indole era dovuta certamente alla frequentazione di quell'ambiente artistico d'avanguardia che aveva convinto la coppia a cimentarsi in tale attività; eppure, gli artisti protagonisti della storia espositiva della galleria sarebbero stati diversi da quelli frequentati sino a quel momento<sup>1544</sup>.

Gli artisti frequentati agli albori degli anni Settanta risultavano difatti, all'altezza del 1975, già sotto contratto in gallerie prestigiose e dalle mire internazionali, come testimoniano i casi di

---

<sup>1543</sup> *CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT* 2021.

<sup>1544</sup> «[...] mais quand on a ouvert notre galerie tous ces artistes avaient déjà une place quelque part, donc on s'est retrouvés qu'on n'avait rien. On avait beaucoup pensé à Buren, Boltanski, mais on ne s'est pas passé du tout comme ça. Donc on a écrit à tous les gens qui nous intéressaient. Le premier c'est Richter, c'était évident pour nous : on voulait faire une exposition avec Richter. Mais vous savez que nous l'avons exposé huit ans à Paris sans vendre une seule toile... pas une seule», *ivi*.



Christian Boltanski, che esponeva per Ileana Sonnabend, o di Daniel Buren, per Yvon Lambert. Tali deludenti indisponibilità permisero però alla Galerie Durand-Dessert di costruire una propria linea artistica che guardasse oltre Parigi, orientandosi soprattutto verso artisti tedeschi e italiani. Si decise inoltre di mantenere il doppio assetto di luogo espositivo e libreria: come ricorda Pierre Nahon, figura autorevole del mercato dell'arte parigino,

la fréquentation désintéressée d'artistes pendant près de dix ans les fait aborder le commerce de l'art moins du point de vue du marchand que du créateur. Se décidant finalement à ouvrir une traditionnelle galerie d'art, ils en feront un lieu neuf qui se distinguera par son dynamisme créatif. Il ne s'agira pas d'offrir aux artistes une vitrine d'exposition statique de leurs œuvres, mais de mettre à leur disposition un lieu d'expérimentation, un espace de travail<sup>1545</sup>.

L'idea era dunque quella di una sorta di laboratorio, in cui gli artisti invitati concepissero degli interventi sul luogo, pensati in relazione allo spazio espositivo o, all'evenienza, al tema selezionato per alcune mostre collettive; era così possibile proporre interventi unici o poco visti altrove. Gli artisti invitati dovevano necessariamente recarsi fisicamente in galleria e sviluppare le proprie creazioni a stretto contatto con i galleristi, che offrivano loro ospitalità ed acquistavano alcuni lavori. A tali dinamiche era stato affiancato un intento più strettamente informativo e pedagogico: pur non disponendo dei mezzi finanziari per la pubblicazione di veri e propri cataloghi, i Durand-Dessert organizzarono spesso alcune conferenze, tenute da critici e storici dell'arte, in abbinamento alle mostre.

Mettendo in fila gli artisti radunati nel tempo entro la propria scuderia, spesso ancora poco noti a Parigi ma oramai celebri altrove, è possibile parlare di una vera e propria linea extra-francese, in bilico tra Arte povera e Arte concettuale, vantando anche qualche apertura alla pittura. Le scelte dei Durand-Dessert andavano soprattutto contro quel gusto egemone in Francia legato alla cerchia di «Art Press», «Tel Quel» e agli artisti di Supports/Surfaces. La galleria rappresentò dunque, per molti artisti stranieri che non erano ancora riusciti ad affermarsi in maniera definitiva in Francia, una interessante roccaforte attraverso cui ricalibrare gli equilibri espositivi e mercantili a Parigi; era questo, ad empio, il caso di Gerhard Richter<sup>1546</sup>.

---

<sup>1545</sup> NAHON 1998, p. 311.

<sup>1546</sup> «Richter, on a été les premiers français à l'exposer, Beuys aussi. Richter a accepté tout de suite si vous voulez, Michel lui a écrit et il lui a répondu une semaine après en disant oui, parce qu'une galerie française ne lui avait jamais proposé de faire une exposition. Il était déjà célèbre en Allemagne. Je pense que ce sont des années qui sont encore proches de la fin de la guerre, si vous voulez, et que les Français étaient très centrés sur une situation parisienne avec Tel Quel, Templon, qui étaient très liés, Art Press, Supports/Surfaces. C'était ça qui dominait

Schierandosi contro quegli «snobs intellectuels opportunistes et médiatiques. La France adore ça»<sup>1547</sup> – tale dichiarazione di Liliane Durand-Dessert in riferimento alle personalità francesi gravitanti attorno alle grandi realtà informative ed espositive del settore è eloquente –, l'operato della galleria si poneva come spontaneo e slegato da logiche e interessi estranei al puro gusto dei galleristi. In tale direzione andrebbe inquadrato il reclutamento, insieme agli artisti tedeschi, degli artisti italiani a quasi un decennio di distanza dalla fine dell'avventura di gruppo dell'Arte povera. Questi ultimi furono ripescati dai Durand-Dessert e promossi singolarmente, assecondando una visione molto diversa rispetto a quella adottata da Ileana Sonnabend alla fine degli anni Sessanta, che mirava primariamente all'affermazione dei propri artisti americani in Italia esponendo l'Arte povera come 'moneta di scambio'<sup>1548</sup>. L'obiettivo dei Durand-Dessert era quello di «se détourner de l'hégémonie franco-américaine au profit de créateurs étrangers afin de restituer l'art contemporain dans son contexte européen»<sup>1549</sup>.

La programmazione della Galerie Durand-Dessert si aprì con una mostra personale di Ulrich Rückriem nell'autunno del 1975; le prime esposizioni costituiscono la cogente e coraggiosa dimostrazione della volontà di prendere le distanze dai dettami critici che regolavano l'ambiente artistico parigino, nella speranza di attirare l'attenzione del pubblico e di creare uno spazio alternativo. La galleria inaugurava la propria storia con un artista tedesco, di ambito postminimalista e processuale, che aveva collaborato con Gerry Schum e che esponeva per galleristi come Konrad Fischer e Paul Maenz, personalità vicine anche al giro dell'Arte povera italiana. Subito dopo fu la volta di Gerhard Richter, alle prese con la prima personale in Francia, per poi cedere il testimone a Joseph Kosuth, abilmente strappato alle grazie di Daniel Templon e Catherine Millet:

On a fait Rückriem et *Art Press* était le seul journal français à avoir écrit de lui, traduit par l'allemand, mais elle [Catherine Millet] n'a même pas annoncé notre exposition. La deuxième c'était Kosuth, qui était très Templon. *Face-Surface*, le titre. Et là, c'était en 1976. C'était vraiment contre Supports/Surfaces. Il a quitté Templon pour venir chez nous et, à cette époque-là, notre galerie se trouvait juste avant la rédaction de Catherine Millet. Il y avait un toit où on pouvait marcher au-dessus et Catherine Millet nous dit, pour la première

---

absolument tout le marché français et nous, nous avons compris qu'il y avait une ligne qu'on pouvait prendre qui était, nous-semblait-il, plus internationale», *CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT* 2021.

<sup>1547</sup> Ivi.

<sup>1548</sup> Emblematica in tal senso l'opinione di Nahon, che conosceva bene Ileana Sonnabend: «il s'agissait plus pour elle d'une monnaie d'échange que d'une réelle conviction: elle exposait Anselmo ou Mario Merz; la galerie Sperone montrait le Pop Art», *NAHON* 1998, p. 313.

<sup>1549</sup> Ivi, p. 212.

et dernière fois qu'elle nous a adressé la parole, elle nous dit qu'elle avait perdu ses clefs. Et elle a dû passer chez nous pour aller chez elle. Mais en réalité elle voulait voir l'exposition, ce qui se passait entre nous et Kosuth. [...] Kosuth les a quittés pour nous. Après il est resté avec nous et on a fait beaucoup d'expositions. Il marchait beaucoup, on a vendu pas mal surtout aux Belges<sup>1550</sup>.

Andava formandosi uno schieramento di artisti in bilico tra processualità e concettualismo, soprattutto europei e non più giovanissimi, che sarebbero rimasti fedeli ai Durand-Dessert per almeno i due decenni successivi, tra cui Hanne Darboven, David Tremlett, Hans Haacke. Per quanto concerne gli artisti francesi la galleria sponsorizzò il filone analitico-concettuale antagonista a Supports/Surfaces e «Tel Quel» esponendo artisti come Michel Parmentier e Claude Rutault.

Giovanni Anselmo espose per la prima volta dai Durand-Dessert in abbinamento con Claude Rutault e Marianne Pohl per una mostra collettiva intitolata *3x3x3* nell'aprile del 1978. Da quel momento gli artisti dell'Arte povera furono esposti programmaticamente dai Durand-Dessert, anticipando e favorendo la strepitosa – e per certi versi inaspettata – ondata di *revival* che si sarebbe sviluppata in Francia in concomitanza con *Identité Italienne* all'inizio degli anni Ottanta. In un primo momento gli italiani – Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Mario Merz, Jannis Kounellis – vennero esposti singolarmente, tralasciando l'etichetta di Arte povera, o tutt'al più in abbinamento con artisti europei e americani sponsorizzati dalla galleria.

Come sottolineava il titolo accattivante, *3x3x3* si basava sull'esposizione di tre opere di tre artisti, Anselmo, Pohl e Rutault, ciascuno dei quali aveva a disposizione una delle tre pareti della galleria utili per sviluppare i propri lavori. Se «chacun utilisait le mur comme il le désirait»<sup>1551</sup>, nello specifico «Anselmo faisait une projection de *Particolare* au mur»<sup>1552</sup>. Tale prima apparizione di Anselmo costituì il preludio a numerose personali dedicate all'artista, la prima delle quali, *Un disegno a ovest della pietra grigia, un disegno a est, due particolari a sud, il paesaggio a nord*, sarebbe stata inaugurata nell'ottobre 1978<sup>1553</sup> (Fig. 4.62).

Anselmo scelse, anche in questo caso, un allestimento minimale in cui ogni elemento dell'installazione si rapportava allo spazio espositivo caratterizzandolo: come mostra una fotografia dell'epoca (Fig. 4.63), un blocco di pietra orientava, come l'ago di una bussola, la disposizione nello spazio e la lettura degli elementi dell'opera, che occupavano il pavimento e

---

<sup>1550</sup> CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT 2021.

<sup>1551</sup> Ivi.

<sup>1552</sup> Ivi.

<sup>1553</sup> GIOVANNI ANSELMO DURAND-DESSERT 1978.

due pareti della galleria. Prendeva così forma visuale nello spazio il titolo dell'esposizione: a ovest della pietra grigia, affisso al muro si trovava un disegno; un altro era disposto a est; due proiettori, che secondo i galleristi proiettavano la scritta *Particolare*, a sud; la finestra della stanza, ovvero il paesaggio, a nord. Si assisteva a una commistione di mezzi e linguaggi: non più puro processo né concettualismo, quanto una compresenza nello spazio di oggetto, disegno e proiezioni per costruire un impianto di coordinate che guidavano il visitatore nello spazio attraverso una sorta di viaggio, elegante e quasi impalpabile da un punto di vista scenico.

Nel gennaio 1979 i Durand-Dessert scelsero Giuseppe Penone (Fig. 4.64) che espose le *Patate*, alcuni calchi in bronzo di parti del corpo disposti sul pavimento della galleria, ed eseguì una gigantesca *Palpebra a frottage* direttamente sulla parete occupandola interamente, come a voler eguagliare le dimensioni di un monumentale dipinto<sup>1554</sup>.

Poco dopo, nel novembre 1979, Achille Bonito Oliva avrebbe teorizzato su «Flash Art» la Transavanguardia italiana<sup>1555</sup>, sancendo ufficialmente a livello critico un ritorno a tele e pennelli e favorendo quel ritorno alla pittura che avrebbe dominato gallerie, mostre, riviste e mercato dell'arte per tutto il corso del decennio successivo. In realtà opere di due tra i principali protagonisti della Transavanguardia, Francesco Clemente e Sandro Chia, erano già state mostrate a Parigi nel 1977 durante il corso della Biennale di Parigi<sup>1556</sup>. Alcuni galleristi, ad esempio Daniel Templon, avrebbero accolto favorevolmente il movimento teorizzato da Bonito Oliva<sup>1557</sup>, risultando per ovvie ragioni «plus facile à montrer et à vendre»<sup>1558</sup>, mentre i Durand-Dessert continuarono a portare avanti con particolare convinzione scelte divergenti. Il *frottage* presentato da Penone nel 1979, ad esempio, da Penone nel 1979, ad esempio, seppur di dimensioni impattanti conservava in sé il senso di una poetica strettamente legata al corpo e alla natura, al contatto tra superfici diverse, al processo e alla materia.

La selezione di artisti dell'Arte povera era stata portata avanti autonomamente dai due galleristi, senza la mediazione di Germano Celant – nonostante lo avessero conosciuto durante il corso degli anni Settanta –, attraverso un fitto lavoro di ricerca e di dialogo con gli artisti, che venivano selezionati e contattati da Michel e Liliane. Inaugurare quello che sarebbe divenuto nel tempo un vero e proprio sodalizio elettivo con gli artisti italiani con Anselmo e Penone appare oggi come una scommessa interessante, ma anche come una mossa strategica: si trattava infatti

---

<sup>1554</sup> Cfr. *CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT* 2021; *GIUSEPPE PENONE DURAND DESSERT* 1979.

<sup>1555</sup> Cfr. BONITO OLIVA 1979; VIVA 2020.

<sup>1556</sup> Cfr. *10<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS* 1977.

<sup>1557</sup> Si pensi alla già citata mostra *La Transavanguardia*, in programma alla Galerie Templon tra il dicembre 1980 e il gennaio 1981, in cui esposero i principali protagonisti del movimento italiano.

<sup>1558</sup> TOSATTO 2004, p. 31.

di due artisti legati all'Arte povera che sino a quel momento erano stati poco visti in Francia, nonostante l'oramai conclamato successo internazionale. A seguito dell'acclamata personale alla Sonnabend del 1969 Anselmo non aveva più esposto oltralpe, nemmeno alla biennale parigina del 1971, mentre per Penone, i cui accordi presi con Ileana Sonnabend per una mostra a Parigi all'altezza del 1970 erano improvvisamente sfumati<sup>1559</sup>, si trattava a tutti gli effetti della prima esposizione personale in Francia, tanto da render necessaria l'organizzazione di un ciclo di conferenze in galleria – tenute da Bernard Blistène – di carattere monografico sul suo lavoro<sup>1560</sup>. Tale strategia portò nel tempo a ottimi risultati sia per gli artisti che per i galleristi in questione: a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta la fortuna di Anselmo e Penone sarebbe divenuta inarrestabile.

Nell'estate del 1979, a più di tre anni dall'apertura, fu possibile per i Durand-Dessert tracciare un primo bilancio dell'attività della galleria attraverso due *Accrochages* collettivi, che riunivano Giovanni Anselmo, Victor Burgin, Hans Haacke, Mario Merz, Marianne Pohl, John Hilliard, Joseph Kosuth, Micha Laury, Giuseppe Penone, Ulrich Rückriem, Claude Rutault. Subito dopo, nel settembre 1979, ebbe luogo una mostra personale di Mario Merz (Figg. 4.65-4.66).

Secondo Liliane e Michel Durand-Dessert fu Merz a contattarli con l'intento di una collaborazione, forse spinto dalla prolungata assenza dal panorama espositivo francese che, come nel caso di Anselmo, si protraeva dal 1969. Per l'occasione Merz realizzò una notevole installazione il cui titolo è riconducibile alla serie di interventi che lo vede impegnato in quegli anni: *Les maisons tournent autour de nous ou nous tournons autour des maisons* [?]. Il risultato è oggi visibile presso lo SMAK (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) di Gent, che acquistò l'opera subito dopo la realizzazione nel 1980; va però precisato che l'installazione mostrata a Parigi appariva decisamente più articolata e complessa, e che il lavoro oggi esposto a Gent è il risultato di un riallestimento convenuto con l'artista a seguito di varie vicissitudini che portarono al danneggiamento e alla perdita di alcune parti dell'opera durante il trasporto dalla Francia al Belgio (Figg. 4.67-4.68).

Nell'allestimento originario l'opera di Merz occupava interamente lo spazio disponibile in galleria: ad uno scheletro strutturale centrale, realizzato a partire dall'intersezione di alcune canne di bambù e legno fissate al suolo con dell'argilla e del nastro adesivo – la scheda tecnica conservata a Gent testimonia anche la presenza di ferro, vetro e porcellana, sebbene alcuni di questi materiali non siano apparentemente individuabili nelle fotografie dell'allestimento

---

<sup>1559</sup> Cfr. *CONVERSAZIONE CON G. PENONE* 2022.

<sup>1560</sup> Cfr. *CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT* 2021.

parigino<sup>1561</sup> –, come a simulare la struttura di una sorta di tenda indiana, si collegavano altre ulteriori coppie di canne che, in direzione parallela e inversa tra loro, si spingevano sino al muro opposto dell'ambiente allestitivo. All'interno dello spazio cavo antistante Merz aveva sistemato alcune lastre di vetro infrante; tra i vari nuclei vitrei allineati erano presenti delle luci e un proiettore. La struttura dell'opera, irregolare e composita, si basava sulle direttrici ortogonali che sembravano guidare lo sguardo in due direzioni opposte: da un lato, verso il polo interno del nucleo 'casalingo', e dall'altro, verso lo spazio esterno, attraverso un percorso di accumulazione di materiali diversi che sembravano schiudersi man mano in una composizione meno serrata in corrispondenza della parete e della finestra della galleria. Tale dialettica ricalcava forse l'ambiguità del titolo, in cui l'azione di girare presupponeva la presenza di una collettività di fruitori affinché l'idea di uno spazio abitabile potesse verificarsi (Fig. 4.69).

Una particolarità dell'opera risiedeva certamente nell'impiego di disegno e pittura: la parte che ricorda una tenda presentava infatti dei brani pittorici realizzati a carboncino – la scheda tecnica riporta la presenza di carbone di legno e gesso – con pittura a spruzzo, su supporti cartacei traslucidi, appesi alla struttura con quelle che sembrerebbero delle mollette da bucato. Gli inserti pittorici risaltavano particolarmente grazie a sgargianti contrasti cromatici e alle lampadine inserite dall'artista: sul fondo bianco, abbacinante quando attraversato dalla luce, si stagliavano delle figure zoomorfe, d'aspetto primordiale e dinamico, di un rosso acceso pittato a spray, cui si aggiungevano il nero del carbone e tocchi di verde e nero polverizzati mediante aerografo o bomboletta. Si tratta di elementi figurativi di aspetto tribale, inquadrabili entro il personale "bestiario" di Merz, che in quel frangente si arricchì considerevolmente<sup>1562</sup>.

Sebbene alcuni dettagli procedurali rivelati dai Durand-Dessert appaiano forse, a distanza di più di quarant'anni, poco precisi, la descrizione fornita da Liliane, che con Michel aveva seguito ogni fase dell'elaborazione dell'installazione spesso collaborando con l'artista, restituisce l'effetto che l'opera originaria doveva sortire nel suo sorgere e crescere, come un corpo vivente,

---

<sup>1561</sup> La scheda tecnica dello SMAK, che non tiene conto dell'allestimento originale, indica «tecnica mista: argilla, bambù, carta, pittura, carbone di legno, gesso, nastro adesivo, ferro, legno, vetro, porcellana» e come dimensioni totali 360x750x500 cm. I fogli di carta, indicati con il termine francese "*carte de craie*" e con quello fiammingo "*kalkeerpapier*", facendo pensare a carta di gesso o carta da lucido, misurano 109,5x281,5 cm e 110x177,2 cm. Non è chiaro quale tipologia di carta avesse impiegato Merz. Si ringrazia Véronique van Bever, responsabile dell'archivio dello SMAK di Gent, per il prezioso aiuto e le puntuali delucidazioni tecniche.

<sup>1562</sup> «[...] come un vero nomade, Merz ricostruisce il proprio habitat in relazione al contesto; in questi stessi anni il repertorio pittorico si arricchisce e la proliferazione coinvolge dettagli dell'anatomia umana come dita o gambe. Soprattutto, diventano numerosi i dipinti di grandi dimensioni di animali ai quali la mano dell'artista riconosce la dignità di creature appartenenti al mito. Il bestiario che Merz inventa include animali primitivi come coccodrilli, lucertole, iguane, rinoceronti, terribili come leoni, tigri, bisonti, e animali notturni, come gechi o gufi, definiti la notte dell'umanità perché più antichi di essa. [...] Le tecniche usate sono il carboncino per i contorni e olio, tempera, smalto e vernice a spruzzo, usati insieme o separatamente», *MARIO MERZ* 2005, p. 217 (sezione relativa alla Cronologia, a cura di M. Beccaria).

attraverso quell'allestimento unico e mai più riproponibile di cui soltanto le fotografie conservate dai galleristi serbano traccia:

On avait trois chats qui se battaient sur les toiles. Il avait du papier. Il y avait la bataille des chats et il a dessiné avec du feutre sur la carte craie et après c'était au centre de la pièce et il a voulu faire pour moi ça qui ressemblait à un escargot. Il ne l'a pas dit. La coquille et le mur en face avec deux grands bambous et il nous a demandé de trouver du verre cassé, très difficile à Paris. Comme si le verre c'était le cœur de l'escargot, du centre jusqu'au mur. Et quand on a vendu la pièce à Gand s'est passé quelque chose durant le transport entre le musée et le camionneur, c'est-à-dire que le verre avait disparu. Donc à Gand il y a juste cette partie, qui n'a plus aucun rapport de beauté avec notre pièce. Il avait mis un projecteur derrière, dans la maison à travers le verre qui projetait sur le mur. Donc ils ont demandé à Merz de restaurer, mais il a répondu qu'il ne restaure pas. Il ne faut pas demander aux artistes de restaurer, parce que soit ils disent non, soit ils transforment...la pièce ne serait plus la même après. Il faut demander à quelqu'un d'autre, au maximum. Donc Merz a été une aventure. La maison avec les chats, les deux grands bambous, le verre cassé, le projecteur, il traversait le verre, comme la lumière qui était à l'intérieur d'un corps, et qui traverse le verre translucide, extraordinaire. *La bataille des chats*. Mais, consciemment ou pas, c'était comme un gros escargot avec la partie centrale, le coquillage<sup>1563</sup>.

Si trattava dunque della ricostruzione di un habitat a partire dal contesto reale: inaspettatamente, la presenza delle figure è dovuta ai movimenti compiuti dai tre gatti dei Durand-Dessert che, come mostrano le fotografie d'archivio, continuavano a insinuarsi tra le varie componenti della costruzione di Merz divenendone i primi giocosi fruitori e al contempo i protagonisti<sup>1564</sup> (Figg. 4.70-4.71). Tale divertente aneddoto rende conto di un fattore costitutivo imprescindibile per l'artista, ovvero l'importanza dell'aspetto esperienziale del proprio lavoro, da attraversare e percepire, e del legame sempre presente tra opera e realtà del vissuto. Grazie alle testimonianze dei Durand-Dessert è stato inoltre possibile assegnare l'installazione, sia a livello formale che concettuale, all'iconografia della lumaca, coniugando organicità vivente e motivo spiraliforme come spesso avviene in Merz; tale evidenza è purtroppo andata del tutto perduta se ci si confronta con l'attuale allestimento dell'opera che, sebbene parziale, divenne dal 1980 definitivo per volere dello stesso artista.

---

<sup>1563</sup> CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT 2021.

<sup>1564</sup> Cfr. MARIO MERZ DURAND-DESSERT 1979.

Attraverso le testimonianze dei due galleristi è possibile conoscere altri particolari relativi all'esposizione di Merz. *Les maisons tournent autour de nous ou nous tournons autour des maisons* era stata particolarmente apprezzata dai Durand-Dessert per la capacità di riuscire a riunire in un'unica opera caratteristiche ambientali post-minimaliste e figurazione. Il processo creativo di Merz si era sviluppato senza una precisa progettazione pregressa, e la scelta dei materiali era frutto di una idea estemporanea: «Tous les cartes d'heures il disait: "J'ai besoin de ça, ça, ça". Notre assistant, Paul, il courait toujours chez le BHV à acheter des trucs. Il était vraiment difficile»<sup>1565</sup>. Un ulteriore aneddoto aiuta a comprendere l'importanza dell'inserimento del proprio lavoro entro una linea ben definita per Merz: stando alle testimonianze dei Durand-Dessert sembrerebbe che l'artista abbia deciso di interrompere il proprio rapporto lavorativo con i galleristi una volta appreso che la successiva mostra in programma sarebbe stata dedicata al lavoro concettuale e freddo di Hanne Darboven<sup>1566</sup>.

Effettivamente, dopo quella esperienza – che pure si era conclusa fruttuosamente, considerando il rapidissimo acquisto dell'opera di Merz da parte del museo di Gent– l'artista non avrebbe più fatto ritorno presso la galleria della coppia francese.

Intanto la galleria ampliò i propri orizzonti accogliendo un artista affermato come Barry Flanagan e un pittore francese esordiente, Gérard Garouste. Tale novità risultava parlante circa la necessità, certamente dettata dal mercato, di includere in agenda anche tipologie pittoriche più in voga in quel frangente, perfettamente incarnate da un artista come Garouste che sarebbe stato incluso anche da Achille Bonito Oliva all'interno di *Trans-Avant-Garde Internationale*<sup>1567</sup>. Ad ogni modo la passione per l'Arte povera non si sarebbe estinta: nel gennaio 1981, a pochi mesi dall'inaugurazione di *Identité Italienne* al Beaubourg, i Durand-Dessert vennero raggiunti da Jannis Kounellis.

Nei ricordi dei galleristi Jannis Kounellis si discostava dai colleghi italiani soprattutto per la sua posizione nel mercato dell'arte: ripensando all'artista Liliane Durand-Dessert ha precisato prima di tutto che «Il était très cher. Il voulait être l'artiste italien le plus cher, sans doute. Par rapport aux autres, il était beaucoup plus cher»<sup>1568</sup>. All'inizio del 1981 Jannis Kounellis era l'unico artista legato all'esperienza dell'Arte povera insieme a Giulio Paolini a poter già vantare una mostra presso una sede istituzionale in Francia, al Musée d'Art Moderne<sup>1569</sup> (Figg. 4.72-4.73);

---

<sup>1565</sup> CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT 2021.

<sup>1566</sup> «"Si vous faites Darboven vous perdez mon travail!" Nous avons le goût de la dialectique, mais non, c'était l'explosion. Deux heures après ils oubliait, mais il était furieux qu'on faisait Darboven. On peut aimer Merz et Darboven au même temps. Il ne supportait pas qu'on aimait les deux», ivi.

<sup>1567</sup> Cfr. BONITO OLIVA 1982.

<sup>1568</sup> CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT 2021.

<sup>1569</sup> Cfr. KOUNELLIS 1980; PAGÉ 1980a.



inoltre, mentre nel 1978 Paolini aveva proposto una singola installazione, per Kounellis era stata predisposta nella stessa sede un'ampia esposizione antologica, a dimostrazione di un percorso oramai consolidato e verosimilmente storicizzabile. Tale dato doveva aver sortito un peso determinante anche rispetto al valore economico del suo lavoro nella capitale francese. Le osservazioni di Liliane Durand-Dessert hanno anche lasciato intendere la precisa volontà dell'artista di presentarsi strategicamente, in quel momento di ritorno dell'Arte povera, come il più desiderabile e valido rappresentante della tendenza: "essere caro" presupponeva infatti la rivendicazione di uno *status* ben preciso, che Kounellis pensò evidentemente di sfruttare in quel momento propizio.

L'intervento di Kounellis (Fig. 4.74) consistette nel disporre lungo le pareti della galleria otto mensole in ferro allineate orizzontalmente, ad altezza elevata sino quasi a toccare il cornicione del muro, sistemandovi sopra alcuni frammenti scultorei di calchi in gesso classicheggianti, affastellati a formare piccoli cumuli di forma piramidale. Seppur minimale, l'operazione sprigiona *pathos* ed eleganza; del dinamismo del turbinio di fiamme esposte da Iolas nel 1969, più di dieci anni prima, restavano soltanto alcune tracce: in questo caso, stando ai ricordi dei galleristi, l'artista avrebbe impiegato una fiamma in fase di allestimento per assicurare la presenza di residui di fuliggine ed annerimenti grazie al processo di combustione<sup>1570</sup>. Tale testimonianza non trova riscontro nelle fotografie d'archivio<sup>1571</sup>, ma è possibile che queste fossero state scattate in un momento precedente. L'installazione venne poi acquistata da Jean Brolly, collezionista appassionatosi all'Arte povera proprio negli anni in cui i Durand-Dessert la proponevano in galleria, ed è accostabile a una lunga e fortunata serie di interventi effettuati dall'artista lungo tutta la prima metà degli anni Ottanta.

Ricordando la personalità di Kounellis e soprattutto la metodologia di lavoro, i Durand-Dessert hanno evidenziato il ruolo fondamentale rivestito da Michelle Coudray, le cui idee erano spesso alla base di alcune trovate del pittore. Le parole dei galleristi restituiscono il ritratto di un artista particolarmente riflessivo, a suo agio nell'impostare, visualizzare mentalmente e coordinare la realizzazione delle proprie installazioni in maniera decisa e quasi maniacale, intervenendo personalmente in corso d'opera soltanto sporadicamente. All'altezza del 1981, Kounellis poteva forse già permettersi di dirigere i lavori, fumando senza tregua le proprie sigarette, senza sporcarsi troppo le mani:

---

<sup>1570</sup> «Il y avait quelque chose de classique en lui. Il a fait du feu sur les étagères... il y a des pièces avec du feu...chez nous, il n'a pas fait des expositions avec du vrai feu, mais il y avait de la fumée, il restait de la fumée», CONVERSAZIONE CON L. & M. DURAND-DESSERT 2021.

<sup>1571</sup> Cfr. JANNIS KOUNELLIS DURAND DESSERT 1981.

Il était assez sympa, quand on discutait à table...en tant qu'artiste il était très difficile, Michelle Coudray jouait un rôle beaucoup plus important qu'on imagine dans la carrière de Kounellis, puisqu'elle vivait avec Pino Pascali quand Pino Pascali il est mort...une des premières expositions de Kounellis était vraisemblablement une exposition qui avait dans la tête Pascali avant sa mort, qu'il n'a pas réalisée. L'exposition Kounellis avec les chevaux. Elle comptait beaucoup. Tous ces hommes machos qui sont dirigés par des femmes...eh! Il fumait comme un pompier. Ce n'est pas lui qui faisait le travail. Tout le monde travaillait sauf lui; lui, il fumait. Il disait: "par-là, par-là, par-là...pas comme ci, pas comme ça". [...] Les assistants c'était nous! Nous, et l'assistant de galerie. On travaillait tous pour lui, ah! Il fumait et réfléchissait, bien sûr<sup>1572</sup>.

Kounellis chiudeva il cerchio degli artisti italiani dell'Arte povera convocati dai Durand-Dessert per la messa a punto di interventi presso la galleria parigina, insieme a Claudio Parmiggiani – il cui nome non era mai stato incluso all'interno dell'etichetta coniata da Celant, pur gravitando attorno allo stesso filone di ricerche –.

Nel 1982 fu finalmente possibile spostare la sede della galleria in un ambiente più spazioso ed architettonicamente interessante, in rue des Haudriettes, ed invitare Joseph Beuys (Fig. 4.75). In una sorta d'improvviso flusso di coscienza che traghettava il discorso da Kounellis a Beuys i galleristi hanno espresso confusamente un concetto essenziale in termini di continuità: «Kounellis...et Beuys...matière, esprit quoi, plus de proximité avec l'Arte povera»<sup>1573</sup>. L'impegno nell'assicurarsi la presenza di Beuys, corteggiato dai galleristi sin da prima dell'apertura della galleria – insieme a Richter, Beuys era stato il primo artista ad esser contattato dai Durand-Dessert nel 1975 – dimostrava a tutti gli effetti la qualità delle scelte compiute, lungimiranti e totalmente controcorrente rispetto al coevo panorama espositivo parigino: sebbene fosse oramai una celebrità a livello globale, Beuys aveva esposto in Francia soltanto nel 1974, tra Bordeaux e Parigi, in circostanze periferiche e con scarsa copertura mediatica<sup>1574</sup> e a seguito del sodalizio coi Durand-Dessert si sarebbe nuovamente eclissato dalla scena espositiva parigina per un altro decennio, sino alla grande retrospettiva organizzata al Centre Pompidou a quasi dieci anni dalla morte nel 1994<sup>1575</sup>. Gli elogi intessuti e l'entusiasmo manifestato dai

---

<sup>1572</sup> CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT 2021.

<sup>1573</sup> Ivi.

<sup>1574</sup> Cfr. JOSEPH BEUYS 1974; BERGEAUD 1974.

<sup>1575</sup> Cfr. BEUYS 1994.

galleristi nei confronti di Beuys, che presentava un intervento dal titolo *Dernier espace avec introspecteur*, risultano incontenibili:

Il a bien aimé l'espace de la galerie. On avait déménagé, dans un espace très industriel, un peu début de siècle, et il a aimé l'espace. Pour nous faire plaisir il a accepté de faire une installation. C'est l'artiste le plus sympa qu'on a jamais rencontré. [...] Ça valait la peine de faire tout ça pour Beuys. Beuys était un être humain fantastique. Il était génial. Quand il était chez lui, quelqu'un téléphonait, il n'avait même pas de secrétaire, il prenait directement. Un étudiant téléphonait pour savoir comment faire pour réussir, et il répondait. Il l'a fait devant nous. C'était quelqu'un d'adorable. Même humainement, c'est la rencontre la plus extraordinaire qu'on a fait dans la galerie. C'est un artiste qui venait avec des idées précises dans sa tête, mais qui était capable de tout changer en fonction du lieu quand il s'apercevait que cela ne marchait pas, il trouvait un substitut équivalent<sup>1576</sup>.

La presenza dell'artista tedesco puntualizza due aspetti fondamentali per le vicende dei Durand-Dessert: l'ostinazione nel proporre un'arte di ricerca, anche quando apparentemente di scarso interesse per il pubblico parigino – che però di riflesso venne gradualmente abituato e fidelizzato a ricerche del genere – e, al contempo il crescente successo e riconoscimento della galleria. I coniugi francesi erano riusciti nell'intento di emergere nel coevo panorama di gallerie francesi, intessendo anche alleanze internazionali: importanti soprattutto i rapporti con collezionisti e gallerie del Belgio, in particolare MTL a Bruxelles e Wide White Space ad Anversa, così come i sempre più frequenti rapporti d'affari intercorsi con realtà museali francesi, sia a Parigi che in provincia. Era dovuta proprio ai Durand-Dessert la concezione della fiera-esposizione d'arte attuale *Focus78*, in programma alla fine dell'ottobre 1978 al Centre Culturel du Marais<sup>1577</sup> (Fig. 4.76).

Concepita con ogni probabilità in quanto risposta alla FIAC, Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea in scena a Parigi ogni anno nel mese di ottobre a partire dal 1974, *Focus 78* riuniva alcune importanti gallerie della scena parigina degli anni Settanta – Liliane & Michel Durand-Dessert; Eric Fabre; Yvon Lambert; Ghislain MolletViéville/Jean Paul Najar – che facevano fronte comune con la scena belga – Albert Baronian, Bruxelles; MTL, Bruxelles; Vega, Liège – e tedesca – Hetzler & Keller, Stoccarda –. Era prevista anche la partecipazione di librerie

---

<sup>1576</sup> CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT 2021.

<sup>1577</sup> FOCUS 78 1978.

– Post Scriptum, Bruxelles – e di riviste d’arte internazionali– tra cui «Art Aktuell», Colonia; «Art Forum», New York; «Flash Art/Heute Kunst», Milano –<sup>1578</sup>.

Il consolidarsi del proprio giro di affari durante il corso degli anni Ottanta permise ai Durand-Dessert di assicurarsi la presenza degli artisti più affezionati per nuovi appuntamenti e di organizzare, sul finire del decennio, le prime mostre a carattere storico: «Quand on faisait ces artistes-là, après on achetait des pièces anciennes de ces artistes, quand on avait l’occasion si on gagnait de l’argent»<sup>1579</sup>. Al perdurare degli interventi specificamente pensati dagli artisti per gli ambienti della galleria si andava affiancando una strategia più direttamente legata al collezionismo, elemento favorito dai primi guadagni e dalla volontà di predisporre una collezione storica che potesse vantare lavori degli artisti sponsorizzati che fossero più datati e noti. Anselmo fece ritorno presso la nuova sede della galleria nel marzo 1982, Kounellis nel settembre 1983 e poi ancora nel 1985, Beuys nel gennaio 1984 e Penone nel marzo 1983 e nel febbraio 1986. Tali appuntamenti vengono ricordati dai Durand-Dessert con aneddoti sempre particolari, legati soprattutto alle fasi d’allestimento e ai numerosi imprevisti affrontati.

Installare nel 1982 tre gigantesche lastre in granito non lucidato per Anselmo (Fig. 4.77) comportò per i Durand-Dessert non poche avventure:

Déjà à Paris on ne trouve pas, comme il y a toujours un côté qui est poli, donc il a fallu trouver un endroit qui vendait de grosses pierres non polies. On l’a trouvé, Michel est allé le chercher en voiture, il rase le sol...c’est lourd le granit ! Et après, quand il est arrivé à la galerie, un jour avant du vernissage, il y avait toutes les pierres, Anselmo avait dit : “Je les veux à deux mètres, deux mètres cinquante, accrochées à un truc”. Il y avait Michel, il y avait moi et il y avait Jean-Paul, l’assistant de la galerie...comment on fait pour monter la pierre là-haut ? On risque notre peau, eh ! [...] Chaque pierre faisait 80 kilos<sup>1580</sup>.

L’intervento presentato, *Il panorama con mano che lo indica mentre verso oltremare i grigi si alleggeriscono*, (6 marzo-17 aprile 1982) si poneva in continuità con *Il paesaggio e il panorama con mano che li indica mentre a nord i grigi si alleggeriscono*, due personali allestite nello stesso giro di mesi alla Galleria Christian Stein di Torino e da Salvatore Ala a Milano.

---

<sup>1578</sup> Gli artisti presentati dai Durand-Dessert erano Giovanni Anselmo, Carel Balth, Victor Burgin, Alan Charlton, Micha Laury, Marianne Pohl, Gerhard Richter, Ulrich Rückriem, Claude Rutault, Reiner Ruthenbeck, Fred Sandback, David Tremlett. Si segnala inoltre la presenza di Marco Gastini (Baronian), Giulio Paolini (Yvon Lambert), Claudio Parmiggiani (Baronian), Gilberto Zorio (Baronian). Cfr. *ivi*.

<sup>1579</sup> CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT 2021.

<sup>1580</sup> *Ivi*.

Nonostante le difficoltà, l'artista italiano sembrò piuttosto risoluto e determinato nel portare a termine il lavoro così come lo aveva progettato: «Beuys était capable de bouger, mais Anselmo...il venait avec une idée, et il fallait qu'il soit réalisée comme c'était son idée»<sup>1581</sup>. Per evitare che il granito crollasse, compromettendo anche le pareti dell'ambiente, i Durand-Dessert avrebbero dovuto scomodare Michel Delarasse, artigiano celebre a Parigi in quanto specialista del metallo che avrebbe ingegnosamente messo a punto un sistema di ganci in grado di sostenere le parti più pesanti dell'opera. Anselmo si sarebbe ugualmente definito poco soddisfatto dell'allestimento, a causa della non perfetta invisibilità dei sostegni metallici nel caso in cui le lastre fossero state fotografate da una determinata angolazione: «En prenant son avion, il nous a téléphoné en nous disant: "J'ai un petit problème parce que si un photographe prend la photo de profil, il va voir le crochet dans le mur. Et ça m'embête un peu"»<sup>1582</sup>. Tale osservazione, che lasciò i galleristi piuttosto perplessi a seguito dei tanti imprevisti prontamente risolti, metteva in luce l'assoluto controllo visivo implicito nelle logiche di ragionamento di Anselmo, così come l'importanza evidentemente attribuita alle testimonianze fotografiche, preziosissimo documento per la diffusione dell'opera, assurgendo a vero e proprio *medium* d'identificazione in sua assenza e nel futuro. Le fotografie d'archivio mostrano la presenza di un intervento monocromo a parete e di una pietra grezza poggiata sul pavimento antistante, allineandosi all'allestimento torinese proposto da Christian Stein nel febbraio dello stesso anno.

Anche la personale di Jannis Kounellis del 1985 pose alcuni problemi d'allestimento. I Durand-Dessert hanno fatto riferimento alla presenza di un *Senza titolo* – poi acquistato dal Musée de Grenoble nel 1989 – composto da sacchi da caffè impilati gli uni sugli altri in prossimità di una porzione di muro rettangolare dipinta in nero<sup>1583</sup> (Fig. 4.79). Come già precisato in relazione alle personali del 1981 e del 1983 (Fig. 4.78), Kounellis coordinò l'allestimento: la pittura nera venne data dall'assistente di galleria. A lavoro ultimato, l'artista avrebbe avanzato la richiesta di ridipingere il riquadro nero, spostandolo leggermente<sup>1584</sup>. Venne inoltre effettuato un ulteriore intervento su un'altra parete: su uno sfondo interamente dipinto in giallo limone venne dipinto un quadrato nero, il cui colore intaccò anche l'antistante pilastro bianco<sup>1585</sup> (Fig. 4.80). È probabile che l'insoddisfazione di Kounellis riguardasse tale installazione, oggi non più esistente: l'opera occupava una porzione di spazio ben più ampia e

---

<sup>1581</sup> Ivi.

<sup>1582</sup> Ivi.

<sup>1583</sup> L'opera è riprodotta anche su «Les Nouvelles Littéraires» all'interno di un articolo che si focalizzava sull'Arte povera in relazione agli «Anti-Musées», con l'eloquente didascalia: «C'est aussi de l'art». Cfr. NOIEUSE 1985.

<sup>1584</sup> Cfr. CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT 2021.

<sup>1585</sup> L'opera è riprodotta in alcuni cataloghi e monografie dedicate all'artista, cfr. JANNIS KOUNELLIS. WORKS, WRITINGS 2001, p. 153. La fotografia è solitamente assegnata a Claudio Abate, cfr. ivi, p. 439.

la presenza del pilastrino tubolare complicava, a livello visivo, la resa finale del lavoro. Inoltre, il quadrato nero sembra effettivamente non perfettamente centrale rispetto all'estensione complessiva del muro.

Attraverso tali interventi si comprende che l'artista stava certamente tornando a riflettere, ancora una volta, su problemi direttamente legati al formato del quadro e al *medium* pittorico: da un lato veniva realizzata un'opera basata sul contrasto tra le forme aggettanti e materiche della iuta dei sacchi da caffè e la totale piattezza del quadrato nero su fondo bianco, di malevičiana memoria; dall'altro, la perfezione del quadrato veniva contraddetta dal decentramento – impossibile sapere se voluto o meno – della forma rispetto alla parete di supporto e dalla presenza di un elemento strutturale le cui volumetrie venivano inglobate dalla figura geometrica. Questo Kounellis pittore, rievocante attraverso soluzioni inedite la presenza del quadro – almeno a livello strutturale-compositivo <sup>1586</sup>, che piegava la pittura ad un'idea di purezza di nobile tradizione, esplicitandone al contempo i legami e le ricadute fisiche e percettive sul piano della realtà, contrastava il clima di ritorno alla pittura di quegli anni, ponendo la propria ricerca ad un livello ben diverso: le pratiche pittoriche non andavano ignorate, ma rappresentavano una possibilità che poteva esplicarsi impiegando le soluzioni più disparate.

Le strategie espositive dei Durand-Dessert favorirono il rilancio dell'Arte povera in Francia, tendenza che andava acuendosi, paradossalmente, negli anni in cui lo slancio raggiunto dalla Transavanguardia e della pittura internazionale sembrava non poter offrire alternative. Tale constatazione è perfettamente rievocata dal gigantesco garage di Michel e Liliane Durand-Dessert dove ancora oggi (ottobre 2021) i collezionisti conservano alcuni cimeli, apparentemente inavvicinabili tra loro ma in realtà emblematici del loro gusto e del ruolo assunto nel panorama francese dalla loro galleria: il *Teatrino* di Pascali del 1964, sopra cui è adagiata, rovesciata, la coeva bottiglia provvista di piedi di *Personaggio*, sono conservati insieme ad alcune preziose parti di *L'Album de la Famille D.* di Boltanski, presenti nel 1972 alla *documenta* di Szeemann; inoltre, in un angolo, parzialmente arrotolata ma comunque riconoscibile, è presente la monumentale tela di Garouste *Adhara*, olio su tela del 1981 emblematico di un ritorno alla pittura di gusto storico e mitico.

Queste le posizioni dei galleristi, la cui lungimiranza fu quella di cogliere ed accogliere a loro modo le tendenze del momento inserendole all'interno di una cornice insolita, tesa al recupero di tendenze già parzialmente storicizzate, ma che in Francia non avevano ancora trovato un ampio e definitivo consenso. Il rilancio dell'Arte povera era dovuto anche a tali scelte, in qualche

---

<sup>1586</sup> Tale preoccupazione era evidente anche nelle opere presentate al CAPC di Bordeaux nel 1985, tutte realizzate a partire dal 1983. Cfr. *JANNIS KOUNELLIS* 1985.

modo coraggiose, prima ancora che a *Identité Italienne* di Germano Celant<sup>1587</sup>. Emblematico in tal senso il caso di Giuseppe Penone, oggi unanimemente riconosciuto come l'artista del 'gruppo' maggiormente legato al contesto francese: tra il 1979 e il 1987 l'artista collezionò ben quattro esposizioni presso la galleria dei Durand-Dessert (Fig. 4.81) riuscendo anche, nel 1984, ad accaparrarsi una esposizione antologica al Musée d'Art Moderne di Parigi, felice sorte che sarebbe toccata anche a Merz e Anselmo tra il 1981 e il 1985, preceduti da Paolini e Kounellis e seguiti da Zorio, le cui opere sarebbero state esposte al Centre Pompidou nel 1986<sup>1588</sup>.

La riesumazione dell'Arte povera attuata dai Durand-Dessert culminò nella mostra storica del 1987 *Arte Povera 1965-1971*, che radunava alcuni capolavori della fine degli anni Sessanta di Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Gilberto Zorio.

Durante il corso degli anni Ottanta durante una delle prime edizioni della Art Chicago, evento fieristico dedicato all'attualità artistica internazionale in programma a cadenza annuale nella città americana a partire dal 1980, Michel incontrò casualmente Sergio Ermini, importante collezionista italiano dal quale avrebbe acquistato l'intera collezione di opere storiche dell'Arte povera<sup>1589</sup>. Sia Ermini che i due galleristi si rivelarono cruciali per l'organizzazione delle prime mostre degli artisti italiani presso le istituzioni pubbliche francesi: un consistente nucleo di opere provenienti dalle loro collezioni era infatti presente in tali occasioni espositive. Nel caso della mostra personale di Mario Merz del 1981 i documenti d'archivio assegnano ai Durand-Dessert il merito di aver mediato tra l'artista e Suzanne Pagé, che caldeggiava una mostra all'ARC del Musée d'Art Moderne<sup>1590</sup>. Il rilancio dell'Arte povera, che nel 1981 si incrociò con l'ambizioso progetto celantiano di *Identité Italienne* al Beaubourg subendo una ulteriore e definitiva spinta

---

<sup>1587</sup> IDENTITÉ ITALIENNE 1981.

<sup>1588</sup> Cfr. GIULIO PAOLINI. *DEL BELLO INTELLIGIBILE* 1978; KOUNELLIS 1980; MARIO MERZ 1981; GIUSEPPE PENONE 1984; GIOVANNI ANSELMO 1985; GILBERTO ZORIO 1986. Si aggiungano anche le mostre extra-parigine: GIOVANNI ANSELMO 1980; JANNIS KOUNELLIS 1983; GIUSEPPE PENONE 1986.

<sup>1589</sup> Michel Durand-Dessert non è stato in grado di individuare con precisione l'anno dell'incontro con Ermini e dell'acquisto delle opere. Nonostante tale evidenza è possibile collocare tale evento tra il 1982, anno del già citato articolo apparso su «Vogue», e il 1987, quando si registra la massima presenza di opere di Arte povera risalenti agli ultimi anni Sessanta in mostra dai Durand-Dessert. Sebbene le testimonianze in merito a Ermini appaiano piuttosto confuse, i Durand-Dessert testimoniano una sua collaborazione con Massimo Minini, mentre l'articolo precisava: «Il proprietario, approdato al collezionismo dopo un passato di mercante – suoi compagni di strada sono stati Franco Toselli, Guglielmo Achille Cavellini e Carlo Catellani. Facendo quindi un cammino contrario a quello generalmente seguito, ha cominciato a collezionare opere d'arte povera agli inizi degli anni Settanta, dedicandovisi poi in modo esclusivo a partire dal '75». Le opere erano ospitate, nel 1982, «A Ponti sul Mincio, nella bella campagna fra Mantova e Verona, in una casa di struttura quattrocentesca originariamente dimora contadina dell'antico feudo scaligero, successivamente trasformata in mulino, stalla, magazzino e deposito d'attrezzi», cfr. TEDESCHI 1982.

<sup>1590</sup> «Cher Monsieur, Suivant avec le plus grand intérêt votre travail depuis plusieurs années il me paraît très important que Paris puisse bénéficier d'une exposition significative de votre œuvre. Comme vous l'aura déjà dit Monsieur Michel Durand-Dessert, je serais très heureuse de pouvoir organiser dans notre musée cette exposition et cela sous la forme qui vous conviendrait le mieux», PAGE 1980b. Il ruolo da intermediario di Michel Durand Dessert è ribadito in PAGÉ 1980c.

propulsiva, ebbe come conseguenza l'ingresso di numerose opere all'interno delle collezioni pubbliche francesi, fruttando importanti vendite ai Durand-Dessert<sup>1591</sup>.

La testimonianza diretta dei galleristi rivela vendite a collezionisti privati come François Pinault – come la *Catasta* di Boetti o il *Letto* di Zorio –, Giuseppe Panza di Biumo – soprattutto le opere più vicine ad un gusto minimal-concettuale –, Jean Broly, che avrebbe aperto successivamente una propria galleria a Parigi, ma anche e soprattutto a musei francesi, in particolare ai FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain) istituiti nel 1982 da François Mitterrand per favorire la circolazione e la fruizione di opere d'arte contemporanea al di fuori di Parigi, principalmente in provincia<sup>1592</sup>. Tale stagione è ricordata dai Durand-Dessert come «un période qui était assez riche dans l'histoire culturelle de notre Pays»<sup>1593</sup>. Gli anni Ottanta rappresentarono soprattutto per i Durand-Dessert «l'époque où on cherchait l'archéologie de nos artistes. On voulait des pièces anciennes»<sup>1594</sup>. I due francesi riuscirono così a radunare una invidiabile collezione di opere degli anni fondativi dell'Arte povera, con una particolare

---

<sup>1591</sup> «Je pense qu'on a vendu de l'Arte povera à tous les meilleurs musées du Monde, à New York, au Japon...mais après. Les pièces de Beaubourg d'Arte povera c'est nous, nous les avons achetées aux artistes et à un collectionneur qui s'appelait Ermini», *CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT* 2021. A tal proposito, si rimanda anche a *DE L'ARTE POVERA DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES FRANÇAISES* 1987; *ŒUVRES PROVENANT DE LA COLLECTION LILLANE ET MICHEL DURAND-DESSERT* 2005. Alcune delle opere storiche acquistate da Ermini sono state battute all'asta da Sotheby's nell'ottobre 2005, cfr. *ibid.*

<sup>1592</sup> Nel 1996, sollecitato da Ida Gianelli che dedicò una mostra alle collezioni pubbliche francesi al Castello di Rivoli, Alfred Pacquement spiegava: «Fu insomma all'inizio degli anni Ottanta che nacque una decisa politica dello Stato, sull'ondata di euforia seguita al successo di pubblico del Centre Pompidou e delle sue grandi mostre. Questa politica risponde a una triplice preoccupazione: quella di sostenere l'attività artistica e il mercato in un contesto nel quale, rispetto ad alcuni paesi confinanti, i collezionisti privati sono insufficientemente presenti e gli artisti francesi sono raramente oggetto di attenzione internazionale; quella di dover costituire in maniera tardiva, e pertanto con un certo affanno di 'colmare un ritardo', un patrimonio di arte contemporanea; quella di realizzare una volontà, apertamente dichiarata, di democratizzazione culturale accompagnata da una scelta di decentramento. Per riequilibrare il rapporto di forze in questo campo particolarmente sbilanciato tra Parigi e la provincia e per sollecitare modalità di finanziamento aggiuntivo a livello di comuni e regioni, nasceranno strutture e procedure nuove. Tra le iniziative proposte all'epoca, possiamo citare: la creazione dei FRAC (Fonds Régionaux d'Art Contemporain); l'istituzione ex-novo, o sulla scorta di esperienze locali, di centri d'arte più o meno direttamente ispirati al modello delle *Kunsthalle* tedesche; l'attivazione di un fondo delle commesse pubbliche; i fondi regionali di sostegno ai musei, sebbene riguardino in misura solo molto parziale la produzione artistica più recente; la maggior dotazione del FNAC e del Musée National d'Art Moderne, che consentono a queste istituzioni di corrispondere in maniera più soddisfacente ai loro fini istituzionali e occupare un posto consono nel consesso internazionale. I FRAC, che qui ci interessano più da vicino, hanno corrisposto, con qualche esitazione iniziale e qualche difficoltà a definire il loro progetto, alla duplice e 'impossibile' missione loro affidata: riunire collezioni di arte contemporanea in regioni nelle quali l'arte del Ventesimo secolo era perlopiù penetrata molto episodicamente; diffonderla in assenza di qualsiasi infrastruttura. [...] La scommessa dei FRAC era precisamente quella di creare un sistema del tutto nuovo, a costo di correre il rischio che l'eccellenza delle acquisizioni entrasse in collisione con gli obiettivi del decentramento e della democratizzazione culturale. A distanza di oltre dieci anni dalla loro istituzione, si deve constatare che i FRAC sono stati in grado di avviare questa dinamica e corrispondere in larghissima parte alle speranze connesse alla loro creazione. Le collezioni dei FRAC sono ricche (circa diecimila opere) e variegata (oltre duemila artisti); ma, più del bilancio quantitativo, qualità dell'insieme delle opere raccolte, carattere anticipatore delle scelte, buona copertura nazionale e apertura internazionale, sono altrettante ragioni per considerare positivamente questa iniziativa», PACQUEMENT 1996, pp. 21-22; cfr. *COLLEZIONI DI FRANCLIA* 1996. Per una storia aggiornata delle vicende legate all'origine di FRAC, si rimanda a BERNARD 2015.

<sup>1593</sup> *CONVERSAZIONE CON L. E M. DURAND-DESSERT* 2021.

<sup>1594</sup> *Ivi.*



attenzione al lavoro di Pino Pascali: si trattava in quest'ultimo caso di un'impresa ardua se si considera l'esiguo catalogo complessivo dell'artista, scomparso nel 1968<sup>1595</sup>.

L'impegno dei galleristi nei confronti dell'Arte povera anche da un punto di vista divulgativo, oltrepassando il fronte collezionistico, grazie alla partecipazione al comitato redazionale di «Artistes», rivista fondata da Bernard Lamarche-Vadel<sup>1596</sup> nell'ottobre 1979 e pubblicata sino all'aprile del 1981 per un totale di otto numeri. Alla stesura degli articoli contenuti all'interno della rivista, che approfondiva monograficamente anche il lavoro degli artisti italiani, collaborarono sotto pseudonimo anche i Durand-Dessert; tale testimonianza trova oggi riscontro nell'effettivo spazio riservato dalla rivista alla promozione della galleria, di cui venivano annunciate e commentate le mostre in corso (Figg. 4.82-4.83).

A fronte di tali considerazioni, risulta evidente la centralità del ruolo ricoperto da Michel e Liliane Durand-Dessert nella promozione dell'Arte povera in Francia dalla fine degli anni Settanta in poi: l'operato dei due galleristi ebbe indiscutibilmente la funzione di apripista alla stagione del *revival* degli anni Ottanta, intuendo l'opportunità insita nel puntare testardamente sul panorama internazionale del decennio precedente che, sebbene in via di storicizzazione, meritava una nuova visibilità in Francia.

### 4.3 IDENTITÉ ITALIENNE E IL CONTESTO FRANCESE. ALCUNE PRECISAZIONI

*Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*<sup>1597</sup> (Fig. 4.84). Per la celebre mostra al Beaubourg del 1981 Germano Celant sceglie una titolazione tanto emblematica quanto ingombrante e provocatoria, che avrebbe causato all'altezza del 1981 accesi dibattiti e prese di posizione

---

<sup>1595</sup> In particolare, i galleristi hanno citato *Teatrino*, *Le piume d'Esopo*, *Coda di delfino*, *Nido*, *Cascata*, alcune sculture afferenti alla serie degli *Animali decapitati*. Cfr. *ivi*.

<sup>1596</sup> Per un approfondimento su Lamarche-Vadel, si rimanda a *DANS L'ŒIL DU CRITIQUE* 2009. La rivista di Lamarche-Vadel dedicò approfondimenti a Merz (cfr. LAMARCHE-VADEL 1979; BLOCH, PESENTI 1981), Penone (BLISTÈNE 1980), Calzolari (ZACHAROPOULOS 1980), Anselmo (GINTZ 1980), ma anche a Beuys (LAMARCHE-VADEL 1980a; LAMARCHE VADEL 1980b. In quest'ultimo caso il critico ringraziò esplicitamente Liliane e Michel Durand-Dessert per il loro contributo), al nuovo disegno italiano (MENNA 1980; ALTAMIRA 1980), a Manzoni (ENRICI 1981; MANZONI 1981), ad Achille Bonito Oliva (ENRICI, LAMARCHE-VADEL 1981). Inoltre, Lamarche-Vadel avrebbe tentato di pubblicare, parallelamente ai numeri della rivista, alcune monografie dedicate a singoli artisti o movimenti riunite in una collana. Alcune *maquettes* per le copertine, eseguite da Hervé Perdriolle, fanno luce sul progetto probabilmente mai portato a compimento. Queste edizioni sarebbero state curate da Lamarche-Vadel in persona ("Lamarche-Vadel éditeur") e la collana sarebbe stata suddivisa in sottosezioni ("histoire", "bibliographie", "critique"). Le tre le *maquettes* superstiti, rintracciabili in linea, rendono conto di un volume dedicato a Marcel Duchamp, uno a Joseph Beuys, e uno, significativamente, all'Arte povera. Cfr. <http://revue-artistes.blogspot.com>, (Fig. 4.83). I numerosi tentativi effettuati al fine di contattare Perdriolle si sono rivelati inutili.

<sup>1597</sup> *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981.

controverse e che, a distanza di più di quarant'anni, continua a suscitare interesse ed interrogativi, alimentando un profluvio di studi, considerazioni e speculazioni.

Tra il tricolore italiano sventolante sulla facciata del Centre Pompidou issato per l'occasione, un catalogo ambizioso e impegnativo (Fig. 4.85) – ben più corposo dell'esposizione in sé –, ed il guanto di sfida gettato dal curatore nei confronti delle vicende pittoriche e pseudo-revisioniste della Transavanguardia di Achille Bonito Oliva attraverso il recupero dell'Arte povera, risulta piuttosto difficile, soprattutto adottando un punto di vista italo-centrico – punto di vista che la stessa esposizione chiamava di fatto in causa – cimentarsi in ricostruzioni che restituiscano la mostra ad un mosaico contestualmente più allargato, che tenga conto del contesto di ricezione e degli sguardi dei fruitori francesi.

Cavalcando l'onda propulsiva scatenata dalla rete di retrospettive sull'Arte povera organizzate da Celant in tutta Italia nel 2011<sup>1598</sup>, negli ultimi anni gli studi si sono concentrati in più occasioni sulla celebre esposizione francese del 1981<sup>1599</sup>: raggiungendo oggi grazie a testimonianze e fonti d'archivio una esaustiva e attendibile ricostruzione delle opere e dei documenti in mostra<sup>1600</sup>; confrontandosi contemporaneamente – e necessariamente – con il voluminoso catalogo di accompagnamento<sup>1601</sup>, a ragione spesso considerato quasi più importante dello stesso evento espositivo. È noto che l'approccio storicizzante adottato da Celant in quell'occasione, avallato dall'ampia cronologia affrontata nel catalogo, che rende conto in maniera capillare – seppur talvolta imprecisa – dei principali eventi storico-culturali che si erano susseguiti in Italia tra il 1959 ed il 1980 attraverso ben 647 pagine, è debitore al nucleo di esposizioni organizzate al Centre Pompidou da Pontus Hultén *Paris-New York, Paris-Moscou, Paris-Berlin, Paris-Paris* tra il 1978 e il 1981<sup>1602</sup> (Figg. 4.86-4.87). Si tratta di una serie di fortunate esposizioni che, venendo a coincidere con l'inaugurazione del Beaubourg, affrontavano la produzione artistica delle avanguardie storiche attraverso un corpo a corpo con il contesto parigino, adottando una metodologia rigorosamente cronologica congiuntamente ad una strategia pluridisciplinare che, pur concentrandosi sulle opere d'arte, lasciava ampio spazio a proiezioni video, documenti, oggetti, approfondimenti su cinema, musica, etc.

---

<sup>1598</sup> Cfr. *ARTE POVERA 2011* 2011. Si rimanda inoltre a FERGONZI 2011.

<sup>1599</sup> Cfr. LONARDELLI 2016. Luigia Lonardelli ha individuato in *Identité Italienne* una sorta di stazione d'arrivo per gli Incontri Internazionali d'Arte.

<sup>1600</sup> Cfr. CAMMARATA 2021. L'articolo ricostruisce in maniera puntuale il percorso espositivo nella sua globalità, a partire dai documenti d'archivio conservati al Centre Pompidou, mai presi in considerazione nelle ricostruzioni precedenti. Andando per la prima volta oltre le sole opere, vengono inoltre forniti elenchi dettagliati relativi alla copiosa mole di materiale documentale esposto in mostra.

<sup>1601</sup> Cfr. MESSINA 2014.

<sup>1602</sup> *PARIS-NEW YORK* 1977; *PARIS-BERLIN 1900-1933* 1978; *PARIS-MOSCOU 1900-1930* 1979; *PARIS-PARIS 1937-1957* 1981. Cfr. MESSINA 2014; CAMMARATA 2021.

Pur ammettendo il rifacimento a tale ambizioso modello, ufficialmente sancito da un vero e proprio dialogo di confronto con Hultén intercorso durante gli anni immediatamente precedenti<sup>1603</sup>, con *Identité Italienne* Celant ruppe di fatto la centralità affibbiata a Parigi da tali mostre, giunta all'altezza del 1981 ad una vera e propria auto-analisi in *Paris-Paris*<sup>1604</sup>, per presentare un progetto totalmente italiano che, come avveniva con Parigi per l'ultima mostra-evento di Hultén in programma nello stesso momento, rifletteva su un'Italia che si guardava allo specchio durante la prestabilita cronologia di un ventennio.

Si trattava certamente, come il saggio del curatore incluso in catalogo chiariva sin da principio<sup>1605</sup>, di uno sguardo teso a colpire un bersaglio ben preciso, ovvero il ritorno alla pittura e alle tecniche tradizionali che, negli anni immediatamente precedenti, aveva sovvertito le sorti del panorama artistico coevo. A partire da tale considerazione risulta evidente che una presupposta imparzialità, suggerita dall'impiego di un termine tanto problematico come “*identité*” ed inizialmente difesa dal curatore, non avrebbe potuto in alcun modo trovare riscontro negli esiti, né negli intenti della mostra.

La scelta di soli diciotto rappresentanti per un arco temporale che affrontava vent'anni pregni di accadimenti e di vicende artistiche (Figg. 4.88-4.93), quegli stessi anni che avevano registrato una incredibile accelerazione nel rincorrersi di tendenze e sperimentazioni, lasciava ancor più emergere la volontà di Celant di costruire un percorso *ad hoc*, soggettivo per quanto coraggioso. Se la partita giocata contro la Transavanguardia ha da sempre attirato l'attenzione dei commentatori, come fosse l'unica motivazione dietro tali scelte, va tenuto presente che la mostra era destinata a un pubblico francese, ben più a suo agio tra le ariose sale di *Paris-Paris* che negli spazi dell'attuale mezzanino all'epoca riservati a *Identité Italienne*.

L'idea di fondere vicende artistiche e storiche, concedendo alle seconde una evidente prevalenza sulle prime grazie anche alla mole spropositata di cataloghi, libri e documenti che accompagnavano l'osservatore insieme alle opere durante la visita, poteva generare qualche perplessità, soprattutto se la storia presentata veniva elevata al rango di identità e di memoria collettiva di una intera nazione. Del resto, nonostante il titolo altisonante ed apparentemente autocelebrativo, anche una partita ‘giocata in casa’ come la mostra *Paris-Paris* aveva dato adito a qualche critica, almeno a livello metodologico: nella recensione di Pierre Schneider su «L'Express» si leggeva di «une grande exposition au titre d'opérette» e, in conclusione, veniva

---

<sup>1603</sup> Cfr. CAMMARATA 2021, pp. 282-284.

<sup>1604</sup> *PARIS-PARIS 1937-1957* 1981.

<sup>1605</sup> CELANT 1981.

rimarcato che «l'Art et l'Histoire ne font pas forcément bon ménage»<sup>1606</sup>. Per Catherine Millet *Identité Italienne* poteva rappresentare un prezioso termine di paragone rispetto alle esposizioni proposte da Hultén al Beaubourg, risultando vincente in quanto a rigore selettivo e per la coraggiosa rivendicazione di una lettura personale della cronologia trattata:

Son exposition est le contraire de ces énormes compilations auxquelles on nous confronte depuis quelque temps (notamment à Beaubourg) et où, sous prétexte de nous restituer une époque en toute objectivité – quel mensonge ! – nous sont imposées des kilomètres de cimaises dont l'intérêt est bien plus sociologique qu'esthétique. A l'attitude historienne, conservatrice, de plus en plus répandue et retranchée derrière sa prétention scientifique, Celant oppose sa responsabilité et son engagement individuel. C'est-à-dire qu'il affiche d'une attitude combative<sup>1607</sup>.

Non è un mistero che *Identité Italienne* rappresentasse soprattutto, nel disegno di Celant, una occasione di punta per riproporre gli artisti dell'Arte povera in un momento tanto cruciale e di cambiamento come quello dei primi anni Ottanta. La presenza di un *pre-* e di un *post-* Arte povera implicava l'esigenza di una strategia che presentasse in prospettiva storica gli artisti radunati sotto la fortunata etichetta critica di fine anni Sessanta posizionandoli all'interno di un percorso cronologico che, per quanto soggettivo, appariva coerente e in linea con il percorso metodologico intrapreso dal critico durante il corso degli anni Settanta, un percorso storicizzante come sottolineato da un volume come la *Precronistoria* del 1976, ultima importante pubblicazione celantiana prima della mostra parigina<sup>1608</sup>.

Un aspetto che forse non è stato ancora chiarito risiede nel fatto che la prestigiosa vetrina del Beaubourg rappresentava per Celant anche la prima vera e propria opportunità di affermare la propria visione critica in Francia, attuando una sorta di meccanismo di riappropriazione: seppur richiesto dai francesi, alla Biennale di Parigi del 1971 Celant era stato soppiantato da Bonito Oliva per volontà di Palma Bucarelli e degli Incontri Internazionali d'Arte<sup>1609</sup> con i quali, a distanza di un decennio, si trovava adesso alleato nella produzione di un evento espositivo che criticava apertamente la speculazione critica imbastita dal collega per promuovere i pittori della Transavanguardia. Tale occasione arrivava in un momento non casuale, e piuttosto favorevole nonostante l'imperante moda pittorica: come già visto, a Parigi un clima di curiosità e nuova

---

<sup>1606</sup> SCHNEIDER 1981.

<sup>1607</sup> MILLET 1981b, p. 24.

<sup>1608</sup> Cfr. CELANT 1976; CELANT 2017a; CELANT 2017b.

<sup>1609</sup> Si rimanda a tal proposito al terzo capitolo della tesi.

apertura nei confronti dell'Arte povera era stato preparato dal lavoro dei Durand-Dessert, dettaglio che non era passato inosservato agli occhi del curatore di *Identité Italienne*.

In tal senso, la scelta del parigino Beaubourg come prima grande tappa di un più largo progetto, che si batteva per il consolidamento della fortuna internazionale e per la musealizzazione dell'Arte povera, risultava vincente e non casuale se si tiene conto di tali retroscena. A favore di tale lettura, va segnalato che l'Arte povera in mostra in *Identité Italienne* non andrebbe letta singolarmente, ma specularmente ad un'altra fondamentale mostra francese, *Arte povera, Antiform. Sculptures 1966-1969*, al CAPC di Bordeaux nel 1982, a cui Celant aveva collaborato<sup>1610</sup> (Figg. 3.94-3-96). Quest'ultima presentava una linea storica 'originaria' dell'Arte povera, che riuniva i maggiori artisti processuali italiani e internazionali ricollegandosi idealmente al clima che si respirava in *When attitudes become form* nel 1969, come testimoniava il titolo del saggio incluso in catalogo, *Un art critique*, e la compagine di artisti selezionati<sup>1611</sup>. Le due esposizioni, intercorse a distanza di meno di un anno, rappresentano due facce di una stessa medaglia, ovvero il doppio percorso seguito in quegli anni dal critico in maniera pressoché parallela teso da un lato a delineare con sguardo storicizzante e personale una sorta di identità artistico-culturale nazionale, che fosse di ampio respiro e a tutto tondo e che potesse essere esportata all'estero, e dall'altro a riportare in auge gli artisti sostenuti oramai da più di un decennio, schierati in campo contro ogni tentazione pittorica da salotto borghese.

Come già rimarcato tematiche quali l'allestimento e le opere in mostra, il catalogo, il significato della presenza di una documentazione tanto corposa, così come l'implicito attacco di Celant nei confronti della Transavanguardia sono state già abordate dagli studi, privilegiando un punto di vista nazionale. Ma quali considerazioni, interrogativi, riferimenti, avrebbe potuto suscitare l'esperienza di *Identité Italienne* in un ipotetico visitatore francese? Si tratta di un problema non scontato e centrale, nella misura in cui un'analisi dell'esposizione tratteggiata a partire da un punto di vista diverso, non interno al coevo dibattito italiano, porterebbe con sé come punto di forza uno sguardo altro che, se non del tutto attendibile poiché non del tutto consapevole delle diatribe in corso in Italia, potrebbe comunque rivelarsi utile per sviscerare ulteriori riflessioni senza il fardello che una mostra con una tematica tanto legata all'Italia, sia da un punto di vista estetico che – stando al titolo – identitario, reca con sé.

Guardando alla selezione di artisti e di opere non sarebbe stato difficile neanche nel 1981 individuare il vero cuore pulsante dell'esposizione, ovvero l'Arte povera: se le presenze più

---

<sup>1610</sup> ARTE POVERA, *ANTIFORM. SCULPTURES 1966-1969* 1982.

<sup>1611</sup> CELANT 1982. Artisti esposti: Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Barry Flanagan, Eva Hesse, Jannis Kounellis, Mario Merz, Bruce Nauman, Richard Serra, Gilberto Zorio.

coerentemente legate al ‘movimento’ erano costituite da Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini, Luciano Fabro, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Mario e Marisa Merz, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, l’inclusione di Piero Manzoni e Pino Pascali risultava assolutamente in linea con le letture francesi dell’Arte povera, che sin dalla fine degli anni Sessanta avevano spesso incluso il lavoro dei due artisti entro tale etichetta ritenendolo centrale<sup>1612</sup> (Figg. 4.88-4.93). Tale considerazione non sfuggiva agli occhi dei recensori più attenti (Fig. 4.97): attraverso una serrata selezione «des œuvres qu’il a donc l’air de considérer comme des clefs, des charnières, des moments forts»,

Celant a nettement privilégié la génération des années 60 et du début des années 70, celle qui a constitué l’arte povera ou qui s’est située dans sa mouvance, Kounellis, Pascali, Marisa et Mario Merz, Fabro, Penone, Anselmo, bref sa génération à lui Celant, celle qu’il a soutenue, dont il s’est fait le porte-parole<sup>1613</sup>.

L’allestimento, definito da Celant “molecolare” e concepito nel suo assetto finale come una serie di sale personali separate ma comunque comunicanti tra loro (Figg. 4.99-4.100), era in grado di restituire sia al percorso globale che al lavoro monografico di ciascun artista un senso dialogico e complessivamente unitario:

Voilà une manière de considérer l’histoire non pas selon une ligne évolutive, mais comme un ensemble de percées plus ou moins simultanées. Si l’exposition se présente comme Celant a cherché à me l’expliquer un jour par un petit schéma, elle permettra une circulation en diagonale de manière à parfois contracter l’espace-temps qui sépare deux œuvres<sup>1614</sup>.

La maggior parte degli artisti dell’Arte povera inclusi nella rassegna erano noti in Francia – ad esempio Kounellis, Pistoletto, Anselmo, ma anche Paolini Penone –, mentre altri sarebbero stati ben presto rivalutati – Zorio, Boetti, Fabro, Marisa Merz<sup>1615</sup> –; inoltre, la prima mostra

---

<sup>1612</sup> Il ruolo rivestito da Pascali e Manzoni nella ricezione dell’Arte povera in Francia è affrontato nei precedenti capitoli della tesi.

<sup>1613</sup> MILLET 1981b, p. 24.

<sup>1614</sup> *Ibid.*

<sup>1615</sup> La prima mostra personale di Alighiero Boetti in Francia ebbe luogo, incredibilmente, solo nel 1981 (Parigi, Galerie Chantal Crousel), precedendo di qualche mese *Identité Italienne* (cfr. *ALIGHIERO E BOETTI* 1981); per una antologica istituzionale sarebbe stato necessario attendere sino al 1996 (*ALIGHIERO BOETTI 1965-1994* 1996). Anche a Fabro sarebbe toccata una sorta simile, celebrato al Beaubourg nel 1996 (cfr. *LUCLANO FABRO. HABITAT* 1996). Il Centre Pompidou dedicò una importante retrospettiva a Gilberto Zorio nel 1986 (cfr. *GILBERTO ZORIO* 1986), e a Marisa Merz nel 1994 (cfr. *MARISA MERZ* 1994). Va inoltre segnalata, per le mostre collettive, almeno l’inclusione di lavori di Boetti e Merz nella celebre *Magiciens de la terre* (cfr. *MAGICIENS DE LA TERRE* 1989).

antologica francese di Mario Merz si svolgeva proprio negli stessi giorni al Musée d'Art Moderne (Fig. 4.98) rafforzando ulteriormente l'idea di una riaffermazione dell'Arte povera su Parigi.

L'esposizione non si faceva dunque portatrice di eclatanti novità, ma era possibile meditare su opere già note o rintracciare alcuni parallelismi con l'arte francese: le *Armi* di Pascali erano state esposte in Francia sin dal 1966, così come gli *Oggetti in meno* di Pistoletto passati per la Galerie Sonnabend nel 1967. Come già visto, gli *Attaccapanni* di Fabro potevano riaccendere in un osservatore francese il ricordo di alcuni lavori di fine anni Sessanta della compagine nizzarda del gruppo Supports/Surfaces (Dolla), così come la *Tenda di Gbeddafi* di Mario Merz, igloo interamente dipinto che poteva dialogare con le coeve *Tende* di Viallat.

Evitando di presentare opere storiche, Giulio Paolini prediligeva quella parte della propria produzione di gusto archeologico, allineandosi alle opere transitate a Parigi da Yvon Lambert a partire dal 1976 ed al Musée d'Art Moderne nel 1978: *Cariatide* inaugurava la mostra<sup>1616</sup>, delimitandone anche strutturalmente l'ingresso, come ad accogliere il visitatore all'interno di un tempio classicheggiante e sacro, ricollegandosi stilisticamente, all'interno del percorso espositivo con *Amore e psiche*. Proprio tali opere di Paolini (Fig. 4.90), ma anche quelle di Pistoletto e Kounellis (Fig. 4.93), lette attraverso la lente di un'identità classica legata ai fasti del passato e tipicamente mediterranea, avrebbero permesso ai francesi di percepire la mostra come una brillante *pièce* di “*Théâtre à l'italienne*”, contraddistinta da un'eleganza in grado di conquistare e convincere il pubblico (Fig. 4.101).

L'esposizione venne infatti descritta da Otto Hahn come una audace retrospettiva che, riproponendo l'arte italiana degli anni Sessanta, si configurava come «un rappel ému du passé» rievocato attraverso «mises en scène outrancières»<sup>1617</sup>. L'archeologismo rintracciabile in alcune opere presentate in *Identité Italienne* avrebbe – forse volontariamente – rischiato, potenziato dall'impostazione cronologica e storicizzante dell'evento, di risaltare sin troppo divenendo una sorta di filo conduttore che ne avrebbe condizionato la lettura in direzione di un problematico confronto con il passato:

Seul l'Italie, sans doute, peut se permettre ces mises en scène outrancières, narcissiques et qui ne s'écartent jamais du bon goût. Elles relèvent de l'identité italienne et jamais aussi étroitement que lorsqu'on croit qu'elles s'en écartent : la recherche la plus excessive rejoint ici le bel canto et l'opéra. Tout est bigarré, emphatique, chargé d'allusions. Au centre

---

<sup>1616</sup> L'opera sarebbe stata talmente apprezzata da entrare immediatamente all'interno delle collezioni pubbliche del Musée d'Art Moderne di Parigi. Cfr. *CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI* 2021; *CAMMARATA* 2021.

<sup>1617</sup> HAHN 1981.

Georges-Pompidou, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini, Kounellis mettono in situazione dei plâtres antiques ou les mêlent à des chiffons multicolores. Obsession du grand art, rappel ironique ou regret. Comme si l'Italie avait du mal à couper le cordon ombilical qui la rattache à son passé. L'art actuel ressemble à un mimodrame : les artistes caricaturent leurs relations antinomiques avec les siècles lointains et la technologie contemporaine. Et posent une question pour eux préoccupante : comment être moderne dans un pays d'ancienne civilisation ?<sup>1618</sup>

A fronte di tali riscontri lusinghieri in merito alle opere e all'allestimento, qualche perplessità emergeva in sede critica in relazione alla sovrabbondanza di documenti: riferendosi retrospettivamente a *Identité Italienne* Jean-Marc Poinot l'ha definita «una mostra fatta di documenti, troppi, che relegavano in secondo piano le opere d'arte»<sup>1619</sup>.

Come rimarcano gli studi più recenti sulla mostra,

[...] già con *Identité Italienne* [...] Celant seppe cavalcare l'onda del rinnovato interesse per l'arte italiana, per farsi portavoce all'estero di un'identità diversa – soprattutto per il respiro internazionale – da quella proposta da Bonito Oliva. Come notano diversi critici, la mostra del 1981 rappresenta in questo senso una svolta per la lettura che propone dell'Arte Povera in chiave nazionale. [...] da un lato Celant si dedicava al filone dell'arte italiana anche in senso identitario, includendo naturalmente l'Arte Povera; dall'altro, riproponeva quest'ultima, senza tuttavia i toni militanti della fine degli anni Sessanta e, non meno importante, senza la stessa fluidità<sup>1620</sup>.

Si tratterebbe dunque di due strade parallele che avrebbero trovato perfetta rispondenza in Francia, tra 1981 e 1982, nel binomio *Identité Italienne / Arte povera, Antiform*, due mostre emblematiche in tal senso sin dai titoli scelti da Celant. La prima sembrava concentrarsi infatti su una lettura storico-culturale, poggiandosi soltanto parzialmente sulle opere d'arte e

---

<sup>1618</sup> *Ibid.*

<sup>1619</sup> CONVERSAZIONE CON J.M. POINOT 2020. Già in precedenza lo studioso francese aveva dichiarato: «In the arrangement of the *Identité italienne* exhibition, one was faced with the confrontation between a voluntarily nourished sequence of events (panels and windows covered with documents) and a series of works from the same artist's body of work. By accumulating documentation in certain exhibition areas or in the catalogue, one can, in a certain sense, conjure the effect of time on the works. While remaining in real time, such manifestations can organize memory without having to construct a temporality. For this reason they most often remain content with the most 'natural' measurement of time: the calendar», POINOT 1996, p. 29.

<sup>1620</sup> CAMMARATA 2021, pp. 291-292. Si rimanda inoltre per la relazione tra le mostre curate a partire dagli anni Ottanta da Celant ed il concetto di "italianità" a CAMMARATA 2022.



rischiando, come emergeva nell'interpretazione di Hahn, di ricondurre l'intera operazione ad una sorta di confronto tra tradizione ed innovazione: la dialettica tra soggettività di ogni artista ed eredità storico-geografica avrebbe rivelato, seguendo tali principi, il senso di quella identità nazionale suggerita nel titolo. La seconda dissimulava invece una lettura in chiave storica: veniva scartato il problematico tema identitario e si puntava su una linea di coesione internazionale, concentrandosi sulla materialità delle opere, come evidenziava il sottotitolo che faceva esplicito riferimento alle "sculture".

È necessaria qualche considerazione sul catalogo di quest'ultima mostra, presentata da uno scritto di Celant: da un punto di vista storico i moti giovanili di fine anni Sessanta venivano paragonati ad una nuova Rivoluzione d'ottobre<sup>1621</sup> mentre l'analisi artistica si focalizzava principalmente sul significato insito nell'impiego di materiali pulsanti d'energia, rispolverando gli aspetti processuali e militanti che accumulavano le ricerche artistiche di quel glorioso periodo<sup>1622</sup>. Celant dichiarava che sia il polo processuale che quello concettuale convivevano in tale scenario di sovvertimento dei canoni prestabiliti. Soprattutto, a livello geografico, la trasversalità di quel momento storico era testimoniata da uno spazio concesso alla situazione francese, chiamata in causa attraverso il lavoro di Daniel Buren e del BMPT<sup>1623</sup>.

Descrivendo le opere di *Arte povera*, *Antiform* nel 1982 Celant dichiarava che «On part des conditions naturelles et physiques pour transformer l'apparence matérielle de l'art en facteur historique»<sup>1624</sup>; la precedente mostra del Beaubourg sembrava invece seguire il procedimento inverso, applicando i concetti di storia e di identità ai lavori esposti in sala.

L'idea che più che una mostra di opere che assurgessero al ruolo d'*identikit* nazionale *Identité Italienne* fosse l'esemplificazione di una decisa presa di posizione da parte del curatore, con una chiara connotazione ideologica ed in cui persino la causa identitaria veniva rimarcata

---

<sup>1621</sup> «En mille neuf cent soixante-sept, cinquante ans après la révolution d'octobre, un nouveau sujet révolutionnaire tend à investir le chemin des mutations sociales: la re-politisation du monde occidental. Cette re-politisation est formulée par une nouvelle génération qui veut abolir toutes les stratifications hiérarchiques», CELANT 1982, p.n.n.

<sup>1622</sup> «Le matériau au lieu d'apparaître comme un moyen et un instrument de recherche, se présente, en fait, comme un élément constitutif de l'art. Sa véritable base est réelle. En prendre conscience revient à repolitiser [...]»; [...] le but visé à travers ces sculptures est la mise en question de l'articulation univoque et restrictive des traits formels de l'art au profit de leurs transformations et refondations capable d'admettre une formulation pluraliste», *ivi*, pp.n.nn.

<sup>1623</sup> «En mille neuf cent soixante-sept, Buren, Toroni, Mosset et Parmentier déclarent: "Nous ne sommes pas des peintres". A Turin, Michelangelo Pistoletto publiait *Les dernières paroles célèbres*, pendant que toujours à Turin se regroupait sous la notion d'Arte Povera, le travail de Merz, Paolini, Kounellis, Fabro, Anselmo, Boetti et Zorio. Simultanément aux U.S.A., à New York, Joseph Kosuth et Christian Koslow parlaient de *Non Anthropomorphic Art – Art is Art, nothing more, nothing less*, et Sol LeWitt rédigeait ses *Paragraphs on Conceptual Art*», *ivi*, p.n.n.

<sup>1624</sup> *Ivi*, p.n.n.

dal titolo più per provocazione che per convinzione, era chiaro a Catherine Millet prima ancora che la mostra venisse inaugurata:

Contrainte d'écrire ce texte bien avant l'ouverture de l'exposition et ne disposant que de peu de matériel (Germano Celant travaille de manière discrète), je ne peux pour l'instant l'aborder qu'au travers des intentions critiques de son commissaire. Celles-ci sont d'ailleurs plus importantes à analyser qu'*Identité italienne* dans son ensemble est une prise de position très claire dans une époque confuse<sup>1625</sup>.

Gli interrogativi che sorgevano a partire da tale constatazione potevano essere molteplici. In particolare, Catherine Millet si chiedeva:

Que devient le critique d'art militant, promoteur d'une avant-garde, au moment de la démobilisation générale ? Quand la dernière nouveauté est une nostalgie des retours à l'ordre, n'est-ce pas son attachement aux ruptures des années 60-70 qui prend une apparence rétro ? Ce sont là des questions qui me touchent<sup>1626</sup>.

In tale prospettiva, *Identité Italienne* poteva rappresentare l'ideale prosecuzione di un discorso militante perpetuato nel presente rinnovando la propria fiducia nei confronti delle ricerche d'avanguardia del decennio precedente. Appariva evidente anche in Francia l'intento polemico, denunciato dal curatore anche all'interno del catalogo, nei confronti delle tendenze dell'ultima ora emergenti in campo artistico in Italia e, soprattutto, la strategica ricerca di un punto di fuga al di fuori dei confini nazionali, dove il recupero dell'Arte povera poteva avere una presa più decisiva:

Implicitement, cette exposition est polémique. En réaffirmant ses choix d'il y a dix ou quinze ans, en mettant l'accent sur l'une des avant-gardes les plus radicales des années 60, Celant apporte la preuve de sa fidélité à cette notion d'avant-garde, précisément au moment où l'on ne parle plus, surtout en Italie, que de trans avant-garde. Apparemment, il ne marche pas dans le coup de cette contestation de l'avant-garde – qui se pense en fait comme un dépassement de l'avant-garde – donc s'inscrit dans un schéma avant-gardiste – tout en prenant comme modèles quelques valeurs sagement traditionnalistes – donc inventée pour rassurer tout le monde. D'ailleurs, et tandis que ce mouvement de réaction semble plus ou

---

<sup>1625</sup> MILLET 1981b, p. 24.

<sup>1626</sup> *Ibid.*

moins correspondre à des resserrements nationalistes – en lice, la trans avant-garde italienne, les nouveaux fauves allemands, la new image américaine –, Celant semble justement avoir pris ses distances par rapport à la scène italienne, recherché une action plus internationale (il est, par exemple, membre de la rédaction de la revue *Artforum*)<sup>1627</sup>.

L'inadeguatezza della nuova linea d'avanguardia, accusata di derive passatiste quasi fasciste<sup>1628</sup>, era però dimostrata servendosi di schemi che chiamavano a loro volta in causa punti d'appiglio ideologici; questi ultimi potevano apparire desueti all'inizio degli anni Ottanta e soprattutto similmente strumentalizzati per rafforzare la visione critica personale di Celant:

Le schéma bipolaire sur lequel Celant s'appuie, est-il encore viable ? Lorsqu'il dénonce la récupération dont les avant-gardes ou les soi-disant avant-gardes font aujourd'hui l'objet, croit-il vraiment qu'il s'agisse de la manœuvre d'une société éclairée pour amortir ses éléments perturbateurs ? [...] Les lignes de démarcation ne suivent plus en 1981 les mêmes chemins qu'en 1920 ou même qu'en 1960. Peut-on encore parler d'une idéologie dominante qui n'opposerait à l'avant-garde que des valeurs de droite ? [...] Au moment où le retour à la tradition, au beau métier (encore ne faut-il pas y aller voir de trop près), mais aussi les mièvreries d'une pseudo naïveté ou spontanéité pèsent sur l'art comme le masque d'un anesthésiste, il faut certes, plus que jamais, réaffirmer la rébellion de l'artiste. Mais en admettant que les cibles on peut être changé et que les clivages politiques ont été, ces dernières années, sévèrement remaniés par la réalité<sup>1629</sup>.

Tali perplessità vennero nuovamente sollevate da Catherine Millet e discusse insieme al curatore durante una conferenza tenutasi nel maggio 1981 presso il Musée d'Art Moderne in occasione del vernissage della mostra. Il documento, ad oggi inedito, costituisce una preziosa testimonianza 'a caldo' in grado di far luce attraverso la voce diretta di Celant su alcuni nodi relativi a *Identité Italienne* su cui la critica continua oggi ad interrogarsi. Inoltre, è parallelamente possibile misurare le reazioni del pubblico francese all'esposizione, che emergono durante il dibattito articolato e non del tutto aderente a quello italiano<sup>1630</sup>.

---

<sup>1627</sup> *Ibid.*

<sup>1628</sup> Cfr. CELANT 1981; MILLET 1981a, CELANT 1982.

<sup>1629</sup> MILLET 1981b, p. 24.

<sup>1630</sup> Cfr. CELANT, MILLET 1981a. Il documento risulta particolarmente significativo: si tratta di un vero e proprio confronto tra Celant, Millet, e il pubblico in sala, avente per oggetto l'esposizione *Identité Italienne*. Catherine Millet non conserva memoria dell'incontro, di cui si riporta la trascrizione integrale in appendice. Si ringraziano calorosamente Natasha Milovzorova e Mica Gherghescu della Bibliothèque Kandinsky per aver reso possibile, nonostante i molteplici impedimenti sopraggiunti, l'impervia consultazione del documento in questione.

Presentando l'esposizione emergeva in prima battuta non soltanto l'intento di mettere in prospettiva storica i principali accadimenti storico-culturali ed artistici italiani del ventennio precedente, ma l'idea di adottare un'ottica di "proiezione nel futuro", impiegando quella che Celant definiva "prospettiva futura per la storia":

Dix-huit artistes pour vingt années. C'est bien, peut-être, pour moi peut-être que c'est trop. L'idée que j'ai, la méthode que j'ai essayé de faire c'est d'être un critique des années 2000. Si je regarde les années 60, et je suis dans le 2000, je regarde la situation comme aujourd'hui je regarde la période des années 10 et 20 et 30. Combien d'artistes est-ce que sont choisis en Italie, en France, pour les années 20 ou 30 ? Pas trop, en Italie : peut-être le Futurisme et la Métaphysique. Et pour cette raison j'ai essayé de faire le même, c'est un grand risque mais j'aime faire ça, j'ai essayé de choisir les artistes que pour moi, c'est un choix très personnel, je prends tout le risque de ça, ce sont les artistes qui vont rester dans l'histoire de l'art italien et, comme j'ai dit, peut-être que dix-huit ce sont trop. Pour cette raison, il n'y a pas de contingences dans l'idée de l'exposition de lire la situation italienne comme une situation d'aujourd'hui : c'est une situation qui va être lue après<sup>1631</sup>.

Il curatore dichiarava senza reticenze che il risultato della mostra scaturiva da scelte e selezioni personali; riferendosi ai documenti e al catalogo ribadiva l'intento di voler esporre «pas seulement l'art italien, mais aussi le contexte de l'art italien»<sup>1632</sup>, e spendeva qualche interessante osservazione aggiuntiva in merito alla focalizzazione impiegata nella messa a punto del progetto, una focalizzazione che pretendeva di guardare all'Italia non solo "dal futuro", ma anche dall'esterno, probabilmente nel desiderio di allinearsi al panorama di destinazione internazionale:

[...] j'ai essayé de voir l'Italie comme pas dedans l'Italie, mais en dehors de l'Italie, comme un critique qui vit dans le monde et qui regarde l'Italie d'un côté national mais aussi international. Qui sont les artistes que dans les années 60 ont compté dans le côté international ? C'est un déplacement dans l'espace : j'ai essayé de me déplacer pas seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace<sup>1633</sup>.

---

<sup>1631</sup> Dichiarazione di G. Celant, in *ivi*.

<sup>1632</sup> *Ivi*.

<sup>1633</sup> Dichiarazione di G. Celant, in *ivi*.

Veniva rimarcata la non omogeneità della selezione di artisti schierata in campo, puntualizzazione probabilmente funzionale ad evitare che *Identité Italienne* potesse essere identificata come una mostra di mero recupero dell'Arte povera e, soprattutto, la sovrabbondanza di materiali extra-artistici era giustificata con l'idea di voler accorpare, attraverso un unico dirompente flusso di informazioni, l'arte a tutte le parallele ricerche e sperimentazioni storico-culturali:

Je pense que pas tous ces artistes, ce ne sont pas du même groupe, sont des artistes qui vont compter comme les Futuristes dans les années 60. Et pour cette raison j'ai essayé de faire la même chose, avec le même catalogue, les mêmes recherches, la même quantité d'information. De ne pas réduire l'art contemporain sur le côté de l'éphémère. Ce n'est pas éphémère, c'est une situation que je vis, qui est en rapport avec la littérature, avec la philosophie, avec tout, tout ce qui n'est pas montré dans l'espace<sup>1634</sup>.

La struttura molecolare dell'allestimento era definita «un ensemble de molécules qui travaillent ensemble pour produire une énergie historique», giustificata dunque con il fine di produrre un'energia storica, mentre «les artistes jeunes que j'ai présentés, comme [Marco] Bagnoli et [Nicola] De Maria, représentent pour moi des indications. C'est la fin de la ligne, ce sont deux questions sur les années 80, ça c'est évident»<sup>1635</sup>. Come è noto l'energia storica di *Identité Italienne* andava a coincidere con una posizione critica, perorata da un netto rifiuto nei confronti dell'attualità artistica italiana; il dato che forse emergeva in maniera più netta era l'impegno individuale del curatore, rivendicato a più riprese durante il corso della discussione quasi con fare militante:

[...] sur la situation contemporaine, je dois prendre mon risque de dire : "Non, je ne suis pas intéressé à cette situation". Je pense que cette situation c'est comme l'hyperréalisme, comme le *Pattern painting*, ce sont des choses décoratives, de certes manières. Sur le plan idéologique je pense qu'il y a beaucoup de discussions; j'ai dit déjà que c'est le retour alors aux années 30, il y a la situation dont je parle je pense dans le catalogue, ce sont les Sironi et les Sarfatti d'aujourd'hui. Et tu connais que Sarfatti c'est une critique liée au Fascisme, c'est un parti, et il y a beaucoup de critiques en Italie qui sont liés seulement à un parti, pas à des idées. Il y a Sironi, qui c'est un artiste lié aussi à une même idée ; pour cette raison je

---

<sup>1634</sup> Dichiarazione di G. Celant, in *ivi*.

<sup>1635</sup> Dichiarazione di G. Celant, in *ivi*.

pense que je dois prendre une position. C'est une position critique : je suis un critique et je pense que je dois faire ça<sup>1636</sup>.

In tale prospettiva il progetto celantiano sembrava vacillare: pur accusando le nuove correnti d'avanguardia di passatismo, l'arma impiegata come contro-risposta risultava a sua volta relegata al passato: come puntualizzava Catherine Millet ci si imbatteva nella «contradiction à une situation actuelle avec des éléments qui pour la plupart sont des œuvres apparues déjà depuis quelques années, depuis plus longtemps que cette situation nouvelle»<sup>1637</sup>. Celant si difendeva chiamando in causa la compresenza di storia e contemporaneità; quel che appare particolarmente interessante è l'idea che tale inedita compresenza venga mutuata, stando alle parole del critico, direttamente dal “metodo di lavoro” degli artisti:

Tu dois jouer sur l'histoire et sur la contemporanéité au même temps. Et ça, je ne sais pas si je suis clair mais je sais que c'est une réponse sur la méthode, la méthode c'est lié avec les artistes dont j'ai appris comment travailler. [...] il y a beaucoup de choses que les artistes mêlent dans leur travail, mais alors je ne sais pas, si l'artiste peut, pourquoi pas le critique ? Ce sont les artistes qui m'ont appris ça, et je dois faire ça aussi de mon côté<sup>1638</sup>.

Celant si spingeva sino a rileggere l'intera produzione della stagione dell'Arte povera in mostra attraverso tale paradigma interpretativo; più che segnalare implicitamente una cesura rispetto alla guerriglia urbana postulata alla fine degli anni Sessanta, il dato principale ad emergere era la sostituzione della critica acritica del decennio precedente con un'impronta ben più marcata e soggettiva, quella di un critico che giocava con spunti e metodologie disparate, al pari di un artista:

[...] la méthode c'est lié avec les artistes dont j'ai appris comment travailler. Si tu regardes toutes les artistes dans l'expo sont liés à l'histoire. L'histoire du nomadisme, l'histoire de la culture latine et grecque, l'histoire néo-classique, l'histoire de Savinio, de *L'enigma*, il y a beaucoup de références, mais ce sont des artistes contemporaines. Si tu peux faire ça dans le côté de la critique, j'aimerais bien de le faire, ça c'est mon idée. Je pense qu'il y a une caractérisation de la culture italienne que c'est celle d'utiliser l'histoire pour une recherche contemporaine<sup>1639</sup>.

---

<sup>1636</sup> Dichiarazione di G. Celant, in *ivi*.

<sup>1637</sup> Dichiarazione di C. Millet in *ivi*.

<sup>1638</sup> Dichiarazione di G. Celant, in *ivi*.

<sup>1639</sup> Dichiarazione di G. Celant, in *ivi*.

La simbiosi tra il curatore, il gruppo di ricerca incaricato della stesura del monumentale catalogo e gli artisti traeva forza secondo Celant attraverso la libertà individuale di ciascuna delle parti; queste ultime si nutrivano però di scambi, sinergie, dialogo, tanto da spingere Celant a paragonare romanticamente la collaborazione dell'insieme delle parti ad una "scialuppa di salvataggio" dell'arte italiana:

J'ai essayé aussi de demander ce que j'aime, j'ai essayé de dire "J'aime ce travail, c'est fantastique", ou "Je n'ai pas vu ce travail" ; j'ai dit aux autres des choses, mais ça c'est le dialogue de la molécule : je suis une molécule de l'exposition, et j'ai essayé de faire ça dans toute l'exposition, en manière historique et contemporaine au même temps. [...] C'est comme une chaloupe...Il y a une situation très tendue, des situations qui sont toutes ensemble, et la chaloupe arrive et il y a une situation très forte, il y a une énergie concentrée pour survivre. Nous sommes sur cette chaloupe italienne. Et l'énergie c'est là, je pense<sup>1640</sup>.

Il ruolo degli artisti sembrava esser stato dunque piuttosto determinante; nonostante una visione d'insieme precisa e unitaria da parte del curatore, Celant ribadiva a più riprese di aver lasciato libertà di scelta in merito alle opere da esporre:

[...] l'intensification est liée aux artistes, j'ai demandé à chaque artiste d'être le plus engagé possible dans l'espace ouvert, qu'il n'a pas une ligne d'interprétation, il n'y a pas Pascali et après il y a un autre, ou après il y a Kounellis ou Pistoletto, ou De Dominicis : ce sont des salles ouvertes. Et je pense à cette idée : c'est un magma moléculaire de magie [...] c'est une chose vraiment ouverte, où chaque individualité c'est une monade indépendante, et après il y a la magie<sup>1641</sup>.

Non venivano comunque sminuite le difficoltà insite nel convogliare la visione del critico e quella di ogni singolo artista: «C'était difficile : tu travailles avec l'artiste, tu fais un dialogue et ça c'est le risque aussi du vrai historien d'art, d'être pas précis. L'artiste dit : "Je m'en fous de ton histoire, je fais mon histoire". Et ça c'est la vie». In particolare il concetto di "apertura", reso anche attraverso gli ambienti comunicanti dell'allestimento, doveva risultare davvero centrale, ben più del tema nazional-identitario; durante il corso della conferenza Celant rivelava infatti

---

<sup>1640</sup> Dichiarazione di G. Celant, in *ivi*.

<sup>1641</sup> Dichiarazione di G. Celant, in *ivi*.

che il titolo originariamente pensato per la mostra del Beaubourg fosse quello di *Ouverture*, sostituito *in medias res* con *Identité Italienne* dopo aver interpellato il parere degli artisti coinvolti:

Oui, c'est une mise en scène ouverte, le première titre, peut-être je vais le dire, c'était *Ouverture* que j'ai pensé, après j'ai entendu que 'ouverture' en France n'a pas le même signifié que pour l'Italie: c'est lié à l'opéra, c'est lié à la musique pour nous; pour vous c'est autre chose<sup>1642</sup>.

Il titolo scartato faceva eco con ogni probabilità, e non senza quell'ironia provocatoria che contraddistingueva la visione critica di Celant in quel frangente, ad *Aperto 80*, la rassegna che aveva ufficializzato in pompa magna il ritorno alla pittura a livello internazionale in occasione della Biennale di Venezia del 1980 e che vedeva, tra i tanti protagonisti, gli artisti della Transavanguardia italiana<sup>1643</sup>. Nonostante gli intenti di apertura tratteggiati da Celant, *Identité Italienne* si poneva come una mostra non inclusiva, dando adito a tutta una serie di interrogativi che in Francia non erano sfuggiti e che vennero affrontati durante la conferenza d'apertura.

Le perplessità principali erano rappresentate da alcuni nodi cruciali rilevati nell'esposizione: il tema identitario richiamato dal titolo, contestato rispetto alla visione personale e per certi versi manipolatoria difesa da Celant, così come la quasi categorica esclusione della pittura degli ultimi anni, ma anche l'approccio storico e documentario proposto dal curatore. Le risposte di Celant, per alcuni versi prevedibili, permettono di approfondire alcuni aspetti metodologici e di far luce su alcune impressioni che restituiscono un peculiare ritratto di *Identité Italienne*.

Catherine Millet aveva domandato più volte al pubblico: «Est-ce que tout le monde est d'accord avec cette vision d'identité italienne? Est-ce que personne trouve qu'il y a de gens en trop, de gens en moins ?»<sup>1644</sup> ascoltando poi divertita le risposte di Celant, che non mancava di spirito argomentativo. In merito alla rosa degli artisti selezionati e alla metodologia di lavoro impiegata il critico forniva alcune preziose indicazioni che restituiscono il ritratto di un arguto storico dell'arte in grado di spaziare tra artisti e tendenze differenti e che si serviva, agli albori degli anni Ottanta, di modelli "storici" e di metodologie "da accademico":

Ce sont tous, plus ou moins, incontestables. Ça c'est mon idée. J'ai travaillé avec Manzoni dans la même manière avec laquelle je travaille sur Beuys, sur Kounellis, sur tous les artistes.

---

<sup>1642</sup> Dichiarazione di G. Celant, in *ivi*.

<sup>1643</sup> Cfr. BONITO OLIVA 1980; SZEEMANN 1980.

<sup>1644</sup> Dichiarazione di C. Millet in CELANT, MILLET 1981a.



C'est la même chose. Ce sont de problèmes historiques et de qualité pour moi. Il n'y a pas une question s'ils sont morts ou en vie. Le problème c'est de choisir, pour moi, ce qui sont les artistes importants. Je ne fais pas trop d'expositions, je ne fais pas de catalogues avec beaucoup d'artistes, si tu regardes dans dix années j'ai fait pas trop. Je prends le risque de faire de livres, pas de petits catalogues, de petits pages qui changent les noms et qui gagnent beaucoup. J'aime bien faire musée, ça aussi c'est le risque, aussi de faire une recherche historique. J'ai fait Paolini, j'aimerais bien faire maintenant tous les artistes qui sont dans l'exposition. [...] Peut-être ce n'est pas une histoire totalement objective, j'ai fait Paolini en 1972, j'ai fait un catalogue avec la même attitude d'essayer à faire un catalogue sur Tiziano, je ne sais pas. J'ai un doctorat comme historien d'art, j'aime appliquer ça sur l'art contemporain, c'est ça<sup>1645</sup>.

Celant appariva consapevole delle plausibili criticità del proprio progetto, giustificandole a partire da scelte personali: «Parce que je vis cette histoire, c'est pas une histoire congelée. C'est pas une histoire où je dis: "ça se sont les années 60", c'est pas ça. Ça c'est l'autre côté, ça c'est la manipulation. J'ai essayé de faire une situation ouverte, le plus possible. Aussi je manipule. C'est qui, qui ne manipule pas?». Eppure, tali considerazioni evidenziavano ulteriormente la problematicità del titolo scelto per la mostra in cui si pretendeva di tratteggiare una costruzione d'identità italiana monumentale e definitiva. Alcuni interventi da parte del pubblico in sala facevano notare che «le titre de l'exposition n'est pas tellement ouvert que votre exposition», evidenza che Celant giustificava asserendo di aver lasciato agli artisti l'ultima parola sul titolo da adottare, evitando di assecondare quel problema della critica coeva abituata a prender parola al loro posto<sup>1646</sup>. Critiche come «Identité: ton identité c'est ça»<sup>1647</sup>, o «Identité: pourquoi est-ce que manque la 's'?» venivano stemperate da Catherine Millet, che chiariva come evidentemente non fosse stato colto l'aspetto marcatamente provocatorio, e non pretenzioso, insito nel titolo. Veniva inoltre notata la «tendance à réduire aussi les œuvres d'art à de témoignages sociologiques»<sup>1648</sup>; eppure, nell'idea del critico era la visione d'insieme a costituire la mostra, senza frattura alcuna tra le sue componenti.

---

<sup>1645</sup> Dichiarazione di G. Celant, in *ivi*.

<sup>1646</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>1647</sup> A tal proposito risulta illuminante una dichiarazione di Daniel Buren che nel 1987 definì esposizioni come la *documenta* di Szeemann del 1972 o *Identité Italienne* di Celant come "mostre del curatore": «[Su *documenta 5*, che vedeva la partecipazione dell'artista] Et ce 'tout en même temps', c'était l'exposition de celui qui l'organisait. [...] Et l'on atteint aujourd'hui une situation limite où celui à qui est consacrée une exposition n'existe plus. [...] Ainsi l'exposition *Identité Italienne*, récemment montrée à Paris par Celant, a donné lieu à toute une polémique en Italie ; on a parlé des conceptions de Celant, de sa sélection, de sa philosophie sans aucun mot sur les artistes, sur les œuvres», BUREN 1991e, p. 223.

<sup>1648</sup> Cfr. CELANT, MILLET 1981a.

Quando Catherine Millet dichiarava: «Ton exposition c'est une expo où il n'y a pas de peinture, alors qu'on est dans un moment où on parle beaucoup du retour à la peinture, et aux techniques et aux valeurs traditionnelles de l'art»<sup>1649</sup>, Celant controbatteva divertendo il pubblico rintracciando un pittoricismo implicito nei lavori dell'Arte povera, che avevano rinunciato al quadro ma non alla pittura, e definiva *Identité Italienne* come la mostra “più colorata” de lui mai realizzata sino a quel momento:

Je pense c'est l'exposition la plus colorée que j'ai fait. Ce n'est pas le problème du *medium*, ce n'est pas le problème de dire : “C'est un tableau”. Je pense que Paolini, Kounellis...c'est un tableau aussi ! L'igloo de Merz, c'est un tableau, c'est un grand tableau ! Il a la forme d'un igloo, je pense qu'il n'y a pas de personnes autant traditionnelles pour dire que ça ce n'est pas une peinture. C'est parce que la peinture doit être sur le carré ? [...] C'est une vieille idée je pense. C'est l'exposition la plus colorée que j'ai fait, et tous les artistes sont surpris de dire : “Oh, c'est trop colorée cette expo !”. C'est un risque, c'est peut-être trop pictural ! Si tu regardes, c'est très pictural<sup>1650</sup>.

Veniva inoltre sollevato il problema tipicamente francese di un confronto tra Piero Manzoni e Yves Klein. Con *Paris-Paris* contemporaneamente di scena al Beaubourg, Celant aveva abilmente evitato di esporre di *Achromes* di Manzoni nel tentativo di sorvolare sull'annosa questione. La risposta del curatore faceva perno in questo caso sulla dialettica degli opposti, riscontrata nelle opere dei due artisti tra lo spirituale e il materiale:

Il y a une idée de Klein que je pense, pour moi Klein c'est un mystique et Manzoni c'est un matérialiste. Deux différences : Klein pense que tout est spirituel, Manzoni pense que tout c'est de la merde. Il y a le côté spirituel des choses, et le côté réel des choses. Ce sont deux qualités différentes, ce sont deux réalités dialectiques. Il y a la couleur, la couleur qui va couvrir le monde, et il y a la base du monde qui va tourner le monde. S'il y a deux différences idéologiques et aussi de la philosophie, s'il y a un artiste comme Klein qui aime la couleur il y a un artiste comme Manzoni qui dit : “C'est un achrome”. Il refuse la couleur<sup>1651</sup>.

Sebbene in definitiva alcuni passaggi della mostra sarebbero risultati poco chiari al pubblico francese, soprattutto a chi non osasse affrontare il catalogo, e nonostante le polemiche

---

<sup>1649</sup> Dichiarazione di C. Millet, in *ivi*.

<sup>1650</sup> Dichiarazione di G. Celant, in *ivi*.

<sup>1651</sup> Dichiarazione di G. Celant in *ivi*.

suscitate dal titolo, *Identité Italienne* venne accolta positivamente in Francia. Tirando le somme, non è azzardato affermare che in Francia la mostra fosse stata recepita come un'esposizione dell'Arte povera riesumata in prospettiva storica dallo stesso creatore dell'etichetta: «La peinture-peinture, la sculpture-sculpture, en sont exclus ou n'apparaissent que comme ingrédients discutés de l'histoire italienne, de l'histoire personnelle des artistes, de leur environnement. Ce qui n'empêche ni la couleur ni les formes»<sup>1652</sup>. Confrontandosi più da vicino con le opere era individuata all'unanimità la volontà di un dialogo con la storia e con il passato, un discorso portato avanti con un'esuberanza definita “barocca”:

Cette référence fréquente, sinon permanente, au passé et à son poids est peut-être ce qui frappe le plus dans cette exposition : le moulage d'antique y est plutôt malmené, Pistoletto accumule des chiffons derrière une Vénus callipyge, Paolini fait dégringoler, d'un buste dessiné de statue, de longs drapés de couleurs vives et dans les plis de tissu il fait passer des cadres de bois : référence au tableau de chevalet. Kounellis tronçonne un corps de plâtre, l'étalé sur une table et l'oppose, sur le mur, à un nuage de poils noirs. Du jeu, du gag, de l'énigme, de la métaphysique, de la réflexion sur le temps, sur l'espace sinon sur la destinée... Presque chaque œuvre présentée est faite de cela, avec une exubérance baroque quotidienne<sup>1653</sup>.

#### 4.3.1 ULTERIORI SPUNTI PER UNA POSSIBILE ARCHEOLOGIA DELLA MOSTRA

L'atteggiamento storico adottato da Celant in *Identité Italienne*, che si addiceva perfettamente al filo conduttore rintracciato anche attraverso alcune opere e che traeva dichiaratamente ispirazione dalle mostre dirette da Hultén in quegli anni al Centre Pompidou, era in realtà stato abbozzato dal critico italiano già almeno all'altezza del 1978<sup>1654</sup>, come testimoniato da un ampio saggio apparso sul numero di «Art Press» del maggio 1980<sup>1655</sup>. Decidendo di dedicare un corposo dossier alla “*Avant-garde à l'italienne*” e aderendo a sua volta ad un immaginario archeologico presentando in copertina *Proteo (II)* e *Proteo (III)* di Giulio Paolini (Fig. 4.102), Catherine Millet

---

<sup>1652</sup> BREERETTE 1981.

<sup>1653</sup> *Ibid.*

<sup>1654</sup> Momento che viene a coincidere, tra l'altro, con lo scambio epistolare tra Celant e Hultén per l'organizzazione di *Identité Italienne*, la cui concezione originaria sembrava essere, inizialmente, ancora più ambiziosa del risultato finale; cfr. CAMMARATA 2021.

<sup>1655</sup> CELANT 1980.

assegnava a Germano Celant un impegnativo articolo di apertura avente per oggetto un'indagine di ricognizione sugli ultimi vent'anni di storia dell'arte in Italia<sup>1656</sup>.

*20 ans d'art en Italie* precedeva di circa un anno *Identité Italienne* confrontandosi con la medesima cronologia, a partire dal medesimo intento di tirare le somme e fornendo per la prima volta una propria visione in chiave storica dei fatti poi approfonditi in mostra. Già scorrendo l'editoriale di Catherine Millet le ragioni intrinseche a *Identité Italienne* sembravano perfettamente delineate e contestualizzate all'interno del coevo quadro storico-culturale<sup>1657</sup>. Il vento delle ideologie – quelle di «Tel Quel», del maggio sessantottino, dell'impegno politico e delle mode post-strutturaliste – aveva smesso di soffiare in Francia e all'altezza del 1980 sembrava essere finalmente giunto il momento favorevole per un confronto più strutturato e consapevole con le tendenze del decennio precedente.

Tale atteggiamento trovava spazio all'interno di un panorama profondamente mutato, che scardinò improvvisamente i meccanismi che avevano alimentato quel confuso e spasmodico susseguirsi di tendenze nei due decenni precedenti. L'Arte povera s'impondeva oltralpe nella sua versione rivista, storicizzata e infine musealizzata nell'esatto momento in cui su «Le Monde» si parla di “nuovi fauves contro l'arte moderna e ‘giovani Turchi’ della pittura”, ovvero di quella nuova generazione di pittori che «mêlant l'ancien et le nouveau, ils prônent un art banal, cynique, reflétant le nihilisme de notre époque»<sup>1658</sup>.

---

<sup>1656</sup> Come precisa C. Millet all'interno dell'editoriale del numero: «Ce numéro 'Italie' a été réalisé grâce à la collaboration de Harald Szeemann et de Fulvio Salvadori. Germano Celant s'est chargé d'écrire l'histoire de ces 20 dernières années», MILLET 1980.

<sup>1657</sup> «Il faut se faire une raison. C'est à la fin des années 60 que nous avons assisté au feu d'artifice des avant-gardes. Cela fut même la gerbe finale, éclaboussante et multiforme. L'Italie avait pris les devants en inventant l'Arte Povera. Il y avait du scandale dans l'air. [...] Mais ce fut une dernière secousse. Les provocations on le sait, sont aussi éphémères que les salades. [...] Alors que des rapports pouvaient s'établir entre l'art pauvre et les land art, process art, anti-form américains, la France fut relativement peu touchée par le mouvement. Le contexte social ne pouvait pas en produire l'idéologie. La France de la société de consommation était restée traditionnaliste. Elle n'a pas connu l'essor d'une nouvelle esthétique produite industriellement et dont les objets italiens sont devenus le symbole en Europe. Ce n'est qu'aujourd'hui, quand enfin elle se meuble chez Habitat, que la France redécouvre comme une dernière nouveauté cette avant-garde de 15 ans. [...] Mais à nouveau, l'Italie fait parler de ses artistes. [...] Il y a beaucoup de tendances, on dit même qu'il y a des clans. En tout cas, on est bien loin de l'art pauvre. Renouant avec des moyens traditionnels, surtout le dessin, ces artistes redécouvrent les vertus du narratif, du subjectif, du symbole. Ils s'exercent à des gags visuels sur fond de surréalisme. C'est souvent ironique, parfois cynique. Ça n'est plus jamais provocant. C'est post-moderne. On n'arrête pas de parler du post-modernisme. Qu'est-ce que c'est ? Ce n'est pas le rétro, la nostalgie, c'est bel et bien ce qui affirme la mort du modernisme. Le modernisme, on l'a souvent ainsi défini, est ce qui se nomme en tant que tel, consciemment de sa différence, de casser une continuité. Qu'est-ce alors que le post-modernisme ? La prise de conscience par les avant-gardes elles-mêmes qu'elles ont cessé depuis longtemps d'être des avant-gardes ? Manzoni y allait encore carrément : il mettait de la merde en boîte. Clemente se contente d'illustrer ses fantasmes enfantins : comment faire pipi-caca et dégomber en même temps ? L'ère moderniste a été celle du scandale et des ruptures qu'il provoque. L'ère post-moderniste sera-t-elle celle du détour pervers ?», *ibid.* L'osservazione finale di Catherine Millet si riferisce alle illustrazioni di opere di Manzoni e Clemente presenti all'interno dell'articolo.

<sup>1658</sup> LEMAIRE 1982.

Intanto Germano Celant delineava per la prima volta un sodalizio sull'asse Italia-Francia: proprio dal 1980 cominciarono a comparire su «Art Press» alcuni suoi contributi critici, sintomo di un avvicinamento alla capo-redattrice Catherine Millet. Tale dato rappresentava la prova tangibile di un evidente cambio di passo, quella sorta di *reset* che caratterizzò gli anni Ottanta: oramai lontani anni luce – se non cronologicamente, almeno da un punto di vista di linee critiche – dalla feroce stroncatura su «Les Lettres Françaises» del 1969<sup>1659</sup> inferta da una Millet all'epoca filo-concettuale al volume di Celant *Arte povera*, adesso i due si allevano sulla carta stampata, o conversavano amichevolmente lasciando emergere un rapporto di profonda stima reciproca.

untare alla Francia poteva rappresentare per il citrico italiano una vera e propria mossa strategica all'alba del nuovo decennio: gli anni Settanta erano stati particolarmente complessi per l'ambiente culturale parigino, ammorbatato da una propensione politicamente impegnata e teorica sin troppo ingombrante nel dibattito artistico. La situazione sembrava da questo punto di vista ben più generosa e moderata, e l'apertura all'altezza del 1977 del Centre Georges Pompidou poteva rappresentare l'emblema più dirompente di una sorta di rinascita e di riattivazione del dinamismo artistico che da sempre aveva caratterizzato la capitale francese.

Sebbene la Transavanguardia fosse già stata mostrata in contesti sia istituzionali sia privati<sup>1660</sup>, si avvertiva di riflesso la sensazione che il pubblico francese volesse in qualche modo recuperare i principali tasselli delle ricerche artistiche degli anni precedenti, accogliendole di buon grado e rivalutandole. Nel progetto di rilancio su scala internazionale dell'Arte povera di Celant la Francia poteva con ogni evidenza rappresentare un primo banco di prova adeguato, contraddistinto da una ritrovata effervescenza e da una certa risonanza mediatica, nonché da una familiarità oramai acquisita, ma al contempo non ancora sfruttata a pieno, col lavoro di alcuni artisti precedentemente legati al 'movimento'.

La celantiana storia dell'arte contemporanea in Italia proposta su «Art Press» si poneva quale precedente diretto e più articolato per due interventi successivi: *Dalla riduzione all'eccesso in Italia* incluso nel catalogo della mostra *Kunst in Europa na '68*, in programma a Gent nel 1980<sup>1661</sup>, e *Pour une identité italienne*, contributo posto in apertura del volume per la mostra *Identité Italienne*<sup>1662</sup>.

Su «Art Press» la narrazione era inaugurata visivamente da *'Senza titolo' (1965) su sfondo di rovine classiche* di Paolini (Fig. 4.103), un'opera di grande formato concepita per la prima personale

---

<sup>1659</sup> Si rimanda al secondo capitolo della tesi.

<sup>1660</sup> Si fa qui riferimento, come già rimarcato, alle edizioni della Biennale di Parigi che vanno dal 1977 in avanti, così come alla grande mostra organizzata da Daniel Templon tra 1980 e 1981.

<sup>1661</sup> *KUNST IN EUROPA NA '68* 1980.

<sup>1662</sup> *CELANT* 1981.

newyorkese del 1972 che coniuga la geometria concettualizzante della parte centrale, riferimento diretto ad un lavoro del 1965, ad un elegante sfondo di rovine antiche frutto della fantasia dell'artista. La preponderanza assegnata a livello illustrativo a Paolini non era casuale: si trattava infatti di uno dei pochi italiani accolti senza riserve da Catherine Millet già negli anni Settanta, poiché letto attraverso un'estetica riduzionista, ed era al contempo particolarmente caro a Celant. In tale contesto di destinazione l'esito paoliniano tendeva a perorare romanticamente la causa di quella temporalità storicizzante implicita nell'articolo, suggerendo la presenza di frammenti di un passato non poi così remoto che restituivano con eleganza lo spettro dell'antico nel presente.

La stessa struttura dell'articolo ricercava un'unitarietà nella frammentarietà e allo scritto di Celant, colonna portante dell'approfondimento, si intervallavano alcuni profili monografici di artisti: Luciano Fabro, Alighiero Boetti, Luigi Ontani, Giovanni Anselmo, Luciano Bartolini, Enzo Esposito, Filippo di Sambuy, Sandro Chia, Nino Longobardi, Francesco Clemente, Ernesto Tatafiore, Roberto Caspiani, Mimmo Paladino. Le due parti procedevano parallelamente: se la narrazione principale era quella di Germano Celant, le inserzioni monografiche erano state affidate ad autori disparati, talvolta gli stessi artisti, delineando una selezione piuttosto eterogenea di nomi noti e meno noti: a titolo esemplificativo, si segnala la firma di Achille Bonito Oliva per il profilo dedicato a Chia, e quella di Liliane Durand-Dessert per Anselmo. Una postilla, che chiudeva il lungo intervento di Celant, precisava inoltre che il testo originale, più articolato rispetto all'adattamento riportato su «Art Press», era stato originariamente concepito nel 1978 e che alcuni frammenti erano già stati pubblicati all'interno del *Jahresbericht 1978* di Paul Maenz che presentava, tra gli altri, il lavoro di Chia, Clemente, De Maria, Longobardi, Paladino e Tatafiore<sup>1663</sup>.

A fronte di tali dati, risulta interessante soffermarsi soprattutto su tre aspetti del testo: prima di tutto, l'individuazione dell'elenco di artisti citati, a fronte di quelli poi esposti in *Identité Italienne*; successivamente, le modalità presentative riservate all'Arte povera, anche nell'ottica di eventuali rapporti con le vicende che l'avevano preceduta e che ne erano poi scaturite; infine, la lettura fornita da Celant in merito alle tendenze pittoriche della fine degli anni Settanta, apertamente criticate in occasione della mostra al Beaubourg.

La narrazione prendeva avvio a partire dal *boom* economico degli anni Cinquanta, con una sensibile oscillazione cronologica rispetto al 1959 che avrebbe sancito il limite cronologico di partenza per la mostra del 1981: nel testo, Celant sceglieva di partire dal decennio 1953-1963.

---

<sup>1663</sup> JAHRESBERICHT 1978 1979.

La situazione artistica cominciava comunque ad essere monitorata a partire dal 1958, quando «cet art est soumis à des échanges et à des contacts entre l'Europe et l'Amérique et il se crée une circulation monétaire telle qu'il participe à des dessins politiques et économique qui lient son sort et son existence aux conflits et aux crises du profit»<sup>1664</sup>, allineandosi così non solo alla cronologia, ma anche alla *modus operandi* che avrebbe fuso sinergicamente vicende artistiche e sociopolitiche in *Identité Italienne*. Le ragioni artistiche sembravano quasi piegarsi alle vicende storiche:

Ainsi, la génération des Dorazio et des Accardi, des Manzoni et des Lo Savio, se rend compte que si le repli sur soi, au sens personnel et linguistique, est la meilleure preuve d'une rupture, le refus d'un ailleurs, économique et politique, s'il a le mérite de témoigner d'une conscience intérieure, risque cependant de mener à l'isolement. La coexistence assumée aussi bien intérieurement qu'extérieurement, peut au contraire permettre à la recherche de parcourir des routes divergentes [...]<sup>1665</sup>.

Ai nomi di Lo Savio e Manzoni, le cui opere avrebbero aperto idealmente il percorso della mostra del 1981, si affiancavano anche quelli di Dorazio e Accardi. Il confronto tra letteratura ed arte riportato in un passo del catalogo di *Identité Italienne* in cui Celant descriveva mediante un confronto di dialettica oppositiva il lavoro di Lo Savio e Manzoni, paragonandoli a Calvino e Pasolini, era già presente all'interno dell'articolo<sup>1666</sup>. A tali nomi si aggiungevano, analizzando quell'arte che si "auto-riflette" dei primissimi anni Sessanta, quelli di Colombo, Castellani e Paolini: «Certains, de Colombo à Castellani, se focalisent sur les effets de la phrase visuelle, tandis que d'autres tentent une classification des modèles. Parmi ces derniers, Paolini se montre un analyste lucide et conséquent»<sup>1667</sup>. Al Beaubourg soltanto Castellani avrebbe rappresentato tale snodo critico, non essendo presente alcuna opera cronologicamente affine di Paolini. Erano inseriti subito dopo Fabro e Kounellis, coppia che funzionava in maniera oppositiva rispetto a quell'"arte della teoria" precedentemente descritta «qui, dans l'art conceptuel, remplacera l'art

---

<sup>1664</sup> CELANT 1980, pp. 4-5.

<sup>1665</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>1666</sup> «L'un accepte le processus artistique comme analyse utopique et fantastique, l'autre admet son caractère étranger et tente d'annuler l'asservissement fonctionnel pour en faire le prétexte continuel à la discussion et au refus. Pendant cette décennie, en Italie, ces polarités peuvent correspondre en littérature à Calvino et Pasolini, en art à Lo Savio et à Manzoni. Pasolini et Manzoni adoptent par rapport à la situation culturelle des années 50, une position critique. Tous deux choisissent un matériel exclu ou mis en ghetto par l'éducation et l'ordre bourgeois. (...)», cfr. *ibid.* Per una verifica di come la questione è similmente abordata all'interno di *Identité Italienne*, si rimanda a CAMMARATA 2021.

<sup>1667</sup> CELANT 1980, p. 5.

par la critique et jugera dégradante toute expressivité»<sup>1668</sup>. In questo modo Celant sembrava già prefigurare l'esperienza dell'Arte povera chiamando in causa sfera sociale e poetica, effetti biologici e materiali:

[...] au milieu des années 60, quelques artistes, parmi lesquels Kounellis et Fabro, s'opposent à l'aplatissement et à la neutralisation du langage et de ses significations concrètes, pour pénétrer son fonctionnement même [...] A l'élaboration rate d'un labyrinthe logique de signes, s'oppose la tentative d'ouvrir une brèche afin de faire dans la sphère sociale et poétique des effets biologiques et matériels. A la pulvérisation et à la dématérialisation de l'unité, véritable mise à mort de l'art, Kounellis oppose une positivité : la croyance en la Culture. [...] Pour Fabro également, l'art est un lieu de passage de l'imaginaire<sup>1669</sup>.

Prima di entrare nel nucleo del discorso, prevedibilmente rappresentato dall'ascesa dell'Arte povera, il critico spendeva qualche parola sulla produzione poetica del Gruppo 63, per poi confrontarsi con un altro binomio di artisti che sarebbero stati inclusi in *Identité Italienne*, Schifano e Pistoletto:

En Italie, le petit nombre de ceux qui ne croient pas au caractère inconciliable de l'art, ni en l'espoir d'une autonomie de l'art, tentent de rompre ce silence. Cela va des efficaces reprises ornementales de Borrini et Bonfiglioli jusqu'aux représentations intuitives de Schifano et de Pistoletto. Dans leur travail, le refus de la différence se manifeste dans la coïncidence entre l'image peinte et l'image industrielle<sup>1670</sup>.

Circa quindici anni di storia artistica e culturale erano passati in rassegna nelle prime quattro pagine del contributo per poi immergersi nell'universo dell'Arte povera, che occupava più di un terzo dell'articolo costituendone il fulcro. Il periodo d'incubazione del movimento era presentato come un momento di vera e propria rivoluzione globale, durante il quale erano emerse “delle materie palpabili”: «De 1966 à 1968, en Italie, comme dans le monde entier, on assiste à la diffusion de la révolution culturelle, c'est-à-dire à la révolte éthico-sociale des étudiants et des minorités»; dominava «le désir d'un monde autre, où la brutalité des luttes impérialistes [...] se retourne contre l'hégémonie du pouvoir et en provoque la crise»<sup>1671</sup>. Dal

---

<sup>1668</sup> Ivi, p. 6.

<sup>1669</sup> *Ibid.*

<sup>1670</sup> Ivi, p. 7.

<sup>1671</sup> *Ibid.*



punto di vista estetico si faceva riferimento ad una nuova, pervasiva sensorialità, che aveva scardinato ogni assunto accostabile alle ricerche precedenti a favore di una commistione di *media* e linguaggi:

La recherche esthétique elle-même, revenue monolithique et obsédée par la rigidité de ses matériaux, est parvenue à un statisme et à une négation des instances sensorielles. On doit ce piège à la sérialisation et à la standardisation de la peinture et de la sculpture réductive et minimaliste dont le principe d'unicité exclut toute intervention de matériaux différents. Pour cela, à côté des matières industrielles et des sujets inspirés des mass-média, du pop art et du minimal art, sont apparus des éléments palpables que l'on n'avait jamais touchés, comme des animaux et des arbres, des montagnes et des cratères, des pierres et des peaux, éléments d'un corps naturel, négligé jusqu'à alors. La situation italienne participe de ce climat sensoriel. On n'accepte plus l'artifice d'un art fragmentaire mais on tend à un *panesthétisme* capable d'entraîner n'importe quel type de matériau ou de langage<sup>1672</sup>.

Tale rinnovamento avveniva secondo Celant anche attraverso «la reconsidération futuriste» da parte degli artisti, elemento che sarebbe divenuto un vero e proprio *leitmotiv* all'interno della sua narrazione dell'Arte povera proprio a partire da quel momento – ma che era già stato chiamato in causa all'altezza del 1967 da Palma Bucarelli, presentando gli italiani alla biennale parigina<sup>1673</sup> –, piegato all'occorrenza a chiave interpretativa utile a contrapporre l'Arte povera alla Transavanguardia. Tali considerazioni erano frutto di varie contaminazioni: la pubblicazione degli studi sul Futurismo di Maurizio Calvesi in *Le due Avanguardie*<sup>1674</sup>, ma anche l'organizzazione di un ambizioso progetto come *Ambiente/Arte* in occasione della Biennale

---

<sup>1672</sup> *Ibid.*

<sup>1673</sup> Si rimanda al primo capitolo della tesi.

<sup>1674</sup> Risale proprio al 1981 la riedizione rivista di *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*. Pubblicato per la prima volta nel 1966 in forma di raccolta di saggi, la prima riedizione del 1971 sarebbe stata oggetto di consistenti rimaneggiamenti da parte dell'autore. Nel 1971 Calvesi spiegava: «*Le due avanguardie*, raccolta di saggi edita nel 1966 (Lerici, Milano) si ripubblica snellita e suddivisa in due sezioni: *Studi sul futurismo; Informale, New Dada, Pop Art*. [...] Si è così inteso, anche, mettere in evidenza il nucleo già suggerito nel sottotitolo *Dal futurismo alla Pop Art* e fare di un'opera 'per uso interno', destinata soprattutto agli addetti ai lavori, un libro 'per uso esterno', ossia per un pubblico più ampio», CALVESI 1991, p. 3 (pref. edizione 1971). Nella prefazione all'edizione del 1981 Calvesi dichiarò significativamente: «Questo libro riflette il clima degli anni Cinquanta e Sessanta, quando alla vicenda creativa delle nuove avanguardie andava affiancandosi la riscoperta critica delle avanguardie storiche. Entrambe le operazioni si presentano oggi, in parte, esaurite; l'indagine critica punta piuttosto al recupero di tendenze dell'arte contemporanea più collegate alla tradizione, e allora rimaste in ombra, mentre la logica della produzione artistica cerca di non più identificarsi con quella dell'avanguardia, benché nella maggioranza dei casi non si assista ancora ad un reale superamento. Ciò, di per sé, non è sospettabile di reazione o regresso. Un lungo momento di meditazione è ben spiegabile dopo il susseguirsi di avvenimenti proiettati con foga in avanti; né è pensabile che il ciclo delle avanguardie possa riprodursi all'infinito: qualsiasi corrente dell'arte ha una vita limitata nel tempo e il rinnovamento non può darsi che attraverso un parziale rigetto di precedenti esperienze», *ivi*, p. 1 (pref. edizione 1981). Si rimanda anche alla parte relativa agli *Studi sul Futurismo*, *ivi*, pp. 45-202.

veneziana del 1976, dove Celant aveva tracciato un percorso che tributava ampio spazio, attraverso la ricostruzione di installazioni ed ambienti, alle ricerche delle avanguardie storiche che funzionavano come preludio alle esperienze dell'Arte povera<sup>1675</sup>. La lettura del critico procedeva soffermandosi sulle contaminazioni tra spazio e arte, teatro e natura, attraverso un'estetica ibrida incentrata sul dinamismo:

[...] on ne peut pas ignorer leur esthétisation commune du réel par laquelle on cherche à mêler l'espace et l'art, le théâtre et la nature. Étant donné cette pratique totalisante, l'esthétique traverse tous les territoires physiques ou conceptuels et produit de telles transformations que des langages spécifiques deviennent indistincts et ont tendance à former une unité synthétique de plus en plus indéfinissable<sup>1676</sup>.

L'Arte povera era presentata come un movimento preoccupato di «dissoudre la pratique unitaire du faire artistique»<sup>1677</sup>; veniva precisata inoltre la già avvenuta acquisizione di un largo riconoscimento internazionale. Ai riferimenti colti di Dewey e Laing si affiancava adesso anche la figura di Lévi-Strauss, imprescindibile nel dibattito francese per tutti gli anni Sessanta e Settanta:

Parmi ceux dont la pression est la plus forte pour, en Italie, il y a les artistes de l'Art Pauvre, champ de convergence – reconnu internationalement – de Pistoletto, Mario Merz, Pascali, Prini, Zorio, Boetti, Fabro, Paolini, Penone, Kounellis, Marisa Merz, Calzolari et Anselmo. Avec eux, se pose à nouveau la valeur de l'expérience, relue à travers Dewey et Laing, et qui tend à intégrer différentes pratiques sans exclusion de procédés ni de matériaux.

---

<sup>1675</sup> Si rimanda a tal proposito ad *AMBIENTE/ARTE* 2020; ACOCELLA 2017. Su *Ambiente Arte* si espresse anche Daniel Buren, artista invitato da Celant per la sezione dedicata all'arte attuale: «Mais mon intervention la plus complexe avant 1986 est certainement celle effectuée lors de l'exposition organisé par Germano Celant, *Ambiente Arte*. La partie historique était faite de reconstructions très illusionnistes de travaux tels que le *Merzbau* de Schwitters, l'atelier de Mondrian, *Étant donné...* de Duchamp. Pour l'aspect contemporain, treize artistes étaient invités, notamment Dan Graham, Beuys, Merz, Kounellis, Palermo... Pour cette partie, tous les murs avaient été supprimés, il ne restait que les briques grattées à nu et les verrières. J'avais voulu que la clé de mon travail soit l'envers du travail. J'ai donc recouvert toutes les verrières de papier blanc rayé blanc qui laissait passer la lumière tout en l'atténuant. Ma propre salle, celle où l'aurais dû exposer, était la seule salle où la verrière pouvait être ouverte. J'ai donc laissé la pièce complètement exposée au soleil, à la pluie, au vent. L'espace était but, une chambre nue entièrement ouverte. Là, étaient indiqués le titre de la pièce – *Vingt-cinq verrières moins une* ou quelque chose comme cela – et l'emplacement des œuvres. Ce travail était gigantesque : l'ensemble de l'exposition était affecté par ce jeu sur la lumière qui révélait, par contraste, le jour cru qui envahissait ma propre salle. Un travail très ambitieux que presque personne n'a vu...», BUREN 1991e, pp. 246-246.

<sup>1676</sup> CELANT 1980, p. 8.

<sup>1677</sup> *Ibid.*

L'origine des signes se trouve dans l'être naturel et dans l'activité sensorielle, jusqu'à retrouver une activité corporelle qui joigne, suivant Lévi-Strauss, la culture à la nature<sup>1678</sup>.

Si giungeva così alla situazione di “marchio registrato” per l'etichetta celantiana con un *imprimatur* che arriva direttamente dall'ideatore, prevedendo oramai una compagine fissa di artisti in cui ogni individualità portava avanti una ricerca personale ed in cui il discorso collettivo, o meglio dialogico, poggiava esclusivamente sul presunto scardinamento del sistema dell'arte:

Ces rassemblements énergétiques qui se produisent en Italie de 1967 à 1969, font appel à une telle quantité et une telle qualité de matières inusitées qu'ils font sauter toutes les relations organisées et institutionnalisées de l'art. [...] La fusion est telle qu'au début elle va rendre impossible à distinguer les différences entre les travaux bien qu'un usage commun témoigne du fait que les pratiques ne sont plus soumises à des consignes de cohérence et de reconnaissance<sup>1679</sup>.

Rispetto ai nomi citati su «Art Press» avrebbe spiccato in *Identité Italienne* l'assenza di Prini e soprattutto di Calzolari, che aveva già goduto in Francia di un certo riconoscimento.

Seguivano poi degli approfondimenti monografici, su cui è utile spendere qualche riflessione: Celant sceglieva infatti di selezionare esclusivamente cinque artisti su cui concentrarsi, nello specifico Mario Merz, Penone, Anselmo e Calzolari, Zorio, per impostare un'immagine dell'Arte povera ben determinata. Era privilegiato l'aspetto energetico-processuale delle ricerche di tali artisti, la fisicità precaria o mutevole delle opere, o al limite quello naturale-ambientale, anticipando l'impostazione che avrebbe caratterizzato non *Identité Italienne*, bensì la mostra di Bordeaux del 1982<sup>1680</sup>. Merz era descritto come uno spirito nomade e primitivo, un «constructeur d'igloos, ouvrages provisoires qui naissent de l'accumulation d'objets trouvés sur place» dalle qualità fluide, delineando «un espace qui n'offre aucune sureté ni aucune certitude»<sup>1681</sup>. Similmente, Penone era presentato attraverso una lettura floecologista, accentuando le sinergie energetiche e gli scambi che avvivano tra uomo e paesaggio nel suo lavoro:

---

<sup>1678</sup> *Ibid.*

<sup>1679</sup> *Ibid.* A proposito del percorso di transizione che conduce l'Arte povera allo statuto di “marchio registrato”, efficace concetto mutuato da Maddalena Disch, si rimanda a CAMMARATA 2021, pp. 290-292.

<sup>1680</sup> ARTE POVERA, *ANTIFORM. SCULPTURES 1966-1969* 1982; CELANT 1982.

<sup>1681</sup> CELANT 1980, p. 9.

[...] parvint à se sentir solidaire du devenir de la matière, soutenu par une même énergie. 'Il se sent' arbre, fleuve, et tubercule, et l'arbre, le fleuve, la tubercule croissent en même temps que son corps et que son image. Dans sa façon se comporter, la personne humaine prouve qu'elle ne se sent pas matériellement différente de la plante et du paysage, elle recherche au contraire avec eux une *communion existentielle*<sup>1682</sup>.

Dopo aver introdotto Merz e Penone, Celant inseriva *in medias res* una digressione portando l'attenzione su un bilancio retrospettivo circa i meriti delle ricerche dell'Arte povera, evidenziando però al contempo alcune criticità emerse già all'inizio degli anni Settanta:

Tout ce qui est arrivé dans la recherche esthétique environs de 1968, n'a pas encore été clarifié, toutefois on peut affirmer que toutes les interdictions et le séparatisme sont tombés : plus personne ne s'oppose ni à l'utilisation sans limite de matériaux ni à la coïncidence entre l'être et l'œuvre<sup>1683</sup>,

Nonostante ciò, tali pratiche sembravano aver deluso le loro stesse aspettative e il sabotaggio apparentemente ricercato nei confronti del sistema economico e critico si configurava in ultima battuta come un'effimera utopia:

Le piège est évident, il n'existe plus de matière esthétique et le travail dévore chaque corps, mais le danger d'une disparition définitive dans le tout est de toute façon encouru de façon générale, dans le courant des années 70. [...] Les pratiques s'invertissent mutuellement. Désormais, les artistes pourront se faire critiques et les gérants économiques de leur propre travail, de même que les critiques et les marchands se déclarent créateurs. Même si ceci signifie une redistribution du pouvoir, rien ne change pourtant. Dans le temps, l'opération révélera son but simple qui était d'alimenter le jeu de l'échange. La crise qui fait suite, en 1973, éclaircira définitivement l'involution<sup>1684</sup>.

Solo a questo punto il critico analizzava il lavoro di Anselmo, Calzolari e Zorio: disgiunta da Merz e Penone, la triade di artisti sembrava assumere particolare rilievo poiché detentrici di

---

<sup>1682</sup> *Ibid.* Tale discorso veniva similmente portato avanti da Celant all'interno del catalogo di Bordeaux del 1982 in relazione al lavoro di Bruce Nauman (qui confrontato con quello di Gilberto Zorio): «Le processus de son travail comporte la territorialisation de lui-même comme phénomène artistique. [...] C'est la prise de conscience de la reconnaissance de soi comme nature changeante dotée d'une superficie épidermique capable de se modifier selon une vision externe et interne», CELANT 1982, p.n.n.

<sup>1683</sup> CELANT 1980, p. 9.

<sup>1684</sup> *Ivi*, pp. 9-10.

pratiche artistiche in grado di aggirare i limiti precedentemente descritti. Tale meccanismo sembrava compiersi attraverso lo slittamento su un piano d'azione diverso, raggiunto a seconda dei casi con una temporalità perpetua e lontana dal presente del vissuto, una poetica del sublime, o una dialettica tra dinamismo fenomenico ed immaginario dell'artista. La prima via era quella perseguita da Anselmo, il cui lavoro si collocava al di fuori dal tempo:

Que reste-t-il alors ? Peut-être la conscience d'une existence sanctionnée par le temps et qui constitue un rempart contre la disparition des recherches. En acceptant d'être pris dans un processus 'infini', on renonce à l'illusion d'une liberté future et le travail se fait comme une cueillette, *morceau par morceau*, hors du temps. Le travail d'Anselmo semble mettre en évidence ce caractère infrastructurel qui dissout la réalité de la recherche esthétique dans un 'tout', anonyme et aléatoire, ceci pour jouer le jeu d'une indétermination absolue<sup>1685</sup>.

La seconda rappresentava la produzione del grande assente a *Identité Italienne*, Calzolari, ideatore di un universo fatto di sensuale materia, mai intrappolata in sé stessa ed emotivamente "attiva":

La disparition de toute rigidité fait des œuvres des lieux actifs dynamisés par la notion de non-fini, et leur fluidité met en évidence leur caractère passionné. La préférence donnée au pouvoir intrinsèque des matières et au plaisir qu'elles donnent, comme l'intérêt ému et sensuel que l'on prend à leur manipulation permet de comprendre en quoi Calzolari oppose le *sublime* et le pittoresque à une énonciation froide et conceptuelle<sup>1686</sup>.

Infine Zorio, che innescava un dialogo dialettico tra visione ed energia dinamizzando segni, scritture mentali e materiali fisici: «Le lien intime entre la nature des phénomènes dynamiques et l'imaginaire se retrouve dans les 'figures' et les 'tensions' de Gilberto Zorio», il cui lavoro «montre la volonté de réaliser une osmose entre des termes distincts, tels que la vision et le passage de l'énergie»<sup>1687</sup>.

Risultava lampante in tali ragionamenti la centralità dell'Arte povera, vero motore del discorso di Celant. Il breve accenno alla situazione dei primissimi anni Settanta, scissa tra pittura analitica – rappresentata da Griffa e Gastini – e nuovi media – citati Patella, Zaza, Baruchello, Grifi, Ontani, Grisi –, veniva comunque ridimensionato a conseguenza diretta del vitalismo esplosivo della generazione di fine anni Sessanta:

---

<sup>1685</sup> Ivi, p. 10.

<sup>1686</sup> *Ibid.*

<sup>1687</sup> *Ibid.*

Comme l'on a vu, la génération de 68 est portée à utiliser des moyens antilogiques pour démanteler les codifications rigides de l'art. Elle croit en un continuum des faits et déclenche des réactions en chaîne qui entement ou démolissent les structures séparées du contexte art. Elle a rendu impossible le retour aux conditions schématiques et réductives que l'on exaltait auparavant<sup>1688</sup>.

Celant proseguiva analizzando il contesto politico degli anni Settanta – «la politique de la tension, excitée par les bombes fascistes des corps séparés»<sup>1689</sup> –, che aveva determinato una cesura irreversibile nel sistema dell'arte: così come a livello sociale «On affirme plutôt l'autonomie qui, mettant fin à la responsabilité collective, fait de l'intime et du personnel des données aussi destructives que la lutte des classes», nell'arte degli anni Settanta veniva registrato «un repli sur soi». Sebbene spesso gli artisti protagonisti restassero immutati, a cambiare drasticamente era l'orientamento delle ricerche, le modalità di relazione con il proprio io, con il proprio fare e con la società. Si trattava di un momento di decomposizione e rimescolamento che avrebbe mandato definitivamente in cortocircuito le associate etichette critiche:

La règle saute et les murs qui emprisonnaient dans *une* tendance, minimal ou pauvre, se désagrègent, tandis que chacun se fait sentir l'urgence d'un travail expressif (ex-art), qui ne mène pas pour autant à la constitution d'un front sémantique commun. La communauté se révèle être en fait surveillance puisqu'elle permet la réadaptation des « marginaux », parmi lesquels les artistes. Ainsi, dans le milieu des années 70, dans chaque domaine de l'expression, on accélère la dissolution du groupe et on met en place des dispositifs existentiels singuliers, privés et sexuels. La culture n'est plus partagée par le rite de l'avant-garde ; au contraire, le concept de néo-avant-garde se décompose et on touche le fond du théâtre intime<sup>1690</sup>.

Sebbene Celant dichiarasse che «On ne met plus en scène le matériel qui avait servi au *land art*, au *body art*, au *conceptual art*, mais l'atomisation des nœuds qui constituent en chacun de nous le conflit entre le sujet et l'objet»<sup>1691</sup>, la narrazione chiamava in causa alcuni artisti che avevano esordito nell'ambito dell'Arte povera aggiungendo anche altri nomi, poi presenti al Beaubourg nel 1981, sotto il segno dell'imprevedibilità: «Là où on l'on trouve un mouvement

---

<sup>1688</sup> *Ibid.*

<sup>1689</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>1690</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

<sup>1691</sup> *Ivi*, p. 12.

de retrait par rapport au public, comme chez Marisa Merz, ou, dans des moments d'ampleur métaphysique, chez Boetti et chez De Dominicis, on retrouve aussi l'ordre rare d'une expression imprévisible»<sup>1692</sup>. In particolare, il lavoro dei primi anni Settanta di Boetti rivestiva un ruolo-chiave nel discorso, costituendo una sorta di ponte che sanciva il passaggio di testimone tra la vecchia e la nuova generazione artistica. Le due generazioni venivano dunque presentate adottando una prospettiva dialogica:

On a plutôt affaire à la multiplicité infinie du sujet, comme dans les expansions linguistiques et géographiques de Boetti, dont le mécanisme anti-linéaire ouvre la voie à la génération des années 70, de Salvo à Clemente, tant pour le retour au dessin que pour l'articulation infinie des signes. L'artiste des années 70 ressent le drame du moi comme entité à plusieurs voix et il ne se préoccupe plus ni du public ni de la politique<sup>1693</sup>.

Attraverso la stessa lente intimistica e disgregatoria era letta la produzione di Bagnoli e De Maria, le due "scommesse" poi incluse in *Identité Italienne* che erano qui introdotte insieme alle ricerche di Paladino e Clemente:

Le monde s'est déjà écroulé et l'unique salut réside dans la position excentrique de l'être intime. En ce sens, des artistes comme Bagnoli et De Maria, Paladino et Clemente, ne semblent plus intéressés par un art codé considéré comme un message adressé aux autres au point qu'ils le gardent présent en eux. [...] A leurs yeux, la dématérialisation et l'appauvrissement correspondent à une dispersion intérieure, et même de la génération de 68 a découvert les régions nouvelles du tactile et de la logique, c'est la secousse du milieu des années 70 qui a tout décentré<sup>1694</sup>.

Sebbene Celant registrasse il drastico cambiamento a cui si stava assistendo alla fine degli anni Settanta, va evidenziato come non tutti gli italiani fautori del ritorno alla pittura fossero presentati servendosi di un giudizio negativo. Il testo originale risaliva infatti al 1978: tali giudizi sarebbero dunque da restituire a un momento in cui la Transavanguardia italiana non era ancora stata postulata in maniera programmatica da Achille Bonito Oliva su «Flash Art». Tale precisazione, apparentemente innocua, è in realtà fondamentale per sottolineare l'interesse

---

<sup>1692</sup> *Ibid.*

<sup>1693</sup> *Ibid.*

<sup>1694</sup> *Ibid.*

dimostrato del critico genovese, almeno in un primo momento, per le ricerche di artisti quali De Maria, Paladino, Clemente.

Nel 1981 De Maria avrebbe potuto esporre al Centre Pompidou al fianco dei protagonisti dell'Arte povera, forse per una posizione ritenuta marginale rispetto ad artisti con una connotazione pittorica più esclusiva, nonché più strettamente correlati alle speculazioni critiche di Bonito Oliva, come Clemente e Paladino, scartati e stigmatizzati da Celant. Diverso il giudizio riservato a Chia e Cucchi, Rabito e Bartolini, evidentemente disdegnati da Celant sin da principio. Il loro lavoro era giudicato su «Art Press» come assolutamente antitetico e distruttivo rispetto a quella libertà espressiva conquistata dalla generazione precedente, da loro ridotta a puro soggettivismo narcisistico-reazionario:

Les œuvres de Chia et Cucchi, Rabito et Bartolini apparaissent comme des dispositifs énergétiques qui filtrent les pulsions au moment où celles-ci passent dans la main de l'artiste. Ce qui surgit se situe hors de toute définition, n'a ni non ni attribut, l'unique valeur qui est assumée est celle d'une intensité qui, dans un moment d'explosion, rétablit et réinvente ce qui avait été démolé dans les années 60 : le sacré de la création<sup>1695</sup>.

La disanima di Celant si chiudeva con un paragrafo dedicato al ritorno al disegno: senza riferirsi specificamente a nessun artista, il critico individuava nel ripescaggio delle tecniche del passato un gesto eminentemente commerciale: «Le crayon et l'aquarelle, indices d'une facture traditionnelle, produisent des *di/egni* que leur théâtralité et leur aspect allégorique vouent au succès»<sup>1696</sup>. I toni si facevano particolarmente polemici in riferimento a quegli esiti che sembravano caricarsi di un decadente romanticismo, colpevoli della definitiva *tabula rasa* delle conquiste del decennio precedente:

Ces artistes vont vers un vérisme lyrique et un néo-réalisme hermétique, où l'œil désigne l'art comme une pratique séparée soit du moi, soit du social. Tout cela cependant apparaît comme une sorte de romantisme ou de dandysme, où la peinture réincarnée se revêt de nostalgie du passé, de culture régionale, parfois historique. A la vision de 68 du tout artistique, s'oppose le fantasme du fragment qui parle de lui-même et qui dissimule dans le merveilleux pictural, le rétablissement et la confirmation de la figuration et du narratif. Formes et figures reviennent en fait au bon sens du pathos et de l'expiation historique,

---

<sup>1695</sup> *Ibid.*

<sup>1696</sup> *Ibid.*



tournés vers l'ordre et non vers la déconstruction de la représentation. Le trajet risque d'être tout à fait involutif, parce que le symptôme d'une recomposition de l'unité<sup>1697</sup>.

L'apocalittica conclusione celantiana, che sarebbe poi sfociata nell'attacco sferrato nei confronti della Transavanguardia durante *Identité Italienne*, sembrava fungere 'in negativo' da modello per uno dei capitoli della celebre *Critica della modernità* di Jean Clair, in cui viene decantato l'"elogio del pastello" attraverso una retorica romantica tanto abbagliante quanto stucchevole, in supporto ad un definitivo ritorno alla tradizione<sup>1698</sup>. Il contributo di Celant non era forse sfuggito a Clair, che in quegli anni stava dedicandosi alla realizzazione di una mostra come *Les Réalismes 1919-1939*<sup>1699</sup>, dall'emblematico sottotitolo *Entre révolution et réaction*, che avrebbe rappresentato uno dei principali bersagli di Celant come emerge dalle già citate dichiarazioni d'attacco verso il coevo "sironiano" e "sarfattiano" "ritorno all'ordine".

Si chiudeva presagendo una "re-sacralizzazione della creazione" il contributo – ad oggi poco noto in tale versione – di Celant, che poteva fungere da sottotesto di preludio alla mostra del Beaubourg del 1981. Nel presentare artisti e tendenze l'articolo metteva in risalto contorni meno netti rispetto a quella che sarebbe poi stata la configurazione definitiva di *Identité Italienne*.

#### 4.4 NON SOLO PITTURA. NUOVE POSSIBILITÀ PER L'ARTE POVERA, TRA IBRIDAZIONI E CANONIZZAZIONE

Nel 1982 Achille Bonito Oliva elevò definitivamente la Transavanguardia al grado di fenomeno di caratura internazionale attraverso la messa a punto di *Trans-avantgarde International*, volume bilingue in italiano e in inglese (Fig. 4.104). Al suo interno era presente una sezione riservata al panorama della pittura internazionale in cui venivano raccolti «testi informativi di critici sulla nuova pittura nei singoli paesi, non tutta identificabile sotto il termine di Transavanguardia»<sup>1700</sup>.

Non mancavano contributi di approfondimento sulla situazione francese, caratterizzata dalla diffusione della *Nowelle peinture* (Fig. 4.105): «Absent depuis près de 20 ans de la scène internationale, la France vient de voir surgir une situation culturelle nouvelle qui soudain la hisse

---

<sup>1697</sup> *Ibid.*

<sup>1698</sup> Cfr. CLAIR 1983; CLAIR 1984.

<sup>1699</sup> *LES RÉALISMES 1919-1939* 1980.

<sup>1700</sup> BONITO OLIVA 1982, p. 151. Presenti contributi su America, Germania, Italia, Gran Bretagna, Austria, Francia, Svizzera, Olanda, Belgio, Svezia, [ex] Jugoslavia, Canada, Australia, Israele, America Latina, Spagna.

largement au niveau de ses partenaires occidentaux»<sup>1701</sup>. I rappresentanti della nuova pittura francese sembravano essere numerosi: veniva analizzato il lavoro degli esponenti della *Figuration Libre* Rémi Blanchard, François Boisrond, Robert Combas et Hervé Di Rosa, ma anche artisti maggiormente legati alla tradizione come Jean-Michel Alberola; casi più isolati come Jean-Charles Blais ma anche l'opera di Gérard Garouste che come già visto era stato inizialmente sostenuto da Michel e Liliane Durand-Dessert. Le novità pittoriche sembravano investire di nuova enfasi la scena francese, finalmente epurata da quell'intellettualismo del decennio precedente che aveva contribuito alla marginalizzazione della produzione artistica locale:

Pour la première fois en France, ces artistes font de la part des médias l'objet d'un gigantesque intérêt, alors que l'art contemporain était jusque-là cantonné dans son ghetto intellectuel, ce phénomène nouveau indique que ces jeunes artistes ont su porter leurs défis picturaux à la hauteur d'un enjeu de culture<sup>1702</sup>.

A tali ricerche pittoriche, pseudo-progressiste e certamente tarate per un successo di scala internazionale, si contrapponevano gli artisti della *Nouvelle Subjectivité* radunati sin dal 1976 sotto tale etichetta da Jean Clair<sup>1703</sup>, che difendeva una visione critica molto più rigida e austera di composto ritorno alla tradizione, come avrebbe poi ribadito definitivamente in *Critica della modernità*<sup>1704</sup> (Fig. 4.106). Le reazioni alla nuova ondata pittorica da parte degli artisti della generazione precedente si configurarono spesso attraverso una presa di posizione di distacco netto e categorico, comportando talvolta delle vere e proprie rotture con i galleristi che avevano, ovviamente, accolto positivamente il ritorno del quadro intravedendo le potenzialità del fenomeno a livello economico. Emblematico in tal senso il caso di Yvon Lambert: Giulio Paolini ha raccontato di aver tradito il decennale sodalizio con il gallerista parigino – seppur momentaneamente – all'inizio degli anni Ottanta slegandosi dalla sua galleria proprio a seguito dell'appoggio fornito da Lambert ad artisti come Blais e Combas:

C'è anche la voce: tradimento. E poi riconciliazione. Il tradimento avviene quando il nostro caro Yvon mi aveva un po' deluso, si era dato anima e corpo a quella pitturaccia, Combas, la Transavanguardia francese. Sgradevole. Le cose brutte, per noi, ma che però piacciono, finisce che vendono. Un altro si chiamava Blais. In questo frangente io non andavo più

---

<sup>1701</sup> DE LOISY 1982, p. 211.

<sup>1702</sup> Ivi, p. 220.

<sup>1703</sup> Cfr. *NOUVELLE SUBJECTIVITÉ* 1976; CLAIR 1979.

<sup>1704</sup> CLAIR 1983; CLAIR 1984.

d'accordo con Yvon, e allora non so come ma ci fu un interessamento molto attivo e coinvolgente della galleria Maeght-Lelong, galleria che mi corteggiava un po' ed io ho pensato che potessi anche farlo. Era una galleria di un certo tono, anche se non familiare. Ma [...] non ne trassi granché, né di gusto né di risultati commerciali, per cui niente. Un giorno, non so come, mi sono ritrovato in casa Lambert e tornai da Yvon. Si era un po' ricreduto nel frattempo. Si è trattato di una moda intensa ma breve. E adesso che ne è di loro? Stanno meglio in salute i nostri italiani, anche se loro pure sono un po' zoppicanti<sup>1705</sup>.

Lo stesso Lambert ha recentemente testimoniato di come il repentino ritorno al disegno e alla pittura sembrasse aver azzerato gli sforzi di tutte quelle ricerche concettuali, ambientali, postminimaliste, difese sino a quel momento:

Io come mercante, mi è costato caro! Alcuni artisti mi hanno lasciato, altri sono rimasti. Ma mi ha fatto male. Buren non era d'accordo con le nuove scelte, era furioso. La prima mostra in galleria, Buren era con me. Ma la vita continua. [...] Non c'era nulla di rivoluzionario, ma dopo l'austerità del minimal e del concettuale mi ha fatto bene tornare alla pittura<sup>1706</sup>.

In realtà la produzione di tali artisti sarebbe risultata, come ogni moda, poco resistente alla prova del tempo; nonostante ciò, proprio attraverso questi pittori la Francia riviveva finalmente un momento di apertura e sperimentazione. Alcune mostre concepite tra Parigi e Roma da Yvon Lambert e Ugo Ferranti, ad esempio, coniugavano in maniera piuttosto sperimentale e dialogica gli esiti di artisti affermati del decennio precedente, come Paolini, Kounellis, Kosuth o Buren, alle ultime novità assecondando una sensazione di fermento culturale inedita:

In quel frangente c'era l'Europa che ribolliva di proposte, di tensioni che gli artisti immettevano nel loro lavoro. Yvon l'ha colta immediatamente, così come Ugo. Tutte quelle latenze, quelle cose che erano state costruite da quei lavori un po' irregolari licenziati dalla generazione precedente (come Twombly, in cui la pittura veniva annunciata più che espressa; o Paolini, con il suo atteggiamento storico; o Kounellis, attento all'aspetto più mitopoietico) erano per noi la 'cosa' che bruciava, il carbone ardente da cui ripartire per riportare in superficie una possibilità di sintesi ulteriore. [...] Lo spazio del quadro non era lo spazio di 'transito', né lo spazio del souvenir o del riassunto storico, come certa vulgata

---

<sup>1705</sup> CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI 2021.

<sup>1706</sup> Dichiarazione di Yvon Lambert in *ARTEMISIA. ROMA, PARIGI, NEW YORK 1980 2022*.

del Postmodernismo cercava di propagandare. L'idea era quella di compiere una sintesi e trovare uno spazio ulteriore, ripartendo dalla forma del quadro<sup>1707</sup>.

Tale condizione di fluidità avrebbe fatto sì che, accanto a pittori e quadri, l'estetica dell'Arte povera potesse venire riscoperta e apprezzata anche dalla nuova generazione francese grazie alle ricorrenti acquisizioni museali e alle frequenti mostre antologiche dei protagonisti dell'Arte povera che, durante il corso degli anni Ottanta, monopolizzarono la programmazione di musei e gallerie, occupando al contempo fiumi di pagine su quotidiani e riviste di settore. Si parlava sempre più ricorrentemente di "barocchismo" dell'arte, evidenziando una situazione generalizzata di sincretismo e commistione di *media* e linguaggi. Parallelamente, mentre Germano Celant si impegnava nel processo di storicizzazione dell'Arte povera anche in Francia si tentava di trarre alcuni bilanci confrontandosi con l'arte del decennio precedente: una mostra come *Tendances de l'art en France 1968-1978/9*, in scena tra il 1979 e il 1980 all'ARC del Musée d'Art Moderne (Figg. 4.107-4.109) attraverso ben tre appuntamenti, rappresentava una nuova occasione di riflessione dopo il fallimento della mostra al Grand Palais del 1972<sup>1708</sup>. A differenza di Celant, Suzanne Pagé metteva le mani avanti sconfessando ogni movente vagamente nazional-identitario:

Avec ces trois expositions réalisées en collaboration avec le Festival d'Automne, L'ARC inaugure une formule qui vise à établir périodiquement des bilans d'actualité des diverses tendances de la création artistique. [...] Il est clair qu'il ne s'agit pas, ici, de chercher à dégager un visage spécifiquement français d'un art heureusement traversé, lui aussi, et agi par les grands courants de pensée et de création internationaux [...]<sup>1709</sup>.

Nella sua triplice configurazione la mostra rappresenta uno spunto per alcune considerazioni. Le prime due puntate erano state assegnate alla visione di due critici, Marcelin Pleynet (Fig. 4.107) e Gérard Gassiot-Talabot (Fig. 4.108), entrambi strenui difensori di tipologie di ricerche che, seppur antitetiche, trovavano terreno comune nel dominio della pittura. Se Pleynet schierava «trois générations d'artistes liés par leur commune modernité à

---

<sup>1707</sup> Dichiarazione di G. Dessì in *ivi*.

<sup>1708</sup> *12 ANS D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE 1960-1972* 1972.

<sup>1709</sup> PAGÉ 1979, p.n.n.

aborder la peinture dans sa stricte définition d'espace et de couleur»<sup>1710</sup>, spaziando dall'astrazione degli anni Cinquanta di Sam Francis e Joan Mitchell, ma anche di James Bishop, Simon Hantaï e Pierre Soulages, sino agli esiti più concettualizzanti legati alla pittura analitica degli esponenti di Supports/Surfaces e di Martin Barré, Gassiot-Talabot «rendra compte surtout du courant, très vivace dans la France des dix dernières années, de la peinture Figurative»<sup>1711</sup> di artisti variamente legati al Salon de la Jeune Peinture o alla Figurazione Narrativa come Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Erró, Jacques Monory, passando anche – inaspettatamente – per Aldo Mondino e Gina Pane.

Così presentato, il panorama artistico degli anni Settanta francese parrebbe piuttosto arretrato inquadrabile entro una sorta di scontro dialettico, dal sapore inattuale, tra astrazione e figurazione pittorica. Nonostante tale considerazione, gli artisti chiamanti in causa da Pleynet e Gassiot-Talabot – pur rifacendosi alla propria visione soggettiva, affatto imparziale – certificavano alcuni aspetti peculiari, che fanno del panorama francese di quegli anni una sorta di *unicum*. Un inestinguibile attaccamento al *medium* pittorico rendeva evidente che il fantasma della pittura non aveva mai realmente abbandonato il contesto francese. Tale circostanza trovava riscontro anche nel dibattito critico, a partire dal fatto che i due critici risultavano legati ad alcune importanti riviste di settore – il primo alla cerchia di «Tel Quel» e di «Peinture»; il secondo a «Opus International» –. Come già visto, nonostante tale evidenza non erano mancati linguaggi e modalità espressive più sperimentali, pur avendo incontrato resistenze e difficoltà nell'imporli: artisti come Boltanski, Sarkis, Anne e Patrick Poirier erano riusciti a consolidare la propria carriera affiliandosi a gallerie e scenari principalmente non francesi puntando su geografie tedesche ed americane.

In mancanza di una visione critica conciliante questi stessi artisti avrebbero preso parte alla rassegna del 1979 autonomamente (Fig. 4.109) attraverso la propria voce, scavalcando ogni incasellamento di comodo:

Cette suppression définitive des genres ou catégories traditionnelles et leur contamination réciproque est caractéristique d'une part importante de l'art des dix dernières années, tel qu'il apparait surtout dans le Partis Pris autres. Participant de l'Art Conceptuel sans doute, il s'inscrit plutôt dans l'esprit de Dada et de Fluxus. Il s'emploie à réduire l'écart entre l'Art et la Vie dont il saisit le flux dans ce qu'elle a de plus anodin, modeste, familial, précaire,

---

<sup>1710</sup> Ivi, p.n.n. Si rimanda, oltre che al catalogo relativo al primo appuntamento affidato a G. Gassiot-Talabot, anche al secondo a cura di M. Pleynet. *TENDANCES DE L'ART EN FRANCE 1968-1978/9 1 1979*; *TENDANCES DE L'ART EN FRANCE 1968-1978/9 2 1979*.

<sup>1711</sup> PAGÉ 1979, p.n.n.

insignifiant ou plus secret, irrationnel même [...] tout un réseau occulte de stratégies fictives que l'on a parfois regroupé sous le générique des *Mythologies individuelles*<sup>1712</sup>.

Chiamando ancora una volta in causa la celebre sezione delle “Mitologie individuali” della *documenta 5* del 1972, Pagé presentava le *Partis-pris autres*, ovvero quello degli artisti contestatari, appellandosi ai precetti tipici delle avanguardie di fine anni Sessanta oramai canonizzate. Rifiutando le posizioni di Pleynet e Gassiot-Talabot numerosi francesi, giovani e meno giovani, avrebbero ribadito la propria indipendenza attraverso il terzo appuntamento previsto in rassegna e concepito in autonomia, ovvero in assenza di critici di riferimento (Figg. 4.110-4.111):

[...] exposition qui tentera, dans tous les cas, de ne point identifier, s'appropriier ou infléchir l'issue de la vie artistique des années qui précèdent, mais plutôt d'interroger, par le biais d'une présentation non préméditée, l'ensemble contradictoire, inachevé et ingouvernable que peut produire aujourd'hui une exposition collective à caractère national<sup>1713</sup>.

Rispetto alle dinamiche italiane, gli artisti francesi più affini alle ricerche dell'Arte povera si differenziano per aver rifiutato, anche ad una cronologia tanto avanzata, di conformarsi alle speculazioni teoriche di critici, curatori e storici dell'arte: si tratta di una peculiarità tutta francese, già tirata in ballo in occasione di *12 ans d'art contemporain en France* del 1972, che avrebbe continuato a perdurare anche in seguito.

Tra la fine degli anni Settanta ed i primi anni Ottanta il lavoro di questi stessi artisti, che avevano animato la stagione precedente, iniziò ad esser letto mediante lenti diverse: emergeva una nuova attenzione nei confronti dell'aspetto più materiale delle opere. Se sino a quel momento l'aspetto teorico – e talvolta – politico aveva frenato analisi simili, divenendo una sorta di fardello ideologico che impediva un corpo a corpo con la fisicità delle opere, il punto di vista sembrava finalmente capovolgersi diametralmente: ritornò in voga il termine “*sculpture*” associato al dominio processuale o naturale<sup>1714</sup>, ed era possibile interrogarsi senza dissimulazioni

---

<sup>1712</sup> Ivi, p.n.n.

<sup>1713</sup> LES ARTISTES PARTICIPANTS 1979. Artisti partecipanti: Didier Bay, Christian Boltanski, Daniel Buren, André Cadere, Pierre Dunoyer, Bernard Frize, Paul-Armand Gette, Micha Laury, Bertrand Lavier, Jean Le Gac, Annette Messager, Anne et Patrick Poirier, Sarkis, Niele Toroni, Jean-Luc Vilmouth, cfr. *TENDANCES DE L'ART EN FRANCE 1968-1978/9 3* 1979.

<sup>1714</sup> Tale fenomeno, osservato in relazione alla mostra del 1982 *Arte povera, Antiform (ARTE POVERA, ANTIFORM. SCULPTURES 1966-1969* 1982), è riscontrabile già a partire dal 1978. Emblematica in tal senso la mostra *Sculpture/Nature*, in programma al CAPC di Bordeaux nella primavera del 1978, poi itinerante (*SCULPTURE/NATURE* 1978-1982). In mostra: Alice Aycock, Canole, Jean Clareboudt, Walter De Maria, Jan Dibbets, Richard Fleischner, Suzanne Harris, Michael Heizer, Richard Long, Gordon Matta Clark, Robert Morris, Dennis Hoppenheim, Charles Simonds, Robert Smithson, Alan Sonfist.

sui «problèmes formels posés par certains objets»<sup>1715</sup>. Tali questioni eminentemente formali, che erano rimaste valide esclusivamente se chiamate in causa entro il dominio pittorico, alla fine degli anni Settanta vennero estese agli esiti più disparati, e non è azzardato leggere tale tendenza parallelamente al ritorno in pompa magna dell'Arte povera, che poteva evidentemente continuare a sollecitare, con una spiccata presenza fisica delle opere, un approccio di tipo sensoriale da parte di osservatori e critici. Un articolo di Gilbert Lascault del 1977 apparso su «XX<sup>ème</sup> siècle» costituisce un esempio calzante in tal senso (Figg. 4.112-4.114):

Dans *Art en France : une nouvelle génération* [1972], Jean Clair s'efforce de distinguer, à l'intérieur de l'art après 1968, quelques grandes catégories. Il oppose ainsi ce qu'il nomme les recherches autour du support [...] et celles qui aboutissent à des objets liés à des comportements [...]. D'autres critiques sont plus violentes [...]. Pour eux, une certaine peinture aurait, seule, pouvoir de poser les problèmes formels de la couleur, de la ligne, de la surface, des limites de l'œuvre, et également les problèmes des matériaux artistiques et du geste producteur. De tels critiques (souvent dogmatiques) accordent ainsi à quelques peintres (qui heureusement le refusent souvent) un privilège exorbitant : être les chercheurs exclusifs d'une théorie artistique rigoureuse. [...] Il convient alors d'abolir ce privilège fallacieux [...]. D'ailleurs, les questions de la couleur, de la forme, des limites de l'œuvre, de l'acte artistique, des matériaux, ne sont la propriété de personne. Elles interrogent tout artiste, même s'il n'est pas exclusivement préoccupé par elles. [...] Ces problèmes jouent aussi dans l'élaboration de certains objets, eux-mêmes liés à des comportements, à des rêves, à des récits que se raconte l'artiste, à ce que l'on a parfois nommé des mythologies personnelles. Quatre exemples permettent de le montrer : les travaux de Bertholin, d'Anne et Patrick Poirier, de Sarkis, de Jean Clareboudt. Ces démarches n'ont sans doute rien de commun. Mais toutes quatre situent les problèmes formels de l'art en des lieux inhabituels<sup>1716</sup>.

Si trattava di un modo totalmente nuovo di approcciarsi a tali esiti artistici del decennio appena trascorso in Francia, sintomo di un cambiamento in atto che, pur vedendo la pittura imporsi sul mercato internazionale, permetteva al contempo di riconsiderare e valorizzare il lavoro di tutta quella cerchia d'artisti oramai non più giovanissimi ma che erano stati precedentemente poco valorizzati dalla critica locale. Così se il caso di Anne e Patrick Poirier è interessante, oltre che per il riferimento alla qualità cromatiche delle opere, per la continua

---

<sup>1715</sup> Cfr. LASCAULT 1977.

<sup>1716</sup> Ivi, pp. 91, 93.

intermedialità in bilico tra disegno e scultura – «Ce qui est habituellement outil du dessinateur devient, grâce à eux, matériau du sculpteur»<sup>1717</sup> –, è soprattutto l'eterogeneo ed impressionante elenco di materiali fornito da Sarkis ad attirare l'attenzione:

Cette guerre, Sarkis utilise de multiples matières pour la poursuivre et l'évoquer. À ma demande, il dresse l'inventaire des matières qu'il utilise. Inspecter, inventorier, compter les troupes et dénombrer le matériel : ce sont là les activités importantes pour le militaire. Sarkis utilise "Terre cuite - films en négatif - de l'eau - bac de développement - néon rouleau de goudron - ampoule qui marche dans l'eau - résistance électrique - goudron - mekano - chalumeau - table - chaise - coffre-fort - band magnétique - haut-parleur - bande adhésive - photos - compteur téléphonique - chambre à air en caoutchouc - couteaux de boucher - bois - marches militaires - peinture de camouflage - tissu de camouflage - flash électronique - verre-plomb roulettes- agrafes - crayon fauteuil noir - tampon - ma voix - la langue turque - films - documents - écriture - dossier de police - disques - pastels - boîte de films - rails - écran de projection - fusils - Nagra SN - Tessina - Bulova - Minox- Écouteur Seinheiser - qualité militaire - opération organestra-tragédie - la drama or the tempest - firtinanin dram - sarkis zabunyan - rouge indien - matt 67 - lit de camp - chemise kaki - aboiement - classé - ... ". Tout devient matériel de combat. Des forces se condensent dans des objets, dans des matières, dans des noms propres, dans l'activité du classement, dans des langues différentes<sup>1718</sup>.

Si evidenziava dunque un'inedita attenzione verso la materialità del fare artistico, così come una rinvigorita facilità di slittamento tra tecniche ed ambiti diversi. Le etichette non rappresentano più un problema: il disegno poteva diventare scultura, così come la pittura poteva contaminare l'oggetto.

Di riflesso, accanto ad interpretazioni più attente agli elementi costitutivi delle opere, stava imponendosi una lettura degli artisti della generazione precedente in chiave resistenziale: Sarkis, noto sin dalla fine degli anni Sessanta per le sue bacinelle con resistenze elettriche immerse nell'acqua, e da sempre sensibile ad argomenti quali storia, cultura e politica, si prestava particolarmente a letture del genere. All'altezza del 1981 il quotidiano «Le Figaro» intitolava la recensione di una mostra personale dell'artista che si teneva alla Galerie Albert Baronian di Bruxelles *Sarkis, le résistant* (Fig. 4.115). Protagonisti indiscussi i materiali – in una nuova convivenza tra elemento naturale, oggetti e acquerelli, sintomatica dei tempi – che, sottendendo

---

<sup>1717</sup> Ivi, p. 94.

<sup>1718</sup> Ivi, pp. 97, 99.



un'implicita militanza resistenziale a partire dal loro perdurante aspetto 'povero', invitavano il visitatore a non abbassare la guardia:

Trois grandes bâches kaki par terre au milieu de la galerie, un peu de blanc d'Espagne, des bacs de plastique dans lesquels flottent des objets en bois figurant des épaves, un filet et, au mur, des aquarelles encadrées, [...] voilà pour le matériau. L'élément qui relie tout cela et va donner vie à l'ensemble c'est l'eau, choisie me semble-t-il pour son caractère éminemment incompressible. [...] ce thème de la résistance est au cœur de l'exposition...et peut-être de l'œuvre tout entière de Sarkis. Comme s'il était nécessaire pour l'artiste de réveiller toujours la vigilance<sup>1719</sup>.

Nonostante all'altezza del 1976 l'artista avesse ritrovato la pittura<sup>1720</sup>, una lettura che esaltasse l'impiego di materiali poveri – finalmente decantati apertamente – perdurava: tali materiali erano descritti come l'armamentario di un combattente, senza conflittualità alcuna con la rinvigorita passione pittorica, anche quando l'artista si apprestava finalmente ad esordire al Beaubourg:

Sarkis a toujours fait figure de combattant. A partir de matériaux volontairement pauvres, il vent déranger nos habitudes et pose des questions insidieuses sur le fonctionnement de l'art dans notre société technologique. Aujourd'hui, Sarkis expose à Beaubourg : aurait-il rendu les armes ? Il n'en est rien<sup>1721</sup>.

Alcune mostre dell'inizio degli anni Ottanta risultano emblematiche di tale momento di svolta, che interessò anche la produzione di alcune personalità emergenti: titoli come *Après le classicisme* (1980), *Baroques 81* (1981) o *Leçon de choses - Truc et troc* (1982-1983) attestavano una situazione di esuberanza creativa in cui i canoni artistici prestabiliti risultavano più fluidi<sup>1722</sup>. Se da un lato tali occasioni videro una forte presenza di pittori – onnipresenti artisti come Georg Baselitz, Sandro Chia, Francesco Clemente, Anselm Kiefer, Nicola De Maria, Mimmo Paladino, David Salle, Julian Schnabel, etc. –, non è forse stato rimarcato a sufficienza che la pittura veniva spesso presentata con un necessario contrappunto costituito da una parallela nuova generazione di artisti non pittori – o almeno, non esclusivamente – per i quali gli esiti dell'Arte povera, in quel momento sistematicamente promossa in Francia, costituirono un punto di partenza

---

<sup>1719</sup> NURIDSANY 1981.

<sup>1720</sup> BOUISSET 1976.

<sup>1721</sup> BOUISSET 1979.

<sup>1722</sup> Cfr. *APRÈS LE CLASSICISME* 1980; *BAROQUES 81* 1981; *TRUC ET TROC / LEÇONS DE CHOSES* 1983.

determinante. Se spesso gli aspetti più processuali dei lavori sembravano accantonati, almeno la componente oggettuale e l'impiego disordinato di materiali disparati, presentati con la stessa estetica cantieristica che aveva caratterizzato la fine degli anni Sessanta era presente: in assenza di un atteggiamento contestatario e di rottura, era comunque possibile individuare almeno un'«estetica povera» debitrice del *revival* in atto.

Del resto, come dimostrava la mostra che sancì una volta per tutte il ritorno alla pittura agli albori del nuovo decennio, *Aperto 80*, la situazione francese restava soprattutto nelle dinamiche di mercato internazionali piuttosto marginale<sup>1723</sup>; era dunque spontanea, a fronte di tale condizione, la convivenza di stili e pratiche diverse<sup>1724</sup>. Si può dunque parlare di un momento di «eclettismo gioioso», evidente nelle mostre francesi di quel periodo e descritto da Catherine Millet con il termine ironico ma significativo di «bulimia»: «on ne prétend plus que la peinture est morte mais on fait de la peinture en y assimilant la réflexion de l'art conceptuel, la dramaturgie des installations et des performances, toutes sortes de matériaux inédits et quantité de mythes, individuels et collectifs»<sup>1725</sup>.

Nell'autunno del 1981, poco dopo *Identité Italienne*, Catherine Millet presentò insieme a Suzanne Pagé un'esposizione sintomatica di tale situazione di «bulimia» al Musée d'Art Moderne di Parigi. Il titolo scelto era *Baroques 81*<sup>1726</sup>, in riferimento a tale pluralismo forte di intrecci e compresenze il cui inquadramento risultava sfuggente (Fig. 4.116). In un momento in cui anche nel lavoro di un artista come Robert Morris la stampa francese rintracciava uno slittamento da un linguaggio minimalista ad uno neobarocco<sup>1727</sup> (Fig. 4.117), la mostra indagava il concetto

---

<sup>1723</sup> Nessun artista francese era stato invitato prediligendo, ancora una volta, le geografie italiane, tedesche, americane.

<sup>1724</sup> Come puntualizzò Catherine Millet nel 1987 «en France, la redécouverte du potentiel historique ne pris pas le caractère nationaliste qu'elle prit dans d'autres pays européens. De même qu'elle subit moins les pressions du marché en faveur d'une production d'objets solidement définis. Les Français n'ont pas eu à réhabiliter un style national, comme l'expressionnisme pour les Allemands, la peinture métaphysique ou le *Novecento* pour les Italiens, que l'histoire officielle récente aurait négligé. D'autre part, en contrepartie d'une situation désavantageuse, c'est-à-dire de la faiblesse du marché de l'art en France, ils bénéficièrent d'un peu de mou par rapport aux dernières exigences du marché international (car le goût pour le caractère national fut paradoxalement imposé par une stratégie internationale, et de cette stratégie, les Français furent tenus à l'écart). Pour ces deux raisons au moins la reprise des matériaux spécifiques de la peinture par la génération qui apparaît en France au début des années quatre-vingt ne s'accompagne pas trop, et en tout cas moins qu'ailleurs, de la dénégation des mouvements anti-peinture des années soixante-dix», MILLET 2015, pp. 236-237.

<sup>1725</sup> Ivi, p. 244.

<sup>1726</sup> Cfr. *BAROQUES 81* 1981. Esponevano: Jennifer Bartlett, Christian Bonnefoi, Jon Borofsky, Peter Briggs, Stephen Buckley, Michael Buthe, Louis Cane, Luciano Castelli, Louis Chacallis, Francesco Clemente, Erik Dietman, Enzo Esposito, Dominique Gauthier, Ron Gorchov, Don Hazlitt, Joël Kermarrec, Jean-Yves Langlois, Nino Longobardi, Paul Neagu, Mimmo Paladino, Sigmar Polke, François Rouan, Salome, Julian Schnabel, Antonio Semeraro, Terry Setch, Pat Steir, David Stoltz, Bernar Venet, Claude Viallat, Jean-Luc Vilmouth, John Walker, Robert Zakanitch.

<sup>1727</sup> GINTZ 1981.

metamorfico di “*art monstre*”<sup>1728</sup> (Fig. 4.118). Significativo l’impiego del termine “*baroques*” al plurale e del relativo sottotitolo, così commentato dalla stessa curatrice: «Le sous-titre de l’exposition *Baroques 81* est *Les débordements d’une avant-garde internationale*. Débordement au sens formel bien sûr : images, objets, matériaux de toutes sortes jaillissent hors du cadre»<sup>1729</sup>. Similmente Suzanne Pagé presentava la mostra sotto il segno di un momento di svolta ed esuberanza, caratterizzato non soltanto da una dominante pittorica, quanto dalla predominanza dell’immagine e del colore in senso lato:

Conçu voici plus de deux ans, le projet a enregistré aussi, avec un recul salutaire, les évolutions de la création elle-même qui, à l’aube des années 80, abandonne les sévérités réductrices d’un art littéral, autoréflexif (art sur l’art), dématérialisé (art conceptuel, process art, art vidéo...), ascétique (monochromie, surfaces planes, minimalisme), dont la radicalité a parfois conduit à des impasses stériles. S’annonce alors, en Peinture/Sculpture aux frontières redevenues floues, un franc retour au pictural et aux prodigalités de l’image et de la couleur (cf. les Nouveaux Fauves en Allemagne, la Trans-avant-garde en Italie, la New Image aux USA et la Pattern Painting...un peu partout)<sup>1730</sup>.

Accanto ad alcuni esponenti di Supports/Surfaces e dintorni – come Louis Cane, François Rouan, Claude Viallat – parteciparono anche alcuni esponenti della Transavanguardia – Francesco Clemente (Fig. 4.120), Mimmo Paladino, ma anche Enzo Esposito e Nino Longobardi – e pittori tedeschi e americani di recente fortuna – Sigmar Polke e Julian Schnabel (Fig. 4.119), su tutti –. Si tentava di analizzare una situazione di ribaltamento registrata in presa diretta ed i cui esiti sarebbero stati visibili più vividamente soltanto a posteriori:

Quand je me trouverai réduite aux souvenirs, je pourrai raconter aux générations nouvelles – si tant est que cela puisse encore les intéresser, mais comment ne pas vivre dans cet espoir – qu’entre mes débuts comme critique militante d’avant-garde et le commencement de ma maturité dans le vieillissement du siècle, en quelque douze ans de biennales de Documenta, de galeries, d’ateliers visités, de documents accumulés, j’aurai vu l’art, l’art moderne, se retourner comme une carte à jouer, le petit rectangle de carton au dos énigmatique, révéler brusquement... Ce sera alors seulement le temps de décider s’il s’agissait du Roi de cœur ou d’un sept de carreau<sup>1731</sup>.

---

<sup>1728</sup> Si rimanda a tal proposito a SARDUY 1981.

<sup>1729</sup> MILLET 1981c.

<sup>1730</sup> PAGÉ 1981, p. 7.

<sup>1731</sup> MILLET 1981d, p. 9.

Congiuntamente al ritorno della pittura, in mostra trovarono una propria collocazione anche sperimentazioni ibride: da Erik Dietmann, da sempre legato a Fluxus, a Bernar Venet, divenuto negli anni Settanta uno dei più rigidi esponenti del concettualismo, al più giovane Jean-Luc Vilmouth, impossibile da definire esclusivamente come pittore o scultore. Prima ancora di soffermarsi su alcune opere, *Baroques 81* risulta un'occasione degna di nota poiché vide a distanza di soli quattro mesi le visioni critiche di Catherine Millet e Germano Celant incrociarsi nuovamente. Se in occasione di *Identité Italienne* Celant era stato intervistato da Millet, adesso i ruoli si invertivano: dopo qualche resistenza, apparentemente motivata dalla presenza in mostra di alcuni esponenti della Transavanguardia<sup>1732</sup>, il critico italiano accolse l'invito a intervistare la curatrice della mostra su «Art Press» (Fig. 4.123).

L'intervista, oltre che far luce sulla mostra, chiariva ulteriormente alcuni nodi salienti riguardanti la metodologia impiegata da Celant in *Identité Italienne*, realizzata poco prima. Il dibattito si concentrava infatti non tanto sull'esposizione *Baroques 81* in sé, quanto soprattutto su alcune questioni di snodo che caratterizzarono le fratture tra la situazione degli anni Settanta e quella del nuovo decennio:

Il s'agit de la première exposition internationale, montrée à Paris, qui rend compte des plus récents mouvements artistiques. Périmées les notions de post-modernisme, de *new wave*, et de retour à la tradition ! On verra qu'il s'agit plutôt ici d'une sorte d'accouplement monstrueux [...] de la peinture et de l'avant-gardisme des années 70. Le débat contradictoire – mais où il est précisément beaucoup question de contradiction – entre Catherine Millet et Germano Celant a lui aussi débordé sur le principe et la conception des expositions<sup>1733</sup>.

L'*incipit* dell'intervista presentava una lunga digressione formulata da Celant sul significato che una mostra poteva assumere, all'altezza del 1981, per un curatore:

En tant que responsable d'expositions et historien de l'art contemporain, je pense qu'une exposition peut être envisagée sous divers angles théoriques. L'exposition est avant tout un livre 'concret' dont les illustrations sont fournies par les œuvres des artistes choisis et le texte par l'accrochage et le parcours dans lequel les œuvres se placent. En somme, je crois

---

<sup>1732</sup> Cfr. *CONVERSAZIONE CON C. MILLET* 2023.

<sup>1733</sup> CELANT, MILLET 1981b, p. 5.

que l'expositions en elle-même est un objet linguistique, articulé et analysable en tant qu'écrit<sup>1734</sup>.

Celant non si limitava a considerazioni di ordine generale, ma ribadiva con convinzione l'importanza di una presa di posizione soggettiva, rifacendosi alla propria personale esperienza:

[...] Il peut avoir une fonction d'information, visant à offrir une vision panoramique d'un phénomène ou d'une histoire de l'art contemporain, et, en ce cas, ta position participe d'une attitude 'partiellement' objective ; ou bien, ta lecture de cette même situation peut s'affirmer de manière 'forte', c'est-à-dire obéir à une vision 'personnelle' et subjective, qui 'force' l'interprétation du contexte. Personnellement, tu le sais, je préfère la seconde position, critique et théorique. Cependant, bien de fois, une exposition n'est pas seulement l'expression d'une vision forte, mais aussi s'impose en fonction de la situation culturelle, internationale et nationale<sup>1735</sup>.

Tali perentorie prese di posizione sembravano ricollegarsi direttamente all'antecedente di *Identité Italienne*, richiamando in particolar modo lo scambio di opinioni intercorso tra Celant e Millet in occasione della relativa conferenza. Quando il primo spiegava provocatoriamente che «Selon moi, les expositions 'illustrent' le critique et l'historien de l'art contemporain, elles en sont le portrait», la seconda rispondeva infatti: «Je crois savoir ce qui te fait dire cela», aggiungendo:

Sur cette question de la personnalisation des expositions, j'avoue que je ne te suivrai pas tout à fait. Cette habitude prise, depuis quelques temps, de considérer l'organisateur comme la vedette de l'exposition me paraît abusive. On ne dit plus une exposition présentant tel ou tel artiste mais, par exemple, une exposition de Szeemann. Est-ce que ça n'est pas un peu exagéré ?<sup>1736</sup>.

Germano Celant chiamava in causa il concetto di *kitsch* e persino la Controriforma – «Tu penses que l'exposition est baroque, mais le Baroque correspond à la Contre-Réforme»<sup>1737</sup> –, con il fine di tratteggiare una situazione in cui «par rapport aux années 60-70, il s'affirme une attitude de la critique 'de consommation' [...], une *call critic* qui s'agit et frémit au moindre coup de sonnette

---

<sup>1734</sup> Ivi, p. 4.

<sup>1735</sup> *Ibid.*

<sup>1736</sup> *Ibid.*

<sup>1737</sup> Ivi, p. 6.

créatif»<sup>1738</sup>. Catherine Millet cercava invece di delineare una linea di graduale trapasso tra i due decenni<sup>1739</sup>, apparentemente privi di comunicazione ma che in realtà necessitavano di esser letti dialogicamente:

[...] je vois cette peinture absorber dans ses limites qui sont historiquement définies, les excès, les défis, les ruptures de l'avant-gardisme des années 60-70. On y trouve les effets du néo-dadaïsme et de l'art de comportement (Dietman, Borofsky...), des arts d'environnement et d'appropriation (Vilmouth, Buthe...), la liberté absolue dans le choix de matériaux (Schnabel), voire un certain exhibitionnisme (Clemente, Castelli, Slome...). D'où l'aspect baroque de cet art, ses formes tentaculaires, ses distorsions, ses gonflements [...] les peintres tentent d'intégrer une contradiction entre leur pratique et ce qui l'excède ou la contredit, que jusqu'alors ils rejetaient, voire déniaient<sup>1740</sup>.

Si trattava di una via impraticabile per un critico come Celant all'altezza del 1981 dato il dualismo, vissuto come oppositivo ed inconciliabile, tra Arte povera a Transavanguardia: solo recentemente gli studi stanno cercando di decostruire tale lettura<sup>1741</sup>. Dei punti di convergenza tra anni Settanta e Ottanta esistevano necessariamente, se non negli esiti almeno nei presupposti di causalità. Così quando Celant palesava le proprie perplessità riferendosi ad una appropriazione manipolatoria dell'agenda della controcultura – «Tu parles d'iconographie, mais ce qui m'inquiète, moi, dans cet art, c'est son contenu. Je me demande si ce n'est pas une récupération et une manipulation des mouvements de revendication qui sont apparus dans les années 70, [...] qui ont eu lieu hors culture [...]»<sup>1742</sup> –, Catherine Millet metteva in risalto il carattere utopistico delle rivendicazioni del decennio precedente domandandosi se le origini di una tale situazione, eclettica e problematica, non risiedessero proprio nel fallimento di tali utopie – «D'abord, je crois que cet hors-culture est une utopie, mais que ce fut effectivement une utopie propre à beaucoup de mouvements des années 70 [...]. Comme toutes les utopies, celle-ci était

---

<sup>1738</sup> Ivi, p. 4.

<sup>1739</sup> «Ce que j'ai donc voulu montrer avec cette exposition, c'est de la peinture, certes, mais de la peinture à la limite de la peinture, enflée, distendue par des formes et des comportements empruntés à l'avant-gardisme des années 70. Une peinture qui représente quand même une provocation par rapport aux conventions qui sont en train de se reconstituer», *ibid.*

<sup>1740</sup> Ivi, p. 6.

<sup>1741</sup> Si pensi, ad esempio, all'analisi della Transavanguardia fornita da Denis Viva (cfr. VIVA 2020), o al ripensamento dell'itinerario artistico di Pier Paolo Calzolari in chiave eminentemente pittorica (cfr. CALZOLARI. PAINTING AS A BUTTERFLY 2019).

<sup>1742</sup> CELANT, MILLET 1981b, p. 6.

dangereuse puisqu'elle est prête, pour soi-disant recouvrer une situation idéale primitive, à tout sacrifier»<sup>1743</sup> – .

In tale meccanismo di punto e contrappunto le riflessioni sollevate dai due critici risultano oggi parlanti rispetto alla duttilità riscontrabile nel panorama artistico dell'inizio degli anni Ottanta, evidenziando la coesistenza di diverse chiavi interpretative spesso non prive di ideologie personali. Sebbene la pittura ritornasse prepotentemente alla ribalta, rimaneva comunque abbastanza spazio per le più disparate tendenze. Proprio nella produzione scultorea, più che altrove, andrebbe rintracciata una sorta di eredità del decennio precedente, con esiti che da militanti e programmatici si configuravano come più liberi e compositi, quasi metamorfici. Non bisogna infatti sorprendersi se nel 1985 era possibile affermare che

la sculpture est à la mode. Depuis quelques années, en France et en Europe, se multiplient les manifestations collectives ou monographiques, historiques ou actuelles, qui lui sont consacrées ou lui font la part belle. Jamais sans doute une telle attention ne lui avait été portée par les institutions, la critique ou le marché. [...] Jamais, semble-t-il, tant d'artistes novateurs ne s'étaient définis comme sculpteurs ou n'avaient admis de voir leur démarche comprise à partir de l'idée de sculpture. Tout parait se passer comme si s'étaient soudain levés les interdits qui avaient fait de la sculpture la chasse gardée des académismes et des formalismes, comme si l'activité artistique avait découvert là les voies privilégiées de son renouvellement<sup>1744</sup>.

Risulta impossibile, e forse inappropriato fornire in questa sede un'analisi dettagliata del lavoro di ogni singolo artista che negli anni Ottanta abbia variamente risentito delle poetiche processuali o dell'Arte povera. Alcune tangenze registrate in quel momento in sede critica aiutano però a comprendere la portata che tale lascito rappresentava per la nuova generazione.

In *Baroques 81* spiccavano presenze come Peter Briggs – inglese, ma stabilitosi in Francia sin dal 1973 – e Jean-Luc Vilmouth, due artisti che ereditarono dalla generazione precedente una forte attenzione nei confronti dei materiali e della processualità del fare artistico (Figg. 4.121-4.122). Tali attitudini risultavano parzialmente epurate dalla spontaneità e dalla precarietà tipiche degli esiti di fine anni Sessanta, a favore di procedimenti più ponderati e progettuali che si ibridavano talvolta con disegno e pittura, senza per questo rinnegare tali precedenti storici.

---

<sup>1743</sup> *Ibid.*

<sup>1744</sup> BERNARD 1986, p. 251.

A scrivere di Peter Briggs nel 1980 fu Jean-Marc Poinso (Fig. 4.124), una delle primissime voci critiche ad aver sostenuto l'Arte povera; non è un caso se il precedente diretto da cui muoveva la poetica dello scultore e degli scultori della nuova generazione, a lui coetanei, venisse individuato da Poinso proprio nell'Arte povera (Figg. 4.125-4.126):

Sans réduire l'œuvre de certains artistes à une période de leur production, j'insisterai sur la spécialisation des investigations qu'ont poursuivies les sculpteurs depuis 1965 pour rappeler que la sculpture ne s'est pas pour autant départie de ses différentes qualités. L'art pauvre est de la sculpture, même si Greenberg n'y reconnaît pas les données fondamentales et spécifiques dont l'affirmation constitue pour lui la modernité. L'art pauvre introduit dans le champ de la sculpture un usage expressif de la matière et de l'espace. Désormais le travail du sculpteur ne peut plus se réduire à l'analyse, parce que la mise à nu des éléments de la sculpture a contribué à modifier la nature des concepts opératoires disponibles. De même que la réduction au plan des moyens de la peinture a permis à Stella de faire des peintures en trois dimensions, de même la sculpture en analysant les notions de masse, de volume, d'occupation de l'espace a dépassé des notions grammaticales anciennes pour mettre à jour des domaines d'intervention insoupçonnés auparavant. C'est à partir de ces données que travaillent de jeunes sculpteurs comme Peter Briggs<sup>1745</sup>.

Jean-Luc Vilmouth fu anche protagonista di *Leçons de choses - Truc et troc*<sup>1746</sup>, esposizione itinerante concepita da Jean-Hubert Martin per la Kunsthalle di Berna, dove venne inaugurata nel giugno 1982, transitata poi anche per Chambéry, Chalon-sur-Saône e Parigi grazie a Suzanne Pagé (Figg. 4.127-4.128). L'intento era in questo caso quello di «désigner, au moment même de leur émergence, des solutions plastiques à la fois très diverses et personnelles, sans prétendre à une démonstration savamment étayée sur des généalogies et déjà porteuse d'une descendance proluxe»<sup>1747</sup> attraverso una linea che rispetto a *Baroques 81* tendeva a scartare la pittura a favore dell'oggetto.

La produzione artistica dei partecipanti veniva letta sotto il segno della letteralità, prendendo le distanze da ogni coinvolgimento emotivo e dall'estetica del rifiuto<sup>1748</sup>; nonostante

---

<sup>1745</sup> POINSOT 1980, p. 32.

<sup>1746</sup> *LEÇONS DE CHOSES/SACHKUNDE* 1982; *TRUC ET TROC / LEÇONS DE CHOSES* 1983. La mostra era stata inizialmente presentata alla Kunsthalle di Berna (9 giugno-25 luglio 1982), per poi passare al Musée Musée Savoisien de Chambéry (6 agosto-27 settembre 1982) e alla Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône. Esponevano, attraverso diverse configurazioni nelle varie tappe: Etienne Bossut, Tony Cragg, Gloria Friedmann, Alexandre Gherban, Bertrand Lavier, David Mach, Patrick Saytour, Daniel Tremblay, Jean-Luc Vilmouth, William Woodrow.

<sup>1747</sup> MARTIN, PAGE 1983.

<sup>1748</sup> «Le point commun à tous ces artistes, en effet, est la référence à l'objet, à son leurre, sa contrefaçon, son bricolage, dans des trucages où les sens se troquent en autant de Leçons de choses fondés sur la littéralité plutôt



ciò alcuni esiti risulterebbero impensabili senza il precedente dell'Arte povera. Viceversa, avveniva anche che l'Arte povera divenisse per i critici una sorta di chiave universale alla quale appellarsi cimentandosi nell'interpretazione del lavoro di qualunque artista emergente che non fosse apertamente identificabile come pittore.

In occasione di *Truc et troc* Jean-Luc Vilmouth presentava *The Gardener* (1981) (Fig. 4.129), un'installazione ambientale composta da alcune piante in dei vasi. L'intervento, che sarebbe stato più volte riproposto nel corso degli anni Ottanta e che dialogava perfettamente con la soluzione adottata da Giuseppe Penone per la personale alla Galerie Durand Dessert del 1986 (Figg. 4.130-4.131), può esser letto come un omaggio all'arte del decennio precedente, rielaborata mediante una resa più fredda: affisso a muro un innaffiatoio scomposto, ironica allegoria del giardiniere citato nel titolo.

In effetti, nella seconda metà degli anni Settanta l'artista aveva esordito con alcune performance che rispolveravano tematiche e sensibilità affini alle ricerche che si erano sviluppate negli anni precedenti: Vilmouth rifletteva sulla spazialità sotto diverse sfaccettature, dall'antitesi tra pieno e vuoto all'occupazione di una data superficie da parte di un corpo, compreso il proprio<sup>1749</sup> (Figg. 4.132-4.134). Sebbene francese, Vilmouth si era formato principalmente a Londra in un ambiente più aperto e sperimentale rispetto a quello offerto dalla Parigi del tempo. Quando nel 1980 l'artista presentò da Yvon Lambert una installazione composta da una serie di fili elettrici dipinti e disposti concentricamente sul pavimento, posizionando al centro una tenaglia (Fig. 4.135), Vilmouth sembrava citare apertamente Richard Long, che cinque anni prima in *Sticks* (1975) aveva disposto i propri trucioli lignei in maniera simile nella stessa galleria francese (Fig. 4.136).

In altre occasioni il giovane francese si era ispirato in maniera didascalica al celebre *Splash* di Richard Serra, l'intervento con colature di piombo effettuato a Berna nel 1969 che in Francia era stato scelto come iconica immagine per presentare l'*Art pauvre* su «L'Art Vivant». A rimarcare tale discendenza anti-formale e processuale, quasi organica, l'azione di versare del piombo

---

que le symbolisme, sans autre prétention que la réinvention d'un trouble nouveau devant le banal (préféré au somptueux déchets dont on connait bien déjà la fortune plastique et émotive) – cette zone tempérée de l'ordinaire, du commun, de l'insignifiant circonscrit un climat sensible très actuel par rapport à des ambitions plus spectaculaires ou démonstratives (Surréalisme, Pop, Nouveau Réalisme)», *ibid.*

<sup>1749</sup> Si fa qui riferimento alle prime azioni performative compiute dall'artista, nella seconda metà degli anni Settanta a Londra. In *Dans une rue* (1976) l'artista sedeva, sotto lo sguardo dei passanti in strada, su un gigantesco blocco di grafite che veniva scalfito con martello e scalpello sino al raggiungimento delle dimensioni delle proprie scarpe: «Le socle sur lequel je me trouve est réduit au fur et à mesure... jusqu'à la taille de mes chaussures. Une activit  parallèle   celle de la rue provoquant ainsi l'étonnement des passants» (cfr. <http://www.jeanlucvilmouth.com/dans-une-rue.html>). In *From outside to inside* (1976) Vilmouth raccoglieva invece una considerevole quantit  di foglie dal marciapiedi; l'azione consisteva nello spazzare le foglie sino a trasportarle da un ambiente aperto ad uno chiuso (cfr. <http://www.jeanlucvilmouth.com/from-outside-to-inside.html>).

liquido sul pavimento era stata titolata dal Vilmouth *Comme la mer* (1976) (Fig. 4.137). Nello stesso periodo l'artista aveva fotografato alcune lastre di vetro nel suo studio concentrandosi sulle spaccature procurate attraverso il lancio di una pietra, immagine emblematica di una preoccupazione processuale piuttosto urgente documentata fotograficamente (Fig. 4.138). Simili affiliazioni sarebbero state ribadite, ad esempio, riempiendo le crepe di un muro, precedentemente spaccato, con lo stesso martello che era stato impiegato per compiere il piccolo atto distruttivo (Figg. 4.139-4.140).

Nonostante l'artista avesse sviluppato nel tempo un linguaggio sempre più personale ed epurato dalla veemenza degli esordi, una componente di richiamo all'Arte povera risulta verificabile. Similmente alcune opere dei primi anni Ottanta di artisti come Gloria Friedmann o Étienne Bossut (Fig. 4.142) – entrambi presenti alla mostra del 1982, sebbene meno noti rispetto a Vilmouth – testimoniano nelle scelte di materiali e di allestimento riferimenti simili. Assieme a tali nomi andrebbero citati almeno anche quelli di Alexandre Gherban, David Tremblay, Jacques Vieille, François Bouillon, Daniel Pontoreau: se molti di questi artisti sembrano oggi esser caduti nell'oblio, forse anche a causa di una produzione piuttosto derivativa, durante il corso degli anni Ottanta era stata persino una voce autorevole come quella di Catherine Millet a proporre un accostamento con l'Arte povera.

In riferimento all'esposizione *Truc et troc* la capo-redattrice di «Art Press» parlò infatti di «mutation de la peinture et de la sculpture en 'installations'»<sup>1750</sup>, rilevando nella globalità delle opere in mostra un'«ambiguïté subtile entre leur qualité d'assemblage composite et l'effet de représentation qui impose une unité»<sup>1751</sup>. In quanto artista franco-tedesca Gloria Friedmann doveva avere particolare consapevolezza e familiarità con le opere dell'Arte povera, insistentemente promosse in Germania durante i suoi anni di formazione. L'impiego di materiali quali fibra o lastre di vetro, lamiera, ma anche aghi di pino, letti congiuntamente ai titoli delle opere che fanno spesso riferimento metaforicamente ad elementi del paesaggio, testimoniavano l'assorbimento delle esperienze del decennio precedente<sup>1752</sup> (Fig. 4.141). Un'"estetica del bricolage" è rintracciabile anche nel lavoro di Alexandre Gherban (Fig. 4.145), mentre Daniel Tremblay utilizzava «des brosses, des tapis-brosses, du caoutchouc, matières rébarbatives»<sup>1753</sup>:

---

<sup>1750</sup> MILLET 2015, p. 249.

<sup>1751</sup> *Ibid.*

<sup>1752</sup> Sul lavoro dei primi anni Ottanta: «Chez Gloria Friedmann, cette représentation peut être aussi bien une métonymie (les seaux suspendus à une poulie pour *Eau de source à Mühlbach*, 1982) qu'une métaphore (le verre réfléchissant du Lac de Flaine, 1985). L'objet particulier peut devenir modèle (les vraies aiguilles de pin intitulées *Vert boisé, étude de couleur*, 1985), *ibid.* Un ulteriore esempio in tal senso è rappresentato da *Mer de glace du Gross Glockner*, 1985, installazione ottenuta mediante l'assemblaggio di vetri prelevati da autovetture che sembra chiamare in causa il lavoro di Mario Merz, cfr. BERNARD 1986, p. 257.

<sup>1753</sup> MILLET 2015, p. 250.

una sua opera come *Lune et son reflet* (1985) rappresentava la perfetta sintesi tra dimensione figurativa ed ambientale, resa attraverso la selezione di alcuni materiali che si legavano ad un precedente ben preciso. Se la sagoma lunare era infatti raffigurata sulla parete sopra una serie di sacchi di carbone affiancati, il suo riflesso era reso sul pavimento dell'ambiente espositivo mediante una scia di carbone<sup>1754</sup>. Era chiaro il riferimento a Kounellis, che nello stesso periodo esponeva alla Galerie Durand-Dessert – come già segnalato – una installazione piuttosto simile, composta da una pila di sacchi appoggiata su una porzione quadrata di parete dipinta a monocromo (Figg. 4.143-4.144).

Il lavoro di François Bouillon è oggi praticamente dimenticato, forse perché non particolarmente incisivo. Eppure, l'artista aveva ottenuto una mostra al Centre Pompidou già nel 1984, insieme a Jacques Vieille e Yves Reynier<sup>1755</sup> (Figg. 4.146-4.148). I tre giovani artisti risultavano accomunati da «un potentiel poétique tout à fait essentiel dans leur démarche [...] pour pénétrer dans l'imaginaire. L'œuvre est ici évocation et mystère, magie du lieu et de l'objet» e si servivano di «objets quotidiens mais surtout naturels, noir de fumée, tissus sacerdotaux, branches d'arbres»<sup>1756</sup>, ovvero di materiali e modalità che per antonomasia rimandavano al precedente dell'Arte povera. Tale legame, evidenziato da Catherine Millet, sorpassava la mera materialità delle opere stabilendosi ad un livello più profondo che riguardava anche l'effetto misterico e poetico, caratteristica che soprattutto in quegli anni in Francia veniva attribuita alle opere degli artisti italiani della vecchia ma riscoperta stagione:

L'œuvre de François Bouillon est la plus proche des manipulations de l'arte povera italien, par ses matières (riz, plomb, plume...), comme par son symbolisme primitif : les cornes du taureau qui ressemblent à un croissant de la lune, le Y de la fourche qui se renverse en une flèche, etc. Jacques Vieille est plus subtil. Il mêle ses faisceaux de branchages à leur image dessinée et sérigraphiée sur de la toile. Ou bien, il les monte comme des murs, en les retenant dans une structure de tables empilées<sup>1757</sup>.

Infine il caso di Daniel Pontoreau risulta emblematico di come in Francia, giunti al 1985<sup>1758</sup>, il richiamo all'Arte povera fosse diventato, affrontando la nuova generazione di scultori in sede critica, quasi un passaggio obbligato: nel vivo di una fase di affermazione e

---

<sup>1754</sup> Cfr. BERNARD 1986, p. 263.

<sup>1755</sup> FRANÇOIS BOUILLON, YVES REYNIER, JACQUES VIEILLE 1984.

<sup>1756</sup> PACQUEMENT 1984, p. 4.

<sup>1757</sup> MILLET 2015, p. 250.

<sup>1758</sup> DANIEL PONTOREAU 1985.

musealizzazione senza precedenti, sebbene l'etichetta celantiana rappresentasse un riferimento adeguato e pregnante da un punto di vista legato all'estetica e alla materialità costitutiva di certe opere sembrava al contempo mancare nella coeva produzione scultorea francese la vera essenza dell'Arte povera: quella deperibilità, quel processo in atto, quella veemenza che sapeva farsi portatrice di significati dirompenti, ma anche poetici, che aveva caratterizzato quella fase dell'arte italiana era infatti assente in tali esiti.

Diventa un riferimento formale nell'immaginario collettivo degli artisti e dei critici, l'Arte povera era una tendenza in forte ascesa, ma rischiava al contempo di essere snaturata da tali accostamenti facili. In occasione di una mostra personale del 1985 a Grenoble Pontoreau era presentato da Anne Tronche, acuta osservatrice dei primi esiti dell'Arte povera. La descrizione del lavoro dello scultore (Fig. 4.149), che impiegava materiali quali terra, terracotta, vetro, corde, cemento che si relazionavano tra di loro attraverso forme e volumi elementari, rispolverava apertamente lo stesso lessico che era stato impiegato in passato per descrivere i lavori delle tendenze di punta della fine degli anni Sessanta:

La flèche de terre cuit pénétrant un cube aux parois de verre, l'arc composé de blocs sombres rencontrant le tracé d'un cercle qui, lui-même, délimite une aire peuplée de petites boules blanches sont autant de signes concrets d'un échange entre des polarités énergétiques différentes. L'arc, dans sa référence à l'architecture religieuse, la flèche-javelot dont l'existence n'est pas liée à la science, mais au mythe et à la légende, semblent recourir aux souvenirs de la vie passée, à l'expérience du territoire traversé pour établir des collisions entre une histoire autant mémorisée que rêvée et un présent livré aux énergies insurpassables de la subjectivité. Le résultat final : un état fluide de la communication esthétique, suggérant que les formes, les structures sont nanties par une dimension symbolique<sup>1759</sup>.

A livello formale risultava evidente che i riferimenti visivi e la sensibilità dell'artista attingessero da tale universo, tanto da poter parlare di «principes ouverts à la limite de la non-forme» e di «volumes dépouillés pour communiquer une vision osmotique du monde»<sup>1760</sup>. Nonostante ciò, nello stesso catalogo Pierre Gaudibert – già incontrato all'altezza del 1969 insieme a Harald Szeemann e Sarkis – avvertiva il lettore che

---

<sup>1759</sup> TRONCHE 1985.

<sup>1760</sup> *Ibid.*

à l'usage premier de la terre cuite, émaillée ou non, il ajoute, insère, fait intervenir d'autres ingrédients matériels : polyester, fer, verre, porcelaine, toile, fil, Il en naît des pièces que Pontoreau met en situation par rapport à l'espace, à la lumière, au mental, au cheminement du regardeur, pièces d'échelles très variées, mais toujours dépouillées, réduites à l'essentiel, sans pouvoir toutefois se classer dans le tiroir commode de l'art pauvre<sup>1761</sup>.

Tali interpretazioni duplici e contrastive risultano utili per riflettere sui problemi che una data etichetta storiografica con un determinato portato storico e un significato mai fisso, ma che varia nel tempo in relazione alla fortuna critica e alle eventuali mitizzazioni, può porre se chiamata in causa con facilità, anche a distanza di decenni. Nonostante i riferimenti nobili affibbiati a certa produzione francese della nuova generazione anche Catherine Millet sottolineava alcune criticità rintracciabili nella nuova ondata scultorea dei primi anni Ottanta, a partire da alcuni paragoni con le avanguardie precedenti:

Je suis sûre que beaucoup, parmi cette génération, considèrent, à l'instar des avant-gardistes quinze ou vingt ans auparavant, la peinture comme périmée (ou que les compositions tridimensionnelles, à base d'objets ready-made, sont la façon modern de faire de la peinture – d'où plutôt des réminiscences de l'arte povera, voire du Nouveau Réalisme). Mais leurs assemblages et installations permettent de tenir une position moins astreignante, d'agrémenter d'un peu de fantaisie la pratique de la distance critique. Pour dire le fond de ma pensée, toutes ces œuvres n'ont pas la même pertinence. Il arrive que le second degré soit...un premier degré. Que l'image poétique reste mièvre, que la guirlande soit simplement décorative, que la signification cachée soit aussi incertaine que l'intention plastique. Misant beaucoup sur l'effet forcément court produit par le caractère inédit des matériaux, et dépendantes du lieu où elles sont installées, ces œuvres sont fragiles<sup>1762</sup>.

Sebbene occorra misurarsi con possibili derivazioni e filiazioni mantenendo un atteggiamento cauto, è oggettivamente innegabile che il lavoro della generazione precedente sia stato determinante per la successiva, come chiarito da Bernard:

Sans doute, doivent-ils une part de leur liberté et de leur intelligence aux quelques aînés qui leur ont ouvert la voie : les Buren, Sarkis, Boltanski, etc., dont on ne semble d'ailleurs

---

<sup>1761</sup> GAUDIBERT 1985.

<sup>1762</sup> MILLET 2015, p. 251.

mesurer que depuis peu toute l'importance et l'impertinence dans le contexte des années soixante-dix en France<sup>1763</sup>.

Tralasciando le nuove meteore della scultura, gli anni Ottanta risultarono particolarmente propizi anche per il consolidamento della fortuna internazionale degli artisti francesi del decennio precedente, finalmente recuperati: il Centre Pompidou cominciava sistematicamente a dedicare le prime retrospettive a Boltanski, a Sarkis, agli esponenti di Supports/Surfaces, ai maggiori rappresentanti della scena nizzarda<sup>1764</sup> precedentemente quasi totalmente oscurata dalla preponderante ombra di Parigi; anche in Italia gli artisti francesi furono oggetto di riscoperte ed esposizioni soprattutto in contesti istituzionali.

Alcuni artisti di spicco della scena francese degli anni Settanta come Boltanski, Anne et Patrick Poirier, Sarkis e Viallat furono tra i protagonisti di *Esperienza a Bordeaux*, evento legato alla Biennale di Venezia del 1980 (Fig. 4.150). Luigi Carluccio, direttore del Settore Arti Visive, decise infatti di avvalersi della collaborazione di Jean-Louis Froment, direttore del CAPC di Bordeaux, per predisporre una mostra che documentasse le attività del centro espositivo francese<sup>1765</sup>. Vennero così selezionati diciassette artisti internazionali<sup>1766</sup>, molti dei quali legati all'istituzione francese sin dal 1973, anno della fondazione<sup>1767</sup>, che invasero Venezia con un composito nucleo di opere e ricerche artistiche.

Una buona partecipazione francese all'interno di un evento legato alla biennale era già stata registrata soprattutto nel 1975 per la rassegna *A proposito del Mulino Stucky*, dove alcuni Francesi avevano esposto dei progetti legati alla riqualificazione di uno dei siti storici più impressionanti dell'isola della Giudecca condividendo la scena con Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini<sup>1768</sup>; si trattava però di un evento collaterale, organizzato in un momento di crisi interna della manifestazione istituzionale e in assenza della consueta

---

<sup>1763</sup> BERNARD 1986, p. 266.

<sup>1764</sup> Cfr. *À PROPOS DE NICE* 1977; *SARKIS. RÉSERVES ACCESSIBLES* 1979; *CLAUDE VIALLAT* 1982; *BERNARD PAGES* 1982; *BOLTANSKI* 1984.

<sup>1765</sup> Cfr. *ESPERIENZA A BORDEAUX* 1980; FROMENT 1980.

<sup>1766</sup> Artisti in mostra: Vito Acconci, Laurie Anderson, Georges Aperghis, Didier Bay, Connie Beckley, Christian Boltanski, Francis Bugarin, Jean Clareboudt, Dominique Gauthier, François Martin, Anne-Marie Pecheur, Anne et Patrick Poirier, Yves Reynier, Sarkis, Eva Sonneman, Claude Viallat.

<sup>1767</sup> Per un resoconto dettagliato sulla storia e sulle attività dei primi venti anni del CAPC Bordeaux si rimanda a *CAPCMUSÉE 1973-1993* 1993.

<sup>1768</sup> Cfr. *A PROPOSITO DEL MULINO STUCKY* 1975. Artisti in mostra: Christian Boltanski e Annette Messager, Mark Brusse, David Cashman, Mario Ceroli, Gianfranco Fini, Gianni Colombo, Guy de Rougemont, Mark di Suvero, Erik Dietman, Erro, Luciano Fabro, Öyvind Fahlström, Pancho Guedes, John Hejduk, Jannis Kounellis, Piotr Kowalski, Bernhard Luginbühl, Mario Merz, Nam June Paik, Giulio Paolini, Gustav Peichl, SITE, Daniel Spoerri, Jean Tinguely.

rassegna artistica annuale. La mostra del 1980 risulta più interessante, per diverse ragioni e scelte che vale la pena analizzare più a fondo.

Fortemente voluta da Carluccio, *Esperienza a Bordeaux* rappresentava un caso inedito e felice di esposizione del lavoro di una realtà istituzionale che si occupava di arte contemporanea, prima ancora che di opere ed artisti: come testimonia la corrispondenza d'archivio, da parte degli organizzatori l'intento era prima di tutto quello di presentare «ricerche ed esperienze di mediazione culturale fra l'arte, gli artisti e la società, che il direttore del settore Arti Visive, Luigi Carluccio, considera tra le più felici in corso in Europa»<sup>1769</sup>. La collaborazione prese forma nel settembre 1979; sollecitato da Carluccio, Froment aveva riflettuto su un progetto che racchiudesse e rappresentasse gli intenti della realtà gestita a Bordeaux, il cui spirito era racchiuso nella formula «Création/Créativité opposé à Production/Productivité dans une situation artistiquement internationale, qui est le sens premier d'une action Culturelle aujourd'hui»<sup>1770</sup>.

L'ideazione di una simile mostra agli albori degli anni Ottanta pone tutta una serie di constatazioni che evidenziano un netto cambio di passo: veniva finalmente avviata una riflessione profonda sul ruolo e sulle metodologie impiegate da musei e istituzioni culturali, privilegiando una realtà decentralizzata – Bordeaux, e non Parigi – e ragionando in termini non tanto di mercato, quanto di responsabilità e rapporti verso il tessuto sociale locale. Per far ciò, una istituzione decideva di esporre sé stessa congiuntamente ad una produzione artistica che si concentrava su finalità didattico-pedagogiche. I due nodi cruciali erano individuati nel binomio «1. Spécificité des travaux de certains artistes conçus dans le lieu de Bordeaux et dans la durée 2. L'action pédagogique [...] a toujours lieu en relation avec des artistes contemporains de premier plan»<sup>1771</sup> definendosi come una sorta di indagine museografica su scala internazionale:

Un lieu qui présente, certes, des expositions, mais surtout, qui essaie de mettre en rapport l'art présent dans ses expositions avec le public, qui essaie de proposer au public toute une trajectoire qui partirait de l'artiste à l'espace dans lequel l'artiste veut montrer son travail. Le comité international de la Biennale nous a choisi pour vraiment peut-être témoigner de nouvelles formes muséographiques d'aujourd'hui<sup>1772</sup>.

La trasferta veneziana del CAPC era stata concepita come un vero e proprio scambio culturale prevedendo, una volta conclusasi, un momento di riflessione da presentare poi a

---

<sup>1769</sup> GALASSO 1980.

<sup>1770</sup> FROMENT 1979.

<sup>1771</sup> Ivi.

<sup>1772</sup> PARADISI 1980.

Bordeaux, specularmente<sup>1773</sup>. Un bilancio sarebbe stato effettuato anche da Carluccio, che comunicò a Froment pareri positivi a seguito della chiusura della rassegna: «come sai, è stata la mia prediletta, anche se non fortunata come meritava»<sup>1774</sup>; la collaborazione tra Venezia e Bordeaux avrebbe infine portato alla creazione di una vera e propria rete, con l'elezione del Commissario a membro onorario del comitato dell'istituzione francese<sup>1775</sup>.

Tali obiettivi, sintomo di una nuova sensibilità che attecchì soprattutto in Francia, si allineavano alle politiche culturali attuate da François Mitterand in quegli anni. Non è inoltre un caso che gli artisti protagonisti di tale avventura fossero quelli che avevano maggiormente segnato la scena del decennio precedente: simili manifestazioni rappresentavano infatti il risultato più diretto e felice di quell'apertura inclusiva e sociale inseguita in ambito artistico sin dalla fine degli anni Sessanta. Il fatto che la Biennale di Venezia proponesse come caso di approfondimento una realtà operante a Bordeaux evidenziava inoltre una rinvigorita curiosità nei confronti della Francia: alla rete di promozione artistica prevalentemente privata, che negli anni precedenti era parsa piuttosto fragile e incapace di dialogare puntualmente con il contesto internazionale, si andavano sostituendo adesso una serie di strutture pubbliche valide e interessanti.

L'originalità della mostra era potenziata dal luogo deputato ad accoglierla, la cinquecentesca chiesa di San Lorenzo: «Nous sommes ici, à l'église de San Lorenzo à Venise. Dehors c'est Venise, à l'intérieur c'est Bordeaux. Parce que cette exposition trace les activités particulières du CAPC, proposées par 17 artistes»<sup>1776</sup>. Un servizio televisivo realizzato per l'occasione (Figg. 4.151-4.152) rendeva conto di *Esperienza a Bordeaux* attraverso immagini che documentavano sia il viaggio da Bordeaux a Venezia – in linea con l'idea alla base del CAPC, che si definiva «d'abord en lui-meme un lieu nomade»<sup>1777</sup>, sia il vernissage dell'esposizione. Passando in rassegna gli ambienti espositivi, la voce di Froment narrava la storia del CAPC, restituendo una lettura dei significati della mostra.

Il montaggio del filmato non permette di confrontare la totalità dell'allestimento finale con il progetto planimetrico conservato in archivio, presumibilmente rispettato almeno in parte

---

<sup>1773</sup> «[...] nous organisons à Bordeaux à partir du 13 octobre une exposition *Retour de Venise* [...]. Nous présenterons tous les documents relatifs à l'Esperienza a Bordeaux. C'est une manière de plus de créer des liens entre Venise et Bordeaux et de continuer notre échange culturel», FROMENT 1980b.

<sup>1774</sup> CARLUCCIO 1980.

<sup>1775</sup> «Sono molto lusingato dell'invito che mi viene rivolto a far parte del Comitato d'onore del CAPC e sono lieto di accoglierlo. Penso che ciò derivi dalla collaborazione passata, dalla profonda stima che ho sempre dimostrato per l'attività che Lei dirige con tanto entusiasmo ed infine anche dalla sincera amicizia che mi lega a Lei e ai Suoi collaboratori», CARLUCCIO 1981.

<sup>1776</sup> PARADISI 1980.

<sup>1777</sup> Descrizione riportata su un foglio d'archivio in cui è presente anche una planimetria dell'allestimento, *ESPERIENZA A BORDEAUX. PROGETTO* 1980.



(Fig. 4.153). Il percorso si snodava attraverso tre navate-corridoi delineate servendosi di pannelli: in corrispondenza dell'altare bilaterale che divideva l'ambiente longitudinalmente in due parti, nel corridoio centrale spiccava il poderoso mosaico di fogli del *Journal de Bordeaux* (1973) (Fig. 4.154) di Anne e Patrick Poirier, nel tentativo di suggerire un dialogo tra la città dell'istituzione francese e l'edificio storico veneziano che accoglieva la mostra. I Poirier proponevano anche la ricostruzione in carbone di *L'incendie de la grande bibliothèque* da *Domus Aurea* (1976), che compariva all'inizio del servizio televisivo descritto come un «grand environnement de charbon noir, en créant une sorte de ruine calcinée»<sup>1778</sup> (Fig. 4.155). Sul lato destro trovava posto un'installazione di Sarkis, indicata in catalogo con il titolo *La moglie del pittore in nave visita la città del Tintoretto* (1980) e composta da interventi pittorici e materici su scala ambientale e, forse, anche da un busto muliebre (Fig. 4.156). Erano poi visibili i piccoli campioni di pigmento pittorico e resine di diversi colori su strutture quadrangolari allineate a parete di Francis Bugarin (Fig. 4.157) e gli acrilici su tulle e tela con inserzioni a collage della serie *Opéra* (1979-1980) di Dominique Gauthier, che richiamavano un'estetica dell'assemblage (Fig. 4.158).

A sinistra *In situ* (1980), un'installazione ambientale concepita con materiali reperiti sul posto da Jean Clareboudt nella quale spiccava una spessa corda (Fig. 4.159); gli otto acrilici su tela perforata, che coniugavano pittura segnica e sgargianti cromie, di Anne Marie Pécheur (Fig. 4.160); i collages polimaterici di Yves Reynier, frammenti tridimensionali sparsi sulla parete ottenuti combinando tessuti, carte, plastica, cera e pittura (Fig. 4.162); un'installazione sospesa tra pittura e disegno, composta da oli ed acrilici su carta, poi applicati su tela, di François Martin (Fig. 4.163); la *Composition occidentale* (1980) di Boltanski, installazione composta da fotografie e lampade elettriche (Fig. 4.164). Al centro avrebbero trovato posto anche alcuni giganteschi teloni dipinti ad acrilico da Claude Viallat che simulavano le strutture di affreschi o arazzi (Fig. 4.165).

Il percorso avrebbe dovuto articolarsi attraverso opere e documenti:

1 - Le parcours documentaire que nous proposons [...] permettra d'observer la structure de travail du CAPC et les multiples relations envisagées entre le public et un artiste par la médiation d'une institution. [...]

2 - Les travaux présentés dans cette exposition sont liés à un séjour de l'artiste à Bordeaux à l'invitation du CAPC. Certaines réalisations s'appuient sur une situation observée dans la ville elle-même, et souvent sur une proposition relationnelle avec le public et

---

<sup>1778</sup> PARADISI 1980.

particulièrement les enfants, à l'occasion d'ateliers, de rencontres, d'expositions, de tout un ensemble de communications pour conduire l'art dans le désir de ceux qui le voient<sup>1779</sup>.

Documentare ed esporre: due pratiche che risultavano oramai complementari e indissolubili. *Esperienza a Bordeaux* si configurava come una mostra aperta alle più diversificate tendenze: la pittura, presente attraverso una modalità immersiva e ambientale grazie a opere di grandi dimensioni, riusciva a dialogare con le installazioni, che si sviluppano spesso a parete mostrando un campionario di materiali che si estendeva dal carbone alle fotografie, e con le azioni di Laurie Anderson (Fig. 4.161) e Connie Beckley, documentate dal filmato<sup>1780</sup>, che concentravano le proprie riflessioni su suono e musica, vocalità e parola.

Il risultato complessivo era una sorta di vivace *pastiche* in cui a risaltare era un'estetica libera, spesso cromaticamente connotata ma mai esclusivamente pittorica, in cui ogni *medium* era all'occorrenza impiegato senza timore. A fronte di linguaggi tanto diversificati l'elemento comune che affiorava prepotentemente anche in questo caso era il serrato di confronto con la storia, evidente già dalla sede scelta da Froment. Gli ambienti tardo-cinquecenteschi della chiesa di San Lorenzo sollecitarono gli artisti in tale direzione, come testimoniano alcune scelte d'allestimento: i lavori dei Poirier che inauguravano il percorso; l'opera di Boltanski che l'artista installò volutamente sulle nude pareti della struttura servendosi di impalcature, alla stregua delle antiche maestranze alle prese con gli affreschi (Figg. 4.167-4.169); l'omaggio all'arte veneziana da parte di Sarkis; l'idea di Viallat di applicare i giganteschi tessuti dipinti disponendoli come se si trattasse di arazzi facenti parte dell'originario apparato decorativo della chiesa (Figg. 4.166, 4.170). Nel filmato televisivo era lo stesso curatore della mostra a puntualizzare tali implicazioni, riferendosi ai concetti di atemporalità e confronto tra storia e presente:

Nous sommes dans une sorte d'atemporalité qui est le travail des artistes mêmes. [...] Et vraiment la question se pose aussi pour chacun des artistes, cette espèce de confrontation de leurs travaux dans la cité vénitienne, tellement chargée, tellement habitée de mythologies artistiques. Là aussi je pense que pour le public il y a une espèce de va et vient entre le

---

<sup>1779</sup> *ESPERIENZA A BORDEAUX. PROGETTO* 1980.

<sup>1780</sup> Froment si esprimeva in particolare su Anderson: «Je tenais beaucoup à la voix de Laurie Anderson, c'est-à-dire que lorsqu'on visite une exposition nous disons: "On va voir une exposition, on va voir tel peintre". Avant de voir et de rencontrer l'image, nous disons, nous parlons». Nel video è possibile seguire la performance sonora in cui l'artista, accompagnata da una musica onirica, dopo aver effettuato vari gorgheggi ripeteva un messaggio in italiano fingendosi una segreteria telefonica: «Ciao, non sono in casa, ma se vuoi lasciare un messaggio, per favore, incomincia a parlare al suono del segnale acustico», *PARADISI* 1980.

temps historique de Venise, et le temps d'une histoire en train de se constituer, qui est l'histoire dans cette exposition<sup>1781</sup>.

La storia, il tempo, il rimescolamento tra presente e passato risultano dunque essere anche in questo caso i temi forti in agenda nel delicato passaggio tra la fine anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, sia in Italia che in Francia. Fu forse proprio il sentore della storicizzazione del proprio lavoro, oramai in atto, a spingere gli artisti – ma anche i critici – che avevano esordito nel decennio precedente a confrontarsi con tali problematiche. Se in Italia Celant poteva puntare alla storicizzazione di un gruppo o movimento da egli stesso postulato, in Francia si ragionava in termini di individualità: *Individualités. Artisti francesi d'oggi* era la mostra allestita all'interno della Mole Antonelliana di Torino tra il marzo e l'aprile del 1984<sup>1782</sup> (Fig. 4.171), subito prima della fortunata *Coerenza in Coerenza* di Germano Celant<sup>1783</sup> (Fig. 4.172). Venivano proposte in questo caso le “individualità” di Boltanski, Jacquet, Le Gac, Pagès, Anne e Patrick Poirier, Raynaud, Raysse, Voss. Anche questa volta la strategia di presentazione dell'arte attuale francese poggiava sul plurilinguismo e sulla eterogeneità delle proposte, che

[...] hanno in comune, oltre all'ancoraggio francese, di aver cercato di tenere un linguaggio della novità, senza per questo essere stati infeudati in tendenze particolari, di aver molto presto costruito le loro opere partendo da progetti individuali piuttosto che collettivi e di aver fatto scivolare forme e figure moderne verso spazi particolari, segreti, intimi e personali. Così hanno inventato un ‘materiale’ che hanno coordinato, interpretato, integrato prima di restituirlo attraverso delle opere cariche di molteplici significati. Questo è stato fatto nella fluttuazione degli anni Settanta nelle differenti posizioni di ripiego, d'indietreggiamento, in oggetto, in rapporto ai radicalismi formali e politici che si sono espressi sulla scena artistica francese, per lungo tempo dominati da Supports/Surfaces da una parte e dalla figurazione critica dall'altra<sup>1784</sup>.

Intanto, mentre i francesi si ritagliavano definitivamente una vetrina internazionale le opere dell'Arte povera assediavano i musei di tutta la Francia attraverso una duplice strategia: le esposizioni antologiche e monografiche si combinavano sistematicamente con le acquisizioni pubbliche (Figg. 4.173-4.174). A titolo esemplificativo è sufficiente sfogliare il catalogo *Choix*

---

<sup>1781</sup> Ivi.

<sup>1782</sup> *INDIVIDUALITÉS* 1984. La mostra sarebbe passata, subito dopo, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

<sup>1783</sup> *COERENZA IN COERENZA* 1984.

<sup>1784</sup> *BREERETTE* 1984, p. 9.

*pour aujourd'hui. Regard sur 4 ans d'acquisitions d'art contemporain*<sup>1785</sup>, che raccoglie alcune tra le principali acquisizioni del Musée National d'Art Moderne e del Centre Pompidou effettuate tra il 1978 e il 1982, per verificare la massiccia presenza di artisti dell'Arte povera.

È inoltre possibile registrare una copertura mediatica senza precedenti da parte della stampa francese, che avrebbe dedicato fiumi d'inchiostro agli italiani per tutto il corso degli anni Ottanta. I titoli che affollavano i quotidiani francesi risultano eloquenti. «Libération» dedicò un ampio *dossier* ai “*Nouveaux pauvres*” nel 1986 (Fig. 4.175) in cui era lo stesso Germano Celant ad intervenire: esprimendosi in merito al ‘movimento’ il critico dichiarava che «partant de l'Italie, je cherchais à trouver les correspondants qui justifiaient ma ou notre vision de cette sensibilité ouverte»<sup>1786</sup>. Riallacciandosi a tale visione personale, veniva precisata una volta per tutte l'inconsistenza della fortunata etichetta: «Arte Povera, le terme ne veut rien dire»<sup>1787</sup> (Fig. 4.176) risultando in ultima istanza una mera costruzione critica: «C'est pourtant bien un critique, Germano Celant, qui a inventé le terme. Et qui l'a tué lui-même, en 1972, avant de lui redonner vie, il y a quelques années. L'Arte Povera n'est pas une école, ni un mouvement»<sup>1788</sup>. Chiarita tale problematica, la stampa si sarebbe concentrata anche sul predominio delle opere nel mercato dell'arte. In occasione della retrospettiva storica organizzata presso la galleria dei Durand-Dessert nel 1987 Pierre Cabanne fece riferimento, anche in termini monetari, alle “*riches heures de l'Art pauvre*” (Fig. 4.177):

Contestataire et invendable, selon son inventeur Germano Celant, il a réuni de 1966 à 1971 plusieurs artistes, principalement italiens, qui voulaient élever la banalité au rang de l'art et ramener l'objet à zéro. La galerie Durand-Dessert présente une quinzaine d'œuvres qui témoignent de cette pauvreté, elles valent entre 500 000 et 130 000 F [tra i 20 000 e gli 80 000 euro circa]. [...] Le marché, offensé, a pris sa revanche, l'Art pauvre est devenu riche<sup>1789</sup>.

Gli artisti dell'Arte povera furono omaggiati come delle vere e proprie stelle del panorama artistico internazionale, sino a sfiorare parallelismi mistico-sacrali che li vedevano protagonisti nei panni dei “*Douze apôtres de l'ultramínimalisme*”<sup>1790</sup>: in tale spassosa ed efficace immagine caricaturale se Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Kounellis, Mario e Marisa Merz, Paolini, Pascali, Penone, Pistoletto, Zorio erano dipinti come i dodici apostoli dell'ultra-minimalismo, si

---

<sup>1785</sup> CHOIX POUR AUJOURD'HUI 1982.

<sup>1786</sup> CELANT, GAUVILLE, PAULINO-NETO, SOUTIF 1986, p. 23.

<sup>1787</sup> *Ibid.*

<sup>1788</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>1789</sup> CABANNE 1987, p. 19.

<sup>1790</sup> M.B. 1987, p. 18.

lasciava intendere che il ruolo cristologico fosse rintracciabile nella figura di Germano Celant (Fig. 4.178).

A seguito di *Identité Italienne*, letta a posteriori come prima ufficiale retrospettiva dell'Arte povera in Francia<sup>1791</sup>, al lavoro di promozione degli artisti italiani svolto dai Durand-Dessert a Parigi si affiancò dal 1982 a Chagny quello di Pietro Sparta, singolare figura che da operaio metallurgico divenne improvvisamente amico degli artisti dell'Arte povera e gallerista di successo. Sparta si impegnò, ben lontano da Parigi, nella promozione di artisti del calibro dei Merz, Kounellis, Zorio, Boetti, Fabro, Buren, Morris, Toroni, Sol LeWitt, Long, Weiner. «Le Figaro» riservò un'intervista al gallerista, definito «un jeune marchand, ancien ouvrier, qui a créé une galerie aujourd'hui renommée dans le monde entier»<sup>1792</sup>:

Quand en 1982 j'ai ouvert ce lieu, j'étais ouvrier métallurgiste au Creusot où je faisais le 3x8. Je crois que ça a beaucoup intrigué les artistes. J'étais toujours à Turin avec Merz et Zorio parlant d'art. Ils ne comprenaient pas comment je pouvais être ouvrier tout en étant avec eux en Italie si souvent et connaître aussi bien l'art contemporain. Comme disait Morellet à l'époque, «Sparta est une aberration sociologique»<sup>1793</sup>.

Il successo dell'Arte povera in Francia divenne dunque, durante il corso degli anni Ottanta, un vero e proprio fenomeno culturale e caso mediatico. Poteva persino accadere che alle opere del movimento francese degli anni Settanta per antonomasia, Supports/Surfaces, venissero preferiti gli artisti italiani: «À l'endroit où, dernièrement, était accrochée une grande

---

<sup>1791</sup> «*Lexique*. Hier. Septembre 1967: première mention de l'expression 'Arte Povera', à l'occasion d'une exposition de groupe organisée par Germano Celant à la galerie La Bertesca de Gènes. Septembre 1968: grande confrontations d'art pauvre et d'actions pauvres à Amalfi. Mars 1969: A Berne, l'arte povera rencontre les autres avant-gardes internationales dans le cadre de la fameuse exposition organisée par Harald Szeemann intitulée *When Attitudes Become Form*. Juin 1970: la confrontation poursuit à Turin avec l'exposition organisée par Germano Celant *Land Art, Arte Povera, Conceptual Art*. 1972: Celant décide de ne plus utiliser le terme 'Arte Povera'... Aujourd'hui. Juin 1981: la plupart des représentants de l'art pauvre sont réunis sous le titre *Identité Italienne* dans une importante exposition anthologique au Centre Pompidou. Juin 1984: s'ouvre à la Mole Antonelliana de Turin l'exposition *Coerenza in Coerenza*. Le sous-titre mentionne *Dall'Arte Povera al 1984*. Reprise d'abord à Madrid en Janvier 1985, l'exposition se transporte ensuite au P.S.1 de New York», Germano Celant, Hervé Gauville, Brigitte Paulino-Neto, Daniel Soutif, *Art: Les nouveaux pauvres*, «Libération», vendredi 26 septembre 1986, p. 22. In relazione al successo francese: «L'art pauvre en France. Nombreuses expositions au cours de la dernière décennie à l'ARC (musée d'Art moderne de la Ville de Paris) de Kounellis, Paolini, Merz, Anselmo, Penone, etc. L'art pauvre est entré depuis le début des années 80 dans les collections du musée national d'Art moderne et de nombreuses œuvres sont régulièrement visibles au 3<sup>ème</sup> étage du Centre Pompidou. Kounellis, Anselmo, Zorio, Penone, Merz, Fabro notamment – sont également exposés en France à la galerie Durand-Dessert. La galerie de France expose, quant à elle, Calzolari et Pistoletto et la galerie Maeght, Paolini», *ibid*.

<sup>1792</sup> NURIDSANY 1988.

<sup>1793</sup> *Ibid*.

toile de Louis Cane se trouve, aujourd'hui, un tableau non moins immense de Calzolari, son contemporain»<sup>1794</sup>.

In occasione della prima grande retrospettiva del lavoro di Gilberto Zorio, in scena al Centre Pompidou nel 1986, le parole di Bernard Ceysson chiudevano idealmente tale cerchio aprendo nuove possibilità di allineamento e di comparazioni tra Italia e Francia totalmente impensabili vent'anni prima e frettolosamente dimenticate – anche dallo stesso Ceysson –. Uno dei principali sostenitori della linea teorica e militante degli esponenti di Supports/Surfaces, acerrimi nemici di quella linea antiartistica che comprendeva l'Arte povera, restituì finalmente una lettura che accoglieva punti di tangenza anche piuttosto ampi tra lo schieramento francese e quello italiano. Il ragionamento di Ceysson, sebbene articolato, sugellava in maniera ufficiale la legittimità di una lettura incrociata di tali tendenze:

Nous avons mal apprécié, en France, et implicitement Pietro Sparta nous le rappelle, les œuvres apparues, en Italie, pendant les années soixante et regroupées sous le nom générique d'Arte povera. Moins par indifférence que par inattention. C'est que l'art minimal et l'art conceptuel fascinaient bien plus alors ceux qui, en France, artistes, critiques, amateurs, étaient attentifs à la création artistique vivante. Le formalisme de l'art minimal américain correspondait mieux, alors, aux inquiétudes d'un milieu intellectuel ébloui par le 'Modèle structuraliste'. Et même si, en France, se développaient des pratiques artistiques que l'on peut dire, après coup, en opposition aux formalismes acceptés, elles n'étaient pas moins perçues dans une perspective qui visait, d'abord, à les saisir comme symptômes d'une ambiance 'culturelle'. Aucune œuvre ne pouvait se définir alors sans se justifier comme produit d'une pratique signifiante, signifiante d'une théorie qui avérait, en quelque sorte, les formulations qui l'illustraient. Même les œuvres repliées sur l'introspection, la mémoire, 'l'archéologie' du moi, développées en référence à la muséographie et à l'anthropologie 'sociologisante' qui prévalait à ce moment n'échappaient pas à ces 'lectures' et la plupart respectaient le modèle formaliste dominant. À y regarder de près c'est peut-être bien, paradoxalement, dans les travaux des artistes rassemblés au sein de l'éphémère groupe Supports/Surfaces, ou œuvrant dans ses entours, que se marque le plus fortement la volonté d'un écart d'avec le formalisme américain et que l'on trouverait quelques affinités poétiques avec les œuvres des artistes italiens de l'Arte povera. Mais ceci est une autre histoire...<sup>1795</sup>.

---

<sup>1794</sup> FRANCBLIN 1984. Si rimanda inoltre al catalogo della mostra *CALZOLARI. PEINTURES* 1984.

<sup>1795</sup> CEYSSON 1986.

A questa “altra storia”, emersa dichiaratamente ma di straforo nel più fulgido momento di fortuna francese del movimento italiano ed in seguito messa a tacere, si è cercato di dar voce attraverso le riflessioni, i raffronti, i ragionamenti – in chiave positiva, ma anche oppositiva –, le testimonianze, i documenti, contenuti in queste pagine.

## CONCLUSIONI

Recentemente Grazia Toderi ha ricordato alcune riflessioni pronunciate da Germano Celant nel 2002 in merito all'etichetta "Arte povera". Si trattava di giudizi che derivavano da uno sguardo retrospettivo e che scandivano il bilancio di un critico noto e di successo che faceva i conti con l'eredità del proprio stesso percorso.

Per l'occasione Celant aveva definito l'Arte povera «un termine che vuol dire tutto e non vuol dire niente», ma anche «il manipolo contro i nemici» dettato dall'«imprendibilità dell'epoca. L'idea di mettersi in gruppo, che era anche l'idea di fare impatto» era necessaria per assecondare l'urgenza «di urlare per farsi sentire, che faceva parte della strategia. Gli anni Settanta chiudono questa idea dei gruppi d'avanguardia»<sup>1796</sup>. Riferendosi alle esigenze di fine anni Sessanta attraverso un lessico più attualizzante il critico spiegò così la fortunata etichetta storiografica:

Un termine completamente aperto, sempre riusato e mai ridefinito, almeno da parte mia, mentre tutti cercano di ridefinire. L'invenzione del termine è un *tag*, era la firma di quel momento che si applicava a tale condizione. Dopo pochi anni, ho detto: voglio occuparmi dell'individualità. Quello che io presento sono delle individualità, che all'epoca corrono compiute. Una convergenza d'individualità che rimangono, e che all'epoca vengono identificate da questo *tag* e poi si disperdono come energia singola<sup>1797</sup>.

L'inarrestabile e perdurante successo internazionale dell'Arte povera, negli ultimi anni particolarmente evidente, è scaturito certamente anche dal suo farsi "*tag*". Tali constatazioni non sono oggi un mistero, e si potrebbe forse aggiungere che l'Arte povera è ed esiste nella persona di Germano Celant ancor prima che nel lavoro degli artisti. Riflettere sul significato e sulle implicazioni di questa etichetta risulta doveroso ancora oggi anche a fronte del presente lavoro, soprattutto nell'ottica del raffronto con il versante artistico francese preso in esame nelle pagine precedenti. A tal proposito tornano in mente le già incontrate parole di Christian Boltanski, tra i nomi più noti e fortunati di quella generazione in Francia che, col medesimo sguardo retrospettivo impiegato da Celant, si scontrava con un concetto tanto paradossale quanto fondamentale:

---

<sup>1796</sup> TODERI 2022. Toderi ha ripreso tali dichiarazioni di Celant da una conferenza tenutasi allo stesso Castello di Rivoli nel 2002.

<sup>1797</sup> Ivi.



Je crois qu'il s'est constitué entre 1970 et 1973 un groupe en France, sûrement moins structuré que l'Arte Povera, mais qui était un vrai groupe, caractérisé par la découverte des sciences humaines et par une présentation non muséale des œuvres. C'était une sorte d'art conceptuel plus narratif et plus littéraire... Et je pense que si on avait eu un Germano Celant à ce moment-là, un groupe plus formalisé se serait constitué<sup>1798</sup>.

Al contempo si potrebbero citare le pungenti parole di un altro artista francese di successo della stessa generazione di Boltanski: Daniel Buren, che mettendo sullo stesso livello *Identité italienne* e *documenta 5*, vere e proprie 'creature' di Celant e Szeemann, le etichettava come "esposizioni del curatore, e non degli artisti"<sup>1799</sup>.

Le vicende artistiche parigine, e più generalmente francesi, intercorse tra la seconda metà degli anni Sessanta e la fine del decennio successivo seppur vive, vivide, e degne d'interesse, sono sempre risultate offuscate da una bizzarra nebulosità, soprattutto se lette a fronte del parallelo, strepitoso successo incontrato dagli artisti italiani. Tale disparità è almeno in parte imputabile proprio all'assenza di un 'tag', ovvero di un motore di catalizzazione costruito e collaudato *ad hoc* affinché l'analisi di tali ricerche potesse – e possa – essere presentata in modo più agevole ed omogeneo, non necessariamente impiegando un carattere monografico, spesso causa di chiusura e stagnazione. Soltanto una volta *in medias res*, a stesura avanzata della ricerca, è stato possibile comprendere il motivo reale di tali problematiche: a partire dalla vittoria veneziana di Rauschenberg del 1964 Parigi fu dipinta con l'immagine allegorica di "regina senza corona"<sup>1800</sup>, spesso anche dagli stessi protagonisti della scena culturale locale che avrebbero voluto ribaltarne le sorti. Tale stereotipo, tramandato dalla storiografia con fare martellante, ha pesantemente compromesso, quando non impedito, possibilità di lettura che fossero legittimamente diversificate, così come le successive ri-contestualizzazioni necessarie.

Conseguentemente l'idea di mettere a confronto tendenze legate all'Arte povera, all'ambito processuale, concettuale, etc. tra Italia e Francia deve esser sembrata ambiziosa o utopica, quando non completamente fallimentare, come la perplessa mimica dei volti di alcuni dei miei interlocutori francesi mi ha dimostrato una volta appreso l'oggetto della mia investigazione. Pur consapevole delle difficoltà, dei muri e dei vicoli ciechi cui un'impresa del genere poteva condurre, ritengo che alcuni risultati di questa indagine risultino parlanti, già a

---

<sup>1798</sup> BOLTANSKI, GRENIER 2010, pp. 48-49.

<sup>1799</sup> Dichiarazione di D. Buren del 1987 in BUREN 1991e, p. 385.

<sup>1800</sup> Cfr. VERLAINE 2019, p. 469.

partire dai confronti tra le opere, circa la vicinanza e le tangenze tra i due contesti in esame, nonostante l'incredibile e innegabile sproporzione registrata tra il riconoscimento tributato agli artisti dell'Arte povera e la minore fortuna che ha interessato la maggioranza dei colleghi d'oltralpe: tale dato di fatto costituisce ancora oggi la prova del successo della strategia celantiana. L'osservazione avanzata dagli interlocutori più visionari da me incontrati secondo cui esporre congiuntamente italiani e francesi "non fosse nell'*humus* culturale del periodo"<sup>1801</sup> nasconde di fatto, tra le righe, il peso di un mercato dell'arte sfavorevole nei confronti della Francia, evidenza spesso trascurata da cui l'*humus* culturale risultante dipendeva e dipende ancora oggi.

I risultati del presente lavoro costituiscono soltanto un primo tentativo di allargamento del campo d'indagine attraverso cui la scena francese di quegli anni andrebbe riscoperta e riconsiderata. Durante le fasi di scrittura più tormentate, che tra un *lockdown* e l'altro non sono di certo mancate, ho sempre tentato di figurarmi una mostra: un percorso espositivo che mettesse finalmente a confronto, negli stessi ambienti, sotto la stessa luce, con la stessa determinazione e pregnanza, opere italiane e francesi. Tale mostra o museo immaginario, nato quasi inconsapevolmente, andava costituendosi e allargandosi autonomamente, opera dopo opera, sala dopo sala.

Partendo dalle dirompenti ricerche in mostra alla Kunsthalle di Berna nel 1969, primo momento di confronto più ampio e trasversale, l'immaginifico percorso espositivo vedrebbe i fili elettrici di Jacquet e le bacinelle di Sarkis prender posto accanto alle ben più note opere energetiche e precarie di Zorio, Merz, Anselmo, ma anche di Mattiacci. Subito dopo il pesce in fiore di Pommereulle con i cactus di Kounellis e le risaie metalliche di Gina Pane, assieme alle opere basate sulle discontinuità materiche, ma anche gli 'animali su quadro' di Kounellis e Gilli. Si proseguirebbe, con declinazione ambientale, con le lastre d'alluminio in mare aperto di Borgeaud assieme alle bacinelle con anilina di Pascali, ma anche con le fotografie dell'azione di tributo postuma che lo ricordava realizzata in spiaggia da Mattiacci. Troverebbero qui spazio anche i fuochi di Kounellis assieme al fumo di Jacquet, le fotografie del corpo di Borgeaud a lume di candela assieme alle indagini fotografiche sulla pelle di Penone, Ben e Mattiacci. Gina Pane e Giovanni Anselmo si fronteggerebbero anche con installazioni e fotografie, concepite similmente e negli stessi anni: "entrando nell'opera" anche le testimonianze di ristrutturazioni spaziali di Dolla e le più celebri azioni di Penone troverebbero il loro posto. Il Calzolari con luci e suono e i suoni, guaiti e battito cardiaco registrati da Sarkis. Le piccole sfere di terra di

---

<sup>1801</sup> Dichiarazione B. Della Casa in *CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI* 2021.

Boltanski, indici di un'azione nel tempo, assumerebbero una pregnanza più incisiva accanto alla testimonianza della conta di Marisa Merz e, dello stesso artista, il campionario di vestiti presentato a Venezia nel 1972 insieme ai vestiti appesi al muro da Mattiacci, così come le fotografie ingrandite e ripetute da entrambi per occultare o recuperare miti collettivi e storie personali. Ci sarebbe poi spazio per l'indagine del quadro, destrutturato, violato o ripristinato: Dezeuze e Paolini, tra telaio e cellophane; i mattoni, i legnetti o il carbone di Pagès con i materiali di Kounellis; gli *Stendini* di Dolla e gli *Attaccapanni* di Fabro; le cataste tubolari di Boetti e di Dolla, ma anche i monocromi di Kounellis del 1973 con quelli di Cane; le forme cromatiche ripetute di Viallat, indice visivo, con le decifrazioni su parete del campo visivo di Paolini. Non potrebbero comunque mancare un Buren e un Toroni, bisogna ammetterlo, magari accanto a qualche *Doublure* paoliniana. Traghettabili verso la fase storica si passerebbe poi alla *Domus* dei Poirier, ai loro erbari neri e ai diari, assieme alle mentali archeologie paoliniane. Un igloo di Merz ed una tenda di Viallat; poi alcuni nuovi scultori degli anni Ottanta, chiudendo con le fotografie del piombo sul pavimento di Vilmouth e la riproduzione della pagina introduttiva del primo articolo francese sull'*Art pauvre* con il piombo fuso di Richard Serra in bella vista accanto al titolo che aveva introdotto i francesi nell'universo delle "attitudini che prendono forma".

Questo gioco porterebbe ad un risvolto concreto e inizialmente inatteso: mettendo in fila tali confronti qualche volta accade persino che l'opera francese, spesso semiconosciuta, preceda cronologicamente la sua compagna d'elezione italiana che frattanto ha già incontrato le pareti di gallerie e musei di tutto il mondo. Su tale nesso credo sia necessario riflettere lungamente. Non mi aspetterei di certo soltanto recensioni positive: a tale mostra o museo ideale potrebbero esser mosse, come sempre, svariate critiche. In caso di osservatori scettici replicherei che in tale discorso, materializzato attraverso alcuni confronti, il filo conduttore non si fonda sulla semplice individuazione di analoghe scelte iconografiche o soluzioni formali, e sul loro confronto, ma sulla dirompente urgenza espressiva dettata da un medesimo, condiviso, clima culturale; non il contenitore, bensì il contenuto; non la materia, ma le modalità di configurarla, plasmarla, concepirla, esperirla.

Queste opere parlano il più delle volte una stessa lingua, pur essendosi ingiustamente trovate separate, disgiunte, mai prossime, per volontà della critica, di pressanti teorie e speculazioni, spesso vere e proprie 'celle di clausura' e, soprattutto, per volontà del mercato: tutti quanti erano stati distratti, quando non dalla guerriglia, dal Maoismo o dal Post-Strutturalismo, certamente da uno sguardo rivolto esclusivamente verso New York. Spero un giorno queste sale immaginarie possano diventare reali.

## BIBLIOGRAFIA E FONTI

### 1961

#### *ANTI-PROCÈS 3* 1961

*Anti-Procès 3*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Brera, giugno 1961), testi di A. Jouffroy, J.-J. Lebel, Milano 1961.

#### JOUFFROY 1961

A. JOUFFROY, *I quadri a Trappola di Daniel Spoerri*, in *DANIEL SPOERRI* 1961, pp.n.nn.

#### *DANIEL SPOERRI* 1961

*Daniel Spoerri*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, marzo 1961), testo di A. Jouffroy, Milano 1961.

#### *THE LAST WORKS OF HENRI MATISSE* 1961

*The last works of Henri Matisse: large cut gouaches*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, ottobre-dicembre 1961; Chicago, Art Institute, gennaio-febbraio 1962; San Francisco, Museum of Art, marzo-aprile 1962), a cura di M. Wheeler, New York 1961.

#### WHEELER 1961

M. WHEELER, *The last works of Henri Matisse: large cut gouaches*, in *THE LAST WORKS OF HENRI MATISSE* 1961, pp. 7-16.

### 1962

#### *DIPINTI DI MERZ* 1962

*Dipinti di Merz*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, aprile 1962), testo di C. Lonzi, Torino 1962.

#### *JIM DINE* 1962

*Jim Dine*, catalogo della mostra (Milano, Galleria dell'Ariete, ottobre 1962), testo di A. Jouffroy, Milano 1962.

JOUFFROY 1962

A. JOUFFROY, [*Senza titolo*], in *JIM DINE* 1962, pp.n.nn.

LONZI 1962

C. LONZI, [*Senza titolo*], in *DIPINTI DI MERZ* 1962, pp. 1-6.

MAGRITTE 1962

*Magritte. Mostra personale*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, dicembre 1962), Milano 1962.

## 1963

H.B. 1963

H.B., *La mode d'hiver descend dans la rue*, «Le Monde», 19 settembre 1963, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/09/19/la-mode-d-hiver-descend-dans-la-rue\\_2204350\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/09/19/la-mode-d-hiver-descend-dans-la-rue_2204350_1819218.html)).

RAUSCHENBERG SONNABEND 1963

*Robert Rauschenberg. Première Exposition at Galerie Ileana Sonnabend*, fotografie d'allestimento (<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/premiere-exposition-galerie-ileana-sonnabend>).

RENÉ MAGRITTE 1963

*René Magritte*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, gennaio 1963), testo di E. Crispolti, Roma 1963.

## 1964

ALBERT-LEVIN 1964

M. ALBERT-LEVIN 1964, *Pistoletto*, «Cimaise», 11, 67, gennaio-marzo 1964, p. 82.

DOCUMENTA 3 1964

*documenta 3. Internationale Ausstellung*, I-II, catalogo della mostra (Kassel, Museum Friedricianum, giugno-ottobre 1964), a cura di A. Bode, W. Haftmann, Colonia 1964.

JOUFFROY 1964a

A. JOUFFROY, [*Senza titolo*], in *MICHELANGELO PISTOLETTO* 1964, pp.n.nn.

JOUFFROY 1964b

A. JOUFFROY, *Une révolution du regard. À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, Parigi 1964.

JOUFFROY 1964c

A. JOUFFROY, [*Senza titolo*], in *WARHOL* 1964, pp.n.nn.

JOUFFROY 1964d

A. JOUFFROY, *Rauschenberg*, «L'Œil», 113, maggio 1964, pp. 28-35, 68-69.

MICHEL 1964

J. MICHEL, *À travers les galeries*, «Le Monde», 13 marzo 1964, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/03/13/a-travers-les-galeries\\_2120394\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/03/13/a-travers-les-galeries_2120394_1819218.html)).

MICHELANGELO PISTOLETTO 1964

*Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra, (Parigi, Galerie Ileana Sonnabend, marzo 1964), testi di A. Jouffroy, T. Trini, M. Sonnabend, Parigi 1964.

MYTHOLOGIES QUOTIDIENNES 1964

*Mythologies Quotidiennes*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, luglio-ottobre 1964), a cura di G. Gassiot-Talabot, Parigi 1964.

PISTOLETTO 1964

M. PISTOLETTO, [*Senza titolo*], in *PISTOLETTO* 1964, pp.n.nn.

PISTOLETTO 1964

*Pistoletto*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sperone, ottobre 1964), testo di M. Pistoletto, Torino 1964.

SONNABEND 1964

M. SONNABEND, [*Senza titolo*], in *MICHELANGELO PISTOLETTO* 1964, pp.n.nn.

SOTTASS JR. 1964

E. SOTTASS JR., *Pop e non-Pop*, «Domus», 414, maggio 1964, pp. 32-35.

WARHOL 1964

*Warhol*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Sonnabend, gennaio-febbraio 1964), testi di J. Ashberry, A. Jouffroy, J.-J. Lebel, Parigi 1964.

## 1965

*ALTERNATIVE ATTUALI 2* 1965

*Alternative Attuali 2. Rassenga internazionale di pittura, scultura, grafica*, catalogo della mostra (Castello Spagnolo, L'Aquila, agosto-settembre 1965), a cura di E. Crispolti, Milano 1965.

*ANDY WARHOL* 1965

*Andy Warhol*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Sonnabend, maggio 1965), testo di O. Hahn, Parigi 1965.

BOATTO 1965

A. BOATTO, *La pittura di Télémaque*, in *HERVÉ TÉLÉMAQUE* 1965, pp.n.nn.

*HERVÉ TÉLÉMAQUE* 1965

*Hervé Télémaque*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, novembre 1965), testi di A. Boatto, J. Pierre, Roma 1965.

JOUFFROY 1965

A. JOUFFROY, *Les Objecteurs*, in *LES OBJECTEURS* 1965, pp.n.nn.

*L'ART ACTUEL EN ITALIE* 1965

*L'art actuel en Italie. Semaines italiennes au Casino Municipal de Cannes*, catalogo della mostra (Cannes, Casino Municipal, dicembre 1965-gennaio 1966), a cura della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Cannes 1965.

*LES OBJECTEURS* 1965

*Les Objecteurs. Jean Pierre Raynaud, Daniel Pommereulle, Arman, Spoerri, Kudo*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Jean Larcade; Galerie Jacqueline Ranson; Galerie J, dicembre 1965-gennaio 1966), a cura di A. Jouffroy, Parigi 1965.

*THE RESPONSIVE EYE* 1965

*The Responsive Eye*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, febbraio-aprile 1965), a cura di W.C. Seitz, New York 1965.

**1966**

*3<sup>E</sup> EXPOSITION INTERNATIONALE DE LA SCULPTURE CONTEMPORAINE* 1966

*3<sup>e</sup> Exposition internationale de la sculpture contemporaine*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Rodin, 1966), Parigi 1966.

*17<sup>ÈME</sup> SALON DE LA JEUNE PEINTURE* 1966

*17<sup>ème</sup> Salon de la Jeune Peinture*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, gennaio-febbraio 1966), Parigi 1966.

*XXII<sup>E</sup> SALON DE MAI* 1966

*XXII<sup>e</sup> Salon de Mai*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, maggio 1966), Parigi 1966.

*XXXIII<sup>E</sup> BIENNALE DE VENISE* 1966

*XXXIII<sup>e</sup> Biennale de Venise 1966. Le Parc représente la République Argentine*, catalogo della mostra, Parigi 1966.

*XXXIII BIENNALE DI VENEZIA* 1966

*XXXIII Esposizione internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia, giugno-ottobre 1966), Venezia 1966.



BOATTO 1966

A. BOATTO, [*Senza titolo*], in PASCALI. NUOVE SCULTURE 1966, pp.n.nn.

CONIL-LACOSTE 1966

M. CONIL-LACOSTE, *Le Salon de Mai en proie aux objecteurs*, «Le Monde», 6 maggio 1966, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1966/05/06/le-salon-de-mai-en-proie-aux-objecteurs\\_2694174\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1966/05/06/le-salon-de-mai-en-proie-aux-objecteurs_2694174_1819218.html)).

D.P. 1966

D.P., *Primary Structures*, «Marcatré», IV, 26-29, dicembre 1966, pp. 316-317.

GIULIO PAOLINI 1966

*Giulio Paolini*, catalogo della mostra (Milano, Galleria dell'Ariete, aprile 1966), Milano 1966.

HAHN 1966

O. HAHN, lettera a P. Pascali, Parigi, 22 novembre 1966, Fondazione Pino Pascali, Polignano a Mare, riprodotta in ARCHIVIO PASCALI 2010, p. 71.

IMPACT 1966

*Impact*, catalogo della mostra (Céret, Musée d'Art Moderne, luglio 1966), Céret 1966.

JOUFFROY 1966

A. JOUFFROY, *À Paris l'art nouveau d'après-demain dans le modern style d'avant-hier*, «L'Œil», 142, ottobre 1966, pp. 10-17.

LIPPARD 1966a

L.R. LIPPARD, *Eccentric Abstraction*, «Art International», X, 9, novembre 1966, pp. 28-40.

LIPPARD 1966b

L.R. LIPPARD, *Pop Art*, con scritti di L. Alloway, N. Marmer, N. Calas, New York 1966.

LONZI 1966

C. LONZI, [*Senza titolo*], in GIULIO PAOLINI 1966, pp.n.nn.

PASCALI. NUOVE SCULTURE 1966

*Pino Pascali. Nuove sculture*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, ottobre 1966), testi di M. Calvesi, A. Boatto, Roma 1966.

PISTOLETTO 1966

M. PISTOLETTO, [*Senza titolo*], in *Michelangelo Pistoletto* 1966, pp.n.nn.

PISTOLETTO 1966

*Michelangelo Pistoletto*, catalogo della mostra (Genova, Galleria La Bertesca, dicembre 1966-gennaio 1967), testi di L. Ashbery, L. Carluccio, M. Fagiolo, M. Friedman, A. Jouffroy, S. Simmon, M. Sonnabend, T. Trini, M. Pistoletto, Genova 1966.

POMMEREULLE SALON DE MAI 1966

Provini della partecipazione D. Pommereulle al *Salon de Mai* 1966, fotografie di J. Faujour, Parigi, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, GALCBUR 26 *Daniel Pommereulle: diapositives, tirages photographiques, liste d'oeuvres et de prix*.

PRIMARY STRUCTURES 1966

*Primary Structures: younger American and British Sculptors*, catalogo della mostra (New York, The Jewish Museum, aprile-giugno 1966), a cura di K. Mc Shine, New York 1966 (cfr. *OTHER PRIMARY STRUCTURES* 2014).

SPOERRI 1966

D. SPOERRI, *Genesi del quadro trappola*, «*Marcatré*», IV, 23-25, giugno 1966, pp. 168-169.

## 1967

5<sup>È</sup> BIENNALE DE PARIS 1967

*5<sup>e</sup> Biennale de Paris*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, settembre-novembre 1967), a cura di R.J. Moulin, Parigi 1967.

5<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS. SECTION ITALIENNE 1967

5<sup>e</sup> Biennale de Paris. Section Italienne, catalogo della mostra, (Parigi, Musée d'Art Moderne, settembre-novembre 1967), a cura di P. Bucarelli, Roma 1967.

ANDY WARHOL. THIRTEEN MOST WANTED MEN 1967

Andy Warhol. Thirteen Most Wanted Men, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Sonnabend, aprile 1967), testo di O. Hahn, Parigi 1967.

ART OBJECTIF 1967

Art Objectif, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Stadler, aprile-maggio 1967), a cura di O. Hahn, Parigi 1967.

ART OBJECTIF 1967 / ARCHIVES

Art Objectif, provini di fotografie del vernissage, Tolosa, Les Abattoirs, Archives Galerie Stadler, 1967.

ARTE POVERA / IM-SPAZIO 1967

Arte povera - IM-Spazio, catalogo della mostra (Genova, Galleria La Bertesca, settembre 1967), a cura di G. Celant, Genova 1967.

BOATTO 1967a

A. BOATTO, *Lo spazio dello spettacolo*, in *FUCO IMMAGINE ACQUA TERRA* 1967, pp.n.nn.

BOATTO 1967b

A. BOATTO, *Pop Art in U.S.A.*, Milano 1967.

BRANDI 1967

C. BRANDI, [*Senza titolo*], in *PASCALI* 1967, pp.n.nn.

BUCARELLI 1967

P. BUCARELLI, [*Senza titolo*], in *5<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS. SECTION ITALIENNE* 1967, p.n.n.

CELANT 1967

G. CELANT, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, «Flash Art», 5, novembre-dicembre 1967, p. 5.

CHABOUD 1967

C. CHABOUD, *La Biennale de Paris (1967)*, video, 36:22, Parigi 1967, archivi INA.

CON/TEMP/L'AZIONE 1967

*Con/temp/l'azione*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Stein, Galleria Il Punto, Galleria Sperone, dicembre 1967-febbraio 1968), a cura di D. Palazzoli, Torino 1967.

FRIED 1967

M. FRIED, *Art and Objecthood*, «Artforum», 5, 10, estate 1967, pp. 12-23, versione in linea (<https://www.artforum.com/print/196706/art-and-objecthood-36708>).

FUOCO IMMAGINE ACQUA TERRA 1967

*Fuoco Immagine Acqua Terra*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, giugno 1967), testi di M. Calvesi, A. Boatto, Roma 1967.

GALERIE MATHIAS FELS PRESSO STUDIO MARCONI MILANO / STUDIO MARCONI CHEZ GALERIE MATHIAS FELS PARIS 1966-1967

*Brusse, Bertholo, Camacho, Dietman, Klasen, Télémaque. Galerie Mathias Fels presso Studio Marconi Milano / Adami, Del Pezzo, Schifano, Tadini. Studio Marconi chez Galerie Mathias Fels Paris*, catalogo della mostra (Milano, Studio Marconi; Parigi, Galerie Mathias Fels, 1966-1967), testi di A. Jouffroy, P. Restany, Milano-Parigi 1966-1967.

HAHN 1967a

O. HAHN, *Un art objectif*, in *ART OBJECTIF* 1967, pp.n.nn.

HAHN 1967b

[O. HAHN], *Recherches en plastique blanc*, «L'Express», 828, 1-7 maggio 1967, p. 63.

HAHN 1967c

O. HAHN, *L'âge d'un peintre ne veut rien dire*, «L'Express», 850, 2-8 ottobre 1967, p. 126.

HAHN 1967d

O. HAHN, lettera a P. Pascali, Parigi, 8 febbraio 1967, Fondazione Pino Pascali, Polignano a Mare, riprodotta in *ARCHIVIO PASCALI* 2010, p. 74.

*KOUNELLIS. IL GIARDINO / I GIUOCHI* 1967

*Kounellis. Il giardino / I giuochi*, catalogo della mostra (Roma, L'Attico, marzo 1967), testo di A. Boatto, Roma 1967.

*KOUNELLIS* 1967

*Kounellis*, catalogo della mostra (Roma, L'Attico, novembre-dicembre 1967), testo dell'artista, Roma 1967.

*MICHEL* 1967

J. MICHEL, *À travers les galeries*, «Le Monde», 28 aprile 1967, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1967/04/28/a-travers-les-galleries\\_2623095\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1967/04/28/a-travers-les-galleries_2623095_1819218.html)).

*NUOVE TECNICHE D'IMMAGINE* 1967

*Nuove tecniche d'immagine. 6ª Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Repubblica di San Marino, Palazzo dei Congressi, luglio-settembre 1967), Venezia 1967.

*PASCALI* 1967

*Pascali*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Iolas, 1967), testo di C. Brandi, Milano 1967.

*PIERO GILARDI* 1967

*Piero Gilardi*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Sonnabend, gennaio 1967), Parigi 1967.

*PINO PASCALI. SCHEDA DI PRESTITO, BIENNALE DE PARIS* 1967

Scheda di prestito delle opere di Pino Pascali, Roma, 25 maggio 1967. Rennes, ACA, *Biennale de Paris 1967; Italie; Participation*.

*WARHOL* 1967

A. WARHOL, *Andy Warhol's Index Book. A Black Star Book*, con l'assistenza di S. Shore, fotografie di N. Finkelstein e B. Name, New York 1967.

## 1968

### ARGAN 1968

G.C. ARGAN, [*Senza titolo*], poster stampato in occasione della mostra di Pino Pascali alla Galerie Iolas, Parigi 1968.

### ARTAUD 1968

A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino 1968 (prima edizione: A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Parigi 1938).

### BENAMOU 1968

B. BENAMOU, [*Senza titolo*], in *LIGNANO BIENNALE 1* 1968, p.n.n.

### CELANT 1968

G. CELANT, *Gruppi di senso*, in *MARIO MERZ* 1968, p.n.n.

### DOCUMENTA 4 1968

*documenta 4. Internationale Ausstellung*, I-II, catalogo della mostra (Kassel, giugno-ottobre 1968), a cura di A. Bode, Kassel 1968.

### GASSIOT-TALABOT 1968

G. GASSIOT-TALABOT, [*Senza titolo*], in *LIGNANO BIENNALE 1* 1968, p.n.n.

### GOOSSEN 1968

E.C. GOOSSEN, [*Senza titolo*], in *L'ART DU RÉEL* 1968, pp.n.nn.

### HAHN 1968

O. HAHN, *Otto Hahn a vu: Pascali*, «L'Express», 1-7 aprile 1968, p. 47.

### JOUFFROY 1968a

A. JOUFFROY, *L'Abolition de l'Art*, Ginevra 1968.

### JOUFFROY 1968b

A. JOUFFROY, *L'abolizione dell'arte*, «Marcatré», VI-VII, 46-49, ottobre 1968-gennaio 1969, pp. 214-219.

L'ART DU RÉEL 1968

*L'art du réel USA 1948-1968*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, novembre-dicembre 1968), a cura di E.C. Goossen, Parigi 1968.

LEPAGE 1968

J. LEPAGE, lettera a Sarenco, Coaraze, 1° luglio 1968, Anfo, Archivio Sarenco, *Un paese + l'avanguardia artistica*.

LIGNANO BIENNALE 1 1968

*Lignano Biennale 1. Rassegna internazionale d'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Lignano, agosto-ottobre 1968), Firenze 1968.

MARIO MERZ 1968

*Mario Merz*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sperone, gennaio-febbraio 1968), testo di G. Celant, Torino 1968.

MATTIACCI 1968

*Mattiacci*, catalogo della mostra (Roma, L'Attico, maggio 1968), testo di V. Rubiu, Roma 1968.

MICHEL 1968a

J. MICHEL, *Réflexions de Pistoletto*, «Le Monde», 5 gennaio 1968, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/01/05/reflexions-de-pistoletto\\_2511350\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/01/05/reflexions-de-pistoletto_2511350_1819218.html)).

MICHEL 1968b

J. MICHEL, *À travers les galeries*, «Le Monde», 21 marzo 1968, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/03/21/a-travers-les-galeries\\_2507533\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/03/21/a-travers-les-galeries_2507533_1819218.html)).

MICHEL 1968c

J. MICHEL, *Le nouveau climat américain*, «Le Monde», 28 novembre 1968, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/11/28/le-nouveau-climat-americain\\_2488114\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/11/28/le-nouveau-climat-americain_2488114_1819218.html)).

MONORY, *MEURTRE N° 10/2, 1968* 1968

Scheda opera

(<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cejbpek>).

PAGÈS 1968

B. PAGÈS, lettera a Sarenco, Coaraze, 5 luglio 1968, Anfo, Archivio Sarenco, *Un paese + l'avanguardia artistica*.

PINO PASCALI. *BACHI DA SETOLA* 1968

*Pino Pascali. Bachi da setola ed altri lavori in corso*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, marzo 1968), testo di P. Pascali, Roma 1968.

PROSPECT 68 1968

*Prospect 68. Katalog-Zeitung zur internationalen Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Städtischen Kunsthalle, settembre 1968), a cura di K. Fischer, H. Strelow, Düsseldorf 1968.

S.A. 1968

S.A., *Un magasin conçu comme une sculpture*, «L'Œil», 159, marzo 1968, p. 62.

VOLPI 1968

M. VOLPI, *Tecniche e materiali: Kounellis*, «Marcatré», 37- 40, maggio 1968, p. 73.

## 1969

6<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1969

6<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1969, catalogo della mostra, (Parigi, Musée d'Art Moderne, ottobre-novembre 1969), a cura di R.J. Moulin, Parigi 1969.

XXV<sup>E</sup> SALON DE MAI 1969



XXV<sup>e</sup> *Salon de Mai*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, maggio-giugno 1969), Parigi 1969.

ALAIN JACQUET 1969

*Alain Jacquet*, catalogo della mostra (Lodz, Muzeum Sztuki, maggio-giugno 1969), testo di G. Müller, Lodz 1969.

ANSELMO 1969

G. ANSELMO, *Giovanni Anselmo*, in GIOVANNI ANSELMO 1969, p.n.n.

ANSELMO SONNABEND 1969

Fotografie scattate durante l'allestimento della personale di Anselmo alla Sonnabend, Parigi 1969, Archivio Anselmo, Torino.

ARTE POVERA PIÙ AZIONI Povere 1969

*Arte povera più Azioni povere*, catalogo della mostra (Arsenali, Amalfi, ottobre 1968), testo introduttivo di G. Celant, Salerno 1969.

[BOLTANSKI, LE GAC] 1969

[C. BOLTANSKI, J. LE GAC], *Work in progress*, in 6<sup>e</sup> BIENNALE DE PARIS 1969, p. 184.

BORGEAUD 1969a

B. BORGEAUD, *Mario Merz: une sensibilité actuelle*, «Pariscopes», 54, 7 maggio-13 maggio 1969, p. 69.

BORGEAUD 1969b

B. BORGEAUD, *À l'aube d'un nouveau romantisme: Dennis Oppenheim*, «Pariscopes», 58, 4-10 giugno 1969, p. 72.

BORGEAUD 1969c

B. BORGEAUD, *Anselmo et l'Art italien*, «Pariscopes», 77, 15-21 ottobre 1969, p. 63.

BORGEAUD 1969d

B. BORGEAUD, *Une bouffée d'air pur*, «Pariscopes», 80, 5-11 novembre 1969, p. 63.

BOUDAILLE 1969a

G. BOUDAILLE, *De l'anti-anartisme*, «Les Lettres Françaises», 1235, 28 maggio-3 giugno 1969, pp. 25-27, 28.

BOUDAILLE 1969b

G. BOUDAILLE, *Le Salon de Mai de 1969*, «Les Lettres Françaises», 1234, 21-27 maggio 1969, pp. 25-27.

BOUDAILLE, BOYEURE 1969

G. BAUDAILLE, C. BOYEURE, *Les peintres en 1969 et le problème du réalisme*, «Les Lettres Françaises», 1294, 30 luglio-9 agosto 1969, pp. 26-28.

BUCARELLI 1969

P. BUCARELLI, *Italie*, in *FESTIVAL DE LA PEINTURE INTERNATIONALE 1969*, pp.n.nn.

CALVESI 1969a

M. CALVESI, [*Senza titolo*], in *QUATRE ARTISTES ITALIENS PLUS QUE NATURE 1969*, pp. 5-7.

CALVESI 1969b

M. CALVESI, *Konnellis*, in *QUATRE ARTISTES ITALIENS PLUS QUE NATURE*, pp. 30-48.

CAMPO URBANO 1969

*Campo urbano: interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, settembre 1969), a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como 1969.

CELANT 1969a

G. CELANT, *Arte Povera*, Milano 1969.

CELANT 1969b

G. CELANT, *Arte Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?*, Londra 1969.

CLAURA 1969

M. CLaura, *Art pauvre, antiforme, art impossible, etc. à Berne*, «Les Lettres Françaises», 1277, 2-8 aprile 1969, pp. 26-27.

CONCEPTION, DOCUMENTATION OF A TODAY'S ART TENDENCY 1969

*Conception, Documentation of a today's art tendency*, catalogo della mostra (Leverkusen, 1969), a cura di K. Fischer, R. Wedewer, Colonia 1969.

DISTANCES 1-2 1969

*Distances 1-2*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, ARC, marzo-aprile 1969), a cura di P. Gaudibert, testo di P. Gaudibert, Parigi 1969.

DORFLES 1969

G. DORFLES, *Arte concettuale o Arte povera?*, «Art International», XIII, 3, marzo 1969, pp. 35-38.

FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA PEINTURE 1969

*Festival International de la Peinture*, catalogo della mostra (Cagnes-sur-Mer, marzo-luglio 1969), Cagnes-sur-Mer 1969.

GATELLIER 1969

G. GATELLIER, *Paris I*, «Opus International», 12, giugno 1969, p. 40.

GAUDET 1969

M. GAUDET, *Le Festival de Cagnes*, «Les Lettres Françaises», 1283, 14-20 maggio 1969, p. 25.

GAZUT 1969

A. GAZUT, *L'attitude de l'artiste. En marge. L'exposition à la Kunsthalle de Berne fait sensation*, servizio televisivo per «En Marge. Le magazine d'information artistique», Berna, 6 aprile 1969, in linea (<https://www.rts.ch/archives/tv/culture/en-marge/3436012-l-attitude-de-l-artiste.html>).

GILARDI 1969

P. GILARDI, *L'esperienza di Amalfi*, in *ARTE POVERA PIÙ AZIONI Povere* 1969, p. 76.

GIOVANNI ANSELMO 1969

*Giovanni Anselmo*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Sonnabend, ottobre 1969), testo di G. Anselmo, Parigi 1969.

HAHN 1969a

O. HAHN, *Le requiem du Pop Art*, «L'Express», 946, 25-31 agosto 1969, p. 44-45.

HAHN 1969b

O. HAHN, *Otto Hahn a vu: VI Biennale de Paris*, «L'Express», 954, 20-26 ottobre 1969, p. 9.

HAHN 1969c

O. HAHN, [*Senza titolo*], in *PIERO MANZONI 1933-1963* 1969, pp.n.nn.

GILBERTO ZORIO 1969

*Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Sonnabend, marzo 1969), Parigi 1969.

J.V. 1969

J.V., *À travers les galeries*, «Le Monde», 5 giugno 1969, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/06/05/a-travers-les-galeries\\_2419300\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/06/05/a-travers-les-galeries_2419300_1819218.html)).

KOUNELLIS IOLAS 1969

Provini fotografici realizzati durante l'esposizione di J. Kounellis alla Galerie Iolas del 1969, fotografie di M. Delluc, Parigi, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, *Jannis Kounellis, gal. Alexandre Iolas, Paris 1969*, DELL 23 Jannis Kounellis.

LÉONARD 1969

P. LÉONARD, *Gérard-Titus Carmel*, «Opus International», 15, dicembre 1969, pp. 42-43.

MARCH 1969 1969

*March 1969*, catalogo-mostra, a cura di S. Siegelau, New York 1969.

MARIO MERZ 1969

*Mario Merz*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Sonnabend, aprile 1969), testo di M. Sonnabend, Parigi 1969.

MARTIN BARRÉ. *LES OBJETS DÉCROCHÉS* 1969

Martin Barré. *Les objets décrochés*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Daniel Templon, maggio-giugno 1969), testo di T. Todorov, Parigi 1969.

MICHEL 1969a

J. MICHEL, "L'art pauvre" à Paris, «Le Monde», 7533, 3 aprile 1969, p. 16.

MICHEL 1969b

J. MICHEL, *Hélène Parmelin: le pouvoir des anartistes*, «Le Monde», 29 maggio 1969, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/05/29/l-art-a-l-usine\\_2427232\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/05/29/l-art-a-l-usine_2427232_1819218.html)).

MICHEL 1969c

J. MICHEL, *À l'étranger la nouvelle vague italienne*, «Le Monde», 16 ottobre 1969, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/10/16/a-l-etrangerla-nouvelle-vague-italienne\\_2416903\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/10/16/a-l-etrangerla-nouvelle-vague-italienne_2416903_1819218.html)).

MILLET 1969a

C. MILLET, *Amsterdam-Berne 625 km*, «Les Lettres Françaises», 1283, 14-20 maggio 1969, p. 26.

MILLET 1969b

C. MILLET, *Petit lexique de l'art pauvre*, «Les Lettres Françaises», 1286, 4-10 giugno 1969, p. 30.

MILLET 1969c

C. MILLET, *L'art jeu, l'art drame. Gerstner, Mattiacci, Boltanski*, «Les Lettres Françaises», 1307, 5-11 novembre 1969, p. 25.

MILLET 1969d

C. MILLET, *Gina Pane. L'art comme moyen d'action*, «Les Lettres Françaises», 1314, 24-30 dicembre 1969, p. 25.

MÜLLER 1969

G. MÜLLER, [*Senza titolo*], in ALAIN JACQUET 1969, pp.n.nn.

NANTEAU 1969a

O. NANTEAU, *Art pauvre et Anti-forme*, «Combat», 19 maggio 1969, pp. 8-9.

NANTEAU 1969b

O. NANTEAU, *Une entrée en force*, «Comabat», 9 giugno 1969, pp. 8-9.

OP LOSSE SCHROEVEN 1969

*Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren*, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum, marzo-aprile 1969), a cura di W. Beeren, Amsterdam 1969.

PARMELIN 1969

H. PARMELIN, *L'art et les anartistes*, Parigi 1969.

PEPPIATT 1969

M. PEPPIATT, *Paris*, «Art International», XIII, 9, novembre 1969, pp. 53-55.

PERREAULT 1969

J. PERREAULT, *Choses vues à New-York*, «Le Monde», 7533, 3 aprile 1969, pp. 15-16.

PIERO MANZONI 1933-1963 1969

*Piero Manzoni 1933-1963*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Mathias Fels, dicembre 1969-gennaio 1970), testo di O. Hahn, Parigi 1969.

PIERRE 1969

J. PIERRE, *Les grandes vacances de l'art moderne*, «L'Œil», 173, maggio 1969, pp. 10-18, 72.

PLANS AND PROJECTS AS ART 1969

*Plans and projects as art*, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle, novembre-dicembre 1969), a cura di F. Zdenek, Berna 1969.

PROSPECT 69 1969

*Prospect 69. Katalog-Zeitung zur internationalen vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Städtischen Kunsthalle, settembre-ottobre 1969), a cura di K. Fischer, H. Strelow, Düsseldorf 1969.

*QUATRE ARTISTES ITALIENS PLUS QUE NATURE* 1969

*Ceroli, Kounellis, Marotta, Pascali. Quatre artistes italiens plus-que-nature*, catalogo della mostra (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, ottobre 1969), a cura di M. Calvesi, testi di M. Calvesi, Milano 1969.

PISTOLETTO 1969a

M. PISTOLETTO, *Lo zoo*, «Teatro», II, 1, marzo 1969, pp. 16-17.

PISTOLETTO 1969b

M. PISTOLETTO, *Lo Zoo. Torino fine del XX secolo (si prepara l'epoca dell'Acquario)*, in CELANT 1969a, p. 231.

PLUCHART 1969

F. PLUCHART, *Jacquet s'habille en pauvre*, «Combat», 7673, 17 marzo 1969, pp. 8-9.

RAGON 1969

M. RAGON, *Jeunes artistes à Paris*, in 6<sup>È</sup> BIENNALE DE PARIS 1969, pp. 175-178.

RESTANY 1969a

P. RESTANY, *La redoutable pauvreté de l'Anti-forme*, «Combat», 7714, 5 maggio 1969, p. 9.

RESTANY 1969b

P. RESTANY, *Les artistes et l'anti-carrière* «Combat», 29 settembre 1969, pp. 8-9.

S.A. 1969a

S.A., *Art pauvre*, «Chroniques de L'Art Vivant», 2, maggio 1969, p. 11.

S.A. 1969b

S.A., *Minimal Art: Un nouvel art américain?*, «Chroniques de L'Art Vivant», 1/bis, marzo-aprile 1969, pp. 10-11.

S.A. 1969c

S.A., *Le cas Beuys*, «Chroniques de L'Art Vivant», 4, settembre-ottobre 1969, pp. 20-21.

S.A. 1969d

S.A., *Sixième Biennale de Paris, Reportage photographique André Morain*, «Chroniques de L'Art Vivant», 5, novembre 1969, pp. 14-17.

S.A. 1969e

S.A., *Prospect 69*, «Flash Art», III, 14, dicembre 1969, p. 4.

S.A. 1969f

S.A., *La biennale du pauvre*, «La Galerie des Arts», 1° ottobre 1969, p. 4.

SONNABEND 1969

M. SONNABEND, [*Senza titolo*], in *MARIO MERZ 1969*, pp.n.nn.

SORIN 1969

R. SORIN, *L'art pauvre (Entretien avec l'artiste [Gilberto Zorio] à l'occasion de ses expositions à Berne et à Amsterdam)*, «La Quinzaine Littéraire», 72, 1 maggio 1969, trascrizione digitale fornita dalla redazione.

TODOROV 1969

T. TODOROV, [*Senza titolo*], in *MARTIN BARRÉ. LES OBJETS DÉCROCHÉS 1969*, p.n.n.

*WHEN ATTITUDES BECOME FORM 1969*

*Live in your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle, marzo-aprile 1969, itinerante), a cura di H. Szeemann, Berna 1969.

*WORK IN PROGRESS 1969*

*Work in Progress*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Culturel Américain, ottobre 1969), Parigi 1969.

**1970**



3<sup>E</sup> SALON INTERNATIONAL DES GALERIES-PILOTES 1970

3<sup>e</sup> Salon International des Galeries-Pilotes. *Artistes et découvreurs de notre temps*, catalogo della mostra (Losanna, Musée Cantonal des Beaux-Arts, giugno-ottobre 1970; Parigi, Musée d'Art Moderne, ottobre-dicembre 1970), a cura di R. Berger, Losanna 1970.

3<sup>ÈME</sup> SALON INTERNATIONAL DES GALERIES-PILOTES [DIAPOS] 1970

3<sup>ème</sup> Salon International des Galeries-Pilotes [*diapos*]; 106 diapositive numerate. Parigi, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky.

XI<sup>E</sup> SALON GRANDS ET JEUNES D'AUJOURD'HUI 1970

XI<sup>e</sup> Salon Grands et Jeunes d'aujourd'hui, catalogo della mostra (Parigi, Halles de Baltard, marzo-aprile 1970), Parigi 1970.

18 PARIS IV.70 1970

18 Paris IV.70, catalogo della mostra (Parigi, 66, rue Mouffetard, aprile 1970), a cura di M. Claura, S. Siegelau, New York-Germania dell'Est, 1970.

100 ARTISTES DANS LA VILLE 1970

100 artistes dans la ville, catalogo della mostra (Montpellier, maggio 1970), Montpellier 1970.

ACQUA ALTA / PALI / VENEZIA 1970

Gina Pane. *Acqua Alta / Pali / Venezia*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Rive Droite, giugno-luglio 1970), testo di P. Restany, Parigi 1970.

ACTUALITÉ DE MATISSE EN EUROPE 1970

*Actualité de Matisse en Europe*, «Chroniques de L'Art Vivant», 11, maggio-giugno 1970, p. 6, con interventi di V. Adami, J. Dewasne, J. Messagier, J. Monory, C. Viallat.

AMMANN 1970

J.-C. AMMANN, *La fascination de Joseph Beuys*, «Chroniques de L'Art Vivant», 15, novembre 1970, pp. 13-14.

AMORE MIO 1970

*Amore mio*, catalogo della mostra (Montepulciano, Palazzo Ricci, giugno-settembre 1970), a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

APPLEGATE 1970

J. APPELATE, *Paris*, «Art International», XIV, 3, 20 marzo 1970, p. 81.

ARMAN 1970

ARMAN (*ÉDITIONS*), dépliant della mostra (Galerie Sonnabend, Parigi, giugno [?] 1970), Parigi 1970.

BETWEEN MAN AND MATTER 1970

*Tokyo Biennale 70. Between Man and Matter*, catalogo della mostra (Tokyo, Kyoto, Nagoya, 1970), a cura di Y. Nakahara, T. Minemura, Tokyo 1970.

BONITO OLIVA 1970a

A. BONITO OLIVA, *Le chiffre de l'homme*, «Opus International», 16, marzo 1970, pp. 30-33.

BONITO OLIVA 1970b

A. BONITO OLIVA, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, «Marcatré», VIII, 56, gennaio 1970, pp. 70-82.

BORGEAUD 1970a

B. BORGEAUD, *Paris découvre Manzoni*, «Pariscope», 90, 14-20 gennaio 1970, p. 59.

BORGEAUD 1970b

B. BORGEAUD, *Calzolari: un art pour méditer*, «Pariscope», 109, 27 maggio 1970, p. 54.

BORGEAUD 1970c

B. BORGEAUD, *Sarkis et Boltanski*, «Pariscope», 128, 7 ottobre 1970, p. 57.

BORGEAUD 1970d

B. BORGEAUD, *Deux attitudes actuelles*, «Pariscope», 102, 8 aprile 1970, p. 62.

BORGEAUD 1970e

B. BORGEAUD, *Les 'tableaux' de Kienholz*, «Pariscope», 130, 21 ottobre 1970, p. 55.

#### BUCARELLI 1970

P. BUCARELLI, lettera a G. Boudaille e al Ministero della Pubblica Istruzione, Roma 19 dicembre 1970, Rennes, ACA, *Biennale de Paris 1971; Italie; Correspondance avec M. Bucarelli avant nomination du commissaire national*.

#### CELANT 1970

G. CELANT, *Per una critica acritica*, «NAC», 1, ottobre 1970, pp. 29-30.

#### CLAIR 1970

J. CLAIR, *Expressionnisme 70*, «Chroniques de L'Art Vivant», 14, ottobre 1970, p. 9.

#### CLAURA 1970

M. CLaura, *18 Paris IV 70*, «Opus International», 17, aprile 1970, pp. 12-13.

#### CONCEPT-THEORIE 1970

*Concept-Théorie*. Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Victor Burgin, Ian Burn, Alain Kirili, Christine Koslow, Joseph Kosuth, Emilio Prini, Mel Ramsden, Bernar Venet, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Daniel Templon, novembre 1970), testo di C. Millet, Parigi 1970.

#### CONCEPTUAL ART, ARTE POVERA, LAND ART 1970

*Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1970), a cura di G. Celant, Milano 1970.

#### CRISPOLTI 1970

E. CRISPOLTI, *Petit dossier de la Figuration Nouvelle en Italie*, «Opus International», 16, marzo 1970, pp. 45-66.

#### DORFLES 1970

G. DORFLES, *Milan Turin Rome*, «Opus International», 16, marzo 1970, pp. 16-18.

#### GENNAIO 70 1970

*Terza Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, gennaio 1970), a cura di R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, Bologna 1970.

GIORGIO DE CHIRICO 1970

*Giorgio De Chirico*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-maggio 1970), a cura di W. Schmied, Milano 1970.

HAHN 1970

O. HAHN, *Manzoni le prophète*, «L'Express», 19-25 gennaio 1970, p. 68.

HENRI MATISSE: EXPOSITION DU CENTENAIRE 1970

*Henri Matisse: exposition du centenaire*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, aprile-settembre 1970), a cura di P. Schneider, T. Préaud, Parigi 1970.

KLEIN-MANZONI 1970

*Klein-Manzoni. Due esploratori dell'infinito*, catalogo della mostra (Brescia, Studio C Arte moderna, novembre-dicembre 1970), testo di P. Restany, Brescia 1970.

KRAUSS 1970

R. KRAUSS, *Conceptual art*, «Chroniques de L'Art Vivant», 12, giugno 1970, p. 7.

MANZONI 1970

P. MANZONI, *Dimension libre*, «VH 101», 1, primavera 1970, pp. 119-122.

MARANDEL 1970

J.P. MARANDEL, *Hervé Télémaque*, «Art International», 4, 1970, pp. 39-41.

MILLET 1970a

C. MILLET, *Martin Barré*, «Opus International», 17, aprile 1970, pp. 46-47.

MILLET 1970b

C. MILLET, [*Senza titolo*], in *CONCEPT-THEORIE* 1970, pp.n.nn.

MILLET 1970c

C. MILLET, *L'Art conceptuel*, «Chroniques de L'Art Vivant», 7, gennaio 1970, pp. 26-27.

MILLET 1970d

C. MILLET, *Piero Manzoni*, *Galerie Mathias Fels*, «Les Arts», 28 gennaio 1970, p. 25.

MILLET 1970e

C. MILLET, *Avant-gardes à Turin*, «Les Lettres Françaises», 1343, 15-21 luglio 1970, pp. 24-25.

PALAZZOLI 1970

D. PALAZZOLI, *Piero Manzoni è vivo*, in *PIERO MANZONI 1970*, pp.n.nn.

*PIERO MANZONI 1970*

*Piero Manzoni*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Blu, gennaio 1970), testo di D. Palazzoli, Milano 1970.

PLUCHART 1970a

F. PLUCHART, *L'Art conceptuel, c'est la grippe*, «Combat», 8196, 9 febbraio 1970, pp. 8-9.

PLUCHART 1970b

F. PLUCHART, *Pourquoi pas Arman ?*, «Combat», 6 luglio 1970, p. 11.

*PROCESSI DI PENSIERO VISUALIZZATI 1970*

*Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde*, catalogo della mostra (Kunstmuseum, Lucerna, maggio-luglio 1970), a cura di J.-C. Ammann, G. Celant, Lucerna 1970.

RESTANY 1970

P. RESTANY, [*Senza titolo*], in *ACQUA ALTA / PALI / VENEZIA 1970*, p.n.n.

RICOUR 1970

M. RICOUR, *Paris*, «Art International», XIV, 4, aprile 1970, p. 77.

R. PIENE 1970

N. R. PIENE, *Après le minimal*, «Chroniques de L'Art Vivant», 12, luglio 1970, pp. 8-9.

S.A. 1970

S.A., *Turin*, «Chroniques de L'Art Vivant», 13, agosto-settembre 1970, p. 10.

SONNABEND 1970

I. SONNABEND, *Galerie Sonnabend*, in 3<sup>E</sup> SALON INTERNATIONAL DES GALERIES-PILOTES 1970, p.n.n.

SUPPORT-SURFACE 1970

*Support-Surface*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, ARC, settembre-ottobre 1970), testi di V. Bioulès, M. Devade, D. Dezeuze, P. Saytour, A. Valensi, C. Viallat, Parigi 1970.

SZEEMANN GIVAUDAN 1970

Provini fotografici realizzati in occasione dell'installazione dell'Agenzia di Szeemann presso la Galerie Claude Givaudan del 1970, Parigi, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, *Szeemann Harald. Agence, Galerie Claude Givaudan, Paris 1970*, DELL 15 Szeemann.

THWAITES 1970

J. A. THWAITES, *Les ambiguïtés de Joseph Beuys*, «Chroniques de L'Art Vivant», 15, novembre 1970, p. 12.

TRINI 1970

T. TRINI, *Manzoni alla Blu e in Europa. La linea Manzoni*, «NAC», 32, marzo 1970, pp. 8-9.

VITALITÀ DEL NEGATIVO 1960-70 1970

*Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1970-gennaio 1971), a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

VOLPI 1970

M. VOLPI ORLANDINI, *L'art pauvre*, «Opus International», 16, marzo 1970, pp. 39-43.

WARHOL 1970

A. WARHOL, *Comment devenir un homosexuel professionnel*, «VH 101», 1, primavera 1970, pp. 35-59 (estratto, traduzione francese da A. Warhol, *A novel by Andy Warhol*, New York 1968).

## 1971

### 7<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1971

7<sup>e</sup> Biennale de Paris. *Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, catalogo della mostra (Parigi, Parc Floral-Bois de Vincennes, settembre-novembre 1971), a cura di G. Boudaille, Parigi 1971.

### 7<sup>A</sup> BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971

7<sup>a</sup> Biennale di Parigi. *Italia 1971*, catalogo della sezione italiana della mostra (Parigi, Parc Floral-Bois de Vincennes, settembre-novembre 1971), a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1971.

### 13 ITALIENISCHE KÜNSTLER 1971

13 italienische Künstler. *Dokumentation und neue Werke*, catalogo della mostra (Monaco, Kunstverein, maggio-giugno 1971), a cura di E. Madelung, testo di G. Celant, Monaco 1971.

### 4000 POTS ROUGES DE RAYNAUD 1971

4000 pots rouges de Raynaud au Musée d'Israël, catalogo della mostra (Museo d'Israele, giugno-luglio 1971), presentazione di Y. Fischer, Israele 1971.

### ABADIE 1971

D. ABADIE, *Hyperréalisme*, in 7<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1971, pp. 73-76.

### ARTE CONCETTUALE 1971

*Arte concettuale*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Daniel Templon, ottobre 1971), testo di C. Millet, Milano 1971.

### BARILLI 1971

R. BARILLI, *À propos de l'exposition de Turin*, «Opus International», 23, marzo 1971, pp. 11-17.

### BAUDINET 1971

M.-J. BAUDINET, *Viallat. La Verité de la Surface*, «Chroniques de L'Art Vivant», 18, marzo 1971, p. 11.

BOATTO 1971

A. BOATTO, *Andy Warhol*, «Data», 1, settembre 1971, pp. 68-73.

BONITO OLIVA 1971a

A. BONITO OLIVA, *Pèrsona*, in *PÈRSONA* 1971, pp.n.nn.

BONITO OLIVA 1971b

A. BONITO OLIVA, *Italie*, in *7<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS* 1971, pp. 237-239.

BONITO OLIVA 1971c

A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, Firenze 1971 (Cfr. BONITO OLIVA/CHIODI 2009).

BORGEAUD 1971

B. BORGEAUD, *Les activités mystérieuses de Jean Le Gac*, «Chroniques de L'Art Vivant», 21, giugno 1971, p. 13.

BOUDAILLE 1971a

G. BOUDAILLE, *Préface*, in *7<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS* 1971, pp. 11-14.

BOUDAILLE 1971b

G. BOUDAILLE, lettera a P. Pouget, Parigi 10 marzo 1971, Rennes, ACA, *Biennale de Paris 1971; Italie; Correspondance avec M. Bucarelli avant nomination du commissaire national*.

BOUDAILLE 1971c

G. BOUDAILLE, lettera a G. Celant, Parigi, 4 maggio 1971, Rennes, ACA, *Biennale de Paris 1971; Italie; Correspondance avec M. Bucarelli avant nomination du commissaire national*.

BOYEURE 1971

C. BOYEURE, *Gina Pane*, «Les Lettres Françaises», 1387, 26 maggio-1° giugno 1971, p. 29.

BUCARELLI 1971



P. BUCARELLI, lettera a G. Boudaille, Roma, 23 aprile 1971, Rennes, ACA, *Biennale de Paris 1971; Italie; Correspondance avec M. Bucarelli avant nomination du commissaire national.*

CELANT 1971a

G. CELANT, *Auszüge*, in *13 ITALIENISCHE KÜNSTLER 1971*, p.n.n.

CELANT 1971b

G. CELANT, lettera a G. Boudaille, Genova, 13 aprile 1971, Rennes, ACA, *Biennale de Paris 1971; Italie; Correspondance avec M. Bucarelli avant nomination du commissaire national.*

CLAIR 1971a

J. CLAIR, *Hommage à Fouquet-La-Varenne*, in POINSOT 1971a, pp. 9-10.

CLAIR 1971b

J. CLAIR, *Un matérialisme nécessaire*, «Chroniques de L'Art Vivant», 18, marzo 1971, p. 10.

CLAIR 1971c

[J. CLAIR], *On décroche: Louis Cane, Daniel Buren*, «Chroniques de L'Art Vivant», 19, aprile 1971, pp. 6-7.

ÉTÉ 70 1971

*Été 70*, portfolio della mostra per i *Travaux d'été 70* (Parigi, Galerie Jean Forunier, aprile 1971), in LEPAGE 2018, pp. 114-117.

FAGIOLO DELL'ARCO 1971

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Lettera da Roma. Giulio Paolini (La Salita)*, «Art International», XV, 5, maggio 1971, pp. 86-87.

FISCHER 1971

Y. FISCHER, [*Senza titolo*], in *4000 POTES ROUGES DE RAYNAUD 1971*, p.n.n.

GASSIOT-TALABOT 1971

G. GASSIOT-TALABOT, *L'art pauvre peut-il être défini ?*, «Opus International», 23, marzo 1971, p. 1.

GATELLIER 1971a

G. GATELLIER, *Gina Pane. Le langage des traces*, «Chroniques de L'Art Vivant», 17, febbraio 1971, p. 9.

GATELLIER 1971b

G. GATELLIER, *L'art conceptuel [VII Biennale de Paris]*, «Opus International», 28, novembre 1971, p. 50.

LÉVÊQUE 1971a

J.-J. LEVEQUE, *Peinture nouvelle mode: l'hyperréalisme*, 1971, Rennes, ACA, *Biennale de Paris 1971*; *Presse*.

LÉVÊQUE 1971b

J.-J. LÉVÊQUE, *Un départ est donné*, «Le Nouveau Journal», 25 settembre 1971, Rennes, ACA, *Biennale de Paris 1971*; *Presse*.

LONARDI 1971

G. Lonardi, lettera a M. Penelope, Roma, 19 ottobre 1971, ASAC, Fondo storico, *Biennale Arte 1972*; *Pèrsona* [b 204]; *Graziella Lonardi; Spettacoli Pèrsona*.

MENNA 1971

F. MENNA, *Gli artisti italiani alla Biennale di Parigi*, «Il Mattino», 10 novembre 1971, versione in linea

(<https://www.fondazionemenna.it/filiberto-menna/il-mattino/10-11-1971-gli-artisti-italiani-alla-biennale-di-parigi>).

MILLET 1971a

C. MILLET, *Arte concettuale*, in *ARTE CONCETTUALE 1971*, p.n.n.

MILLET 1971b

C. MILLET, *Concept. Historique du mouvement*, in *7<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1971*, pp. 29-31.

LUCIANO FABRO 1971

*Luciano Fabro*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, giugno 1971), testo di S. Vertone, Torino 1971 (la stessa mostra è prima a Milano, Galleria Borgogna, marzo 1971).

PARENT 1971a

B. PARENT, *Land art*, «Opus International», 23, marzo 1971, pp. 22-23.

PARENT 1971b

B. PARENT, *A propos de Sanejouand*, «Chroniques de L'Art Vivant», 22, luglio-agosto 1971, p. 8.

PARENT 1971c

B. PARENT, *Le néon dans l'art contemporain*, «Chroniques de L'Art Vivant», 20, maggio 1971, pp. 4-5.

PENONE 1971

G. PENONE, *Svolgere la propria pelle*, a cura di F. Mello, fotografie di C. Basso, Torino 1971.

PÈRSONA 1971

*Pèrsona. Festival internazionale del teatro di Belgrado, sezione italiana*, catalogo della mostra (Belgrado, 10 settembre 1971) a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1971.

PLEYNET 1971

M. PLEYNET, *L'enseignement de la peinture*, Parigi 1971 (edizione italiana: M. Pleynet, *L'insegnamento della pittura*, Milano 1973).

POLITI 1971

G. POLITI, *A Parigi la Biennale dei bambini (idioti)*, «Flash Art», 27, ottobre-novembre 1971, pp. 1-3.

PLUCHART 1971a

F. PLUCHART, *Pop art & Cie. 1960-1970*, Parigi 1971.

PLUCHART 1971b

F. PLUCHART, *Les insolences de Carl André*, «Combat», 8 febbraio 1971, pp. 8-9.

PLUCHART 1971c

F. PLUCHART, *Violence discrète de Calzolari*, «Combat», 8458, 27 settembre 1971, p. 11.

PLUCHART 1971d

F. PLUCHART, *Boltanski a retrouvé ses jouets*, in PLUCHART/MOKHTARI 2002, pp. 139-141 (originariamente in «Combat», 12 aprile 1971).

POINSOT 1971a

J.-M. POINSOT, *Mail art, communication a distance: concept*, introduzione di J. Clair, Parigi 1971.

POINSOT 1971b

J.-M. POINSOT, *Interrogation sur l'art pauvre*, «Opus International», 23, marzo 1971, pp. 18-21.

POINSOT 1971c

J.-M. POINSOT, *Envois. La communication à distance et l'objet esthétique*, in 7<sup>è</sup> BIENNALE DE PARIS 1971, pp. 63-72.

RAYNAUD 1971

J.P. RAYNAUD, [*Senza titolo*], in 400 POTES ROUGES DE RAYNAUD 1971, p.n.n.

S.A. 1971a

S.A., *Art conceptuel et interventions à la Biennale de Paris*, «Le Progrès», 17 ottobre 1971, Rennes, ACA, *Biennale de Paris 1971*; Presse.

S.A. 1971b

S.A., *Les Expositions*, «La Galerie», novembre 1971, Rennes, ACA, *Biennale de Paris 1971*; Presse.

S.A. 1971c

S.A., *Pèrsona*, «Flash Art», 27, ottobre-novembre 1971, p. 16.

SCHWARTZ 1971

E. SCHWARTZ, *Paris in September*, «Art International», XV, 9, novembre 1971, pp. 63-65.

VACHEY 1971

M. VACHEY, *Dolla*, «Chroniques de L'Art Vivant», 26, dicembre 1971-gennaio 1972, pp. 14-15.

VERTONE 1971

S. VERTONE, [*Senza titolo*], in *LUCLANO FABRO* 1971, pp.n.nn.

## 1972

*XXXVI BIENNALE DI VENEZIA* 1972

*36<sup>a</sup> Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, giugno-ottobre 1972), Venezia 1972.

ACCONCI 1972

V. ACCONCI, lettera a A. Bonito Oliva, 10 agosto 1972, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Persona 2. 36 Biennale Venezia 1972*.

AMMANN 1972

J.C. AMMANN, *Une avant-garde les pieds en l'air*, «Croniques de L'Art Vivant», 27, febbraio 1972, p. 11.

*AMSTERDAM, PARIS, DÜSSELDORF* 1972

*Amsterdam, Paris, Düsseldorf*, catalogo della mostra (New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, ottobre-novembre 1972), a cura di T. M. Messer, New York 1972.

*APPROCHE COMPARATIVE D'UN MÊME MILIEU NATUREL* 1972

[B. Borgeaud, P.A. Gette, B. Parent], *Approche comparative d'un même milieu naturel*, document redatto per la mostra alla galleria Yellow Now, Liège, gennaio-febbraio 1972, archivio Bernard Borgeaud, Perpignan [*Annexes/Allegati*].

BEN PERSONA 2 1972

Fotografia b/n [Vautier.1972.1; timbro Daniel Templon, 30, rue Beaubourg 32, Paris 3], Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Ben Vautier.

*BEN VAUTIER, CHRISTIAN BOLTANSKI, JEAN LE GAC, JOHN C. FERMIE* 1972

*Ben Vautier, Christian Boltanski, Jean Le Gac, John C. Fermie*, catalogo della mostra (Lucerna, Kunstmuseum, marzo-aprile 1972), a cura di J.-C. Ammann, testi di J.-C. Ammann, G. Lascault, C. Millet, Lucerna 1972.

BOETTI *PÈRSONA 2* 1972

A. BOETTI, Scheda di partecipazione a *Pèrsona 2*, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Pèrsona 2 36 Biennale di Venezia*.

*BOLTANSKI DOCUMENTI* 1972-1975

C. Boltanski [b5263], Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, Christian Boltanski.

*BOLTANSKI/LE GAC VENEZIA* 1972

Fotografie b/n [nn. 804; 806; fotografia opera Le Gac non numerata; timbri Fototeca ASAC; Foto Giacomelli], Venezia, ASAC, Archivio fotografico.

BONITO OLIVA 1972a

A. BONITO OLIVA, *Pèrsona 2*, in *XXXVI BIENNALE DI VENEZIA* 1972, pp. 35-37.

BONITO OLIVA 1972b

A. BONITO OLIVA, lettera a M. Penelope, Roma, 20 maggio 1972, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Pèrsona 2 36 Biennale di Venezia*.

BONITO OLIVA 1971-1972

[A. BONITO OLIVA], *L'ideologia nell'arte*, foglio sciolto non firmato, non datato, Venezia, ASAC, Fondo Storico, *Biennale Arte 1972*; *Pèrsona* [b 204]; *Graziella Lonardi*; *Spettacoli Pèrsona*.

BONITO OLIVA, LONARDI 1972

A. BONITO OLIVA, G. LONARDI, lettera a M. Penelope, Roma, 21 giugno 1972 [erroneamente datata 21 giugno 1971], Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Pèrsona 2 36 Biennale di Venezia*.

BUREN 1972a

D. BUREN, lettera a G. Lonardi, 7 maggio 1972, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Persona 2 36 Biennale di Venezia*.

BUREN 1972b

D. BUREN, lettera a G. Lonardi, 13 maggio 1972, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Persona 2 36 Biennale di Venezia*.

BUREN PÈRSONA 2 1972

D. BUREN, fotografia con indicazioni per catalogo *Persona 2*, ASAC, Fondo storico, *Biennale Arte 1972*; *Persona* [b 204]; *Graziella Lonardi*; *Spettacoli Persona*.

CALZOLARI PÈRSONA 2 1972

P.P. CALZOLARI, Scheda di partecipazione a *Persona 2*, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Persona 2 36 Biennale di Venezia*.

CELANT 1972a

G. CELANT, *Piero Manzoni*, New York 1972.

CELANT 1972b

G. CELANT, *Giulio Paolini*, New York 1972.

CHIARI PÈRSONA 2 1972

G. CHIARI, Scheda di partecipazione a *Persona 2*, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Persona 2 36 Biennale di Venezia*.

CLAIR 1972a

J. CLAIR, *L'avant-garde: réalité et imposture*, «Chroniques de L'Art Vivant», 27, febbraio 1972, p. 4.

CLAIR 1972b

J. CLAIR, *Du musée imaginaire à l'imaginaire muséal*, «Chroniques de L'Art Vivant», 32, agosto-settembre 1972, pp. 2-6.

CLAIR 1972c

J. CLAIR, *Art en France. Une nouvelle génération*, Parigi 1972.

CLAIR 1972d

J. CLAIR, *Une avant-garde clandestine*, «Chroniques de L'Art Vivant», 32, agosto-settembre 1972, p. 16.

CLAIR 1972e

J. CLAIR, *Une archéologie du présent*, «Chroniques de L'Art Vivant», 32, agosto-settembre 1972, pp. 16-17.

CLAURA 1972a

M. CLaura, *Pour dire quelques évidences*, «Data», II, 2, febbraio 1972, pp. 22-25.

CLAURA 1972b

M. CLaura, *Pour dire quelques évidences (suite)*, «Data», II, 5-6, estate 1972, pp. 62-65.

COMTE 1972

P. COMTE, *La métamorphose de l'objet*, «Opus International», 35, maggio 1972, pp. 74-75.

DE DOMINICIS PÈRSONA 2 1972

G. DE DOMINICIS, Scheda di partecipazione a *Pèrsona 2*, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati; Progetti 1 1971-1975; Pèrsona 2 36 Biennale di Venezia*.

DE SANNA 1972a

J. DE SANNA, *Gilberto Zorio: corpo di energia*, «Data», II, 3, aprile 1972, pp. 16-23.

DE SANNA 1972b

J. DE SANNA, *Biennale di Venezia*, «Data», II, 5-6, estate 1972, pp. 56-61.



DEL GUERCIO 1972

A. DEL GUERCIO, *Une avant-garde les pieds à l'air*, «Croniques de L'Art Vivant», 27, febbraio 1972, pp. 10-11.

DESFONS 1972

P. DESFONS, *Nico à propos de sa carrière. Patrice Blanc Francard s'entretient avec Nico*, video, 06:38, 22 gennaio 1972, Parigi 1972

(<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i00013705/nico-a-propos-de-sa-carriere>).

DOCUMENTA 5 1972

*documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute*, catalogo della mostra (Kassel, Neue Galerie Schöne Aussicht, Museum Fridericianum Friedrichsplatz, giugno-ottobre 1972), a cura di H. Szeemann *et alii*, Kassel 1972.

DOUZE ANS D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE 1960-1972 1972

*Douze ans d'art contemporain en France 1960-1972*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, maggio 1972), a cura di F. Mathey, testi di F. Barré, J. Clair, D. Cordier, M. Eschapasse, S. Lemoine, F. Mathey, A. Pacquement, G. Picon, M. Ragon, Parigi 1972.

DOUZE ANS D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE. GRAND PALAIS, 17 MAI-18 SEPTEMBRE 1972

*Douze ans d'art contemporain en France. Grand Palais, 17 mai-18 septembre*, «Le petit Journal des grands Expositions», a cura di F. Mathey, testi di F. Barré, J. Clair, A. Clairet, S. Lemoine, M. Lemoine, F. Mathey, A. Pacquement, Parigi 1972.

GASSIOT-TALABOT 1972

G. GASSIOT-TALABOT, *Documenta V: une imposture sur l'image ?*, «XX<sup>e</sup> Siècle», XXXIX, 39, dicembre 1972, pp. 125-129.

GAUTIER 1972

B. GAUTIER, [*Paris*], in *AMSTERDAM, PARIS, DÜSSELDORF* 1972, p.n.n.

HONISCH 1972

D. HONISCH, *Germania*, in *XXXVI BIENNALE DI VENEZIA* 1972, pp. 70-73.

INFORMAZIONI SULLA PRESENZA ITALIANA 1972

*Informazioni sulla presenza italiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Taverna, novembre-dicembre 1971), a cura di A. Bonito Oliva, Roma 1972.

LEBEER 1972

I. LEBEER, *Une école de la vision ?*, «Croniques de L'Art Vivant», 32, agosto-settembre 1972, pp. 7-8.

LONARDI 1972a

G. LONARDI, lettera a M. Penelope, Roma, 26 gennaio 1972, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Persona 2 36 Biennale di Venezia*.

LONARDI 1972b

G. LONARDI, telegramma a M. Penelope, 20 maggio 1972, Venezia, ASAC, Fondo Storico, *Biennale Arte 1972*; *Persona* [b 204]; *Graziella Lonardi*; *Spettacoli Persona*.

LONARDI 1972c

G. LONARDI, lettera inviata a tutti gli artisti coinvolti, Roma, 27 aprile 1972, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Persona 2 36 Biennale di Venezia*.

MESSER 1972

T. M. MESSER, *Preface and Acknowledgements*, in *AMSTERDAM, PARIS, DÜSSELDORF 1972*, pp.n.nn.

METAMORFOSI DELL'OGGETTO 1972

*Metamorfosi dell'oggetto*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux Arts; Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen; Berlino, Nationalgalerie; Milano, Palazzo Reale; Basilea, Kunsthalle; Parigi, Musée des Arts Décoratifs, 1971-1972), testi di J. Dypréau, W. Hafmann, F. Mathey, J. Merkert, J. Russel, F. Russoli, Milano 1972.

MICHEL 1972

J. MICHEL, *L'Exposition 72 au Grand Palais*, «Le Monde», 17 maggio 1972, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/05/17/l-exposition-72-au-grand-palais\\_2383466\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/05/17/l-exposition-72-au-grand-palais_2383466_1819218.html)).

MILLET 1972

C. MILLET, *Textes sur l'Art conceptuel*, Parigi 1972.

MOORMAN *PÈRSONA 2* 1972

C. MOORMAN, fotocopia ingrandita per catalogo *Pèrsona 2*, ASAC, Fondo storico, *Biennale Arte 1972; Pèrsona* [b 204]; *Graziella Lonardi; Spettacoli Pèrsona*.

MOULIN 1972

R.J. MOULIN, *Francia*, in *XXXVI BIENNALE DI VENEZIA 1972*, pp. 66-69.

OPPENHEIM *PÈRSONA 2* 1972

*Black line prints from Proposals for Interior and Exterior Installations (1969-1971)*, n. 4 stampe b/n, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati; Progetti 1 1971-1975 Pèrsona 2 36 Biennale di Venezia*.

PACQUEMENT 1972

A. PACQUEMENT, *Filiations, analogies, parallèles (montages audiovisuels)*, in *12 ANS D'ART CONTEMPORAIN EN FRANCE 1960-1972* 1972, pp. 92-93.

PAOLINI 1972a

G. PAOLINI, *Apoteosi d'Omero*, «Data», 2, 2, febbraio 1972, pp. 35-37.

PAOLINI 1972b

G. PAOLINI, lettera a A. Bonito Oliva, 5 maggio 1972, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati; Progetti 1 1971-1975; Pèrsona 2 36 Biennale di Venezia*.

PENELOPE 1972a

M. PENELOPE, lettera a B. Gautier, Venezia, 29 gennaio 1972, Venezia, ASAC, Fondo storico, *Biennale d'Arte 1972; Partecipazioni Nazionali; Francia*.

PENELOPE 1972b

M. PENELOPE, lettera a G. Lonardi, Venezia, 24 agosto 1972, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Pèrsona 2 36 Biennale di Venezia*.

PISTOLETTO PÈRSONA 2 1972

M. PISTOLETTO, Scheda di partecipazione a *Pèrsona 2*, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Pèrsona 2 36 Biennale di Venezia*.

RESTANY 1972

P. RESTANY, *L'avant-garde en France en 1972 ?*, «Croniques de L'Art Vivant», 27, febbraio 1972, pp. 6-7.

RINKE PÈRSONA 2 1972

K. RINKE, Scheda di partecipazione a *Pèrsona 2*, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Pèrsona 2 36 Biennale di Venezia*.

SONNABEND 1972

I. SONNABEND, telegramma a Incontri Internazionali d'Arte, 16 maggio 1972, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Pèrsona 2 36 Biennale di Venezia*.

SZEEMANN 1972

H. SZEEMANN, *Paris à nouveau...*, «Croniques de L'Art Vivant», 27, febbraio 1972, p. 9.

VAUTIER 1972

B. VAUTIER, Lettera a A. Bonito Oliva, 14 settembre 1972, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Pèrsona 2 36 Biennale di Venezia*.

**1973**

8<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1973

8<sup>e</sup> Biennale de Paris. *Manifestation internationale des jeunes artistes*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, settembre-ottobre 1973), Parigi 1973.

8<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS. ITALIA 1973

8<sup>e</sup> Biennale de Paris. *Italia*, catalogo della sezione italiana della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, settembre-ottobre 1973), a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1973.

ASPECTS DE L'ART ACTUEL 1973

*Festival d'Automne à Paris. Aspects de l'art actuel, présentés par la Galerie Sonnabend*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Galliera, settembre-ottobre 1973), Parigi 1973.

CANE 1973

L. CANE, *Per terra, piegata, con il colore*, «Data», III, 7-8, estate 1973, pp. 78-83.

CLAURA 1973a

M. CLaura, [*Senza titolo*], in *CONTEMPORANEA* 1973, pp. 413-415.

CLAURA 1973b

M. CLaura, lettera a G. Lonardi, Parigi, 4 settembre 1973, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Progetti 1. Mostra della pittura francese 1973-1974*; *Progetto mostra Pittura francese "Place Vendome" Claura*.

CLAURA 1973c

M. CLaura, lettera a G. Lonardi, Parigi, 29 ottobre 1973, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Progetti 1. Mostra della pittura francese 1973-1974*; *Progetto mostra Pittura francese "Place Vendome" Claura*.

CLAURA, DENIZOT 1973

M. CLaura, R. DENIZOT, lettera a G. Lonardi, 15 febbraio 1973, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Progetti 1. Mostra della pittura francese 1973-1974*; *Progetto mostra Pittura francese "Place Vendome" Claura*.

CONTEMPORANEA 1973

*Contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973-febbraio 1974), a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1973.

GÉRARD TITUS-CARMEL. LA STRATEGIA DEL DISEGNO 1973

*Gérard Titus-Carmel. La strategia del disegno*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 1973), testi di G. Titus-Carmel, T. Trini, Milano 1973.

LA RIFLESSIONE SULLA PITTURA 1973

*La riflessione sulla pittura. 7<sup>a</sup> rassegna internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Acireale, Palazzo Comunale, settembre-ottobre 1973; Roma, Galleria Seconda Scala/Cannaviello, ottobre 1973), a cura di I. Mussa, interventi critici di F. Menna, I. Mussa, T. Trini, Catania 1973.

LASCAULT 1973

G. LASCAULT, *Anne et Patrick Poirier et les ruines vivantes*, «XX<sup>e</sup> Siècle», XXXV, 40, giugno 1973, pp. 180-181.

LONARDI 1973a

G. LONARDI, lettera a C. Pietrangeli, Roma, 10 agosto 1973, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati; Progetti 1 1971-1975; Progetti 1. Mostra della pittura francese 1973-1974; Progetto mostra Pittura francese "Place Vendome" Claura*.

MATTIACCI 1973

*Mattiacci*, pieghevole (Galleria Alexandre Iolas), didascalie di T. Trini, Milano 1973.

MILLET 1973

C. MILLET, *Aspects de l'art actuel. Une interview d'Ileana Sonnabend*, «Art Press» 7, novembre-dicembre 1973, pp. 18-19.

PEPPIATT 1973

M. PEPPIATT, *Paris*, «Art International», XVII, 10, dicembre 1973, p. 53.

STEPHANO 1973

E. STEPHANO, *Paris*, «Art and Artists», dicembre 1973-gennaio 1974, pp. 42-43.

TRINI 1973a

T. TRINI, *Titus-Carmel. La strategia del disegno*, in GÉRARD TITUS-CARMEL, *LA STRATEGIA DEL DISEGNO* 1973, pp. 7-27.

TRINI 1973b

T. TRINI, *Giulio Paolini*, «Art Press», 4, maggio-giugno 1973, pp. 14-17.

TRONCHE 1973

A. TRONCHE, *Viallat*, «Opus International», 46, settembre 1973, pp. 37-38.

TRONCHE, GLOAGUEN 1973

A. TRONCHE, H. GLOAGUEN, *L'Art actuel en France. Du cinétisme à l'hyperréalisme*, presentazione di G. Gassiot-Talabot, Parigi 1973.

UNE EXPOSITION DE PEINTURE - 16 PLACE VENDÔME 1973

*Une exposition de peinture réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question. Daniel Buren, Alan Charlton, Giorgio Griffa, Bernd Lohaus, Brice Marden, Agnès Martin, Robert Ryman, Palermo, Niele Toroni*, catalogo della mostra (Parigi, Palce Vendôme, maggio-giugno 1973; poi itinerante), a cura di M. Claura, R. Denizot, Parigi 1973.

**1974**

ALEXANT 1974

J.L. ALEXANT, *Claude Viallat*, «Flash Art », 46-47, giugno 1974, pp. 30-31.

BARILLI 1974a

R. BARILLI, *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Azzate 1974 (Cfr. BARILLI 2020).

BARILLI 1974b

R. BARILLI, *Difficoltà nella ricerca del nuovo*, in *LA RIPETIZIONE DIFFERENTE* 1974, pp.n.nn.

BORGEAUD 1974

B. BORGEAUD, *Note introductive sur Joseph Beuys*, in *JOSEPH BEUYS 1974*, pp.n.nn.

BREERETTE 1974

G. BREERETTE, *Des artistes à la recherche du temps*, «Le Monde», 18 aprile 1974, p. 21.

BROOKS 1974

R. BROOKS, *Projekt '74*, «Flash Art», 46-47, giugno 1974, pp. 3-4.

CARLA ACCARDI. SETTE LENZUOLI 1974

Carla Accardi. *Sette lenzuoli*, pieghevole della mostra (Roma, Qui Arte Contemporanea, maggio 1974), testo di M. Fagiolo Dell'Arco, Roma 1974.

CLAIR 1974a

J. CLAIR, *L'invention de Morel*, in *POUR MÉMOIRES 1974*, pp.n.nn.

CLAIR 1974b

J. CLAIR, *Érostrate ou le musée en question*, in *L'ART DE MASSE N'EXISTE PAS 1974*, pp. 285-206.

CONTESSI 1974

G. CONTESSI, *Nuovo manierismo*, «Data», IV, 13, autunno 1974, pp. 61-66.

DOLLA, ISNARD, VIALLAT 1974

Dolla, Isnard, Viallat, catalogo della mostra (Genova-Milano, La Bertesca, febbraio 1974), testi di J. Lapage, R. Monticelli, S. Gowa, C. Viallat, Genova 1974.

DOSSIER GINA PANE 1968-1974 1974

*Dossier Gina Pane 1968-1974*, «Artitudes International», 15-17, ottobre-dicembre 1974, pp. 33-52.

DUFRENNE 1974

M. DUFRENNE, *L'art de masse existe-t-il ?*, in *L'ART DE MASSE N'EXISTE PAS 1974*, pp. 9-32.

FAGIOLO DELL'ARCO 1974



M. FAGIOLO DELL'ARCO, [*Senza titolo*], in *CARLA ACCARDI. SETTE LENZUOLI* 1974, p.n.n.

*GHENOS EROS THANATOS* 1974

*Ghenos Eros Thanatos*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria de' Foscherari, 1974), a cura di A. Boatto, Bologna 1974.

*JOSEPH BEUYS* 1974

*Joseph Beuys. Multiples, livres, catalogues à la Galerie Brama et à la Librairie du Fleuve*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Bama, marzo-aprile 1974; Bordeaux, Librairie du Fleuve, maggio 1974), testi di B. Borgeaud, R. Speck, Bordeaux 1974.

*JOUFFROY* 1974

A. JOUFFROY, *Rauschenberg*, in *LES PREVOYANTS* 1974, pp. 141-153 (prima pubblicazione JOUFFROY 1964d).

*KENNEDY* 1974

J.C. KENNEDY, *Paris*, «Studio International», 972, dicembre 1974, pp. 249-250.

*L'ART DE MASSE N'EXISTE PAS* 1974

*L'art de masse n'existe pas*, «Revue d'Esthétique», 3-4, Parigi 1974.

*LA RIPETIZIONE DIFFERENTE* 1974

*La ripetizione differente*, catalogo della mostra (Milano, Studio Marconi, ottobre 1974), a cura di R. Barilli, Milano 1974.

*LAMBERT* 1974

J.C. LAMBERT, *Dépassement de l'art ?*, Parigi 1974.

*LASCAULT* 1974

G. LASCAULT, *L'art actuel et la quotidienneté*, in *L'ART DE MASSE N'EXISTE PAS* 1974, pp. 207-226.

*LES PREVOYANTS* 1974

*Les Prévoyants*, a cura di A. Jouffroy, Bruxelles 1974.

MENNA 1974

F. MENNA, *Le parole e le immagini*, in *NARRATIVE ART* 1974, pp.n.nn.

*NARRATIVE ART* 1974

*Narrative Art*, catalogo della mostra (Cannaviello Studio d'Arte, Roma, novembre 1974), testo di F. Menna, Roma 1974.

*NOUVELLE PEINTURE EN FRANCE. PRATIQUES/THÉORIES* 1974

*Nouvelle peinture en France. Pratiques/Théories*, catalogo della mostra (Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, giugno-luglio 1974; Chambéry, Musée d'Art et d'Histoire, agosto-settembre 1974; Lucerna, Kunstmuseum, settembre-novembre 1974; Aquisgrana, Neue Galerie/Sammlung Ludwig, 1974-1975; Bordeaux, CAPC, marzo-aprile 1975), a cura di J.-C. Ammann, J. Beaufett, B. Ceysson, F. Guichon, G. Boudaille (per l'estero), testo di C. Millet, Parigi 1974.

*POUR MÉMOIRES* 1974

*Pour Mémoires*, catalogo della mostra (Bordeaux, La Rochelle, Parigi, Rennes, aprile-ottobre 1974), a cura di J. Clair, J.L. Froment, S. Pagé, Bordeaux 1974.

*PROJEKT '74* 1974

*Kunst am Anfang der '70 Jahre: Projekt '74*, catalogo della mostra (Kunsthalle, Kunstverein, Colonia, luglio-settembre 1974), a cura di A. Schug, Colonia 1974.

S.A. 1974a

S.A., *Konnellis, Anne et Patrick Poirier (Galerie Sonnabend)*, «Opus International», 49, marzo 1974, pp. 116-117.

S.A. 1974b

S.A., *Projekt '74 (Kunst bleibt Kunst). L'arte resta arte?*, «Data», IV, 12, estate 1974, pp. 34-35.

S.A. 1974c

S.A., *Narrative Art 1/2*, «Flash Art», 50-51, dicembre 1974-gennaio 1975, p. 11.

*SPURENSICHERUNG ARCHÄOLOGIE UND ERINNERUNG* 1974

*Spurensicherung Archäologie und Erinnerung*. Didier Bay, Christian Boltanski, Jürgen Brodwolf, Claudio Costa, Nikolaus Lang, Anne und Patrick Poirier, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus; Amburgo, Kunstverein, 1974), a cura di a. c. di G. Metken, Monaco di Baviera 1974.

TEMPO E RICOGNIZIONE 1974

*Tempo e ricognizione*, catalogo della mostra (Milano, La Bertesca, marzo 1974), Genova-Milano 1974.

TRANSFORMER. ASPEKTE DER TRAVESTIE 1974

*Transformer. Aspekte der Travestie*, catalogo della mostra (Lucerna, Kunstmuseum, maggio-aprile 1974; Grasz, Neue Galerie, Landesmuseum Joanneum, 1974; Buchum, Kunstsammlung, 1975), a cura di J.-C. Ammann, M. Eigenheer, Lucerna 1974.

VERGINE 1974

L. VERGINE, *Il corpo come linguaggio (La Body-art e storie simili)*, Milano 1974 (cfr. VERGINE 2000a).

**1975**

A PROPOSITO DEL MULINO STUCKY 1975

*A proposito del Mulino Stucky*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, settembre-novembre 1975), Venezia 1975.

ANDY WARHOL: LADIES AND GENTLEMEN 1975

*Andy Warhol: Ladies and Gentlemen*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria d'Arte Moderna, ottobre 1975-gennaio 1976), testo di Janus, Milano 1975 (cfr. *ANDY WARHOL: LADIES AND GENTLEMEN* 1976).

CAROLI 1975

F. CAROLI, *Il cinico Andy Warhol da Marilyn ai travestiti*, «Corriere della Sera», 26 ottobre 1975, p. 16.

CLAIR 1975

J. CLAIR, *Petites notes brèves sur la situation de la peinture et de l'avant-garde en guise de conclusion provisoire*, «Chroniques de L'Art Vivant», 57, maggio 1975, pp. 5-6.

CORÀ 1975a

B. CORÀ, *Eliseo Mattiacci*, «Data», 19, novembre-dicembre 1975, pp. 25-26.

CORÀ 1975b

B. CORÀ, *Narrative Art 2*, «Data», 19, novembre-dicembre 1975, p. 25.

FIN DE SIÈCLE 1975

*Daniel Pommereulle. Fin de Siècle*, catalogo della mostra (Parigi, CNAC, maggio-giugno 1975), testo di A. Jouffroy, Parigi 1975.

JOUFFROY 1975

A. JOUFFROY, *Fin de siècle. Daniel Pommereulle par Alain Jouffroy*, in *FIN DE SIÈCLE* 1975, pp.n.nn.

L'ART CORPOREL 1975

*L'Art Corporel*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Stadler, gennaio 1975), a cura di F. Pluchart, Parigi 1975.

LONARDI 1975a

G. LONARDI, lettera a G. Spadolini, Roma, 29 settembre 1975, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Arte Italiana Teberan-Parigi 1973-1976*.

LONARDI 1975b

G. LONARDI, lettera a S. Accardo, Roma, 15 marzo 1975, Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Arte Italiana Teberan-Parigi 1973-1976*.

LONARDI [1975?]

G. LONARDI, comunicato per la mostra *Arte Italiana*, s.d., Roma, Archivi MAXXI Arte, Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte (AIIA); *Progetti non realizzati*; *Progetti 1 1971-1975*; *Arte Italiana Teberan-Parigi 1973-1976*.

MATTIACCI. RECUPERO DI UN MITO 1975

Mattiacci. *Recupero di un mito*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, ottobre 1975), fotografie di C. Abate, Roma 1975.

MENNA 1975

F. MENNA, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino 1975.

PARENT 1975

B. PARENT, 'Underground', «Pariscope», 12 marzo 1975, p. 89.

PLUCHART 1975

F. PLUCHART, [*Senza titolo*], in *L'ART CORPOREL* 1975, pp.n.nn.

REBEIX 1975

V. REBEIX, *Regards sur la nature dans le métro à Franklin D.-Roosevelt*, «France-Soir», [marzo 1975], archivio B. Borgeaud, Pepignan.

RUBIU 1975

V. RUBIU, *Recupero di un mito*, «Corriere della Sera», 26 ottobre 1975, p. 16.

SINISI 1975

S. SINISI, *Christian Boltanski*, «Data», 18, settembre-ottobre 1975, pp. 61-63.

WARHOL 1975

A. WARHOL, *La filosofia di Andy Warhol*, Genova 1975 (edizione originale A. Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*, New York 1975).

**1976**

ALLEMANDI 1976

U. ALLEMANDI, *Giochiamo agli indiani. Un'intervista a Eliseo Mattiacci*, «Bolaffi Arte», 56, gennaio-febbraio 1976, pp. 48-51, 112.

ANDY WARHOL: LADIES AND GENTLEMEN 1976

*Andy Warhol: Ladies and Gentlemen*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria d'Arte Moderna, ottobre 1975-gennaio 1976), testo di P.P. Pasolini, Milano 1976 (cfr. *ANDY WARHOL: LADIES AND GENTLEMEN* 1975).

BOETTI 1976

A.M. [SAUZEAU] BOETTI, *Carla Accardi*, «Data», 20, marzo-aprile 1976, pp. 72-74.

BOUISSET 1976

M. BOUISSET, *Une peinture retrouvée*, «Le Quotidien de Paris», 20 novembre 1976, Parigi, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, BVAP SARKIS 1-2 Sarkis; *Sarkis. Coupures de presse 1970-1979*.

CASTAGNOTTO 1976

U. CASTAGNOTTO, *Elettricità come tensione espressiva*, in *GILBERTO ZORIO* 1976, pp. 16-18.

CELANT 1976

G. CELANT, *Precronistoria 1966-69: minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*, Firenze 1976 (cfr. CELANT 2017a; CELANT 2017b).

CLAIR 1976

J. CLAIR, *Ce que Jean Clair voit de nouveau dans une certaine façon de peindre comme avant*, «Connaissance des Arts», 296, ottobre 1976, pp. 84-91.

CLAYSSSEN, COSTA 1976

J. CLAYSSSEN, C. COSTA, *Costa. Entretien*, in *IDENTITE / IDENTIFICATIONS* 1976, pp. 31-34.

CLAYSSSEN, FROMENT 1976

J. CLAYSSSEN, J.L. FROMENT, *Descriptif d'une exposition*, in *IDENTITE / IDENTIFICATIONS* 1976, pp. 8-14.

CLAYSSSEN, PENONE 1976

J. CLAYSSSEN, G. PENONE, *Penone. Entretien*, in *IDENTITE / IDENTIFICATIONS* 1976, pp. 75-77.

CLAYSSSEN, POIRIER 1976

J. CLAYSSSEN, A.&P. POIRIER, *Les Poirier. Entretien*, in *IDENTITÉ / IDENTIFICATIONS* 1976, pp. 79-82.

CUOMO 1976

A. CUOMO, *Analiticità come analogia*, «Data», VI, 24, dicembre 1976, pp. 62-65.

GILBERTO ZORIO 1976

*Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Lucerna, Kunstmuseum, maggio-giugno 1976, testi di U. Castagnotto, J.C. Ammann, W. Lippert, Lucerna-Torino 1976).

IDENTITÉ / IDENTIFICATIONS 1976

*Identité / Identifications*, catalogo della mostra (Bordeaux, CAPC, Entrepôt Lainé, aprile-giugno 1976; Parigi, Théâtre National de Chaillot, ottobre 1976), a cura di J.L. Froment, Bordeaux 1976.

NOUVELLE SUBJECTIVITÉ 1976

*FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS. NOUVELLE SUBJECTIVITÉ*, catalogo della mostra (Parigi, ex CNAC-11 rue Berryer, ottobre-dicembre 1976), a cura di J. Clair, Parigi 1976.

TRINI 1976

T. TRINI, *Giulio Paolini. Come l'immaginario si ribella all'immaginazione*, «Data», 20, marzo-aprile 1976, pp. 88-91.

**1977**

10<sup>E</sup> BIENNALE DE PARIS 1977

*10<sup>e</sup> Biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, Palais de Tokyo, settembre-novembre 1977), Parigi 1977.

À PROPOS DE NICE 1977

*À propos de Nice*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, gennaio-aprile 1977), a cura di B. Vautier, M. Eschapasse, N. Brunet, Parigi 1977.

LASCAULT 1977

G. LASCAULT, *De quelques problèmes formels posés par certains objets: Bertholin, Sarkis, Clareboudt, les Poirier*, «XXème siècle», 49, dicembre 1977, p. 91-102.

*L'ŒUVRE DE MARCEL DUCHAMP* 1977

*L'œuvre de Marcel Duchamp*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, febbraio-maggio 1977), a cura di J. Clair, Parigi 1977.

*PARIS-NEW YORK* 1977

*Paris-New York*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, giugno-settembre 1977), a cura di P. Hulten, Parigi 1977.

*MODERNO, POST MODERNO, MILLENARIO* 1977

[Redazionale], *Moderno, Post moderno, millenario*, «Data», 28-29, ottobre-dicembre 1977, pp. 12-17, con interventi di A. Boatto, G. Paolini, E. Tadini, M. Pistoletto, G. Baruchello.

S.A. 1977

[Senza autore], *Visibilia*, «Data», 25, febbraio-marzo 1977, pp. 11-18.

## 1978

*ANNE ET PATRICK POIRIER. DOMUS AUREA* 1978

*Anne et Patrick Poirier. Domus Aurea: Fascination des ruines*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, gennaio-febbraio 1978), a cura di J. Clair, Parigi 1978.

CALVESI 1978a

M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, Milano 1978.

CALVESI 1978b

M. CALVESI, *Azioni al video*, in CALVESI 1978a, pp. 226-228 (prima pubblicazione M. Calvesi, *Schermi T.V. al posto dei quadri*, «L'Espresso», 15 marzo 1970).

CALVESI 1978c

M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, in CALVESI 1978a, pp. 55-94.



CALVESI 1978d

M. CALVESI, *Fine dell'alchimia*, in CALVESI 1978a, pp. 192-197 (prima pubblicazione dicembre 1970).

DONUT FLIGHT 1978

*Alain Jacquet. Donut Flight*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, 1978), testi di S. Pagé, P. Restany, Parigi 1978.

FABRO 1978

L. FABRO, *Attaccapanni*, Torino 1978.

FOCUS 78

*Focus 78. Foire-Exposition d'art actuel*, catalogo della mostra, (Parigi, Centre Culturel du Marais, ottobre 1978), a cura di J.&M. Guillaud, M.&L. Durand-Dessert, Parigi 1978.

GIOVANNI ANSELMO DURAND-DESSERT 1978

Fotografia e invito realizzati in occasione della mostra di Giovanni Anselmo presso la Galerie Durand Dessert, Parigi 1978, Archivio Anselmo, Torino.

GIULIO PAOLINI. DEL BELLO INTELLIGIBILE 1978

*Giulio Paolini. Del bello intelligibile*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, ARC, novembre 1978-gennaio 1979), presentazione di S. Pagé, Parigi 1978.

LÉVÊQUE 1978

J.J. LÉVÊQUE, *Du bon usage des Beaux-Arts*, «Les Nouvelles Littéraires», 7 dicembre 1978, p. 16.

MICHEL 1978

J. MICHEL, *L'archéologie-fiction des Poirier*, «Le Monde», 18 gennaio 1978, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/01/18/l-archeologie-fiction-des-poirier\\_2989979\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1978/01/18/l-archeologie-fiction-des-poirier_2989979_1819218.html)).

PAGÉ 1978a

S. PAGÉ, *Donut Flight. Un titre qui serait aussi une invitation*, in DONUT FLIGHT 1978, p.n.n.

PAGÉ 1978b

S. PAGÉ, [*Senza titolo*], in GIULIO PAOLINI. *DEL BELLO INTELLIGIBILE* 1978, pp. 5-6.

PAOLINI 1978

Foglio sciolto, dattilografato con correzioni a penna, Parigi, Archives du Musée d'Art Moderne, *Expositions; Expositions 1978; Paolini 1978*.

PARIS-BERLIN 1900-1933 1978

*Paris-Berlin 1900-1933. Art, architecture, graphisme, littérature, objets industriels, cinéma, théâtre, musique*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, luglio-novembre 1978), a cura di P. Hulten, Parigi 1978.

RESTANY 1978

P. RESTANY, *Alain, Helene et le Siddha*, in *DONUT FLIGHT* 1978, pp.n.nn.

## 1979

ANNE AND PATRICK POIRIER. *UNSTABLE STABILITY* 1979

*Anne and Patrick Poirier. Unstable Stability (The Falling Tower)*, catalogo della mostra (Philadelphia College of Art, dicembre 1979), a cura di P. Marincola, Philadelphia 1979.

ARTEMISIA 1979

*Artemisia. Buren, Charlesworth, Huebler, Kounellis, Kosuth, La Barbara, Lublin, Michals, Paolini, Sonneman, Twombly, Zaza*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Yvon Lambert, dicembre 1979; New York, Paula Cooper Gallery, marzo-aprile 1980; Roma, Galleria Ugo Ferranti, maggio 1980; Londra, Institute of Contemporary Arts, data sconosciuta), testi di R. Barthes, L. Lublin, E. Menzio, Parigi 1979.

BONITO OLIVA 1979

A. BONITO OLIVA, *La Transavanguardia italiana*, «Flash Art», 92-93, ottobre-novembre 1979, pp. 17-20.

BOUISSET 1979

M. BOUISSET, *Sarkis à Beaubourg. Soixante-six bâches soigneusement bombées*, «Le Matin», 10 aprile 1979, Parigi, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, BVAP SARKIS 1-2 Sarkis; *Sarkis. Coupures de presse 1970-1979*.

CEYSSON 1979

B. CEYSSON, [*Senza titolo*], in TONI GRAND. *SCULPTURES 1976-1979* 1979, pp. 3-13.

CLAIR 1979

J. CLAIR, *Nouvelle Subjectivité. Notes et documents sur le retour de l'expression figurative et de la scène de genre dans la peinture de la fin du siècle*, Bruxelles 1979.

FROMENT 1979

J.-L. FROMENT, lettera a L. Carluccio, Bordeaux, 12 ottobre 1979, Venezia, ASAC, Fondo storico; *Biennale Arte 1980; Esperienza a Bordeaux; Corrispondenza con CAPC*.

GIUSEPPE PENONE DURAND DESSERT 1979

Fotografie realizzate in occasione della mostra di Giuseppe Penone presso la Galerie Durand Dessert, Parigi 1979, Archivi Liliane et Michel Durand-Dessert, Parigi.

HAHN 1979

O. HAHN, *Paolini*, «L'Express», 7 gennaio 1979, Parigi, Archives du Musée d'Art Moderne, *Expositions; Expositions 1978; Paolini 1978*.

JAHRESBERICHT 1978 1979

*Jahresbericht 1978: Giovanni Anselmo, Luciano Bartalini, Alighiero Boetti, Sandro Chia, Francesco Clemente, Luciano Fabro, Alberto Garutti, Paolo Icaro, Nino Longobardi, Carlo Maria Mariani, Mimmo Paladino, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Salvo, Ernesto Tatafiore*, catalogo annuale della Galerie Paul Maenz, a cura di P. Maenz, Colonia 1979.

LAMARCHE-VADEL 1979

B. LAMARCHE-VADEL, *L'œuvre de Mario Merz*, «Artistes», 1, ottobre-novembre 1979, pp. 6-9.

[LES ARTISTES PARTICIPANTS] 1979

[LES ARTISTES PARTICIPANTS], [*Senza titolo*], in *TENDANCES DE L'ART EN FRANCE 1968-1978/9* 3 1979, p. 5.

LOUPOT 1979

C. LOUPOT, *N-J. Paik, B. et M. Leisgen, G. Paolini*, «Le Monde», 4 gennaio 1979, Parigi, Archives du Musée d'Art Moderne, *Expositions; Expositions 1978; Paolini 1978*.

LYOTARD 1979

J.-F. LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Parigi 1979 (prima edizione italiana LYOTARD 1981).

MARIO MERZ DURAND-DESSERT 1979

Fotografie e provini fotografici realizzati in occasione della mostra di Mario Merz presso la Galerie Durand Dessert, Parigi 1979, Archivi Liliane et Michel Durand-Dessert, Parigi.

PAGÉ 1979

S. PAGÉ, [*Senza titolo*], in *TENDANCES DE L'ART EN FRANCE 1968-1978/9* 1 1979, pp.n.nn.

PARIS-MOSCOU 1900-1930 1979

*Paris-Moscou 1900-1930. Peinture, sculpture, arts appliqués, architecture, graphisme, littérature, théâtre, cinéma, musique*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, giugno-novembre 1979), a cura di P. Hulten, Parigi 1979.

RESTANY 1979

P. RESTANY, *L'altra faccia dell'arte*, Milano 1979.

S.A. 1979

[Senza autore], *Giulio Paolini*, «Le Nouvel Observateur», 27 novembre 1979, Parigi, Archives du Musée d'Art Moderne, *Expositions; Expositions 1978; Paolini 1978*.

SARKIS. RÉSERVES ACCESSIBLES 1979

*Sarkis. Réserves accessibles*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, febbraio-aprile 1979, testo di Sarkis, Parigi 1979).

TENDANCES DE L'ART EN FRANCE 1968-1978/9 1 1979

*Tendances de l'art en France 1968-1978/9 1. Les partis-pris de Marcelin Pleynet*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, ARC, settembre-ottobre 1979), a cura di M. Pleynet, Parigi 1979.

TENDANCES DE L'ART EN FRANCE 1968-1978/9 2 1979

*Tendances de l'art en France 1968-1978/9 2. Les partis-pris de Gérald Gassiot-Talabot*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, ARC, ottobre-dicembre 1979), a cura di G. Gassiot-Talabot, Parigi 1979.

TENDANCES DE L'ART EN FRANCE 1968-1978/9 3 1979

*Tendances de l'art en France 1968-1978/9 3. Partis-pris autres*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, ARC, dicembre 1979-gennaio 1980), Parigi 1979.

TONI GRAND. SCULPTURES 1976-1979 1979

*Toni Grand. Sculptures 1976-1979*, catalogo della mostra (Chambéry, Musée Savoisien, dicembre 1979-febbraio 1980), a cura di B. Ceysson, Chambéry 1979.

**1980**

39<sup>a</sup> BIENNALE INTERNAZIONALE. ARTI VISIVE 1980

*39<sup>a</sup> Biennale Internazionale di Venezia. Arti Visive. Catalogo generale*, catalogo della mostra (Venezia, giugno-settembre 1980), Milano 1980.

APRÈS LE CLASSICISME 1980

*Après le classicisme*, catalogo della mostra (Saint Étienne, Musée d'Art et d'Industrie et Maison de la Culture, novembre 1980-gennaio 1981), a cura di B. Beaufet, B. Ceysson, A. Dary-Bossut, D. Semin, Saint Étienne 1980.

ALTAMIRA 1980

A. ALTAMIRA, *Le nouveau dessin italien*, «Artistes», 4, aprile-maggio 1980, pp. 28-31.

BLISTÈNE 1980

B. BLISTÈNE, *Giuseppe Penone*, «Artistes», 5, giugno-luglio 1980, pp. 18-21.

BONITO OLIVA 1980

A. BONITO OLIVA, *Aperto 80*, in *39<sup>a</sup> BIENNALE INTERNAZIONALE. ARTI VISIVE* 1980, pp. 48-49.

CARLUCCIO 1980

L. CARLUCCIO, lettera a J.-L. Froment, Venezia, 14 ottobre 1980, Venezia, ASAC, Fondo storico; *Biennale Arte 1980; Esperienza a Bordeaux; Corrispondenza con CAPC*.

CELANT 1980

G. CELANT, *Une histoire de l'art contemporain en Italie*, «Art Press», 37, maggio 1980, pp. 4-12.

CLAIR 1980

J. CLAIR, *Le crépuscule des modernes*, in *SKIRA ANNUEL ART ACTUEL* 1980, p. 12.

CORA 1980

B. CORA, Entretien Kounellis-Corà, in *KOUNELLIS* 1980, pp.n.nn.

DAVAL 1980a

J.-L. DAVAL, [*Senza titolo*], in *SKIRA ANNUEL ART ACTUEL* 1980, p.n.n.

DAVAL 1980b

J.-L. DAVAL, *Introduction*, in *SKIRA ANNUEL ART ACTUEL* 1980, p. 6.

*ESPERIENZA A BORDEAUX* 1980

*Esperienza a Bordeaux. Biennale de Venise 1980/CAPC*, catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Lorenzo, maggio-settembre 1980), a cura di J.-L. Froment, Latresne 1980.

*ESPERIENZA A BORDEAUX. PROGETTO* 1980

Fogli sciolti con planimetria allestimento e descrizione, pp.n.nn., Venezia, ASAC, Fondo storico; *Biennale Arte 1980; Esperienza a Bordeaux; Corrispondenza con CAPC*.

FROMENT 1980a

J.-L. FROMENT, *Esperienza a Bordeaux*, in *39<sup>a</sup> BIENNALE INTERNAZIONALE. ARTI VISIVE* 1980, pp. 237-239.

FROMENT 1980b

J.-L. FROMENT, lettera a L. Carluccio, Bordeaux, 4 settembre 1980, Venezia, ASAC, Fondo storico; *Biennale Arte 1980*; *Esperienza a Bordeaux*; *Corrispondenza con CAPC*.

GALASSO 1980

G. GALASSO, lettera a J. Chaban-Delmas, Venezia, 18 febbraio 1980, Venezia, ASAC, Fondo storico; *Biennale Arte 1980*; *Esperienza a Bordeaux*; *Corrispondenza con CAPC*.

GINTZ 1980

C. GINTZ, *Anselmo à Grenoble*, «Artistes», 6, ottobre-novembre 1980, pp. 51-52.

GIOVANNI ANSELMO 1980

*Giovanni Anselmo*, catalogo della mostra (Musée de Grenoble, luglio-ottobre 1980), testi di T. Raspail. J.-C. Ammann, Grenoble 1980.

KOUNELLIS 1980

*Kounellis*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, ARC, aprile-giugno 1980), a cura di S. Pagé, A. Mérie, testo di S. Pagé, intervista di B. Corà, Parigi 1980.

KUNST IN EUROPA NA '68 1980

*Kunst in Europa na '68*, catalogo della mostra (Gent, Museum van Hedendaagse, Citadelpark; St.-Pietersplein, Centrum voor Kunst en Cultuur, giugno-agosto 1980), a cura di J. Hoet, Gent 1980.

LA BIENNALE. PRIMA MOSTRA INTERNAZIONALE DI ARCHITETTURA 1980

*La Biennale. Prima Mostra internazionale di architettura. La presenza del passato*, catalogo della mostra (Venezia, luglio-ottobre 1980), Venezia 1980.

LAMARCHE-VADEL 1980a

B. LAMARCHE-VADEL, *Qui a peur de Joseph Beuys?*, «Artistes», 3, febbraio-marzo 1980, pp. 6-13.

LAMARCHE-VADEL 1980b

B. LAMARCHE-VADEL, *Entretien avec Joseph Beuys*, «Artistes», 3, febbraio-marzo 1980, pp. 14-19.

LES RÉALISMES 1919-1939 1980

*Les Réalismes: entre révolution et réaction 1919-1939*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, dicembre 1980-marzo 1981), Parigi 1980.

MENNA 1980

F. MENNA, *Le nouveau dessin italien*, «Artistes», 3, febbraio-marzo 1980, pp. 30-34.

MILLET 1980

C. MILLET, [*Senza titolo*], «Art Press» 37, maggio 1980, p. 3.

PAGÉ 1980a

S. PAGÉ, [*Senza titolo*], in KOUNELLIS 1980, pp.n.nn.

PAGÉ 1980b

S. PAGÉ, lettera a M. Merz, Parigi, 4 aprile 1980, Parigi, Archives Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Fondo storico; *Mario Merz 1981*; *Bertrand, Boltanski, Merz, Mario Merz. Assurance, transport, devis, feuillets de prêts.*

PAGÉ 1980c

S. PAGÉ, lettera a M. Merz, Parigi, 25 luglio 1980, Parigi, Archives Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Fondo storico; *Mario Merz 1981*; *Bertrand, Boltanski, Merz, Mario Merz. Assurance, transport, devis, feuillets de prêts.*

PARADISI 1980

M. PARADISI, *Esperienza a Bordeaux: la Biennale de Venise*, video, FR3 Bordeaux Aquitaine, 29 giugno 1980, video, 14:12

(<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/rbc06020129/esperienza-a-bordeaux-la-biennale-de-venise>).

PAUL MAENZ KÖLN 1970-1980 1980

*Paul Maenz Köln 1970-1980. Der Blick zurück ist ein Blick auf die Gegenwart und/oder die Wahrheit hat viele Brüste*, a cura di P. Maenz, Colonia 1980.



POINSOT 1980

J.-M. POINSOT, *La sculpture de Peter Briggs*, «Artistes», 6, ottobre-novembre 1980, pp. 32-33.

SKIRA ANNUEL ART ACTUEL 1980

*Skira Annuel Art Actuel, Numéro spécial 1970-1980*, a cura di J.-L. Daval, Ginevra 1980.

SZEEMANN 1980

H. SZEEMANN, *Aperto 80/Open 80/Ouvert 80/Offen 80*, in *39<sup>a</sup> BIENNALE INTERNAZIONALE. ARTI VISIVE* 1980, p. 49.

ZACHAROPOULOS 1980

D. ZACHAROPOULOS, *Pier Paolo Calzolari*, «Artistes», 6, ottobre-novembre 1980, pp. 43-47.

## 1981

ALIGHIERO E BOETTI 1981

*Alighiero e Boetti 1965-1981*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Chantal Crousel, febbraio-marzo 1981), testo di A. Boetti, Parigi 1981.

BAROQUES 81 1981

*Baroques 81. Les débordements d'une avant-garde internationale*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, ARC, ottobre-novembre 1981), a cura di C. Millet, S. Pagé, con uno scritto di S. Sarduy, Parigi 1981.

BEN LIBRE 1981

*Ben libre*, catalogo della mostra (Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, maggio-giugno 1981), Saint-Étienne 1981.

BLOCH, PESENTI 1981

P. BLOCH, L. PESENTI, *Mario Merz. Exposition à l'ARC*, «Artistes», 9-10, ottobre-novembre 1981, p. 72.

BREERETTE 1981

G. BREERETTE, *Identité Italienne au Centre Georges-Pompidou*, «Le Monde», 6 luglio 1981, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/07/06/identite-italienne-au-centre-georges-pompidou\\_2720726\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/07/06/identite-italienne-au-centre-georges-pompidou_2720726_1819218.html)).

CARLUCCIO 1981

L. CARLUCCIO, lettera a J.-L. Froment, Venezia, 6 novembre 1981, Venezia, ASAC, Fondo storico; *Biennale Arte 1980; Esperienza a Bordeaux; Corrispondenza con CAPC-Varie*.

CELANT 1981

G. CELANT, *Pour une identité italienne*, in *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981, pp. 8-23.

CELANT, MILLET 1981a

G. CELANT, C. MILLET, *À propos de l'exposition Identité Italienne*, Parigi, 25 giugno 1981, Musée d'Art Moderne, registrazione audio su nastro, Parigi, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky [BS 179] [*Annexes/Allegati*].

CELANT, MILLET 1981b

G. CELANT, C. MILLET, *Baroques 81. Les débordements d'une avant-garde internationale*, «Art Press», 52, ottobre 1981, pp. 4-6.

ENRICI 1981

M. ENRICI, *Piero Manzoni. "Il ne s'agit pas d'articuler des messages"*, «Artistes», 8, marzo-aprile 1981, pp. 4-11.

ENRICI, LAMARCHE-VADEL 1981

M. ENRICI, B. LAMARCHE-VADEL, *Entretien avec Achille Bonito Oliva*, «Artistes», 9-10, ottobre-novembre 1981, pp. 16-25.

GILLI 1981

*Gilli*, catalogo della mostra (Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice, dicembre 1981-gennaio 1982), testi di C. Fournier, J.-C. Fischer, Nizza 1981.

GINTZ 1981

C. GINTZ, *Du minimalisme au néo-baroque, ou les métamorphoses de Robert Morris*, «Artistes», 8, marzo-aprile 1981, pp. 22-33.

HAHN 1981

O. HAHN, *Théâtre à l'italienne*, «L'Express», 1571, 21 agosto 1981, pp. 12-13.

IDENTITE ITALIENNE 1981

*Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra (Parigi. Centre Georges-Pompidou, giugno-settembre 1981), a cura di G. Celant, Firenze-Parigi 1981.

JANNIS KOUNELLIS DURAND DESSERT 1981

Fotografie e provini fotografici realizzati in occasione della mostra di Jannis Kounellis presso la Galerie Durand Dessert, Parigi 1981, Archivi Liliane et Michel Durand-Dessert, Parigi.

LYOTARD 1981

J.-F. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano 1981 (edizione originale LYOTARD 1979).

MANZONI 1981

P. MANZONI, *Libre dimension*, «Artistes», 8, marzo-aprile 1981, pp. 12-13 (originariamente in «Azimuth», 2, 1960).

MARIO MERZ 1981

*Mario Merz*, catalogo della mostra (maggio-settembre 1981; Basilea, Kunsthalle, luglio-settembre 1981), a cura di J.-C. Ammann, S. Pagé, con un'intervista di J.-C. Ammann, Parigi 1981.

MILLET 1981a

C. MILLET, *Anne et Patrick Poirier. Métaphores*, «Art Press», 45, febbraio 1981, pp. 12-13.

MILLET 1981b

C. MILLET, *Identité italienne*, «Art Press», 49, giugno 1981, pp. 24-25.

MILLET 1981c

C. MILLET, [*Senza titolo*], «Art Press», 52, ottobre 1981, p. 3.

MILLET 1981d

C. MILLET, *Les débordements d'une avant-garde internationale*, in *BAROQUES 81* 1981, pp. 9-13.

NURIDSANY 1981

M. NURIDSANY, *Sarkis le résistant*, «Le Figaro», 5 giugno 1981, Parigi, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, BVAP SARKIS 1-2 Sarkis; *Sarkis. Coupures de presse 1980-2011*.

PAGÉ 1981

S. PAGÉ, *Préface*, in *BAROQUES 81* 1981, pp. 7-8.

PARIS-PARIS 1937-1957 1981

*Paris-Paris 1937-1957. Créations en France*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, maggio-novembre 1981), a cura di P. Hulten, Parigi 1981.

SARDUY 1981

S. SARDUY, *Un art monstre*, in *BAROQUES 81* 1981, pp. 25-28.

SCHNEIDER 1981

P. SCHNEIDER, *Vingt ans qui ont ébranlé Paris*, «L'Express», 1562, 19 giugno 1981, pp. 24-26.

VAUTIER 1981

B. VAUTIER, *Interview de Ben par Ben*, in *BEN LIBRE* 1981, pp. 5-39.

## 1982

ABADIE 1982

D. ABADIE, *Le plaisir du travail. Entretien à Bernard Pagès*, in *BERNARD PAGES* 1982, pp. 48-65.

ARTE POVERA, *ANTIFORM. SCULPTURES 1966-1969* 1982

*Arte Povera, Antiform. Sculptures 1966-1969*, catalogo della mostra (Bordeaux, CAPC, marzo-aprile 1982), con la collaborazione di G. Celant, Bordeaux 1982.

BERNARD PAGES 1982

*Bernard Pagès*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges-Pompidou, dicembre 1982-febbraio 1983) a cura di D. Abadie, Parigi 1982.

BONITO OLIVA 1982

A. BONITO OLIVA, *Trans-avantgarde International*, Milano 1982.

CELANT 1982

G. CELANT, *Un art critique*, in *ARTE POVERA ANTIFORM. SCULPTURES 1966-1969* 1982, pp.n.nn.

CHOIX POUR AUJOURD'HUI 1982

*Choix pour aujourd'hui. Regard sur 4 ans d'acquisitions d'art contemporain*, catalogo della mostra (Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou), ottobre- novembre 1982, Parigi 1982.

CLAUDE VIALLAT 1982

*Claude Viallat*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, giugno-settembre 1982), a cura di D. Bozo, B. Ceysson, A. Pacquement, C.-L. Renard, Parigi 1982.

DE LOISY 1982

J. DE LOISY, *La nouvelle peinture en France*, in BONITO OLIVA 1982, pp. 211-220.

GILBERTO ZORIO 1982

*Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, dicembre 1982-gennaio 1983), a cura di B. Merz, D. Zaccharopoulos, Ravenna 1982.

HAMMACHER 1982

A.M. HAMMACHER, *Bernard Pagès dans le parcours de la sculpture du XXe siècle*, in *BERNARD PAGES* 1982, pp. 6-18.

LAMARCHE-VADEL 1982

B. LAMARCHE-VADEL, *Histoire des suites*, in *BERNARD PAGES* 1982, pp. 71-72. (prima apparizione 1976).

LEÇONS DE CHOSES/SACHKUNDE 1982

*Leçons de choses/Sachkunde*, catalogo della mostra (Berna, Kunsthalle, giugno-luglio 1982; Chambéry, Musée Savoisien, agosto-settembre 1982; Chalon-sur-Saône, Maison de la Culture, autunno 1982), a cura di J.-H. Martin, Berna 1982 (*TRUC ET TROC / LEÇONS DE CHOSES* 1983).

LEMAIRE 1982

G.-G. LEMAIRE, *Les nouveaux fauves contre l'art moderne*, «Le Monde», 5 luglio 1982, versione in linea ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/07/05/les-nouveaux-fauves-contre-l-rsquo-art-moderne\\_2890901\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1982/07/05/les-nouveaux-fauves-contre-l-rsquo-art-moderne_2890901_1819218.html)).

PLEYNET 1982

M. PLENET, *La peinture et son modèle*, in CLAUDE VIALLAT 1982, pp. 136-137 (prima apparizione su «Les Lettres Françaises», 3 luglio 1968).

SCULPTURE/NATURE 1978-1982

*Sculpture/Nature*, catalogo della mostra (Bordeaux, CAPC, maggio-luglio 1978; Hasselt, Provinciaal Museum, febbraio-marzo 1982), Bordeaux 1978-Hasselt 1982.

TEDESCHI 1982

P. TEDESCHI, *In una casa "povera". Una Collezione di Arte Povera*, «Vogue Italia», 391, settembre (2), 1982, pp. 842-847.

## 1983

CELANT 1983

G. CELANT, *L'urto e l'urlo*, in JANNIS KOUNELLIS 1983, pp. 7-23.

CLAIR 1983

J. CLAIR, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, Parigi 1983 (prima edizione italiana CLAIR 1984).

JANNIS KOUNELLIS 1983

*Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali, luglio-settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano 1983.

KRAUSS 1983.

R. KRAUSS, *Abaisser, étendre, contracter, comprimer, tourner: regarder l'œuvre de Richard Serra*, in RICHARD SERRA 1983, pp. 29-35.

MARTIN, PAGÉ 1983

J.H. MARTIN, S. PAGÉ, *Préface*, in TRUC ET TROC / LEÇONS DE CHOSES 1983, p. 5.

PACQUEMENT 1983

A. PACQUEMENT, *Entretien avec Richard Serra*, in RICHARD SERRA 1983, pp. 37-42.

POINSOT 1983

J.-M. POINSOT, *Supports-Surfaces. André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, Claude Viallat, André Valensi*, Parigi 1983.

RICHARD SERRA 1983

*Richard Serra*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, ottobre 1983-gennaio 1984), a cura di A. Pacquement, testi di Y.A. Bois, R. Krauss, A. Pacquement, Parigi 1983.

TRUC ET TROC / LEÇONS DE CHOSES 1983

*Truc et troc / Leçons de choses*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, ARC, gennaio-marzo 1983), a cura di J.-H. Martin, S. Pagé, Parigi 1983 (LEÇONS DE CHOSES/SACHKUNDE 1982).

**1984**

ANNE E PATRICK POIRIER. ARCHEOLOGIA E MITOLOGIA 1984

*Anne e Patrick Poirier. Archeologia e mitologia*, catalogo della mostra (Milano, chiesa di San Carpoforo, aprile-maggio 1984), Venezia 1984.

BLISTÈNE 1984

B. BLISTÈNE, *L'Arte Povera dans les collections du Musée National d'Art Moderne*, «Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 13, estate 1984, pp. 73-87.

BOLTANSKI 1984

*Boltanski*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, febbraio-marzo 1984), a cura di B. Blistène, Parigi 1984.

BREERETTE 1984

G. BREERETTE, *Presentazione*, in *INDIVIDUALITÉS* 1984, pp. 9-11.

CALZOLARI. PEINTURES 1984

*Calzolari. Peintures*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie de France, marzo-aprile 1984), testo di D. Zacharopoulos, Parigi 1984.

CELANT 1984

G. CELANT, *Michelangelo Pistoletto*, intervista, in *PISTOLETTO* 1984, pp. 15-33.

CLAIR 1984

J. CLAIR, *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle Belle Arti*, Torino 1984 (prima edizione CLAIR 1983).

COERENZA IN COERENZA 1984

*Coerenza in coerenza. Dall'Arte povera al 1984*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, giugno-ottobre 1984), a cura di G. Celant, Milano 1984.

FRANCBLIN 1984

C. FRANCBLIN, *Pier Paolo Calzolari*, «Le Quotidien de Paris», 29 marzo 1984, p. 30.

FRANÇOIS BOUILLON, YVES REYNIER, JACQUES VIEILLE 1984

*François Bouillon, Yves Reynier, Jacques Vieille*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, aprile-giugno 1984), a cura di A. Pacquement, C. David, N. Brunet, Parigi 1984.

GIULIO PAOLINI. LE NOUVEAU MUSEE 1984

*Giulio Paolini. Le Nouveau Musée*, I-II, catalogo della mostra (Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1983-1984), a cura di J.-L. Maubant, Villeurbanne 1984.

GIUSEPPE PENONE 1984



*Giuseppe Penone*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, ARC, luglio-settembre 1984), a cura di S. Pagé, testi di G. Penone, Parigi 1984.

INDIVIDUALITÉS 1984

*Individualités. Artisti francesi d'oggi*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana marzo-aprile 1984; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, maggio-luglio 1984), a cura di G. Breerette, M. Moulin, Milano 1984.

LEMOINE 1984

S. LEMOINE, *Les formes et les sources dans l'art de Christian Boltanski*, in *BOLTANSKI* 1984, pp. 18-26.

PISTOLETTO 1984

*Pistoletto*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, marzo-maggio 1984), a cura di G. Celant, I. Gianelli, Venezia 1984.

PACQUEMENT 1984

A. PACQUEMENT, «*Poésie pour pouvoir*», in *FRANÇOIS BOUILLON, YVES REYNIER, JACQUES VIEILLE* 1984, pp. 4-7.

## 1985

BEUYS; *TISCH MIT AGGREGAT 1958-1985* 1985

Scheda opera (<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/93723>).

CELANT 1985

G. CELANT, *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Milano 1985.

DANIEL PONTOREAU 1985

*Daniel Pontoreau*, catalogo della mostra (Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture, febbraio-marzo 1985), testi di P. Gaudibert, A. Tronche, M.-J. Simeoni, H. Vincent, Grenoble 1985.

GAUDIBERT 1985

P. GAUDIBERT, *Terre et tao*, in *DANIEL PONTOREAU* 1985, p.n.n.

GIOVANNI ANSELMO 1985

*Giovanni Anselmo*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, ARC, giugno-settembre 1985), a cura di S. Pagé, testo di D. Soutif, Parigi 1985.

JANNIS KOUNELLIS 1985

*Jannis Kounellis. Œuvres de 1983 à 1985*, catalogo della mostra (Bordeaux, CAPC, Entrepôt Lainé, maggio 1985), testo di R. Fuchs, Bordeaux 1985.

NOIEUSE 1985

I. NOIEUSE, *Les trésors de l'art pauvre*, «Les Nouvelles Littéraires», 1 dicembre 1985, p. 71.

TRONCHE 1985

A. TRONCHE, *Daniel Pontoreau*, in *DANIEL PONTOREAU* 1985, p.n.n. (prima pubblicazione in «Opus International», 92, inverno 1984).

**1986**

25 ANS D'ART EN FRANCE 1960-1985 1986

*25 ans d'art en France 1960-1985*, a cura di R. Maillard, Larousse, Parigi 1986.

BERNARD 1986

C. BERNARD, *La sculpture comme praxis ou comme métamorphose (1970-1985)*, in *25 ANS D'ART EN FRANCE 1960-1985* 1986, pp. 251-266.

CELANT, GAUVILLE, PAULINO-NETO, SOUTIF 1986

G. CELANT, H. GAUVILLE, B. PAULINO-NETO, D. SOUTIF, *Art: Les nouveaux pauvres*, «Libération», 1665, 26 settembre 1986, pp. 21-25 (SOUTIF 1987).

CEYSSON 1986

B. CEYSSON, *Avant-propos*, in *GILBERTO ZORIO* 1986, p.n.n.

GILBERTO ZORIO 1986

*Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, settembre-dicembre 1986), testi di A. Boatto, B. Ceysson, C. David, D. Zacharopoulos, Parigi 1986.

GIUSEPPE PENONE 1986

*Giuseppe Penone*, catalogo della mostra (Grenoble, Musée de Peinture et Sculpture, marzo-giugno 1986), testi di C. Poullain, J.-P. Monery, Grenoble 1986.

LUCIO FONTANA. LA CULTURA DELL'OCCHIO 1986

*Lucio Fontana. La cultura dell'occhio*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, maggio-settembre 1986), a cura di R. Fuchs, J. Gachnang, Rivoli 1986.

POINSOT 1986

J.-M. POINSOT, *In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine*, in *QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE?* 1986, pp. 322-329.

*QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE?* 1986

*Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges-Pompidou, luglio-ottobre 1986), a cura di M. Rowell, N. Brunet, Parigi 1986.

## 1987

BARILLI 1987

R. BARILLI, *Una galleria inimitabile*, in *L'ATTICO 1957-1987* 1987, pp. 69-70.

CABANNE 1987

P. CABANNE, *Les riches heures de l'Art pauvre*, «Le Matin», 21 gennaio-1 febbraio 1987, p. 19.

DARY 1987

A. DARY, [*Senza titolo*], in *DE L'ARTE POVERA DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES FRANÇAISES* 1987, pp. 98-99.

*DE L'ARTE POVERA DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES FRANÇAISES* 1987

*Turin 1965-1987. De l'Arte Povera dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Chambéry, Musée Savoisien, marzo-maggio 1987; Lille, Musée de l'Hospice Comtesse, giugno-agosto 1987; La Roche-sur-Yon, Musée d'Art, settembre-novembre 1987), a cura di P. Clerc, A. Dary, Digione 1987.

FABRO 1987

L. FABRO, *Luciano Fabro. Travaux/Entretiens 1963-1986*, Parigi 1987.

L'ATTICO 1957-1987 1987

*L'Attico 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, catalogo della mostra (Spoleto, Chiesa di San Nicolò, luglio-agosto 1987) a cura di F. Sargentini, R. Lambarelli, L. Masina, Milano 1987.

MARCADÉ 1987

B. MARCADÉ, *Notes sur l'Arte Povera et son occultation*, in *DE L'ARTE POVERA DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES FRANÇAISES* 1987, pp. 53-56.

M.B.

M.B., *Douze apôtres de l'ultraminimalisme*, «Le Matin», 21 gennaio-1 febbraio 1987, p. 18.

SOUTIF 1987

D. SOUTIF, *Incontro con Germano Celant*, intervista a G. Celant realizzata a Genova, 13 settembre 1986, in *DE L'ARTE POVERA DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES FRANÇAISES* 1987, pp. 6-21 (versione estesa di CELANT, GAUVILLE, PAULINO-NETO, SOUTIF 1986, pp. 23-24).

**1988**

BONITO OLIVA 1988

A. BONITO OLIVA, *Fontana artista totale*, in *FONTANA THE TOTAL ARTIST* 1988, pp.n.nn.

*COLLECTION SONNABEND. 25 ANNÉES DE CHOIX* 1988

*Collection Sonnabend. 25 années de choix*, catalogo della mostra (Bordeaux, CAPC, maggio-agosto 1988), Bordeaux 1988.

*FONTANA THE TOTAL ARTIST* 1988

*Fontana the Total Artist*, catalogo della mostra (Toronto, marzo-aprile 1988; San Francisco, maggio-luglio 1988; Chicago, settembre-ottobre 1988), a cura di Achille Bonito Oliva, Milano 1988.

NURIDSANY 1988

M. NURIDSANY, *L'effet Sparta*, «Le Figaro», 30 agosto 1988, Parigi, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, APTOF MCP 22 Manifestations culturelles, Chagny; *Galerie Pietro Sparta*.

## 1989

*L'ART CONCEPTUEL, UNE PERSPECTIVE* 1989

*L'Art conceptuel, une perspective*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, novembre 1989-febbraio 1990), a cura di C. Gintz, prefazione di S. Pagé, testi di C. Gintz, J. Kosuth, Parigi 1989.

*MAGICIENS DE LA TERRE* 1989

*Magiciens de la terre*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, maggio-agosto 1989), Parigi 1989.

ORY 1989

P. ORY, *L'aventure culturelle française 1945-1989*, Parigi 1989.

*REGARDS SUR L'ARTE POVERA* 1989

*Regards sur l'Arte povera*, 13, «Artstudio», Parigi, estate 1989.

## 1990

CELANT 1990

G. CELANT, *Laura Grisi. A selection of works with notes by the artist*, con un'intervista all'artista, New York 1990.

*LA FRANCE À VENISE 1948-1988* 1990

*La France à Venise. Le Pavillon français de 1948 à 1988*, catalogo della mostra (44<sup>a</sup> Biennale di Venezia; Peggy Guggenheim Foundation, maggio-settembre 1990), a cura di M. Franocci, Roma 1990.

POLINI 1990

G. POLITI, *Fabio Sargentini*, Milano 1990.

WORKS FROM THE RENÉ DE MONTAIGU COLLECTION 1990

*Works from the René de Montaignu Collection*, catalogo d'asta (Christie's, Londra, 6 dicembre 1990), Londra 1990.

## 1991

BUREN 1991a

D. BUREN, *Les écrits (1965-1990)*, I-III, a cura di J.-M. Poinot, Bordeaux 1991.

BUREN 1991b

D. BUREN, *Exposition-Position-Proposition*, in, BUREN 1991a, I, pp. 263-283 (originariamente pubblicato in, *DOCUMENTA 5* 1972, II, pp. 30-34).

BUREN 1991c

D. BUREN, *Une exposition exemplaire*, in, BUREN 1991a, I, pp. 287-290 (originariamente in «Flash Art», 35-36, settembre-ottobre 1972, p. 24).

BUREN 1991d

D. BUREN, *Lettre ouverte à propos du livre de Jean Clair*, in BUREN 1991a, I, pp. 297-300 (Los Angeles 1973).

BUREN 1991e

D. BUREN, *Entrevue*, in BUREN 1991a, III, pp. 193-260 (originariamente in *Daniel Buren, Entrevue, Conversation avec Anne Baldassari*, Parigi 1987).

CALVESI 1991

M. CALVESI, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Roma-Bari 1991 (prima edizione: Milano, 1966; prima edizione in due volumi: Roma-Bari 1971; prima edizione rivista: Roma-Bari 1981).

CEYSSON 1991

B. CEYSSON, *Propos à développer, à propos de Supports/Surfaces, l'exposition accrochée...*, in *SUPPORTS/SURFACES* 1991, pp. 23-26.

CHRONIQUES NIÇOISES 1991

*Chroniques niçoises. Genèse d'un musée*, I-II, Nizza 1991.

CORÀ 1991

B. CORÀ, *Eliseo Mattiacci*, edito in occasione delle mostre alla Galleria dell'Oca e alla Galleria Sprovieri di Roma nel novembre 1991, Ravenna 1991.

DANIEL POMMEREULLE. *L'UTOPIE DES VOYAGEURS* 1991

*Daniel Pommereulle. L'utopie des voyageurs*, catalogo della mostra (Dole, Musée des Beaux-Arts; Belfort, Musée d'Art et d'Histoire, luglio-settembre 1991), Dole 1991.

GRINFEDER 1991

H. GRINFEDER, *Les années Supports/Surfaces. 1965-1990*, Parigi 1991.

MILLET 1991

C. MILLET, *Conversations avec Denisé René*, Parigi 1991.

MOKHTARI 1990-1991

S. MOKHTARI, *Des revues d'avant-garde en Europe et en Amérique du Nord du milieu des années 1960 à la fin des années 1970*, D.E.A. in *Storia dell'art contemporanea*, sotto la direzione di J.-M. Poinot, Université Rennes 2-Haute Bretagne 1990-1991, Parigi, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky.

PAUL MAENZ KÖLN 1970-1980-1990 1991

*Paul Maenz Köln 1970-1980-1990 1991. Eine Avantgarde Galerie und die Kunst unserer Zeit: lebendige Geschichte*, a cura di G. de Vries, Colonia 1991.

PENONE 1991

*Penone*, catalogo della mostra (Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli, novembre 1991-febbraio 1992), a cura di I. Gianelli, G. Verzotti, Milano 1991.

PIERO MANZONI 1991

*Piero Manzoni*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, marzo-maggio 1991; Madrid, Fundación La Caixa, ottobre-dicembre 1991), a cura di G. Celant, Milano-Parigi-Madrid 1991.

PINO PASCALI 1991

*Pino Pascali*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, marzo-maggio 1991), a cura di S. Pagé, E. Colliard, A. Scherf, B. Parent, Parigi 1991.

SUPPORTS/SURFACES 1991

*Supports/Surfaces 1966-1974. Arnal, Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze, Dolla, Grand, Pagès, Pincemin, Saytour, Valensi, Viallat*, catalogo della mostra (Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne, 1991), a cura di B. Ceysson, J. Beaufet, Saint-Étienne 1991.

TRONCHE 1991

A. TRONCHE, *D'où ça vient, où ça va... Entretien avec Anne Tronche*, in DANIEL POMMEREULLE. *L'UTOPIE DES VOYAGEURS* 1991, pp. 8-11.

UNE SCÈNE PARISIENNE 1991

*Une scène parisienne 1968-1972. Christian Boltanski, Bernard Borgeaud, André Cadere, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Annette Messager, Gina Pane, Sarkis*, catalogo della mostra (Rennes, La Criée, maggio-giugno 1991), a cura di J.-M. Poinot, Rennes 1991.

## 1992

CLAUDE RUTAULT 1992

*Claude Rault*, catalogo della mostra (Musée de Grenoble, gennaio-marzo 1992; Parigi, Centre Georges Pompidou, gennaio-aprile 1992; Digione, Centre d'Art Contemporain Le Consortium), a cura di D. Bozo, Digione 1992.

HAHN 1992

O. HAHN, *Avant-garde. Théorie et provocations*, Nîmes 1992.

RENÉ MAGRITTE. *CATALOGUE RAISONNÉ I* 1992



*René Magritte. Catalogue Raisonné I. Oil Paintings 1916-1930*, a cura di D. Sylvester, S. Whitfield, Anversa-Milano 1992.

SEMIN 1992

D. SEMIN, *Arte Povera*, Parigi 1992.

## 1993

CAPCMUSÉE 1973-1993 1993

*CapcMusée 1973-1993*, a cura di P. Ardenne, introduzione di C. Millet, Parigi 1993.

JANNIS KOUNELLIS. ODISSEA LAGUNARE 1993

*Jannis Kounellis. Odissea lagunare*, catalogo della mostra, a cura di M. Codognato, Palermo 1993.

KOUNELLIS 1993

J. KOUNELLIS, [*Senza titolo*], in *JANNIS KOUNELLIS. ODISSEA LAGUNARE* 1993, pp. 42-49 (prima apparizione in «La Città di Riga», 1, 1976).

LES ANNÉES 70 1993

*Les années 70 d'Anne Bony*, a cura di A. Bony, Parigi 1993.

NURIDSANY 1993

M. NURIDSANY, *Art*, in *LES ANNÉES 70* 1993, pp. 49-111.

## 1994

BEUYS 1994

*Joseph Beuys*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges-Pompidou, giugno-ottobre 1994, itinerante: Zurigo, novembre 1993-febbraio 1994; Madrid, marzo-giugno 1994), a cura di H. Szeemann, F. Hergott, Parigi 1994.

BOUISSET 1994

M. BOUISSET, *Arte Povera*, Parigi 1994.

CORÀ 1994

B. CORÀ, *Pier Paolo Calzolari: Épiphanies et visions de l'absolu*, in PIER PAOLO CALZOLARI 1994, pp. 9-31.

DELANOË 1994

N. DELANOË, *Le Raspail vert: les avant-gardes à l'American Center 1932-1987*, Parigi 1994.

MARISA MERZ 1994

*Marisa Merz*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, febbraio-maggio 1994), a cura di C. Grenier, Parigi 1994.

MARTIN 1994

J.H. MARTIN, *Beuys à Paris. Sous le signe du solstice d'hiver*, in BEUYS 1994, pp. 75-83.

PIER PAOLO CALZOLARI 1994

*Pier Paolo Calzolari*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, marzo-maggio 1994; Torino, Castello di Rivoli, settembre-novembre 1994; Pully-Lausanne, FAE Musée d'Art Contemporain, dicembre 1994-aprile 1995), a cura di C. David, V. Dabin, Parigi 1994.

SARKIS 1994

SARKIS, *Un jour*, in BEUYS 1994, pp. 307-308.

THE ITALIAN METAMORPHOSIS 1943-1968 1994

*The Italian Metamorphosis*, catalogo della mostra (New York, Guggenheim Museum; Milano, Palazzo Reale; Wolfsburg, ottobre 1994- gennaio 1995), a cura di G. Celant, New York-Roma 1994.

## 1995

PAOLINI/DISCH 1995

G. PAOLINI, M. DISCH, *Giulio Paolini. La voce del pittore: scritti e interviste 1965-1995*, a cura di M. Disch, Torino 1995.

SAM FRANCIS. *LES ANNÉES PARISIENNES 1950-1961* 1995

*Sam Francis. Les années parisiennes 1950-1961*, catalogo della mostra (Parigi, Jeu de Paume, 1995), testi di P. Schneider, F. Cheng, É. De Chasse, Parigi 1995.

SUCCESSION DE RENÉ DE MONTAIGU 1995

*Succession de René de Montaigne*, catalogo d'asta (Etude Tajan, Parigi, 13 giugno 1995), Parigi 1995.

## 1996

ALIGHIERO BOETTI 1965-1994 1996

*Alighiero Boetti 1965-1994*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Art Moderna e Contemporanea, maggio-settembre 1996; Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art Moderne, settembre 1996-gennaio 1997; Vienna, Museum Moderner Kunst, febbraio-marzo 1997), a cura di J.C. Ammann, M.T. Roberto, A.M. Sauzeau, Milano 1996.

BOETTI 1996

A. BOETTI, *Testo scritto in occasione della prima mostra personale alla Galleria Christian Stein, Torino, gennaio-febbraio 1967 (inedito)*, in *ALIGHIERO BOETTI 1965-1994* 1996, p. 199.

COLLEZIONI DI FRANCIA 1996

*Collezioni di Francia. Le opere dei Fondi Regionali d'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, febbraio-aprile 1996), a cura di I. Gianelli, Milano-Rivoli 1996.

FACE À L'HISTOIRE 1933-1996 1996

*Face à l'Histoire. 1933-1996. L'artiste moderne devant l'évènement historique. Engagement, témoignage, vision*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, dicembre 1996-aprile 1997), Parigi 1996.

JOPPOLO 1996

G. JOPPOLO, *L'Arte Povera. Les années fondatrices*, Parigi 1996.

LUCLANO FABRO. *HABITAT* 1996

Luciano Fabro. *Habitat*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, ottobre 1996-gennaio 1997), Parigi 1996.

PACQUEMENT 1996

A. PACQUEMENT, *Collezionare l'arte contemporanea*, in *COLLEZIONI DI FRANZIA* 1996, pp. 17-23.

POINSOT 1996

J.-M. POINSOT, *Large exhibitions. A sketch of a typology*, in *THINKING ABOUT EXHIBITIONS* 1996, pp. 27-47.

ROBERTO 1996

M.T. ROBERTO, *Alighiero Boetti 1996-1970, le parole e le cose*, in *ALIGHIERO BOETTI 1965-1994* 1996, pp. 23-32.

SAUZEAU 1996

A.M. SAUZEAU, *Gli undici sensi*, in *ALIGHIERO BOETTI 1965-1994* 1996, pp. 35-45.

*THINKING ABOUT EXHIBITIONS* 1996

*Thinking about exhibitions*, a cura di R. Greenberg, B. W. Fergusson, S. Nairne, Londra 1996, versione in linea 1996-2005

([https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5718108/mod\\_resource/content/1/epdf.pub\\_thinking-about-exhibitions.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5718108/mod_resource/content/1/epdf.pub_thinking-about-exhibitions.pdf)).

## 1997

JOSEPH BEUYS. *THE MULTIPLES* 1997

*Joseph Beuys. The Multiples. Catalogue Raisonné of Multiples and Prints*, a cura di J. Schellmann, Cambridge 1997.

TRONCHE 1997

A. TRONCHE, *Gina Pane. Actions*, Parigi 1997.

## 1998

ALAIN JACQUET. OEUVRES DE 1958 À 1998 1998

*Alain Jacquet. Oeuvres de 1958 à 1998*, catalogo della mostra (Amiens, Musée de Picardie, marzo-maggio 1998), con testi di P. Restany, H. Szeemann, intervista di S. Couderc, Amiens 1998.

COUDREC 1998

S. COUDERC, *Alain Jacquet: le chemin, la voie, la manière d'agir. Entretien avec l'artiste*, in ALAIN JACQUET. OEUVRES DE 1958 À 1998 1998, pp. 69-83.

DIE SAMMLUNG PAUL MAENZ 1998

*Die Sammlung Paul Maenz. Objekte, Bilder, Installationen*, catalogo della mostra (Weimar, Neues Museum 1998), a cura di G. Wendermann e P. Maenz, Weimar 1998.

LES ANNÉES SUPPORTS/SURFACES 1998

*Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou. Arnal, Bioulès, Buraglio, Cane, Devade, Dolla, Grand, Jaccard, Maurice, Pagès, Pincemin, Rouan, Saytour, Valensi, Viallat*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, maggio-agosto 1998), Parigi 1998.

NAHON 1998

P. NAHON, *Les Marchands d'Art en France. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle*, Parigi 1998.

**1999**

CELANT 1999

G. CELANT, *Carla Accardi*, Milano 1999.

CENTENARIO DI LUCIO FONTANA 1999

*Centenario di Lucio Fontana*, a cura di E. Crispolti, testi di E. Crispolti, A. Negri, L. Caramel, P. Biscottini, E. Franzini, T. Trini, G. Ballo, L. Fontana, G. Zanchetti, Milano 1999.

LE SOGLIE DELLA PITTURA 1999

*Le soglie della pittura. Francia-Italia 1968-1998*, catalogo della mostra (Perugia, giugno-luglio 1999), a cura di A.M. Sauzeau, G. Bonomi, testo di B. Corà, Perugia 1999.

SAUZEAU 1999

A.M. SAUZEAU, *Le soglie della pittura, la finestra, lo schermo, il velo*, in *LE SOGLIE DELLA PITTURA* 1999, pp. 11-15.

TRINI 1999

T. TRINI, *Fontana dei giovani*, Enrico Crispolti, a c. di, *CENTENARIO DI LUCIO FONTANA* 1999, pp. 253-255.

## 2000

*ARTE POVERA IN COLLEZIONE* 2000

*Arte povera in collezione*, catalogo della mostra (Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, dicembre 2000-marzo 2001), Milano 2000.

*CLAUDIO COSTA. L'ORDINE ROVESCIATO DELLE COSE* 2000

*Claudio Costa. L'ordine rovesciato delle cose*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'arte contemporanea), a cura di S. Solimano, Milano 2000.

DE CHASSEY 2000

É DE CHASSEY, *L'abstraction comme utopie rustique*, in *SUPPORTS/SURFACES* 2000, pp. 31-46.

FOSTER 2000

N. FOSTER, *Der neue Reichstag*, Berlino 2000.

*GIAN ENZO SPERONE* 2000

*Gian Enzo Sperone. Torino, Roma, New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, I-II, a cura di A. Minola, M.C. Mundici, F. Poli, M.T. Roberto, Torino 2000.

NEWMAN 2000

A. NEWMAN, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, New York 2000.

ROSE 2000

B. ROSE, *Supports/Surfaces et l'attaque post-minimaliste sur l'objet*, in *SUPPORTS/SURFACES* 2000, pp. 47-57.

SUPPORTS/SURFACES 2000

*Supports/Surfaces*, atti del convegno, a cura di D. Abadie, (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Auditorium Colbert, 24 giugno 1998), testi di C. Besson, P. Buraglio, É. de Chassey, D. Dezeuze, N. Dolla, K. Ghaddab, B. Rose, É. Suchère, C. Viallat, S. Wilson, Parigi 2000.

VERGINE 2000a

L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano 2000 (Prima edizione VERGINE 1974).

VERGINE 2000b

L. VERGINE, *Il corpo come linguaggio. La Body art e storie simili*, in VERGINE 2000a, pp. 7-27 (prima pubblicazione 1974).

**2001**

DENISE RENE L'INTRÉPIDE 2001

*Denise René l'intrépide. Une galerie dans l'aventure de l'art abstrait 1944-1978*, catalogo della mostra, a cura di J.-P. Ameline, Parigi 2001.

DERIVERY 2001

F. DERIVERY, *L'Exposition 72-72*, Saint-Estève 2001.

GROUPES, MOUVEMENTS, TENDANCES DE L'ART CONTEMPORAIN DEPUIS 1945 2001

*Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, a cura di M. Ferrer, con la collaborazione di M.-H. Colas-Adler, J. Lambert-Cabrejo, Parigi 2001 (prima edizione 1989).

JANNIS KOUNELLIS. WORKS, WRITINGS 2001

*Jannis Kounellis. Works, writings*, a cura di G. Moure, Barcellona 2001.

KOUNELLIS 2001

*Kounellis*, catalogo della mostra (Prato, Centro Luigi Pecci, giugno-settembre 2001), a cura di B. Corà, Prato 2001.

ZERO TO INFINITY 2001

*Zero to infinity. Arte povera 1962-1972*, catalogo della mostra (Londra, Tate Modern; Minneapolis, Walker Art Center, Los Angeles, MoCA; Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2001-2002), a cura di R. Flood, F. Morris, Londra-Minneapolis 2001.

## 2002

CHIURAZZI 2002

G. CHIURAZZI, *Il postmoderno*, Milano 2002.

GALERIES PILOTES 2002

*Inside the sixties: g.p. 1-2-3. Le Salon international de Galeries pilotes à Lausanne 1963, 1966, 1970*, Losanna 2002.

LES ANNÉES 70. L'ART EN CAUSE 2002

*Les années 70. L'art en cause*, catalogo della mostra (Bordeaux, CAPC, ottobre 2002-gennaio 2003), a cura di M. Fréchuret, Bordeaux 2002.

PLUCHART/MOKHTARI 2002

F. PLUCHART, *L'Art: un acte de participation au monde*, a cura di S. Mokhtari, prefazione di J.-P. Vienne, Nîmes 2002.

## 2003

ANDY WARHOL PRINTS. A CATALOGUE RAISONNÉ 1962-1987 2003

*Andy Warhol Prints. A Catalogue Raisonné 1962-1987*, a cura di R. Feldman, J. Schellmann, New York 2003.

GINA PANE, LETTRE À UN(E) INCONNU(E) 2003

*Gina Pane, Lettre à un(e) inconnu(e)*, testi riuniti da B. Chavanne, A. Marchand, con la collaborazione di J. Hountou, Parigi 2003.

JOUFFROY 2003 [?]

A. JOUFFROY, Alain JOUFFROY, «POMMEREULLE DANIEL - (1937-2003)», Encyclopædia Universalis, in linea, (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/daniel-pommereulle/>).



TRONCHE 2003

A. TRONCHE, *Hervé Télémaque*, Parigi 2003.

## 2004

L'ART AU FUTUR ANTÉRIEUR 2004

*L'art au futur antérieur. Liliane et Michel Durand-Dessert. L'engagement d'une galerie 1975-2004*, catalogo della mostra (), con un'intervista di G. Tosatto, Arles 2004.

PIERO MANZONI. CATALOGO GENERALE 2004

*Piero Manzoni. Catalogo generale*, I-II, a cura di G. Celant, Milano 2004.

TOSATTO 2004

G. TOSATTO, *Entretien. Lilian et Michel Durand-Dessert*, in *L'ART AU FUTUR ANTÉRIEUR* 2004, pp. 9-47.

## 2005

DE DOMINZIO DURINI 2005

L. DE DOMINZIO DURINI, *Harald Szeemann. Il pensatore indipendente*, Cinisello Balsamo 2005.

KIMPEL, STENGEL 2005

H. KIMPEL, K. STENGEL, *documenta 3 1964, Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*, Bremen 2005.

MARIO MERZ 2005

*Mario Merz*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'Arte Moderna, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Torino, Fondazione Merz, gennaio-ottobre 2005), Torino 2005.

ŒUVRES PROVENANT DE LA COLLECTION LILIANE ET MICHEL DURAND-DESSERT 2005

*Œuvres provenant de la collection Liliane et Michel Durand-Dessert*, catalogo d'asta (Sotheby's, Parigi, 6 ottobre 2005), Parigi 2005.

SUPPORTS/SURFACES. QUATTRO ARTISTI IERI E OGGI 2005

*Supports/Surfaces. Quattro artisti ieri e oggi: Dezeuze, Dolla, Saytour, Vierrat*, catalogo della mostra (Chiavari, Fondazione Zappettini, 2005), a cura di M. Meneguzzo, Chiavari 2005.

SZEEMANN 2005a

H. SZEEMANN, *Come nasce una mostra? Diario e cronaca di viaggio dei preparativi e degli effetti, e solo di questi, e solo di questi, della mostra "Quando le attitudini diventano forma. Lavori, concetti, processi, situazioni, informazione"*, in DE DOMINZIO DURINI 2005, pp. 150-163.

SZEEMANN 2005b

H. SZEEMANN, *Premessa del catalogo di "Documenta" del 1972*, in DE DOMINZIO DURINI 2005, pp. 164-165.

## 2007

BOLTANSKI, GRENIER 2007

C. BOLTANSKI, C. GRENIER, *La vie possible de Christian Boltanski*, Parigi 2007.

CENTRE POMPIDOU. TRENTE ANS D'HISTOIRE 2007

*Centre Pompidou. Trente ans d'histoire*, a cura di B. Dufrêne, Parigi 2007.

DURAND-DESSERT 2007

M. DURAND-DESSERT, *Éditeurs de livres d'artistes*, tavola rotonda, Parigi, Centre Georges Pompidou, 19 ottobre 2007

(<https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/c46Xyp>).

## 2008

ANDY WARHOL. LES Pochettes DE DISQUES 1948-1987 2008

*Andy Warhol. Les pochettes de disques 1948-1987: catalogue raisonné*, (pubblicato in occasione della mostra *Warhol Live. La musique et. La danse: l'œuvre de Andy Warhol*, Musée des Beaux-Arts, Montreal, settembre 2008-gennaio 2009; Fine Arts Museum, San Francisco, febbraio-marzo 2009; The Andy Warhol Museum, Pittsburg, giugno-settembre 2009), a cura di P. Maréchal, Monaco di Baviera 2008.

BONITO OLIVA 2008

A. BONITO OLIVA, *Fontana, totale*, in FONTANA. LUCE E COLORE 2008, pp. 46-47.

DEZEUZE 2008a

D. DEZEUZE, *Daniel Dezeuze. Textes, entretiens, poèmes, 1967-2008*, prefazione di H.-C. Cousseau, Parigi 2008.

DEZEUZE 2008b

D. DEZEUZE, *Notes d'atelier 1968*, in DANIEL DEZEUZE. TEXTES, ENTRETIENS, POÈMES, 1967-2008 2008, pp. 33-34 (1968).

FONTANA. LUCE E COLORE 2008

*Fontana. Luce e colore*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, ottobre 2008-febbraio 2009), a cura di S. Casoli, E. Geuna, Milano 2008.

GIULIO PAOLINI. CATALOGO RAGIONATO 1960-1999 2008

*Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, I-II, a cura di M. Disch, Milano 2008.

LA COLLECTION DU CENTRE POMPIDOU 2008

*Collection Art contemporain. La collection du Centre Pompidou*, a cura di C. Agostinelli, B. Ajac, S. Duplaix, A. Seban, Parigi 2008.

MARÉCHAL 2008

P. MARÉCHAL, *Dessiner la musique*, in ANDY WARHOL. LES POCHETTES DE DISQUES 1948-1987 2008, pp. 10-15.

PAOLO MUSSAT SARTOR 2008

*Paolo Mussat Sartor. Luoghi d'arte e di artisti 1968-2008*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Cavour; New York, Italian Cultural Institute, 2008-2009), a cura di A. Bellini, Zurigo 2008.

**2009**

ALIGHIERO BOETTI. CATALOGO GENERALE I 2009

*Alighiero Boetti. Catalogo generale. I: Opere 1961-1971*, a cura di J.-C. Ammann, Milano 2009.

AMMANN 2009

J.-C. AMMANN, *Il regno 'intermedio' nella creatività di Alighiero Boetti*, in *ALIGHIERO BOETTI. CATALOGO GENERALE I* 2009, pp. 11-32.

BONITO OLIVA/CHIODI 2009

A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, nuova edizione a cura di S. Chiodi, con una conversazione con l'autore, Firenze 2009 (prima edizione BONITO OLIVA 1971c).

CHIODI 2009

S. CHIODI, *Il cerchio non si chiude*, in BONITO OLIVA/CHIODI 2009, pp. 267-275.

DANS L'ŒIL DU CRITIQUE 2009

*Dans l'œil du critique. Bernard Lamarche-Vadel et les artistes*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne, ARC, maggio-settembre 2009), Parigi 2009.

FOUCAULT 2009

M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano 2009 (prima edizione M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Parigi 1969; prima edizione italiana 1971).

GILBERTO ZORIO 2009

*Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Bologna, MAMbo, 15 ottobre 2009-7 febbraio 2010), a cura di G. Maraniello, Bologna 2009.

SAUZEAU 2009

A. SAUZEAU, *Le opere e i giorni. Cronologia*, in *ALIGHIERO BOETTI. CATALOGO GENERALE I* 2009, pp. 23-63.

**2010**

ARCHIVIO PASCALI 2010

*Archivio Pascali. Selezione critica dal 1965 al 1968*, a cura di R. Branà, A. Frugis, Fondazione Pino Pascali, Polignano a Mare 2010.

BERTOLINO 2010

G. BERTOLINO, *Rotoli strisce linee. Oltre la pittura, oltre la scultura*, in *TORINO SPERIMENTALE 1959-1969* 2010, pp. 219-265.

BERTOLINO, POLA 2010

G. BERTOLINO, F. POLA, *Intervista a Franz Paludetto*, in *TORINO SPERIMENTALE 1959-1969* 2010, pp. 479-491.

CONTE 2010

L. CONTE, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Milano 2010.

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA 2010

*Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Milano 2010.

L'ATTICO DI FABIO SARGENTINI 2010

*Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini. 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO, 23 gennaio-5 aprile 2030), a cura di L.M. Barbero, F. Pola, Milano 2010.

LEEMAN 2010

R. LEEMAN, *Le critique, l'art et l'histoire. De Michel Ragon à Jean Clair*, Rennes 2010.

LUMLEY 2010

R. LUMLEY, «Una città strana, metafisica»: *l'Arte Povera e la Torino di Alighiero Boetti, Germano Celant, e del Deposito d'Arte Presente*, in *TORINO SPERIMENTALE 1959-1969* 2010, pp. 493-527.

PINO PASCALI 2010

*Pino Pascali*, a cura di A. D'Elia, Milano 2010.

PINTO 2010

S. PINTO, "Quale modernità?" *Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede*, in *GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA* 2010.

RATTEMAYER 2010

C. RATTEMAYER, *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' & 'When Attitudes Become Form 1969'*, Londra 2010.

TORINO SPERIMENTALE 1959-1969 2010

*Torino Sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, a cura di L.M. Barbero, Torino 2010.

## 2011

ARTE POVERA 2011

*Arte Povera*, a cura di G. Lista, Milano 2011.

ARTE POVERA 2011 2011

*Arte Povera 2011*, a cura di G. Celant, Milano 2011.

CELANT 2011

G. CELANT, *Arte povera. Storia e Storie*, Milano 2011.

CULLINAN 2011

N. CULLINAN, *La ricostruzione della natura: gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte Povera*, in *ARTE POVERA 2011* 2011, pp. 62-75.

FERGONZI 2011

F. FERGONZI, *Arte Povera. I due volumi del 2011*, «Palinsesti», 2, 2011, pp. 122-124.

LISTA 2011

G. LISTA, *Specificità e percorso storico dell'Arte Povera*, in *ARTE POVERA 2011*, pp. 157-204.

PETICAN 2011

L. PETICAN, *Arte Povera and the Baroque. Building an International Identity*, Berna 2011.

## 2012

BELLONI 2012

F. BELLONI, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, «Studi di Memofonte», 9, 2012, pp. 121-165.

CLAIR 2012

J. CLAIR, *Le temps des avant-gardes. Chroniques d'art 1968-1978*, Parigi 2012.

DUPLAIX 2012

S. DUPLAIX, *Gina Pane. Terre, artiste, ciel*, Arles 2012.

O'NEILL 2012

R. O'NEILL, *Été 70: The Plein-air Exhibitions of Supports Surfaces*, «Journal of Curatorial Studies» 1, 3, 2012, pp. 349–368

(versione in linea

<https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2019/02/Contribution-Rosemary-ONeill-Supports-Surfaces.pdf>).

TRONCHE 2012

A. TRONCHE, *L'art des années 1960. Chroniques d'une scène parisienne*, Varves 2012.

VIVA 2012

D. VIVA, *De Chirico malgré lui. Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno*, «Studi di Memofonte», 9, 2012, pp. 166-193.

## 2013

ABBOU 2013

M. ABBOU, *Alain Jouffroy et Ileana (é& Mike) Sonnabend: Correspondance*, in *POUR DANIEL POMMEREULLE* 2013, pp. 164-169.

DIACONO 2013a

M. DIACONO, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Milano 2013.

DIACONO 2013b

M. DIACONO, *L'alfabeto di Kounellis*, in DIACONO 2013a, pp. 11-12 (prima pubblicazione Roma, 1961).

ILEANA SONNABEND 2013

*Ileana Sonnabend: Ambassador for the New*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 21 dicembre 2013-21 aprile 2014), a cura di A. Temkin, C. Lehmann, New York 2013.

GÜRLEK 2013

N. GÜRLEK, *Sarkis and "When Attitudes Become Form"*, Istanbul 2013, versione in linea ([https://saltonline.org/media/files/sarkis\\_and\\_when\\_attitudes\\_become\\_form\\_scrd-1.pdf](https://saltonline.org/media/files/sarkis_and_when_attitudes_become_form_scrd-1.pdf)).

HETEROGENEOUS OBJECTS 2013

*Heterogeneous Objects. Intermedia and Photography after Modernism*, a cura di R. Pirenne, A. Streitberger, Leuven 2013.

PIRENNE 2013

R. PIRENNE, *Eleven Color Photographs. Nauman, Man Ray and Wittgenstein: The Skepticism of the Medium*, in HETEROGENEOUS OBJECTS 2013, pp. 33-57.

POUR DANIEL POMMEREULLE 2013

*Pour Daniel Pommereulle*, a cura di L. Hees, Falaise 2013.

RIGOLO 2013

P. RIGOLO, *Immergersi nel luogo prescelto. Harald Szeemann a Locarno 1978-2000*, Milano 2013.

TOSETTO 2013

R. TOSETTO, *L'attività espositiva e promozionale delle gallerie d'arte contemporanea a Venezia dal 1990 al 2013: alcuni casi studio*, tesi di laurea, Venezia, Università Ca' Foscari, 2012-2013 (<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4397/837535-1171029.pdf?sequence=2>).

WHEN ATTITUDES BECOME FORM 2013



*When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Prada, 1° giugno-3 novembre 2013), a cura di G. Celant, Milano 2013.

## 2014

CHAMBARLHAC 2014

V. CHAMBARLHAC, *Trace(s) d'une œuvre. Le Grand méchoui des Malassis en 1972*, «Sociétés & Représentations», 38, 2014, pp. 283-294.

GIRAUD 2014

C. GIRAUD, *Di Franz Paludetto. Un gallerista dall'alta quota*, «Artribune», 13 luglio 2014, versione in linea

(<https://www.artribune.com/attualita/2014/07/di-franz-paludetto-un-gallerista-dalta-quota/>).

LANCIONI 2014

D. LANCIONI, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 114, 2014, pp. 46-59.

MESSINA 2014

M.G. MESSINA, *Identité Italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia*, «Palinsesti», 4, 2014, pp. 1-20.

OTHER PRIMARY STRUCTURES 2014

*Other Primary Structures*, I-II, catalogo della mostra (New York, The Jewish Museum, marzo-maggio 2014), a cura di J. Hoffmann, J. Montoya, New Haven 2014 (cfr. *PRIMARY STRUCTURES* 1966).

## 2015

ANNI SETTANTA. LA RIVOLUZIONE NEI LINGUAGGI DELL'ARTE 2015

*Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, a cura di C. Casero, E. Di Raddo, Milano 2015.

BELLONI 2015

F. BELLONI, *Analisi, lavoro, linguaggio: le scelte della pittura*, in ANNI SETTANTA. LA RIVOLUZIONE NEI LINGUAGGI DELL'ARTE 2015, pp. 10-29.

BERNARD 2015

Y.-M. BERNARD, *Origine et création des fonds régionaux d'art contemporain. 1981/1986: les années militantes*, Saint-Gilles-les-bains 2015.

CINELLI 2015

B. CINELLI, *Il grande gioco dell'arte*, in TEATRO DI MNEMOSINE. GIULIO PAOLINI D'APRES WATTEAU 2015, pp. 70-76.

DELLA CASA 2015

B. DELLA CASA, *Un dialogo a tre voci: Mnemosine, Watteau, Paolini*, in TEATRO DI MNEMOSINE. GIULIO PAOLINI D'APRES WATTEAU 2015, pp. 34-48.

DOSSIN 2015

C. DOSSIN, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Farnham 2015.

LOMBARDO 2015

S. LOMBARDO, *Progetti di morte per avvelenamento 1970*, in linea (<https://sergiolombardo.it/wp-content/uploads/2015/06/6a-Progetti-di-morte-a-altro.pdf>).

LUCIO AMELIO 2015

*Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus (1965-1982). Documenti, opere, una storia...*, catalogo della mostra (Napoli, MADRE, novembre 2014-aprile 2015), Milano 2015.

MILLET 2015

C. MILLET, *L'Art contemporain en France*, Parigi 2015 (prima edizione 1987).

TEATRO DI MNEMOSINE. GIULIO PAOLINI D'APRES WATTEAU 2015

*Teatro di Mnemosine. Giulio Paolini d'après Watteau*, catalogo della mostra (Lugano, LAC, settembre 2015-gennaio 2016), a cura di B. Della Casa, Bellinzona 2015.

ZANELLA 2015

F. ZANELLA, *Esposizione come testo. La rilettura degli anni Settanta a Venezia nel 1980*, in ANNI SETTANTA. LA RIVOLUZIONE NEI LINGUAGGI DELL'ARTE 2015, pp. 181-197.

**2016**

ACOCELLA 2016

A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Milano-Macerata 2016.

BOATTO/CHIODI 2016

Alberto Boatto. *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di S. Chiodi, Roma 2016 (prima edizione GHENOS EROS THANATOS 1974).

LONARDELLI 2016

L. LONARDELLI, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma 1970-1981*, Milano 2016.

PARENT, PERROT 2016

F. PARENT, R. PERROT, *Le Salon de la Jeune Peinture. Une histoire 1950-1983*, Arcueil 2016 (prima edizione 1983).

VERLAINE 2016

J. VERLAINE, *Daniel Templon. Une histoire d'art contemporain*, Parigi 2016.

**2017**

ACOCELLA 2017

A. ACOCELLA, *Ripensare lo spazio espositivo. Il caso di Ambiente/Arte, Biennale di Venezia, 1976*, in CROCEVIA BIENNALE 2017, pp. 257-267

BARILLI 2017

R. BARILLI, *Vitalità del comportamento*, in COMPORTAMENTO. BIENNALE DI VENEZIA 1972 2017, pp. 5-12.

BOETTI/SALVO 2017

*Boetti/Salvo. Vivere lavorando giocando*, catalogo della mostra (Lugano, LAC, aprile-agosto 2017), a cura di B. Della Casa, Bellinzona 2017.

CELANT 2017a

G. CELANT, *Precronistoria 1966-69: minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*, presentazione di G. Celant, Milano-Macerata 2017 (prima edizione CELANT 1976).

CELANT 2017b

G. CELANT, *Un'ipotesi critico-storica*, in CELANT 2017a, pp. IX-XXXIII.

COMPORTEMENTO. BIENNALE DI VENEZIA 1972 2017

*Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, catalogo della mostra (Prato, Centro Pecci, maggio-settembre 2017), a cura di R. Barilli, Milano 2017.

CROCEVIA BIENNALE 2017

*Crocevia Biennale*, a cura di F. Castellani, E. Charans, Milano 2017.

FLAHUTEZ 2017

F. FLAHUTEZ, *Noël Dolla – Michel Foucault: rencontre sur le terrain*, in NOËL DOLLA. *RESTRUCTURATIONS SPATIALES (1969-2016)* 2017, pp. 146-152.

ILEANA SONNABEND AND ARTE POVERA 2017

*Ileana Sonnabend and Arte povera*, catalogo della mostra (New York, Lévy Gorvy Gallery, novembre-dicembre 2017), a cura di G. Celant, I-II, New York 2017.

NOËL DOLLA. RESTRUCTURATIONS SPATIALES (1969-2016) 2017

*Noël Dolla. Restructurations spatiales (1969-2016)*, a cura di É. Antoine, L. Gauthier, Parigi 2017.

PIERRE SCHNEIDER. CHRONIQUES DE L'EXPRESS (1960-1992) 2017

*Pierre Schneider. Chroniques de l'Express (1960-1992). Le droit à la beauté*, a cura di R. Labrusse, Parigi 2017.

VIVA 2017a

D. VIVA, *Parallasse per una foto: i Dodici cavalli vivi di Jannis Kounellis su Cartabianca*, «Palinsesti», 6, 2017, pp. 56-76, in linea (<http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/index>).

VIVA 2017b

D. VIVA, *Aperto 80. La pittura come novità*, in *CROCEVIA BIENNALE 2017*, pp. 271-280.

## 2018

*ARTE POVERA: HIER ET AUJOURD'HUI 2018*

*Arte Povera: Hier et aujourd'hui*, a cura di V. Da Costa, «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», 143, primavera 2018, Parigi 2018.

BEDARIDA 2018

R. BEDARIDA, *Transatlantic Arte Povera*, in *POSTWAR ITALIAN ART HISTORY TODAY 2018*, pp. 277-294.

*BETWEEN MAN AND MATTER 2018*

*Between Man and Matter*, a cura di K. Obinata, K. Otsuji Photography Archive, Film Collection, 2, Tokyo 2018.

BIAGI 2018

G. BIAGI, *Senza numero. Alighiero Boetti 1972*, «Studi di Memofonte», 21, 2018, pp. 103-127.

DA COSTA 2018

V. DA COSTA, *Éditorial*, in *ARTE POVERA: HIER ET AUJOURD'HUI 2018*, p. 3.

DE CHASSEY 2018

É. DE CHASSEY, *De la Chine ou de la peinture?*, in *SUPPORTS/SURFACES. LES ORIGINES. 1966-1970* 2018, pp. 84-91.

DI DOMENICO 2018

G. DI DOMENICO, *“Una partecipazione che va trovata”*: Jannis Kounellis, Tragedia civile, 1975, «Studi di Memofonte», 21, 2018, pp. 216-242.

GALIMBERTI 2018

J. GALIMBERTI, *Un art tiers-mondiste? L'invention de l'Arte Povera par Germano Celant*, in *ARTE POVERA: HIER ET AUJOURD'HUI* 2018, pp. 4-23.

IAMURRI 2018

L. IAMURRI, *Ni pauvreté, ni théâtre: les silences de Carla Lonzi dans Autoritratto*, in *ARTE POVERA: HIER ET AUJOURD'HUI* 2018, pp. 24-37.

LEPAGE 2018

J. LEPAGE, *Dossier Supports/ Surfaces*, a cura di R. Stella, Saint-Étienne 2018.

MATHIEU 2018

R. MATHIEU, *Supports/ Surfaces: les origines. 1966-1970*, in *SUPPORTS/SURFACES. LES ORIGINES. 1966-1970* 2018, pp. 2-5.

POLITI 2018

G. POLITI, *Amarcord 14*, «Flash Art», 18 settembre 2018, versione in linea (<https://flash---art.it/2018/09/massimo-minini/>).

PORTINARI 2018

S. PORTINARI, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Venezia 2018.

POSTWAR ITALIAN ART HISTORY TODAY 2018

*Postwar Italian Art History Today. Untying 'The Knot'*, a cura di S. Hecker, M. R. Sullivan, New York 2018.

SATRE 2018a

B. SATRE, *Arte Povera/ Teatro Povero*, in *ARTE POVERA: HIER ET AUJOURD'HUI* 2018, pp. 66-77.

SATRE 2018b

B. SATRE, *Arte Povera versus Supports/Surfaces. L'étroit parallélisme*, in *SUPPORTS/SURFACES. LES ORIGINES. 1966-1970* 2018, pp. 60-71.

SEMIN 2018

D. SEMIN, *Les artistes pauvres: «fruit de la tradition et fils de leur époque»*, in *ARTE POVERA: HIER ET AUJOURD'HUI* 2018, pp. 58-65.

*SUPPORTS/SURFACES. LES ORIGINES. 1966-1970* 2018

*Supports/Surfaces. Les origines. 1966-1970*, catalogo della mostra (Nîmes, Carré d'Art, ottobre-dicembre 2017), a cura di R. Mathieu, Nîmes 2018.

*TETSUMI KUDO: GARDEN OF METAMORPHOSIS* 2018

*Tetsumi Kudo: Garden of Metamorphosis*, catalogo della mostra (Minneapolis, Walker Art Center, ottobre 2008-gennaio 2009), a cura di D. Chong, testo di M. Kelley, Minneapolis 2018.

**2019**

BELLONI 2019

F. BELLONI, *'Giulio Paolini, Disegno geometrico, 1960'*, Mantova-Torino 2019.

BURCHETT-LERE, ZEBALA 2019

D. BURCHETT-LERE, A. ZEBALA, *Sam Francis. The Artist's Materials*, Los Angeles 2019.

*CALZOLARI. PAINTING AS A BUTTERFLY* 2019

*Pier Paolo Calzolari. Painting as a Butterfly*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Madre, 2019), a cura di A. Bonito Oliva, A. Vilianni, Napoli 2019.

DISCH 2019

M. DISCH, *Process as Vitality: Giovanni Anselmo's Situations of Energy*, in *ENTRARE NELL'OPERA* 2019, pp. 100-107.

DOSSIN 2019

C. DOSSIN, *Beyond the Clichés of 'Decadence' and the Myths of 'Triumph': Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art*, in *FRANCE AND THE VISUAL ARTS SINCE 1945* 2019, pp. 1-22.

ENTRARE NELL'OPERA 2019

*Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, catalogo della mostra (Liechtenstein, Kunstmuseum, giugno-settembre 2019; Saint Étienne, Musée d'Art Moderne et Contemporain, novembre 2019-maggio 2020), a cura di N. Bätzer, M. Disch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, Colonia 2019.

FERGONZI 2019

F. FERGONZI, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Milano 2019.

FRANCE AND THE VISUAL ARTS SINCE 1945 2019

*France and the Visual Arts since 1945. Rewriting European Post-War and Contemporary Art*, a cura di C. Dossin, New York-Londra 2019.

VERLAINE 2019

J. VERLAINE, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Parigi 2019.

**2020**

20 GALERIES DU 20E SIECLE. FRANCE 1905-1970 2020

*20 galleries du 20e siècle. France 1905-1970*, a cura di C. Briend, numero speciale di «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», settembre 2020.

AMBIENTE/ARTE 2020

*Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976*, a cura di G. Celant, Venezia 2020.

BARILLI 2020

R. BARILLI, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Milano/Udine 2020 (prima edizione BARILLI 1974a).

BERNARD PAGES. LE CHANT DES POSSIBLES 2020

*Bernard Pagès. Le chant des possibles*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Ceysson & Bénétière, settembre 2020), a cura di C. Lemoine, Parigi 2020.



CAPPELLETTI 2020

G. CAPPELLETTI, *Un cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971*, «Studi di Memofonte», 24, 2020, pp. 113-144.

CONCEPTUAL ART/ARTE POVERA. POLITICHE E MERCATO NEGLI ANNI SETTANTA 2020

CONCEPTUAL ART/ARTE POVERA. POLITICHE E MERCATO NEGLI ANNI SETTANTA, «Ricerche di storia dell'arte», 132, 2020.

CONVERSAZIONE CON J.-M. POINSOT 2020

*Conversazione con J.-M. Poinsot*, Torino-Rennes, 1° luglio 2020.

DE CHASSEY 2020

É DE CHASSEY, *Noël Dolla or the broadening of painting*, in NOËL DOLLA 2020, pp. 4-31.

DEL PUPPO 2020

A. DEL PUPPO, *Pasolini Warhol 1975*, Milano-Udine 2020.

ERNOULT 2020

N. ERNOULT, *Galerie Denise René, 1944-1977, 124 rue de la Boétie, Paris, 8<sup>e</sup>*, in 20 GALERIES DU 20<sup>E</sup> SIÈCLE 2020, pp. 50-54.

GHERGHESCU, MICHAUD 2020

M. GHERGHESCU, P.H. MICHAUD, *Galerie et éditions Claude Givaudan, 1967-1970, 201 boulevard Saint-Germain, Paris, 7<sup>e</sup>*, in 20 GALERIES DU 20<sup>E</sup> SIECLE. FRANCE 1905-1970 2020, pp. 100-103.

LEMOINE 2020

C. LEMOINE, «*Le travail avance à petits pas et d'une manière assez hésitante*». *Entretien entre Bernard Pagès et Colin Lemoine*, in BERNARD PAGES. LE CHANT DES POSSIBLES 2020, pp. 42-47.

MESSINA 2020

M.G. MESSINA, *Arte concettuale e mercato tedesco. Il caso della Galerie Paul Maenz a Colonia*, in CONCEPTUAL ART/ARTE POVERA. POLITICHE E MERCATO NEGLI ANNI SETTANTA 2020, pp. 29-38.

NOËL DOLLA 2020

*Noël Dolla*, a c. di B. Ceysson, N. Hadoux, Bresson 2020.

NYKOLAK 2020

J. NYKOLAK, *Supports/Surfaces, Scission, and the Structure of the Avant-Garde*, «Art History», 43, febbraio 2020, pp. 94-119.

ORECCHIA 2020

D. ORECCHIA, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci, il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Milano-Udine 2020.

SMITH 2020

J.E. SMITH, *Crise et utopie dans les premières sculptures de Bernard Pagès*, in BERNARD PAGES. *LE CHANT DES POSSIBLES* 2020, pp. 18-25.

VIVA 2020

D. VIVA, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Milano-Macerata 2020.

## **2021**

A.B.O. THEATRON 2021

A.B.O. *Theatron. L'arte o la vita*, catalogo della mostra (Torino, Castello di Rivoli, 2021-2022), a cura di A. Bonito Oliva, C.C. Bakargiev, A. Viliani, Milano 2021.

JOYEUX-PRUNEL 2021

B. JOYEUX-PRUNEL, *Naissance de l'Art contemporain. Une histoire mondiale 1945-1970*, Parigi 2021.

CAMMARATA 2021

S. CAMMARATA, *Identité Italienne 1981. Storia e significato di una mostra*, «L'Uomo Nero», XVII, 17-18, febbraio 2021, pp. 281-307.

CELANT 2021

G. CELANT, *The Story of (my) Exhibitions*, Milano 2021.

CONVERSAZIONE CON B. BORGEAUD 2021

*Conversazione con B. Borgeaud*, Parigi, 22 ottobre 2021 [*Annexes/Allegati*].

CONVERSAZIONE CON F. LAMBERT 2021

*Conversazione con F. Lambert*, Parigi, 25 ottobre 2021.

CONVERSAZIONE CON G. PAOLINI 2021

*Conversazione con G. Paolini*, Torino, 1° luglio 2021 [*Annexes/Allegati*].

CONVERSAZIONE CON L. & M. DURAND-DESSERT 2021

*Conversazione con L. & M. Durand-Dessert*, Parigi, 23 ottobre 2021 [*Annexes/Allegati*].

CONVERSAZIONE CON SARKIS 2021

*Conversazione con Sarkis*, Torino-Parigi, 13 giugno 2021.

DANS L'ŒIL DE DANIEL POMMEREULLE 2021

*Dans l'œil de Daniel Pommereulle*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Gaillard, maggio-luglio 2021), a cura di A. Léger, Parigi 2021.

LAURA GRISI: THE MEASURING OF TIME 2021

*Laura Grisi: The Measuring of Time*, catalogo della mostra (Susch, Muzeum Susch, giugno-dicembre 2021), a cura di M. Scotini, Zurigo-Digione 2021.

LÉGER 2021

A. LÉGER, *Claude Givaudan (1938-1988) : portrait d'un (anti)galeriste*, «Journal de l'université d'été de la Bibliothèque Kandinsky», 6-7, 2021, pp. 67-72.

SECCAMANI 2021

R. SECCAMANI, *1968. Anfo nel clima del '68: Un paese + l'avanguardia artistica*, Brescia 2021.

**2022**

AMERICANS IN PARIS. ARTISTS WORKING IN POSTWAR FRANCE 1946-1962 2022

*Americans in Paris. Artists working in Postwar France 1946-1962*, a cura di L. Gumpert, D. Bricker Balken, testi di R. Braggs, E. Capdevila, J. English Cook, L. Gumpert, D. Bricker Balken, Chicago 2022.

ARTEMISIA. ROMA, PARIGI, NEW YORK 1980 2022

*Artemisia. Roma, Parigi, New York 1980*, Roma, 8 marzo 2022, conferenza tenuta in occasione di *Archivio Ugo Ferranti. Roma 1974-1985*, mostra e ciclo di conferenze, a cura di M. Alicata, Roma, 19 novembre 2021-30 aprile 2022

(<https://www.youtube.com/watch?v=oY14ADbHoNo>).

BEDARIDA 2022

R. BEDARIDA, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera*, New York 2022.

BOSCO 2022

F. BOSCO, *Giuseppe Penone dessinateur dans l'art italien des années 1970*, in GIUSEPPE PENONE. *DESSINS* 2022, pp. 22-31.

CAMMARATA 2022

S.M. CAMMARATA, *Convergenze parallele. L'Arte povera e l'identità italiana nelle mostre di Germano Celant degli anni Ottanta e Novanta*, tesi dottorale in Storia, territorio e patrimonio culturale, curriculum Studi storico-artistici, archeologici e sulla conservazione, tutor L. Iamurri, Università degli Studi Roma Tre, Roma 2022.

CONTE 2022

L. CONTE, *Geste, processualité dans l'art et la critique en Italie entre 1960 et 1970 : quelques exemples*, in *VITA NUOVA* 2022, pp. 96-107.

CONVERSAZIONE CON G. PENONE 2022

*Conversazione con G. Penone*, Torino, 28 aprile 2022 [*Annexes/Allegati*].

CONVERSAZIONE CON F. SARGENTINI 2022

*Conversazione con F. Sargentini*, Roma, 28 febbraio 2022 [*Annexes/Allegati*].

DA COSTA 2022a

V. DA COSTA, *Art en Italie 1960-1975: une histoire revisitée*, in *VITA NUOVA* 2022, pp. 12-25.

DA COSTA 2022b

V. DA COSTA, *Eliseo Mattiacci and Pino Pascali: an Artistic Friendship Beyond Sculpture*, in *SCULPTURE IN ACTION: ELISEO MATTLACCI IN ROME* 2022, pp. 80-83.

FERGONZI 2022

F. FERGONZI, *Gallerie private d'arte moderna in Italia 1960-1980: storia e materiali editoriali. Un punto critico e bibliografico della situazione*, «Studi di Memofonte», 28, 2022, pp. 1-38.

GIUSEPPE PENONE. *DESSINS* 2022

*Giuseppe Penone. Dessins*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, ottobre 2022-marzo 2023), a cura di J. Storsve, L. Pesenti, Parigi 2022.

IAMURRI 2022

L. IAMURRI, *Obstinées et expérimentales : les femmes artistes en Italie, 1960-1975*, in *VITA NUOVA* 2022, pp. 58-67.

GENOVA SESSANTA 2022

*Genova Sessanta. Arti visive, architettura e società. Le trasformazioni della città, della creatività e del costume negli anni del boom economico*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Reale, Teatro del Falcone, aprile-luglio 2022), a cura di A. Guerrini, L. Leoncini, Cinisello Balsamo 2022.

PINELLI 2022

A. PINELLI, *Il "Marcatré", un ciclone nato a Genova: il web di carta prima del web*, in *GENOVA SESSANTA* 2022, pp. 88-113.

RENVERSER SES YEUX 2022

*Renverser ses yeux. Autour de l'Arte Povera 1960-1975. Photographie, film, vidéo*, catalogo della mostra (Parigi, Jeu de Paume, ottobre 2022-gennaio 2023; Milano, Triennale, maggio-settembre 2023), a cura di G. Sergi, Parigi 2022.

*SCULPTURE IN ACTION: ELISEO MATTLACCI IN ROME* 2022

*Sculpture in Action: Eliseo Mattiacci in Rome*, a cura di L. Conte, Studio E. Mattiacci, Londra 2022.

TODERI 2022

G. TODERI, [*Senza titolo*], intervento in occasione del ciclo di conferenze *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 28 settembre 2022,

(<https://www.youtube.com/watch?v=X8B05eVqN54>).

UGO FERRANTI 2022

*Gli esordi. "Colmare un vuoto di attività e informazione culturale"*, Roma, 1° febbraio 2022, conferenza tenuta in occasione di *Archivio Ugo Ferranti. Roma 1974-1985*, mostra e ciclo di conferenze, a cura di M. ALICATA, Roma, 19 novembre 2021-30 aprile 2022, consultabile in linea (<https://www.youtube.com/watch?v=DbfX8g62XLk>).

VITA NUOVA 2022

*Vita Nuova. Nouveaux enjeux de l'art en Italie 1960-1975*, catalogo della mostra (Nizza, MAMAC, maggio-ottobre 2022), a cura di V. Da Costa, testi di L. Conte, V. Da Costa, L. Iamurri, Nizza 2022.

**2023**

CLAUDIO COSTA 2023

*Claudio Costa*, a cura di D. Eccher, Milano 2023.

CONVERSAZIONE CON C. MILLET 2023

*Conversazione con C. Millet*, Parigi, 21 gennaio 2023 [*Annexes/Allegati*].

CONVERSAZIONE CON A. & P. POIRIER 2023

*Conversazione con A. & P. Poirier*, Milano, 15 gennaio 2023 [*Annexes/Allegati*].

UNE HISTOIRE INTIME DE L'ART. YVON LAMBERT 2023

*Une Histoire intime de l'art. Yvon Lambert, une collection, une donation, un lieu*, catalogo della mostra (Avignone, Collection Lambert, marzo-giugno 2023), Parigi/Avignone 2023.

**S.D.**

*GALERIE FRANÇOISE LAMBERT*

Cronologia completa delle esposizioni in programma presso la galleria di Françoise Lambert, Milano, documento dattiloscritto, s.d., archivio Françoise Lambert, Parigi [*Annexes/Allegati*].

*PLAQUES D'ALUMINIUM*

B. BORGEAUD, *Plaques d'aluminium*, dichiarazioni dell'artista che accompagnano la documentazione fotografica dell'opera, s.d., archivio Bernard Borgeaud, Perpignan [*Annexes/Allegati*].

## RÉSUMÉ DE LA THÈSE

### *Arte povera et contexte français : pourquoi une thèse ?*

Ce travail de thèse doctoral a débuté à Pise en novembre 2018 avec le propos initial d'analyser génériquement la réception de l'Arte povera en France.

Pendant la première année de doctorat en Italie, il a été convenu de mener une recherche de plus grande ampleur avec des objectifs plus définis et d'officialiser une collaboration franco-italienne, sous la codirection de Valérie Da Costa (Université de Strasbourg) et Flavio Fergonzi (SNS Pise), grâce à une cotutelle avec l'Université de Strasbourg, débutée à partir de novembre 2019.

Pendant son élaboration, l'état d'avancement du projet a rencontré plusieurs obstacles en raison de la longue persistance de l'état d'émergence sanitaire qui a limité fortement les déplacements entre Italie et France.

La thèse aborde finalement le sujet de la réception de l'Arte povera en France en se focalisant principalement sur la chronologie des années soixante-dix avec une volonté plus spécifique de se concentrer sur les relations établies avec la scène artistique française c'est-à-dire en analysant les échanges, les influences, les sollicitations réciproques établies entre artistes italiens et français liés aux tendances processuelles et gestuelles.

L'intitulé choisi est pourtant : ***“Interrogation sur l'Art pauvre” : Les réactions françaises à l'Arte povera 1969-1981.***

En effet, pendant les recherches, il a été possible de découvrir de nouvelles pistes à propos de la nécessité d'une analyse comparée entre l'art italien et l'art français visant soit à préciser la diffusion de l'Arte povera en France à partir de la fin des années soixante, soit à reconsidérer les démarches artistiques contemporaines de certains artistes français à la lumière d'un contexte culturel international plus élargi.

Ces deux lignes de recherche ci-mentionnées n'ont jamais été développées dans les études précédentes et semblent mériter une attention particulière qui permet d'envisager des résultats inédits.



La réception de l'Art pauvre en France n'a jamais fait l'objet d'une étude systématique, et la bibliographie relative se concentre normalement surtout sur le *revival* des années quatre-vingt, en négligeant la chronologie précédente<sup>1</sup>.

Parallèlement, les travaux des artistes français débutant entre les années soixante et soixante-dix, soit individuellement, soit au sein des groupes, ont très rarement été traités dans l'optique d'une mise en relation avec le contexte international contemporain. Les études existantes tiennent pour acquis le préjugé d'une certaine situation périphérique du milieu artistique français de ces-années-là<sup>2</sup>, en privilégiant à la limite les relations avec le milieu américain<sup>3</sup>. Cependant, pendant les recherches il est apparu que les rapports artistiques entre l'Italie et la France demeuraient féconds et méritaient une remise en question plus minutieuse.

Ces pistes d'enquête ont été délimitées à partir de quelques questions principales :

- 1) Est-ce que les informations transmises par les études, jusqu'à aujourd'hui, à l'égard d'une réception tardive de l'Arte povera en France sont à accueillir sans réserve ? ;
- 2) Dans le cas d'une réception anticipée, comment cette réception s'est-elle développée entre la fin des années soixante et le début des années quatre-vingt ? ;
- 3) Étant donné que la scène artistique française a toujours été plutôt vivace et déterminante au niveau international, pourquoi les démarches artistiques locales semblent recouvrir un rôle plutôt marginal pendant les années soixante-dix dans le contexte artistique global ? S'agit-il du résultat d'une spécificité culturelle, comme les études nous le disent, ou bien, faudrait-il essayer de trouver d'autres explications, en cherchant à redécouvrir, en même temps, les spécificités du milieu artistique de ces années-là et ses relations avec d'autres contextes ? ;
- 4) À partir de la proximité géographique et historique-culturelle entre la France et l'Italie, est-il vraiment possible que les échanges entre les artistes français et italiens soient

---

<sup>1</sup> Voir *Turin 1965-1987. De l'Arte povera dans les collections publiques françaises*, cat. d'expo. (Chambéry, Musée Savoisien, mars-mai 1987 ; Lille, Musée de l'Hospice Comtesse, juin-août 1987 ; La Roche-sur-Yon, Musée d'Art, septembre-novembre 1987). Dans le catalogue, en particulier Anne Dary (A. Dary, *Sans titre*, *ibid.*, pp. 98-99) et Bernard Marcadé (B. Marcadé, *Notes sur l'Arte Povera et son occultation*, *ibid.*, pp. 53-56) remarquent à plusieurs reprises les évidences d'une présumée réception tardive de l'Art pauvre en France, survenue pendant les années quatre-vingt après d'une persistante occultation.

<sup>2</sup> Voir *Une scène parisienne 1968-1972. Christian Boltanski, Bernard Borgeaud, André Cadere, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Annette Messager, Gina Pane, Sarkis*, cat. d'expo. (Rennes, La Criée, mai-juin 1991).

<sup>3</sup> Voir C. Dossin, dir., *France and the Visual Arts since 1945. Rewriting European Post-War and Contemporary Art*, New York-Londres, Bloomsbury Publishing, 2019.

totalément inexistants ? Y-a-t-il de possibles relations entre les recherches des artistes italiens liés à l'Arte povera et celles des artistes français contemporains ?

Ce travail de thèse cherche à répondre à ces questions à partir de l'analyse de divers documents de l'époque – articles de presse, catalogues d'exposition, émissions vidéo, sources d'archives, etc. – largement analysés.

Les documents sont toujours questionnés à partir des œuvres d'art qui, par leur apparence formelle et leurs significations, représentent les vraies sources primaires auxquelles il convient de faire référence. La structure définitive du travail prévoit finalement une subdivision en quatre chapitres, qui couvrent une chronologie plutôt élargie, de la fin des années soixante à la première moitié des années quatre-vingt.

De plus, des entretiens et des documents inédits collectés pendant la recherche sont rassemblés et constituent le *corpus* principal des annexes.

- *Art pauvre : un débat tardif ? Premiers témoignages et diffusion en France*

Le premier chapitre de la thèse : *Art pauvre : un débat tardif ? Premiers témoignages et diffusion en France*, aborde justement la toute première réception de l'Art pauvre en France à partir d'une remise en question des informations publiées dans les études existantes. Après un examen des premières expositions de l'œuvre de Michelangelo Pistoletto et de Pino Pascali avant même que la théorisation du mouvement – qui a lieu grâce à Germano Celant à partir des derniers mois de 1967<sup>4</sup> – ne soit connue et répandue en Italie et à l'étranger, le texte se focalise surtout sur les nombreuses expositions personnelles et collectives des artistes 'pauvres' en France à la fin des années soixante.

Les expositions de Michelangelo Pistoletto à la Galerie Sonnabend<sup>5</sup> permettent d'analyser le bouleversement qui se vérifie dans la seconde moitié des années soixante, comme son travail l'illustre de façon significative avec les *Tableaux-Miroirs*, présentés en 1964, puis avec les *Objets en*

---

<sup>4</sup> Pour les premières occurrences de l'étiquette Arte povera et sa théorisation par Germano Celant voir *Arte povera – IM spazio*, cat. d'expo. (Gênes, Galleria La Bertesca, septembre 1967), et G. Celant, « Arte povera. Appunti per una guerriglia », *Flash Art*, 5, novembre-décembre 1967, p. 5.

<sup>5</sup> *Michelangelo Pistoletto*, cat. d'expo. (Paris, Galerie Sonnabend, mars 1964). La deuxième exposition de l'artiste italien à la Galerie Sonnabend de Paris se tient entre décembre 1967 et janvier 1968.

*moins*, exposés à la fin de l'année 1967. Ces derniers occupent une place centrale dans le célèbre article écrit par Germano Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia* (1967) où le critique théorise l'Arte povera<sup>6</sup>. Les deux expositions de Pistoletto témoignent d'un vrai dépassement de toute sorte de figuration, du canonique format du cadre, aussi que de l'esthétique précédemment associée au domaine du Pop art, en atteignant une dimension très personnelle qui, en rejetant l'Art minimal, s'ouvre à des sollicitations autres, qui vont bientôt se retrouver dans l'Art pauvre. Pour ces raisons, en particulier l'exposition de Pistoletto de 1967 est très importante pour un artiste comme Sarkis<sup>7</sup>, qui à l'époque travaillait comme secrétaire chez Ileana Sonnabend à Paris et qui est présent à l'exposition de Berne de 1969<sup>8</sup>.

En ce qui concerne Pino Pascali, on analyse l'extraordinaire réception de son travail en France entre 1967 et 1968 grâce à sa participation à la 5<sup>e</sup> Biennale de Paris (1967), à l'exposition collective organisée par Otto Hahn à la Galerie Stadler « Art Objectif » (1967), et à sa première exposition personnelle en France, à la Galerie Iolas (1968)<sup>9</sup>. Une exposition comme « Art Objectif », qui se concentre sur le statut de l'objet dans l'art, permet de réfléchir sur la réception des tendances liées au Minimal art, dont on parle beaucoup entre la France et l'Italie. En particulier, une exposition importante et institutionnelle comme « L'art du réel aux USA 1948-1968 », en programme au Grand Palais en 1968, donne la possibilité de cerner et de suivre les toutes premières réactions françaises aux 'structures primaires' américaines<sup>10</sup>. Il s'agit justement d'un moment de transition, témoigné soit chez Pino Pascali, soit chez Michelangelo Pistoletto, et enregistré aussi en France. La presse définit les recherches liées à la rigueur et à la pureté formelle de l'objet comme '*nouvel art américain*'<sup>11</sup>, en surlignant parallèlement '*le requiem du Pop*

---

<sup>6</sup> Voir G. Celant, *op. cit.*

<sup>7</sup> « When I first met [Michelangelo] Pistoletto in 1966, he said he did not want to go on working with mirrors, that he wanted to step out of that style that had become his signature. He was contemplating a series of sculptures called *Oggetti in Meno*. He wanted his own being to emerge from the relationship between the works. When we met in Paris, he told me about a theater group called the Living Theater. They were involved in a form of actionist theater that was totally outside the bureaucratic structure, staging their plays on the streets and in houses, getting involved with the people, and Pistoletto was taking part in their plays. [...] *Oggetti in Meno* stated that in order to reach the level of being a sculpture, the object required reading, that it was one step away from that level. I regard this series as Pistoletto's most important work, and I think the Living Theater had an influence in it », déclaration de Sarkis datant de 2013, reproduite dans N. Gürlek, *Sarkis and "When Attitudes Become Form"*, Istanbul, SALT, 2013, pp. 12-13, accessible en ligne ([https://saltonline.org/media/files/sarkis\\_and\\_when\\_attitudes\\_become\\_form\\_scrd-1.pdf](https://saltonline.org/media/files/sarkis_and_when_attitudes_become_form_scrd-1.pdf)).

<sup>8</sup> *Live in your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, cat. d'expo. Berne, Kunsthalle, mars-avril 1969 ; Kunsthalle Berne, 1969.

<sup>9</sup> Voir *5<sup>e</sup> Biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cat. d'expo. (Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, septembre-novembre 1967) ; *Art Objectif. Exposition choisie et présentée par Otto Hahn*, cat. d'expo. (Paris, Galerie Stadler, avril-mai 1967).

<sup>10</sup> Voir *L'art du réel USA 1948-1968*, cat. d'expo. (Paris, Grand Palais, novembre-décembre 1968). L'exposition, organisée par le Museum of Modern Art de New York, était itinérante.

<sup>11</sup> Voir auteur inconnu, « Minimal Art : Un nouvel art américain ? », *Chroniques de l'Art Vivant*, 1/bis, mars-avril 1969, pp. 10-11.

*Art*<sup>12</sup>. La production de Pino Pascali, largement appréciée en France, relève de domaines apparemment très éloignés : le côté industriel des matériaux choisis n'empêche pas de créer un *corpus* d'œuvres liées au rêve et à la nature, et les critiques français surlignent surtout la théâtralité intrinsèque des pièces<sup>13</sup>, élément qui va bientôt caractériser aussi l'Arte povera<sup>14</sup>.

Après avoir rendu compte de ces cas particuliers, cette première partie de la thèse se propose de donner une vue d'ensemble exhaustive quant aux premières occasions d'émergence du mouvement italien à Paris en comblant les lacunes existantes, en se concentrant surtout sur les œuvres exposées en territoire français. Une condition essentielle qui est représentée par les premières expositions de la fin des années soixante chez Ileana Sonnabend (Gilberto Zorio, Mario Merz, Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari)<sup>15</sup>, chez Alexandre Iolas (Pino Pascali, Jannis Kounellis, Eliseo Mattiacci)<sup>16</sup>, au Musée des Arts Décoratifs (« Ceroli, Marotta, Kounellis, Pascali. Quatre artistes italiens plus que nature »)<sup>17</sup> et aux Biennales de Paris<sup>18</sup>. Ces occasions, souvent rapidement mentionnées, représentent un préambule crucial pour mieux comprendre les vicissitudes de l'Arte povera en France pendant les années suivantes, en permettant à la fois d'identifier aussi certains points de contact avec la scène artistique française contemporaine.

Ces premières occasions de confrontation avec les œuvres des artistes de l'Arte povera en France sont analysées à partir des témoignages photographiques qui rendent compte des œuvres exposées et surtout des articles de presse, essentiels pour comprendre les réactions du milieu français face à ces nouvelles démarches artistiques. À côté des noms les plus connus, comme Catherine Millet<sup>19</sup>, Pierre Restany<sup>20</sup> ou François Pluchart<sup>21</sup>, il a été possible d'identifier aussi

---

<sup>12</sup> Voir O. Hahn, « Le requiem du Pop Art », *L'Express*, 946, 25-31 août 1969, p. 44-45.

<sup>13</sup> Voir O. Hahn, « Otto Hahn a vu : Pascali », *L'Express*, 1-7 avril 1968, p. 47.

<sup>14</sup> Pour les rapports entre l'Arte povera et le théâtre voir B. Satre, « Arte Povera/Teatro Povero », dans V. Da Costa, dir., *Arte Povera : hier et aujourd'hui, Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 143, printemps 2018, pp. 66-77.

<sup>15</sup> Pour les expositions des artistes de l'Arte Povera à la Galerie Sonnabend de Paris, voir G. Celant, dir., *Ileana Sonnabend and Arte Povera*, étude publiée à l'occasion de l'expo. (New York, Lévy Gorvy Gallery, novembre-décembre 2017), 2 volumes, New York, Lévy Gorvy, 2017. Voir aussi *Gilberto Zorio*, cat. d'expo. (Paris, Galerie Sonnabend, mars 1969) ; *Mario Merz*, cat. d'expo. (Paris, Galerie Sonnabend, avril 1969) ; *Giovanni Anselmo*, cat. d'expo. (Paris, Galerie Sonnabend, octobre 1969).

<sup>16</sup> Sur Alexandre Iolas et les expositions chez ses galeries, voir A. Dannatt, dir., *Alexander the Great. The Iolas Gallery, 1955-1987*, Paul Kasmin Gallery, New York, 2014 et *Casa Iolas, citofonare Vezzoli*, cat. d'expo (Milan, Galleria d'arte Tommaso Calabro, septembre 2020).

<sup>17</sup> *Ceroli, Marotta, Kounellis, Pascali. Quatre artistes italiens plus que nature*, cat. d'expo. (Paris, Musée des Arts Décoratifs, octobre 1969).

<sup>18</sup> Voir *5<sup>e</sup> Biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, *op. cit.* ; *6<sup>e</sup> Biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cat. d'expo. (Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, septembre-novembre 1969).

<sup>19</sup> Voir, à titre d'exemple, C. Millet, « Petit lexique de l'art pauvre », *Les Lettres Françaises*, 1286, 4-10 juin 1969, p. 30.

<sup>20</sup> Voir, à titre d'exemple, P. Restany, « La redoutable pauvreté de l'Anti-forme », *Combat*, 7714, 5 mai 1969, p. 9.

<sup>21</sup> Voir, à titre d'exemple, F. Pluchart, « Violence discrète de Calzolari », *Combat*, 8458, 27 septembre 1971, p. 11.

d'autres 'observateurs', comme Olivier Nanteau<sup>22</sup> et, surtout, Bernard Borgeaud<sup>23</sup>, dont la contribution dans le rôle de voix critique, jamais analysée auparavant, est particulièrement intéressante dans la mesure où il s'agit d'un double regard sur l'art italien, en tant que critique et en tant que jeune artiste français.

Il faut également mentionner une coïncidence importante entre la diffusion de l'Arte povera pendant ces années-là et la célèbre exposition conçue par Harald Szeemann « Live In Your Head: When Attitudes Become Form », qui a lieu entre Berne, Krefeld et Londres pendant les mêmes mois de 1969<sup>24</sup>. Le déroulement de l'exposition de Berne, où l'Arte povera était fortement présent, a en effet beaucoup influencé sur la réception au même moment des expositions parisiennes de ces artistes. Cet aspect crucial qui permet de comprendre l'accueil de l'Art pauvre au-delà des Alpes n'avait jamais été souligné par les publications sur le sujet. Il a donc été nécessaire de reconstruire le débat critique autour de cette question à partir de témoignages fournis par la presse généraliste et spécialisée, témoignages qui sont nombreux<sup>25</sup>. Ces documents démontrent une réception plutôt précoce de l'Art pauvre en France, en démentant l'idée généralement répandue d'un milieu critique et artistique enfermé sur soi-même et déconnecté de ce qui se passait à l'étranger. Toutes ces considérations nous ont aussi permis de clarifier les premières interprétations et les jugements établis vis-à-vis des œuvres des artistes italiens, partagés entre une tendance à les assimiler à l'avant-garde américaine de l'Antiforme, parfois à l'œuvre de Joseph Beuys ou, au contraire, en les rapprochant de l'idée d'un art italien à part, plus poétique et libre. Ces interprétations donnent vie à une lecture plutôt inédite de l'Art pauvre où le rôle exercé par les théories de Germano Celant, très puissant ailleurs, est ici quasiment absent.

Si on analyse le premier article de presse entièrement dédié à l'Arte povera en France, paru sur la revue *Chroniques de l'Art Vivant* en mai 1969<sup>26</sup>, on remarque une pénurie d'informations concernant les textes écrits et les expositions organisées à partir de 1967 par Germano Celant. L'attention de la presse se focalise surtout sur l'exposition de Berne. Comme en témoigne la photographie qui ouvre l'article où l'on remarque la présence des *Splashes* en plomb liquide de Richard Serra, les œuvres des artistes italiens sont analysées conjointement aux œuvres des autres artistes participants. Par conséquent, le label 'Art pauvre' est appliqué, à ce moment-là, pour

---

<sup>22</sup> Voir, à titre d'exemple, O. Nanteau, « Art pauvre et Anti-forme », *Combat*, 19 mai 1969, pp. 8-9.

<sup>23</sup> Voir, à titre d'exemple, B. Borgeaud, « Anselmo et l'Art italien », *Pariscope*, 77, 15-21 octobre 1969, p. 63.

<sup>24</sup> *Live in your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, op. cit.

<sup>25</sup> Voir, à titre d'exemple, M. Claura, « Art pauvre, antiforme, art impossible, etc. à Berne », *Les Lettres Françaises*, 1277, 2-8 avril 1969, pp. 26-27 et auteur inconnu, « Art pauvre », *Chroniques de L'Art Vivant*, 2, mai 1969, p. 11.

<sup>26</sup> *Ibid.*

désigner les tendances les plus variées : Arte povera, Antiforme, Earth Art, et, parfois, aussi Art conceptuel, toutes réunies dans la définition, souvent péjorative, de Anti Art et ‘*anartisme*’<sup>27</sup>. Cette tendance se démontre plutôt répandue et commune en France, en créant quelques malentendus. Par exemple, Pierre Restany parle de : ‘*Redoutable pauvreté de l’Antiforme*’ et Michel Claura : ‘*d’art pauvre, antiforme, art impossible, etc. à Berne*’<sup>28</sup>. Si associé aux tendances américaines, l’Art pauvre est, sans surprise, généralement critiqué, à cause des désaccords, exprimés surtout par les critiques, entre le milieu artistique français et le milieu newyorkais, c’est-à-dire entre le résultat d’une histoire commencée en 1948, avec les spéculations critiques de Clement Greenberg visant à démontrer la supériorité des recherches picturales américaines, notamment avec la querelle de ‘l’Expressionnisme abstrait *versus* l’École de Paris’<sup>29</sup>. Puis, par la mise en crise par Pierre Restany, (par la tentative échouée) de proclamer la prééminence du Nouveau Réalisme français sur le Pop Art américain, ce qui a été finalement confirmé à l’échelle globale en 1964 avec la victoire de Robert Rauschenberg à la 32<sup>e</sup> Biennale de Venise<sup>30</sup>.

Il faut, par ailleurs, remarquer que l’irruption de l’Art pauvre dans le contexte français a été accueillie de façon positive, avec curiosité et surtout comme une réelle possibilité d’ouverture, soit de mise à jour des démarches artistiques locales. Certains critiques ont relevé le caractère ‘romantique’ du mouvement<sup>31</sup>, d’autres les instances de rupture avec la tradition<sup>32</sup> ; tout le monde se trouvant d’accord sur l’*entrée en force*<sup>33</sup>, au niveau international de ces nouvelles tendances. La montée de l’Art pauvre, objet de nombreux débats et considérée par la presse comme l’issue la plus concrète d’une ‘*nouvelle vague italienne*’<sup>34</sup>, a favorisé aussi une nouvelle prise en charge de l’art italien des années soixante dans sa globalité : les noms de Lucio Fontana et Piero Manzoni, par exemple, commencent à refaire surface un peu partout et font l’objet de

---

<sup>27</sup> À ce propos, voir E. Parmelin, *L’art et les anartistes*, Paris, Bourgois, 1969.

<sup>28</sup> Voir P. Restany, *op. cit.* et M. Claura, *op. cit.*

<sup>29</sup> À ce propos, voir C. Dossin, *Beyond the Clichés of ‘Decadence’ and the Myths of ‘Triumph’: Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art*, dans *id.*, dir., *France and the Visual Arts since 1945. Rewriting European Post-War and Contemporary Art*, *op. cit.*, pp. 1-22 et *id.*, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Farnham, Ashgate, 2015.

<sup>30</sup> Voir *ibid.*

<sup>31</sup> Voir, à titre d’exemple, R. Pierre, « Les grandes vacances de l’art moderne », *L’Œil*, 173, mai 1969, pp. 10-18, 72.

<sup>32</sup> Voir, à titre d’exemple, P. Restany, « Les artistes et l’anti-carrière », *Combat*, 29 septembre 1969, pp. 8-9.

<sup>33</sup> O. Nanteau, « Une entrée en force », *Combat*, 9 juin 1969, pp. 8-9.

<sup>34</sup> J. Michel, « À l’étranger la nouvelle vague italienne », *Le Monde*, 16 octobre 1969, version en ligne ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/10/16/a-l-etranger-la-nouvelle-vague-italienne\\_2416903\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/10/16/a-l-etranger-la-nouvelle-vague-italienne_2416903_1819218.html)).

nombreuses expositions ; les recherches de ces ‘maîtres’ sont à la fois réinterprétées comme séminales et anticipatrices officielles des tendances pauvres<sup>35</sup>.

La première figure ‘exportatrice’ de l’Art pauvre en France est la galeriste américaine Ileana Sonnabend, qui en 1969 organise plusieurs expositions personnelles des artistes italiens à Paris. Même si la programmation de la Sonnabend parisienne apparaît comme pro-américaine, avec l’objectif primaire de lancer sur le marché de l’art européen les œuvres des artistes des États-Unis, il est aussi vrai que la galerie permet au public français de se renseigner sur les tendances les plus actuelles, en offrant à certains artistes locaux comme Sarkis, Christian Boltanski ou Anne et Patrick Poirier d’acquérir une importante visibilité soit en Europe, soit aux États-Unis<sup>36</sup>.

Les entretiens réalisés avec les artistes italiens pour ce travail de thèse ont révélé l’initiale proposition d’exposer aussi Giulio Paolini et Giuseppe Penone<sup>37</sup>, mais les artistes exposés à Paris par la Galerie Sonnabend à partir de 1969 ont été finalement Gilberto Zorio, Mario Merz et Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari et, plus tard, Jannis Kounellis, en démontrant une alliance franco-turinoise, possible grâce à la Galleria Sperone de Turin.

Jannis Kounellis, Pino Pascali, et Eliseo Mattiacci, provenant du contexte de Rome, sont exposés parallèlement chez Alexandre Iolas, grâce aux accords convenus avec L’Attico de Fabio Sargentini<sup>38</sup>. Si l’axe Leo Castelli-Ileana Sonnabend-Gian Enzo Sperone a été déjà plutôt investigué par les études existantes<sup>39</sup>, les échanges sur l’axe Alexandre Iolas-Fabio Sargentini, où une commune fascination pour les maîtres du Surréalisme joue un rôle fondamental, ont été peu considérés ; un entretien avec Fabio Sargentini a permis de faire toute la lumière sur ces questions.

Conjointement aux expositions déjà mentionnées, abordées dans l’optique d’une reconstruction complète grâce aux sources d’archives et aux chroniques de presse, ce premier chapitre s’occupe aussi des premières participations ‘institutionnelles’ qui intéressent les italiens,

---

<sup>35</sup> Voir, à titre d’exemple, B. Borgeaud, « Anselmo et l’Art italien », *op. cit.*, et *id.*, « Paris découvre Manzoni », *Pariscope*, 90, 14-20 janvier 1970, p. 59.

<sup>36</sup> À ce propos, voir mes entretiens avec Bernard Borgeaud, Anne et Patrick Poirier, Catherine Millet, dans la section des annexes dédiée aux entretiens.

<sup>37</sup> À ce propos, voir mes entretiens avec Giulio Paolini et Giuseppe Penone dans la section des annexes dédiée aux entretiens.

<sup>38</sup> À ce propos, voir mon entretien avec Fabio Sargentini dans la section des annexes dédiée aux entretiens.

<sup>39</sup> Voir L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Milan, Electa, 2010.

c'est-à-dire les Biennales de Paris (1967 ; 1969)<sup>40</sup> et l'exposition organisée par Maurizio Calvesi au Musée des Arts Décoratifs en 1969 qui reçoit beaucoup de réactions positives en France<sup>41</sup>. En plus, cette recherche rend aussi compte du début en France de Giulio Paolini et de Luciano Fabro à Cagnes-sur-Mer en 1969<sup>42</sup>, et de la participation avec la Galerie Sonnabend de Giovanni Anselmo et Pier Paolo Calzolari à l'édition de 1970 du Salon des Galeries Pilotes qui se déroulait entre Paris et Lausanne<sup>43</sup>.

Toutes ces occasions se révèlent être indispensables pour deux raisons : premièrement, et de toute évidence, pour contraster l'idée d'une réception tardive de l'Arte povera en France. Deuxièmement, et conséquemment, pour démontrer la circulation d'œuvres et de textes critiques, donnée indispensable qui permet d'envisager une possible confrontation entre le milieu français et le milieu italien dans une perspective de dialogue et de 'réaction' à l'art pauvre.

- ***La France "s'habille en pauvre" : Art français en pauvreté***

Il a paru intéressant d'essayer de mener une analyse comparée entre les œuvres présentées par les artistes de l'Arte povera à Paris à la fin des années soixante et la production artistique française simultanée. Cet aspect problématique, particulièrement stimulant, fait l'objet du deuxième chapitre de la thèse : ***La France "s'habille en pauvre" : Art français en pauvreté***.

Il s'agit ici de remettre en question l'art français entre la fin des années soixante et le début de la décennie suivante, en cherchant à la rapprocher des tendances italiennes et internationales pour contraster la lecture dominante qui la considérerait comme cas isolé et secondaire. De fait, une réception de l'Art pauvre est perceptible non seulement en analysant le débat critique, mais aussi à un niveau intrinsèque aux démarches artistiques comme en témoignent des œuvres de Alain Jacquet et Sarkis exposées à Berne<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> 5<sup>e</sup> Biennale de Paris : *manifestation biennale et internationale des jeunes artistes, op. cit.* ; 6<sup>e</sup> Biennale de Paris : *manifestation biennale et internationale des jeunes artistes, op. cit.*

<sup>41</sup> Ceroli, Marotta, Kounellis, Pascali. *Quatre artistes italiens plus que nature, op. cit.* ; J. Michel, *op. cit.*

<sup>42</sup> *Premier Festival International de la Peinture*, cat. d'expo. (Château de Cagnes-sur-Mer, mars-juillet 1969). Voir aussi mon entretien avec Giulio Paolini dans la section des annexes dédiée aux entretiens.

<sup>43</sup> 3<sup>e</sup> *Salon International de Galeries-Pilotes. Artistes et découvreurs de notre temps*, cat. d'expo. (Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, juin-octobre 1970 ; Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, octobre-décembre 1970) ; *Inside the Sixties: g.p. 1-2-3. Le Salon international de Galeries pilotes à Lausanne 1963, 1966, 1970*, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 2002.

<sup>44</sup> *Live in your Head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations, Information, op. cit.*



Avant de se plonger dans les résultats français de la fin de la décennie, il a été décidé de se pencher sur un nœud critique légèrement antérieur c'est-à-dire sur le pamphlet : *L'Abolition de l'Art*, écrit par Alain Jouffroy entre 1966 et 1968<sup>45</sup>, ainsi que sur les œuvres conçues dans la même période par Daniel Pommereulle, en s'agissant d'un artiste « sponsorisé » par Alain Jouffroy, encore très peu étudié<sup>46</sup> et considéré comme un anticipateur de l'Art pauvre en France<sup>47</sup>.

L'inclusion de Daniel Pommereulle permet aussi d'analyser l'activité des artistes défendus (Les Objecteurs) par le critique français pendant ces années-là<sup>48</sup> et de commenter son pamphlet de 1968 : *L'Abolition de l'Art*, qui, par certains aspects est très proche de l'article de Germano Celant : *Arte povera : appunti per una guerriglia* de 1967, article dans lequel le critique militant italien avait posé les principes fondateurs de l'Arte povera<sup>49</sup>.

La figure d'Alain Jouffroy pose le problème d'un rapport ambivalent entre la France et le système de l'art et du marché américain, question qui jouera un poids déterminant dans la réception de l'Art pauvre et qui est précisée à l'intérieur de la thèse sans toujours accueillir les idées et les clichés du mythe de la destruction de la suprématie culturelle et artistique de Paris opérée par les États-Unis.

Dans *L'Abolition de l'Art*, Alain Jouffroy postule une stratégie critique 'militante' pour détruire les mécanismes du système de l'art tel qu'il apparaît pendant les années soixante, perçu comme un système impérialiste, dominé par le marché de l'art et piloté par les États-Unis. Il s'agit d'une prise de position 'gauchiste', mais aussi très personnelle, qui confère à la fantaisie de l'art et de la poésie un rôle salvateur, libre et autonome, capable de générer un système nouveau et 'pur'. L'importance d'une stratégie 'de groupe' et d'une militance intrinsèque apparaissent centrales, ainsi que le concept de *guérilla*. Toutes ces idées sont aussi à la base des théories conçues en Italie par Germano Celant : il s'agit ici moins de comprendre le rapport de descendance entre les deux textes en question que de détecter une très claire racine culturelle commune. Il y a quand même une différence substantielle entre les visions des deux critiques : si Alain Jouffroy essaie de réduire l'importance du milieu artistique américain, en se focalisant

---

<sup>45</sup> A. Jouffroy, *L'abolition de l'art*, Genève, éditions Claude Givaudan, 1968.

<sup>46</sup> À Paris, Armance Léger est en train d'écrire une thèse doctorale sur Daniel Pommereulle (Université Panthéon-Sorbonne, dir. P. Dagen).

<sup>47</sup> À ce propos, voir à titre d'exemple A. Tronche, D. Pommereulle, *D'où ça vient, où ça va... Entretien avec Anne Tronche*, dans *Daniel Pommereulle. L'utopie des voyageurs*, cat. d'expo. (Dole, Musée des Beaux-Arts ; Belfort, Musée d'Art et d'Histoire, juillet-septembre 1991), pp. 8-11.

<sup>48</sup> *Les Objecteurs*. Jean-Pierre Raynaud, *Daniel Pommereulle, Arman, Daniel Spoerri, Tetsumi Kudo*, cat. d'expo. (Paris, Galerie Jean Larcade ; Galerie Jacqueline Ranson; Galerie J, décembre 1965-janvier 1966).

<sup>49</sup> G. Celant, « Arte povera. Appunti per una guerriglia », *op. cit.*

sur l'importance de l'art français<sup>50</sup>, la stratégie de Germano Celant vise finalement à capturer l'attention du public international comme cela devient plus évident à partir de 1969<sup>51</sup>.

Déjà actif vers 1964 et très proche d'Alain Jouffroy, Daniel Pommereulle a été retenu par la critique comme un vrai précurseur de l'Art pauvre, au moins rétrospectivement. Les œuvres de l'artiste, qui gagnent alors une dimension liée à l'objet, sont très énigmatiques, ouvertes à la dimension du rêve, comme le témoigne la façon de les photographier en noir et blanc avec la mise en valeur des ombres à travers d'une lumière rasante très onirique<sup>52</sup>. Une manière de se souvenir, pourrait-on dire, de la façon 'duchampienne' d'entendre et de restituer, à travers de la photographie, les *ready made*.

À l'occasion de la célèbre exposition des *Objecteurs*, organisée à Paris par Alain Jouffroy entre 1965 et 1966 et réunissant d'œuvres de Jean Pierre Raynaud (Galerie Jean Larcade), Daniel Pommereulle (Galerie Jacqueline Ranson), Arman/Spoerri/Kudo (Galerie J), le critique décrit le nouveau travail artistique de Daniel Pommereulle dans les termes d'une novatrice 'mise en espace'<sup>53</sup>. Les illustrations du catalogue bénéficiaient certainement d'une circulation internationale, si on considère que la présentation en question correspond aussi à un article paru peu avant dans *Quadrum*, une revue très répandue parmi les artistes italiens<sup>54</sup>. Même si l'artiste français ne pouvait pas connaître l'Art pauvre italien, qui n'existait pas encore de façon officielle, il est quand même probable pour les futurs représentant de l'Arte povera d'avoir été mis en contact, à travers des photographies, avec sa démarche artistique.

L'emploi par Daniel Pommereulle de bacs métalliques quadrangulaires remplis de coton (*L'Endedans pris*), par exemple, est très proche des œuvres réalisées avec les mêmes matériaux, quelques années après, par Giovanni Anselmo et Jannis Kounellis. En plus, Daniel Pommereulle expose un vrai organisme vivant, notamment un *Pêcher en fleur*, au Salon de Mai de 1966<sup>55</sup>, en anticipant

---

<sup>50</sup> Cet aspect ressort clairement dans les écrits d'Alain Jouffroy de la période ; voir A. Jouffroy, *L'abolition de l'art*, op. cit. ; A. Jouffroy, *Une révolution du regard. À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>51</sup> Les projets réalisés par Germano Celant à partir de 1969, notamment son livre sur l'Arte povera de 1969 et l'exposition organisée à Turin en 1970 visent à insérer les artistes italiens à l'intérieur d'une ligne interprétative internationale qui tient compte surtout les artistes américains. Voir G. Celant, *Arte povera*, Milan, Mazzotta, 1969 et la relative édition anglaise ; *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, cat. d'expo. (Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, juin-juillet 1970).

<sup>52</sup> Photographies reproduites dans *Les Objecteurs. Jean-Pierre Raynaud, Daniel Pommereulle, Arman, Daniel Spoerri, Tetsumi Kudo*, op. cit.

<sup>53</sup> A. Jouffroy, *Les Objecteurs*, dans *Les Objecteurs. Jean-Pierre Raynaud, Daniel Pommereulle, Arman, Daniel Spoerri, Tetsumi Kudo*, op. cit., non paginé.

<sup>54</sup> Il s'agit du numéro 19 de la revue, comme indiqué dans le catalogue.

<sup>55</sup> À ce propos, voir les planches contacts conservées aux archives du Centre Pompidou (GALCBUR 26 Daniel POMMEREULLE : diapositives, tirages photographiques, liste d'œuvres et de prix). Voir aussi M. Conil-Lacoste, « Le Salon de Mai en proie aux Objecteurs », *Le Monde*, 6 mai 1966, version en ligne

de quelques années les bien plus célèbres œuvres avec plantes (cactus) ou chevaux de Jannis Kounellis. La volonté de l'artiste français de 'sortir du cadre', déjà évidente vers 1961, s'aligne sur les parcours d'artistes italiens comme Pier Paolo Calzolari et Mario Merz. On peut donc effectivement considérer l'artiste français comme un précurseur involontaire de l'Art pauvre ; ses réalisations de ces années-là, en revanche, n'avaient jamais été comparées avec les travaux futurs des Italiens.

En revenant à l'année 1969, le chapitre aborde la présence des artistes français à l'exposition de Berne, à côté des Italiens. Les œuvres de Alain Jacquet et de Sarkis présentées à Berne démontrent sans équivoque un lien avec l'esthétique 'pauvre' encouragée par l'exposition de Szeemann. Les fils électriques d'Alain Jacquet s'éloignent brusquement du domaine du *Mechanical Art* qui avait caractérisé le succès de ses œuvres antérieures, en sollicitant une lecture critique qui le rapprochait de l'Arte povera<sup>56</sup>, avec quelques perplexités pour le soudain changement de direction entrepris par l'artiste. En ce qui concerne Sarkis<sup>57</sup>, son admiration à l'égard de Joseph Beuys a été déjà largement débattue<sup>58</sup> en même temps ses œuvres, notamment les *Bacs en attente* qui utilisent des solutions formelles et stylistiques très répandues chez les artistes de l'Art pauvre (Mario Merz, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo) rencontrés chez Ileana Sonnabend où Sarkis travaillait comme assistant.

La provocation d'Alain Jacquet avec ses *Fils électriques* est analysée à partir d'une vidéo de l'époque réalisée par une émission pour la télévision suisse où l'artiste est longuement interviewé. Le document en question<sup>59</sup> permet aussi de confronter ses déclarations avec celles de plusieurs artistes surtout américains. Ce document d'archive permet ainsi de mesurer les significations les plus profondes de l'exposition de Berne en tant compte du point de vue des artistes et des critiques-commissaires, de Joseph Beuys à Harald Szeemann.

La présence de Sarkis à Berne permet aussi de s'attarder sur la réception de l'œuvre de Joseph Beuys en France. L'artiste allemand, à son tour protagoniste de l'expérience de Berne, représente justement un vrai point de repère pour cette nouvelle phase de recherche de Sarkis,

---

[https://www.lemonde.fr/archives/article/1966/05/06/le-salon-de-mai-en-proie-aux-objecteurs\\_2694174\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1966/05/06/le-salon-de-mai-en-proie-aux-objecteurs_2694174_1819218.html).

<sup>56</sup> F. Pluchart, « Jacquet s'habille en pauvre », *Combat*, 7673, 17 mars 1969, pp. 8-9.

<sup>57</sup> Pour la participation de Sarkis à l'exposition de Berne, voir aussi N. Gürlek, *op. cit.*

<sup>58</sup> À ce propos, voir Sarkis, *Un jour*, dans *Joseph Beuys*, cat. d'expo. (Zurich, Kunsthaus, novembre 1993-février 1994 ; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, mars-juin 1994 ; Centre Georges Pompidou, juin-octobre 1994), pp. 307-308.

<sup>59</sup> A. Gazaut, *L'attitude de l'artiste. En marge. L'exposition à la Kunsthalle de Berne fait sensation*, vidéo émission *En Marge. Le magazine d'information artistique*, 6 avril 1969, version numérisée en ligne <https://www.rts.ch/archives/tv/culture/en-marge/3436012-l-attitude-de-l-artiste.html>.

comme pour la plupart des jeunes artistes italiens et français de la période en question<sup>60</sup>. Sont ainsi analysés les premiers articles et présentations critiques sur Beuys parus en France, et l'importance de son travail pour des artistes comme Sarkis, Christian Boltanski, Bernard Borgeaud<sup>61</sup>. En dépit de l'apparente négligence avec laquelle le milieu artistique français accueille les démarches et le figure de Joseph Beuys, il est particulièrement intéressant de surligner le rôle capital joué par l'Allemand à l'égard du parcours des jeunes protagonistes de la scène parisienne précédemment nommés qui change délibérément et totalement de trajectoire juste après l'événement de Berne.

En particulier, Sarkis sera le seul à avoir la possibilité de rencontrer Joseph Beuys en personne, déjà en 1969<sup>62</sup>. Cette rencontre est matérialisée par son œuvre exposée au Salon de Mai de 1969, *Connaissez-vous Joseph Beuys ?*, où le nom de Joseph Beuys est explicitement évoqué ; elle servira d'exemple aux amis les plus proches. Néanmoins, le rôle de Joseph Beuys devrait être interprété surtout comme une 'guide spirituel' ou un 'mentor charismatique', plutôt que dans le but d'une comparaison formelle entre les œuvres<sup>63</sup>. Il est évident que, si on considère les matériaux, l'esthétique et le côté éminemment processuel des œuvres, la référence principale pour Sarkis est identifiable plutôt dans l'Art pauvre italien 'absorbé' depuis longtemps chez Ileana Sonnabend entre Paris (l'artiste se réfère explicitement aux *Objets en moins* de Michelangelo Pistoletto, en parlant de leur incidence sur son travail<sup>64</sup>, et le concept de rouleau qui est lié aux œuvres exposées par Piero Gilardi en 1967<sup>65</sup>) et les foires allemandes *Prospect* (où avant Paris il peut déjà se questionner sur certains travaux de Gilberto Zorio ou de Mario Merz)<sup>66</sup>.

La Biennale de Paris de 1969<sup>67</sup> est aussi abordée car fréquemment recensée par la presse comme une biennale 'pauvre'<sup>68</sup>. En effet, cette biennale abandonnait les tentations pop et minimal de l'année précédente pour se consacrer aux travaux d'équipe et aux installations avec des matériaux

---

<sup>60</sup> À ce propos, voir J.H. Martin, *Beuys à Paris. Sous le signe du solstice d'hiver*, dans *Joseph Beuys, op. cit.*, pp. 75-83.

<sup>61</sup> Voir, à titre d'exemple, B. Borgeaud, *Note introductive sur Joseph Beuys*, dans *Joseph Beuys. Multiples, livres, catalogues à la Galerie Brama et à la Librairie du Fleuve*, cat. d'expo. (Paris, Galerie Bama, mars-avril 1974 ; Bordeaux, Librairie du Fleuve, mai 1974), non paginé.

<sup>62</sup> Sarkis rend compte de cette rencontre dans Sarkis, *Un jour, op. cit.*

<sup>63</sup> À ce propos, voir B. Borgeaud, *Note introductive sur Joseph Beuys, op. cit.* et J. Clair, « Expressionnisme 70 », *Chroniques de L'Art Vivant*, 14, octobre 1970, p. 9.

<sup>64</sup> Voir note de bas de page 7.

<sup>65</sup> *Piero Gilardi*, cat. d'expo. (Paris, Galerie Sonnabend, 1967).

<sup>66</sup> Voir *Prospect 68. Katalog-Zeitung zur internationalen Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde*, cat. d'expo. (Düsseldorf, Städtischen Kunsthalle, septembre 1968) ; *Prospect 69. Katalog-Zeitung zur internationalen vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde*, (Düsseldorf, Städtischen Kunsthalle, septembre-ottobre 1969) ; L. Conte, *op. cit.*

<sup>67</sup> *6<sup>e</sup> Biennale de Paris : manifestation biennale et internationale des jeunes artistes, op. cit.*

<sup>68</sup> Voir, à titre d'exemple, auteur inconnu, « Sixième Biennale de Paris, Reportage photographique André Morain », *Chroniques de L'Art Vivant*, 5, novembre 1969, pp. 14-17.

bricolés et organiques les plus divers<sup>69</sup>. Christian Boltanski, Jean Le Gac, Gina Pane exposent ensemble *La Concession à Perpétuité* en gagnant un prix et en témoignant d'un regard curieux envers l'Arte povera parmi les jeunes artistes français. Rétrospectivement, Christian Boltanski fera souvent référence à l'Art pauvre en parlant de ces années-là<sup>70</sup>. Mais aussi Gina Pane dont les cahiers sont désormais publiés, indique une première rencontre marquante avec l'œuvre de Giovanni Anselmo et de ses amis italiens en 1968<sup>71</sup>.

De plus, l'exposition « Work in progress »<sup>72</sup> qui se déroulait parallèlement à la Biennale mérite une analyse plus détaillée pour des affinités qui la rapprochent du domaine 'pauvre' de ces années-là. Pour faire cela, il est nécessaire de partir de l'organisation de l'événement : l'exposition collective se déroulait à Paris au Centre Américain<sup>73</sup>, et était organisée par les artistes eux-mêmes, apparemment Christian Boltanski et Jean Le Gac<sup>74</sup>, en se fixant en tant qu'exposition d'avant-garde, gérée directement par des jeunes artistes qui disposaient d'un espace culturel lié aux États-Unis. En plus, la modalité de déroulement de l'exposition se pose comme très particulière : chaque jour, une intervention différente était prévue, résultant en une alternance d'actions processuelles, 'in progress' et éphémères, documentées à la limite par l'emploi de la photographie. Le but de la manifestation était de créer une 'mosaïque' composite et très variée d'actions qui se déroulaient dans le temps, sans en garder trace une fois qu'elles étaient accomplies, en réfléchissant explicitement sur les nouvelles pratiques artistiques du moment qui dépassaient brutalement la conception canonique d'œuvre d'art. En plus, le lieu choisi n'était pas du tout institutionnel, mais plutôt un espace 'libre' et ouvert, où les artistes pouvaient explorer à leur tour leur liberté expressive.

« Work in progress » se constituait en tant que pendant français de l'exposition conçue par Germano Celant et par le galeriste Marcello Rumma à Amalfi en 1968, « Arte povera + Azioni povere »<sup>75</sup>, qui réunissait les majeurs protagonistes italiens de l'Arte povera et quelques artistes internationaux. Comme à Paris, à Amalfi le *focus* principal était justement centré sur l'action et sur la performance en dépassant ainsi de manière définitive l'idée d'œuvre comme simple objet ou assemblage. Certaines actions effectuées pendant « Work in progress »

---

<sup>69</sup> O. Hahn, « Otto Hahn a vu : VI<sup>e</sup> Biennale de Paris », *L'Express*, 954, 20-26 octobre 1969, p. 9.

<sup>70</sup> Voir C. Boltanski, C. Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, éd. du Seuil, 2007.

<sup>71</sup> G. Pane, *Gina Pane, Lettre à un(e) inconnu(e)*, textes réunis par B. Chavanne, A. Marchand, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003.

<sup>72</sup> *Work in Progress*, cat. d'expo., (Paris, Centre Culturel Américain, octobre 1969).

<sup>73</sup> Pour une histoire du Centre Culturel Américain, voir N. Delanoë, *Le Raspail vert: les avant-gardes à l'American Center 1932-1987*, Paris, Seghers, 1994.

<sup>74</sup> Voir *Une scène parisienne 1968-1972*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>75</sup> *Arte povera + azioni povere*, cat. d'expo. (Antichi Arsenali della Repubblica, Amalfi, 4-6 octobre 1968 ; cat. 1969).

témoignent d'un étroit lien avec les développements qu'on rencontre au même temps en Italie. Par exemple, Christian Boltanski utilise pour son action (*13 des 1000 petits bâtons roses plantés à l'American Center le 9-10-69 par Christian Boltanski*, 9 octobre 1969) des bâtons peints en rose transportés par l'artiste entre Dijon et Paris. Il faut noter qu'Alighiero Boetti avait lui aussi utilisé des bâtons colorés reproduits aussi dans le livre *Arte povera* de 1969 pour composer une plate-bande imaginaire<sup>76</sup>, et que Jannis Kounellis était en train de montrer, pendant les mêmes jours, ses pôles en bois avec de la laine teinte en rose (*Senza titolo*, 1968) au Musée des Arts Décoratifs de Paris<sup>77</sup>. Le mesurage de ses pas dans l'espace, en considérant un temps donné, accompli par Gina Pane (*Modification constante du sol*, 8 octobre 1969) fait écho à certains fragments de la vidéo conçue en 1967 par Luca Maria Patella *Terra animata*, où l'artiste mesure des espaces naturels en rapport avec son propre corps, comme à certaines interventions semblables réalisées dans les mêmes années par Giuseppe Penone ou Giovanni Anselmo. Une référence internationale essentielle à cet égard est représentée aussi par les travaux contemporains de Richard Long.

La comparaison la plus étonnante, qui démontre une affinité déjà très solide entre la France et l'Italie, est détectable à partir de l'action présentée par Claude Gilli, qui fait 'agresser' trois toiles par des escargots. *L'agression des escargots* est l'évidence la plus frappante d'un peintre qui décide de questionner la peinture traditionnelle en s'affiant à des animaux vivants qui vont caractériser le canonique support du 'tableau' en l'animant avec leurs mouvements de façon spontanée et imprévisible. En faisant cela, l'artiste de Nice se confronte directement avec Jannis Kounellis qui, au Musée des Arts Décoratifs, est en train de présenter, dc dans les mêmes jours, son célèbre perroquet librement appuyé sur une plaque métallique rectangulaire<sup>78</sup>.

Une ultérieure curiosité rapproche « Work in progress » aux expériences de l'Art pauvre : le catalogue de l'exposition, à son tour conçu par les artistes, laissait quelques pages à disposition de chaque participant, qui était libre de présenter ses travaux sans aucune restriction. Le même procédé était adopté au même moment par Germano Celant pour la préparation de son livre sur l'Arte povera. Même si l'exposition parisienne au Centre Américain est souvent citée par les études, les démarches relatives à son organisation et ses similitudes avec l'Art pauvre n'avaient jamais fait l'objet d'une réflexion. En particulier, l'action accomplie par Claude Gilli, très éloquente dans ce sens, avait été brutalement oubliée.

---

<sup>76</sup> Voir G. Celant, *Arte povera*, op. cit., p. 158, p. 160.

<sup>77</sup> Voir Ceroli, Marotta, Kounellis, Pascali. *Quatre artistes italiens plus que nature*, op. cit.

<sup>78</sup> Voir Ceroli, Marotta, Kounellis, Pascali. *Quatre artistes italiens plus que nature*, op. cit. ; M. Peppiatt, « Paris », *Art International*, XIII, 9, novembre 1969, pp. 53-55.

Le chapitre se poursuit avec l'analyse des recherches 'pauvres' de Bernard Borgeaud et Gina Pane. Pour ce qui concerne Bernard Borgeaud il a été possible, en le rencontrant pour un entretien<sup>79</sup>, de préciser une attention particulière pour l'Art pauvre, en tant qu'artiste et aussi en tant qu'observateur critique des expositions pour la revue *Pariscope*<sup>80</sup>. Son double rôle correspond à un double regard, intéressant pour unifier réception critique et artistique dans un même flux dialectique. Nous avons finalement réussi à obtenir des témoignages photographiques et de la documentation grâce à la précieuse collaboration de l'artiste<sup>81</sup>. Et en particulier certaines photographies, provenant de l'archive personnel de Borgeaud. Il s'agit de documentation photographique inédite, présentée chez Ileana Sonnabend en 1970<sup>82</sup> et peu après disparue, d'œuvres éphémères tout à fait proches de celles de l'Arte povera.

Parmi ces témoignages, *Pièce avec le gel* révèle surtout une connaissance et une maîtrise totale des démarches artistiques les plus actuelles avec un regard particulière porté sur les expériences connexes à l'Art pauvre et au Land Art<sup>83</sup>, soit donc italiennes et américaines. Si les premières avaient été détectées par l'artiste grâce aux expositions chez Ileana Sonnabend, les secondes étaient déjà promues en France par Yvon Lambert<sup>84</sup>. En contaminant ses recherches artistiques avec ces suggestions, qui permettent une vraie mise à jour de la façon de concevoir et de créer une œuvre d'art, Bernard Borgeaud se configure comme le principal instigateur de la parution de tous ces thèmes à l'intérieur du débat critique français, grâce aux réflexions contenues dans ses articles sur les artistes étrangers et sur les expositions en question : il est en effet le premier observateur à parler systématiquement, semaine après semaine, d'artistes comme Robert Morris et Dennis Oppenheim<sup>85</sup> pour le côté américain, mais aussi Gilberto Zorio, Mario Merz, Pier Paolo Calzolari, Eliseo Mattiacci, Piero Manzoni, Pino Pascali, pour le côté italien<sup>86</sup>, Joseph Beuys pour l'Allemagne<sup>87</sup>, Sarkis et Christian Boltanski, mais aussi Gina Pane ou Jean Le Gac pour la France. En analysant ses articles, on comprend bien dans quelle mesure il s'agit vraiment

---

<sup>79</sup> L'entretien avec Bernard Borgeaud se trouve dans la section des annexes dédiée aux entretiens.

<sup>80</sup> Voir, à titre d'exemple, B. Borgeaud, « Mario Merz : une sensibilité actuelle », *Pariscope*, 54, 7-13 mai 1969, p. 69 ; *id.*, « Anselmo et l'Art italien », *op. cit.* ; *id.*, « Une bouffée d'air pur », *Pariscope*, 80, 5-11 novembre 1969, p. 63 ; « Calzolari : un art pour méditer », *Pariscope*, 109, 27 mai 1970, p. 54.

<sup>81</sup> Archives personnelles de Bernard Borgeaud, Perpignan.

<sup>82</sup> Exposition *Sarkis (mécano + goudron) / Borgeaud (information photographique)*, Galerie Sonnabend, Paris, avril 1970.

<sup>83</sup> Pour les artistes américains voir, à titre d'exemple, B. Borgeaud, « À l'aube d'un nouveau romantisme : Dennis Oppenheim », *Pariscope*, 58, 4-10 juin 1969, p. 72.

<sup>84</sup> Pour Yvon Lambert et sa galerie, voir J.B. Delrome, S. Ibars, dir., *Une Histoire intime de l'art. Yvon Lambert, une collection, une donation, un lieu*, Paris-Avignon, Centre national des arts plastiques, Collection Lambert, éditions Dilecta, 2023.

<sup>85</sup> Voir note de bas de page 82.

<sup>86</sup> Voir note de bas de page 80.

<sup>87</sup> Voir note de bas de page 61.

d'une révolution dans le domaine artistique, phénomène qui est en cours de se vérifier aussi en France.

Si les premières actions de Bernard Borgeaud semblent se constituer à partir des recherches de Pino Pascali et de Carl Andre pendant les années soixante-dix, on peut remarquer l'influence d'artistes comme Giovanni Anselmo et Giuseppe Penone. Cette influence est évidente à partir de l'emploi de la photographie et d'une nouvelle attention aux questions qui concernent le contact entre les surfaces, le paysage, les éléments primaires et le corps de l'artiste.

Gina Pane est célèbre dans sa relation à l'*art corporel*<sup>88</sup> c'est-à-dire pour ses actions qui réfléchissent sur le corps parfois avec une véhémence spectaculaire et contestataire. Néanmoins, les recherches antérieures de l'artiste ont aussi exploré le domaine 'pauvre' en s'interrogeant surtout sur la nature, l'énergie et le concept très processuel de croissance, parfois à travers la photographie et les actions, mais aussi avec un langage plus proprement sculptural en associant matériaux naturels et industriels.

Comme cela a déjà été souligné<sup>89</sup>, l'artiste en personne suggère l'importance de sa rencontre avec l'Art pauvre. Ce nœud particulier de son parcours est souvent négligé, probablement à cause d'un plus grand intérêt pour ces recherches ultérieures reconnues par ailleurs aujourd'hui.

À partir de la biographie de Gina Pane, on peut retracer une familiarité avec l'Italie. Jusqu'à la fin des années soixante, elle voyage beaucoup en Italie et en particulier à Turin où elle naît et grandit et où son père travaille. Ses débuts sont particulièrement liés à la figure de Franz Paludetto, galeriste opérant principalement à Turin et avec lequel Gina Pane établit un rapport de travail, qui conduit à une rapide collaboration entre l'Italien et Jean Larcade, responsable de la Galerie Rive Droite à Paris<sup>90</sup>. Le rapport entre Gina Pane et la ville de Turin, bientôt oublié, était initialement remarqué par la presse française qui interpellait à ce propos les recherches des artistes de l'Art pauvre<sup>91</sup>. Gina Pane avait été définie, en effet, comme l'intermédiaire officielle entre les recherches pauvres des Italiens et la France. De plus, parmi ses actions de la fin des années soixante, certaines ont été réalisées non loin de Turin. En conséquence, elle devait forcément être au courant des recherches des artistes italiens pour lesquels elle montrait un certain intérêt comme le souligne la rencontre avec Giovanni Anselmo.

---

<sup>88</sup> *L'art corporel*, cat. d'expo. (Paris, Galerie Stadler, janvier 1975), présentation de F. Pluchart, Paris, éditions Rodolphe Stadler, 1975.

<sup>89</sup> Voir note de bas de page 71.

<sup>90</sup> Voir G. Bertolino, F. Pola, *Intervista a Franz Paludetto*, dans L.M. Barbero, dir., *Torino Sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Turin, Allemandi, 2010, pp. 479-491.

<sup>91</sup> Voir, à titre d'exemple, G. Gatellier, « Gina Pane. Le langage des traces », *Chroniques de L'Art Vivant*, 17, février 1971, p. 9.



Il a donc paru approprié de comparer certains des travaux de cette phase particulière avec les œuvres d'Arte povera ayant déjà transitées par Paris. Une œuvre comme *Désert-Traces*, présentée au Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui en 1970<sup>92</sup>, grâce au soutien de Pierre Restany, trouve son antécédent direct dans le *Sans titre* de Giovanni Anselmo exposé à la Galerie Sonnabend en 1969. Dans les deux cas, l'œuvre est conçue à partir de l'antithèse entre la rigueur minimaliste d'une structure équilibrée, le contenant, et l'apparent désordre des éléments piégés au-dedans, soient des morceaux de bois ou des briques en béton. En plus, l'atmosphère désertique évoquée par le titre renvoie aussi à l'imaginaire de Jannis Kounellis dont les cactus, présentés au Musée des Art Décoratifs en 1969, avaient été définis par la presse française d'œuvres désertiques<sup>93</sup>.

La poétique des artistes comme Jannis Kounellis ou Pino Pascali est évoquée à nouveau dans d'œuvres *Stripe rake* où le sable est protagoniste, ou encore *Le riz*, pour laquelle Gina Pane imagine une sorte de surface à cultiver, suspendue entre référence naturelle et matériaux industriels. D'autres similitudes avec le travail de Giovanni Anselmo sont visibles dans *Ricordo avvolto di un mattino blu*, œuvre avec un titre en langue italienne où Gina Pane écrit au mur, près d'une structure d'inspiration minimaliste, répliquant le geste accompli par l'artiste italien chez Sonnabend en 1969 pour *Per un'incisione d'indefinite migliaia di anni*. Les deux s'interrogent aussi, très similairement, sur les enjeux photographiques et sur le rapport entre corps, œuvre et paysage : si Giovanni Anselmo 'entre dans l'œuvre', et aussi dans le paysage photographié dans *Entrare nell'opera*, Gina Pane accomplit une opération très similaire dans *Terre, artiste, ciel*. Il n'est pas hasardeux que les deux œuvres photographiques soient choisies par Lea Vergine en 1974 pour figurer, finalement, dans son étude sur les recherches majeures internationales liées au corps : *Il corpo come linguaggio. Body Art ed altre storie*<sup>94</sup>.

Le travail de Gina Pane de ces années-là rencontre aussi l'imaginaire de Giuseppe Penone. L'idée de mesurer le milieu naturel à travers de son propre corps comme l'identification de sa propre énergie, soit physique, soit mentale, avec le paysage naturel est un aspect central dans leurs recherches comme on remarque à partir d'une façon comparable de se faire photographier pendant des œuvres-actions comme *Terres protégées II* et *La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*. Les mêmes préoccupations sont évidentes dans *Marquage de la trace du*

---

<sup>92</sup> XI<sup>e</sup> Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, cat. d'expo. (Paris, Halles de Baltard, mars-avril 1970).

<sup>93</sup> Voir J. Michel, « À l'étranger la nouvelle vague italienne », *op. cit.*

<sup>94</sup> L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La "Body-art" e storie simili)*, Milan, Giampaolo Prearo Editore, 1974. Voir aussi l'édition mise à jour par Lea Vergine, *id., Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milan, Skira, 2000.

*passage du torrent de l'Albergan*, où les traces de la nature et les relatifs changements physiques et énergétiques sont enregistrés par l'artiste ; il s'agit justement d'une démarche très 'pénonienne'. À partir de réflexions semblables, non seulement il est possible de mettre en évidence les rapports entre cette phase d'expérimentation de Gina Pane et les artistes italiens, mais aussi de comprendre les conditions qui mèneront l'artiste à se dédier, pendant les années soixante-dix, à une analyse plus programmatique du corps à travers ses célèbres actions d'art corporel.

L'influence de l'Art pauvre ne doit forcément recouvrir une adhérence 'totale', et peut être retracée aussi dans certains épisodes de la production artistique d'autres artistes de la même période comme dans *La Grand Bananeraie Culturelle* de Gérard Titus-Carmel qui joue sur le contraste entre matériaux organiques en décomposition et matériaux industriels comme chez Giovanni Anselmo ou encore dans le *Calendrier* de Martin Barré, proche de l'Art conceptuel et très semblable à certaines œuvres de Alighiero Boetti, mais surtout de Piero Manzoni qui abordent la problématique du temps en la conjuguant avec des solutions formelles qui se tournent vers la dématérialisation de l'art.

Nous avons choisi de parler, dans ces cas spécifiques, de 'relations problématiques', en analysant ces points de contact sporadiques, mais significatifs. En plus, des travaux comme les calendriers de Martin Barré qui témoignent d'un 'changement de température' dans le débat artistique, ce qui se vérifie au début des années soixante-dix. L'attention portée sur les processus énergétiques et sur les contrastes entre 'nature et culture' laissent la place, en ce moment-là, à des tendances diverses qui se font jour, graduellement, aussi en Europe : le cas le plus emblématique concerne la dématérialisation de l'œuvre d'art c'est-à-dire sa 'conceptualisation'.

- ***Art pauvre, mais lequel ? Tendances, transitions et intersections dans les années soixante-dix***

Comme on l'a déjà vu, la partie initiale de la thèse constate et analyse la première réception de l'Art pauvre qui apparaît déjà consolidée vers 1969. Il s'agit d'une donnée qu'il ne faut pas négliger si l'on considère que toutes les études précédentes signalent généralement une réception tardive du mouvement en France.

Le troisième chapitre : ***Art pauvre, mais lequel ? Tendances, transitions et intersections dans les années soixante-dix***, analyse les interférences entre l'Art pauvre et les nombreuses

tendances qui occupent ‘le devant de la scène’ au début des années soixante-dix, en particulier les nouveaux *trends* conceptuels et de la peinture analytique. L’apparition rapide et irrépensible d’étiquettes critiques et de recherches artistiques qui caractérisent la première moitié de la décennie<sup>95</sup> produit beaucoup de confusions dans le domaine du débat critique, mais aussi de contaminations et de glissements dans l’activité artistique qui sont intéressants. Après avoir analysé la parution et la diffusion des tendances conceptuelles en France, et aussi en Italie, nous avons cherché à les confronter avec les évolutions de l’activité des artistes italiens et français qui font objet de la thèse.

En ce qui concerne l’Art conceptuel, nous nous sommes focalisés sur les premières occasions de publication et de discussion en France. Celles de Michel Claura et de Catherine Millet<sup>96</sup> se démontrent être les critiques les plus attentifs au phénomène en question, déjà entre 1969 et 1970. On doit à Michel Claura l’exposition « 18 Paris IV.70 »<sup>97</sup>, qui peut être considérée comme la première exposition d’Art conceptuel organisée à Paris, et qui a eu lieu au mois d’avril 1970. Si Michel Claura est dans ces années très proche du milieu américain<sup>98</sup>, en se confrontant de façon directe avec Seth Siegelaub et ses artistes, la contribution de Catherine Millet est surtout liée à la programmation de la Galerie Daniel Templon<sup>99</sup> qu’elle gère. En particulier, Catherine Millet et Daniel Templon organisent une exposition collective, à la fin de 1970, dédiée à l’Art conceptuel où il est possible de remarquer aussi la présence de l’artiste italien Emilio Prini<sup>100</sup>. Un second rendez-vous, très semblable, sera repropoé en 1971 à la Galerie Templon de Milan, où la vision de l’Art conceptuel de Catherine Millet est montrée au public italien<sup>101</sup>.

L’arrivée de l’Art conceptuel est centrale aussi dans les vicissitudes de l’Art pauvre. En constatant le succès du *trend*, Germano Celant organise au Musée Civique d’Art Moderne de Turin, pendant l’été de 1970, une grande rétrospective sur l’Arte povera, la première dans l’histoire, où le critique italien essaye de poursuivre la contamination de la tendance italienne avec les recherches du milieu américain, en présentant l’Art pauvre à côté du Conceptual Art et

---

<sup>95</sup> Par exemple, François Pluchart compare de façon ironique (et critique) la rapide diffusion à Paris de l’Art conceptuel à la grippe saisonnière, voir. F. Pluchart, « L’Art conceptuel, c’est la grippe », *Combat*, 8196, 9 février 1970, pp. 8-9.

<sup>96</sup> Voir C. Millet, *Textes sur l’Art conceptuel*, Paris, Daniel Templon, 1972.

<sup>97</sup> *18 Paris IV.70*, cat. d’expo. (Paris, 66, rue Mouffetard, avril 1970). Voir aussi M. Claura, « 18 Paris IV.70 », *Opus International*, 17, avril 1970, pp. 12-13.

<sup>98</sup> L’exposition *18 Paris IV.70* est organisée avec Seth Siegelaub.

<sup>99</sup> Pour une histoire de Daniel Templon et de sa galerie, voir J. Verlaine, *Daniel Templon. Une histoire d’art contemporain*, Paris, Flammarion, 2016.

<sup>100</sup> *Concept-Théorie*. Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell, Victor Burgin, Ian Burn, Alain Kirili, Christine Koslow, Joseph Kosuth, Emilio Prini, Mel Ramsden, Bernar Venet, cat. d’expo. (Paris, Galerie Daniel Templon, novembre 1970).

<sup>101</sup> *Arte concettuale*, cat. d’expo. (Milan, Galerie Daniel Templon, octobre 1971).

du Land Art<sup>102</sup>. En tant que spécialiste de l'Art conceptuel en Europe, Catherine Millet s'interroge sur l'étude publiée par Germano Celant en 1969, qui est basé sur la même démarche, et également sur l'exposition de Turin. Si le livre *Arte povera*, dont elle devient la première commentatrice en France<sup>103</sup>, est âprement critiqué à cause d'une confusion générée par l'absence de catégorisations et de différenciations entre les artistes internationaux présentés, évidence qui repose sur la stratégie adoptée par Germano Celant qui veut explicitement créer une sorte d'homogénéité entre les recherches italiennes et américaines, l'exposition de Turin est saluée plutôt positivement<sup>104</sup>.

En dépit de toute classification de l'époque, l'importance de l'Art conceptuel et son influence envers les recherches pauvres, qui au début des années soixante-dix explorent des territoires moins liés à l'énergie et au procès et de plus en plus 'mentales', est désormais évidente. La même Catherine Millet suggère, à la fin de 1971, un changement à l'intérieur des recherches des Italiens, plus détachées, froides et cérébrales qu'auparavant<sup>105</sup>. Il faut en tout cas préciser que cette remarque sera le résultat de trois années de débats plutôt animés. Entre 1969 et 1970, Catherine Millet milite pour une séparation qui soit nette et claire entre *Arte povera* et Art conceptuel<sup>106</sup>, en défendant la rigueur et la scientificité objective de la seconde, en dépit de la poéticité et de la vision subjective et 'mystique' de la première, plus liée à la subjectivité de l'artiste.

Le nouveau climat conceptuel touche aussi la Biennale de Paris de 1971<sup>107</sup> où exposent, pour la participation italienne, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Giuseppe Penone, Emilio Prini, Gilberto Zorio<sup>108</sup>. Il s'agit de la première véritable exposition de groupe réalisée par les artistes de l'Art pauvre en France, et qui est présentée par Achille Bonito Oliva et non par Germano Celant. À partir des documents d'archives, conservés aux Archives de la Critique d'Art de Rennes<sup>109</sup> et aux Archives du MAXXI à Rome<sup>110</sup>, il a été possible d'effectuer

---

<sup>102</sup> *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, op. cit.*

<sup>103</sup> Les réflexions de Catherine Millet à l'égard du livre de Germano Celant se trouvent dans C. Millet, « Gina Pane. L'art comme moyen d'action », *Les Lettres Françaises*, 1314, 24-30 décembre 1969, p. 25.

<sup>104</sup> C. Millet, « Avant-gardes à Turin », *Les Lettres Françaises*, 1343, 15-21 juillet 1970, pp. 24-25.

<sup>105</sup> Voir C. Millet, *Concept. Historique du mouvement*, dans *7<sup>e</sup> Biennale de Paris. Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes*, cat. d'expo. (Paris, Parc Floral du Bois de Vincennes, septembre-octobre 1971), pp. 29-31.

<sup>106</sup> C. Millet, « L'Art conceptuel », *Chroniques de L'Art Vivant*, 7, janvier 1970, pp. 26-27.

<sup>107</sup> *7<sup>e</sup> Biennale de Paris. Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes, op. cit.*

<sup>108</sup> *7<sup>a</sup> Biennale di Parigi. Italia 1971*, cat. d'expo. de la section italienne (Paris, Parc Flora du Bois de Vincennes, septembre-novembre 1971). Pour la participation italienne, voir aussi G. Cappelletti, « Un cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971 », *Studi di Memofonte*, 24, 2020, pp. 113-144.

<sup>109</sup> Fonds d'archives Biennale de Paris; 1971 ; *Italie*, Archives de la Critique d'Art, Rennes.

<sup>110</sup> Fonds d'archives Incontri Internazionali d'Arte ; *Biennale di Parigi 1971*, MAXXI Arte, Rome.

une reconstruction de l'organisation et du déroulement de l'exposition en la reliant au contexte du débat critique qui se développait parallèlement dans la presse spécialisée française.

Grâce à ces documents il a été possible de se questionner sur les raisons qui ont guidé le choix d'Achille Bonito Oliva comme commissaire de la section italienne de la Biennale en dépit de Germano Celant, premier responsable de la théorisation du mouvement, facteur tout à fait secondaire par rapport aux modalités de présentation des artistes choisis. Les documents d'archives ont aussi permis de relever l'absence des travaux théâtraux de Jannis Kounellis et de Giulio Paolini finalement non réalisés pour des raisons d'organisation. En particulier *Boogie-Woogie*, performance inédite et jamais accomplie par Kounellis a fait objet d'un article publié dans la revue *Studi di Memofonte* visant à clarifier sa genèse, les sources employées et le rôle que l'œuvre aurait dû jouer dans la production globale de l'artiste<sup>111</sup>.

Une réflexion sur les œuvres exposées a enfin été menée afin d'en fournir une analyse et une contextualisation ponctuelles. Par exemple, Alighiero Boetti avec sa *Lampada annuale* peut être regardée comme une parodie de l'Art cinétique français qui était connu aussi en Italie, s'imposant notamment à la Biennale de Venise de 1966 avec l'attribution du grand prix à Julio Le Parc, tandis que le *Dossier postale* peut être à son tour rapproché sans hésitations des nouvelles pratiques liées au Mail art développées par des artistes français comme André Cadere, Christian Boltanski, Robert Filliou, Jean Le Gac, Ben Vautier, etc., présentées au sein de la même Biennale par Jean-Marc Poinot<sup>112</sup>.

*Piedi* de Luciano Fabro est un ensemble de sculptures à mi-chemin entre l'Antiforme et l'artisanat. Leur mise en place établit un rapport très serré avec le lieu d'exposition et polarise l'attention autour de la matérialité de l'œuvre. Ces aspects et la forte connotation chromatique des matériaux employés permettent d'avancer une problématique de comparaison avec les œuvres d'artistes français de Supports/Surfaces comme Noël Dolla tandis que *Concetto spaziale d'après Watteau* rappelle, avec l'usage d'une tente de camping, certains projets menés par Jean Le Gac ou Christian Boltanski.

Pier Paolo Calzolari gagne l'un des prix assignés par le jury international avec *Senza titolo*, installation qui envahit l'espace avec des mots écrits au néon et répétés par un enregistrement sonore. Il questionne à travers ces nouveaux matériaux les limites de la perception de la lumière et du son dans l'espace par rapport au langage et à sa signification. L'artiste utilise des démarches normalement employées par l'Art conceptuel en faisant basculer les propos et en s'en servant

---

<sup>111</sup> A. Lanzafame, « Il fantastico attraverso una presenza "critica": Jannis Kounellis, Boogie-Woogie, 1971 », *Studi di Memofonte*, 27/2021, pp. 19-67.

<sup>112</sup> À ce propos, voir J.M. Poinot, *Mail art, communication à distance : concept*, Paris, C.E.D.I.C., 1971.

pour concevoir un *environment* apparemment dématérialisé mais qui dépend en même temps très strictement de la perception physique de l'œuvre. La position occupée par Pier Paolo Calzolari, à mi-chemin entre Art pauvre et Art 'conceptuel', résulte être très particulière et contribue beaucoup au succès reçu par l'artiste en France.

Gilberto Zorio et Giuseppe Penone se servent de la photographie soit comme source documentaire en tant que témoignage d'une action et d'un processus produit dans le passé, soit comme medium avec une dignité propre. Le choix du dernier moment de Giuseppe Penone d'appliquer des diapositives avec des détails de son corps aux néons du Parc Floral, en lieu de l'œuvre précédemment prévue et signalée dans le catalogue, jamais documentée avec certitude, a été confirmée par l'artiste lui-même grâce à un entretien<sup>113</sup>.

Les œuvres des deux artistes révèlent aussi une attention inédite envers le corps utilisé comme véritable enjeu artistique. En particulier *Svolgere la propria pelle* de Penone et *Odio* de Zorio utilisent le corps humain comme capteur ou vecteur de traces et d'informations, aspects très présents dans les recherches contemporaines d'artistes français comme celles de Bernard Borgeaud ou de Gina Pane. Les actions de Borgeaud avec le feu, dès les premières années de soixante-dix, documentées par des nombreuses photographies où on distingue le corps nu de l'artiste illuminé par une flamme, par exemple, demeurent très proches des démarches des artistes italiens.

Nous nous sommes aussi interrogés sur l'isolation de l'avant-garde française, en adoptant une optique de focalisation internationale, et en analysant les succès et les opportunités manquées par les artistes de la scène parisienne. En particulier en 1972 où l'on assiste à une série de rendez-vous importants pour les Français.

Christian Boltanski, Jean Le Gac et Ben Vautier sont choisis par Jean-Christophe Ammann en tant que protagonistes d'une exposition à Lucerne<sup>114</sup> qui anticipe de quelques mois leur participation à la célèbre *documenta 5* organisée par Harald Szeemann<sup>115</sup>. Christian Boltanski et Jean Le Gac sont aussi sélectionnés pour représenter la France à la Biennale de Venise de 1972<sup>116</sup>. La thèse rend ainsi compte de toutes ces occasions en essayant à comprendre le rôle joué par ces artistes dans ces expositions internationales. Parallèlement, le débat critique français

---

<sup>113</sup> Entretien avec Giuseppe Penone dans les annexes.

<sup>114</sup> *Ben Vautier, Christian Boltanski, Jean Le Gac, John C. Fermie*, cat. d'expo. (Lucerne, Kunstmuseum, mars-avril 1972).

<sup>115</sup> *documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute*, cat. d'expo. (Kassel, Neue Galerie, Schöne Aussicht, Museum Fridericianum, Friedrichsplatz, juin-octobre 1972).

<sup>116</sup> *36a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. d'expo, (Venise, juin-octobre 1972). Pour les participations de la France aux Biennales de Venise, voir aussi M. Francocci, dir., *La France à Venise. Le Pavillon français de 1948 à 1988*, publié à l'occasion de la 44<sup>e</sup> Biennale de Venise (mai-septembre 1990) Rome, Carte segrete, 1990.

s'interroge sur la possibilité d'une 'résurrection' de l'avant-garde, en voyant justement dans ces artistes les nouveaux animateurs de la scène locale. Le débat se configure comme très serré surtout dans *Chroniques de l'Art Vivant* où il est possible d'analyser les points de vue de Pierre Restany, Jean Clair, Harald Szeemann, Jean-Christophe Ammann, Antonio Del Guercio, etc<sup>117</sup>. Si l'isolement de la France est généralement signalé, il est aussi vrai que la vie artistique française semble, à ce moment-là, regagner en effervescence, et que les questions qui concernent l'absence d'une digne scène artistique française à l'étranger semblent plutôt liées aux mécanismes du marché de l'art surtout contrôlé par les États-Unis.

Dans les mêmes années, Jean Clair tente de réunir autour de la rédaction de sa revue *Chroniques de l'Art Vivant* le même groupement d'artistes formé par Christian Boltanski, Sarkis, Jean Le Gac, Paul-Armand Gette, Anne et Patrick Poirier, Bernard Borgeaud, en essayant de postuler et de définir de liens entre leurs recherches<sup>118</sup>. Le résultat qui n'a jamais été pris en compte et très emblématique d'une volonté, très stratégique, d'une 'rançon' pour l'art français, apparaît comme finalement trop enfermé sur soi-même. Au lieu d'établir une connexion entre ces démarches artistiques et la scène internationale, Jean Clair théorise un système exclusivement français où les spécificités locales, notamment l'intérêt pour les sciences humaines, la fascination exercée par les archives et les musées, les concepts empruntés à la *documenta* d'Harald Szeemann, donc très ouverts, sont expliquées comme antithèse de l'art américain, allemand et italien, de façon un peu prétentieuse<sup>119</sup>. Dans tous les cas, l'attention aux manifestations étrangères reste toujours vive. Si les tentatives d'organiser de grandes expositions institutionnelles pour rendre compte de l'art français échouent comme dans le cas de l'« Expo 72 »<sup>120</sup>, organisée au Grand Palais par la volonté de Georges Pompidou pour rassembler les artistes les plus importants des douze dernières années, le débat critiques reconnaît surtout d'autres expériences, comme celle de la *documenta* de Szeemann dont une restitution de réactions locales est fournie dans la thèse. Cela montre aussi les rapports plus précis qui se sont construits entre la France et l'Italie. Pendant nos recherches, il a été possible de constater que ces liens étaient potentiellement plus étroits que ce qu'ils semblaient être à première vue.

Pendant la première moitié des années soixante-dix il y a eu de nombreuses tentatives pour reconnecter l'art français et l'art italien. Il s'agit malheureusement de projets non réalisés,

---

<sup>117</sup> Voir *Chroniques de L'Art Vivant*, 27, février 1972, numéro dédié au débat critique sur l'avant-garde français des années soixante-dix.

<sup>118</sup> J. Clair, « Une avant-garde clandestine », *Chroniques de L'Art Vivant*, 32, août-septembre 1972, p. 16.

<sup>119</sup> À cet égard, voir aussi J. Clair, *Art en France. Une nouvelle génération*, Paris, éditions du Chêne, 1972.

<sup>120</sup> *Douze ans d'art contemporain en France 1960-1972*, cat. d'expo. (Paris, Grand Palais, mai 1972).

de vraies occasions manquées nées des relations entre l'association Incontri Internazionali d'Arte, fondée par Graziella Lonardi Buontempo<sup>121</sup>, et l'étranger. En particulier Achille Bonito Oliva, membre d'envergure de l'association et commissaire de la section italienne des Biennales de Paris de 1971 et de 1973<sup>122</sup>, avait essayé d'inclure Ben, Christian Boltanski, Daniel Buren à l'intérieur de « Pèrsona 2 »<sup>123</sup>, exposition performative qui se posait comme projet complémentaire et version internationale de « Pèrsona », avec la participation des artistes italiens à Belgrade présentés par le même critique en 1971<sup>124</sup>. « Pèrsona 2 » aurait dû être présentée à la Biennale de Venise de 1972 comme en témoignent des documents conservés entre Rome et Venise<sup>125</sup>. Au centre de l'événement, il y avait l'activité performative. Les documents d'archives ont permis d'apprendre de nombreuses informations sur les actions pensées par les artistes participants. Il a été intéressant de constater qu'avant la mise au point de « Pèrsona 2 », Achille Bonito Oliva avait envisagé de proposer une exposition qui se focalisait exclusivement sur le contexte européen, en l'opposant à la politique artistique américaine, où la France était représentée.

De plus, à partir des documents d'archives relatifs aux Incontri Internazionali d'Arte, conservés au MAXXI de Rome<sup>126</sup>, on apprend que l'association avait promis à Michel Claura une exposition consacrée à la peinture française qui devait être organisée à Rome mais qui finalement n'a pas vu le jour. Michel Claura et Yvon Lambert seront les responsables d'une section de la célèbre exposition internationale « Contemporanea »<sup>127</sup> (Garage de Villa Borghese, Rome, 1973), mais dans ces années les rapports entre le critique et l'association étaient plutôt tendus à cause de l'exposition annulée sur la peinture. Dans les mêmes années, l'association avait également essayé d'organiser une grande exposition d'art italien du XX<sup>ème</sup> siècle, qui comprenait aussi les artistes de l'Arte povera, prévue entre Téhéran et Paris, mais le projet a finalement

---

<sup>121</sup> Pour une histoire de l'association Incontri Internazionali d'Arte voir L. Lonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma 1970-1981*, Milan, Doppiozero, 2016.

<sup>122</sup> *8<sup>e</sup> Biennale de Paris. Italia*, cat. d'expo. de la section italienne (Paris, Musée d'Art Moderne, septembre-octobre 1973).

<sup>123</sup> Voir *36a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, op. cit., pp. 35-37.

<sup>124</sup> *Pèrsona*, cat. d'expo. (BITEF, section italienne, Belgrade, septembre 1971).

<sup>125</sup> Fonds d'archives Incontri Internazionali d'Arte; *Progetti non realizzati; Progetti 1 1971-1975; Pèrsona 2. 36 Biennale Venezia 1972*, Archivio MAXXI Arte, Rome; Fonds d'archives ASAC-Biennale di Venezia, *Biennale Arte 1972; Pèrsona; Graziella Lonardi; Spettacoli Pèrsona*, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venise.

<sup>126</sup> Fonds d'archives Incontri Internazionali d'Arte; *Progetti non realizzati; Progetti 1 1971-1975*, Archivio MAXXI Arte, Rome.

<sup>127</sup> Voir *Contemporanea*, cat. d'expo. (Rome, Villa Borghese, novembre 1973- février 1974).



échoué<sup>128</sup>. Il a donc paru nécessaire de signaler au moins ces hypothèses de rencontre entre les deux pays en réunissant les documents conservés et en se questionnant sur leur potentiel.

Si l'on considère ces échanges, même s'ils ont souvent échoués d'un point de vue davantage lié aux œuvres d'art de la période, il est essentiel de surligner un élargissement certain des démarches artistiques en cause. Pendant les années soixante-dix, les actions et leur aspect théâtral se retrouvent dans le 'comportement' et dans l'Art corporel. Le large emploi de la photographie, de la vidéo, de l'écriture, centrales dans l'Art conceptuel, donnent vie aux tendances du Narrative Art tandis que la centralité de l'analyse des structures, inaugurée par l'Art minimal et abordée avec rigueur dans l'Art conceptuel, est absorbée par la peinture analytique. La coexistence de toutes ces tendances, comme le progressif effritement des labels critiques et du classement des pratiques artistiques à partir d'un système géographique, sont évidents déjà en 1973, si l'on analyse une manifestation comme « Aspects de l'art actuel »<sup>129</sup> où, à côté des actions présentées par Jannis Kounellis et Pier Paolo Calzolari, on retrouve la théâtralité conceptuelle de l'*Apoteosi d'Omero* de Giulio Paolini, les photographies accrochées au mur de Christian Boltanski, les reconstructions archéologiques d'Anne et Patrick Poirier, les projets de Dennis Oppenheim, les assemblages picturaux de Robert Rauschenberg, etc.

En ce qui concerne le Body Art, nous avons mené une analyse comparée entre deux textes de référence sur le sujet. Pour l'Italie, l'étude *Il corpo come linguaggio* par Lea Vergine publié en 1974, et déjà mentionné<sup>130</sup>. Et pour la France, le catalogue de l'exposition organisée par François Pluchart à la Galerie Stadler en 1975, *L'art corporel*<sup>131</sup>.

Ce dernier comprend, dans sa section bibliographique, une référence directe au livre de Lea Vergine, en confirmant une circulation d'idées plutôt articulée entre la France et l'Italie. Tandis que François Pluchart est plus concentré sur la géographie allemande et française et sur des démarches violentes et spectaculaires, Lea Vergine, elle, est plus ouverte à des géographies et à des pratiques très variées, il a été intéressant de remarquer de possibles similitudes entre certaines actions, par exemple entre Ben Vautier et Eliseo Mattiacci ou, comme on l'a déjà suggéré, entre Gina Pane et Giovanni Anselmo.

---

<sup>128</sup> Fonds d'archives Incontri Internazionali d'Arte; *Progetti non realizzati, Progetti 1 1971-1975*, Archivio MAXXI Arte, Rome.

<sup>129</sup> *Festival d'Automne à Paris. Aspects de l'art actuel, présentés par la Galerie Sonnabend*, cat. d'expo. (Paris, Musée Galliera, septembre-octobre 1973).

<sup>130</sup> L. Vergine, *op. cit.*

<sup>131</sup> *L'art corporel, op. cit.*

Concernant les témoignages plus ‘narratifs’, nous avons analysé la production de la période de Christian Boltanski, à partir du succès de la *documenta* de 1972. L’artiste est en effet inclus par Filiberto Menna, avec Jean Le Gac dans une exposition italienne dédiée au Narrative Art chez Enzo Cannaviello à Rome en 1974<sup>132</sup>.

En particulier, il nous est paru approprié de surligner certaines affinités entre les œuvres de Christian Boltanski et d’Eliseo Mattiacci de ces années-là. Les deux artistes étaient présents à la Biennale de Venise de 1972<sup>133</sup>. À partir de cette co-présence, il a été possible de comparer *Les habits de François C.*, œuvre exposée par l’artiste français à Venise, et *Presenze con respiro* d’Eliseo Mattiacci, travail qui date de 1979 mais auquel l’artiste commence à travailler en 1972.

Dans les deux cas, les œuvres sont basées sur la seule présence de vêtements qui apparaissent comme abandonnés par leurs possesseurs humains en jouant sur une nostalgie sombre et troublante. Mais les imaginaires de Christian Boltanski et d’Eliseo Mattiacci se rencontrent surtout grâce à l’emploi de la photographie. Nous avons tenté notamment une analyse de l’exposition de l’Italien « Recupero di un mito », à la galerie L’Attico de Rome en 1975<sup>134</sup>, à travers des précédents ‘boltanskiens’. « Recupero di un mito » cherchait à récupérer la mythologie des Indiens d’Amérique en composant une sorte de mosaïque photographique, avec de gigantographies de portraits d’indigènes en noir et blanc, juxtaposées les unes à côté des autres sur les murs de la galerie. En plus, l’artiste avait inséré une photographie qui le représentait à son tour déguisé en indigène en mettant en scène un renversement de rôles qui apparaît cathartique en troublant les spectateurs. En faisant cela, Eliseo Mattiacci élève un *modus operandi* typiquement attribuable, si on considère l’aspect formel et de présentation, aux œuvres *cult* d’Andy Warhol, à une préoccupation sociale et anthropologique, typique des années soixante-dix. La référence à Andy Warhol ne suffit pas pour expliquer cette exposition qui demeure comme très particulière dans le parcours de l’artiste italien. L’emploi du noir et blanc, par exemple, peut être mis en relation avec les albums photographiques produits par Christian Boltanski à partir de 1971-1972, comme l’idée de se substituer au sujet représenté, en causant une sorte d’erreur d’identité. Si le précédent le plus connu est repérable dans l’œuvre *L’Album de la Famille D.*, présentée par Christian Boltanski en 1972 à Kassel, il faut aussi surligner que de plusieurs albums et livres d’artiste publiés par le Français avaient été montrés en Italie, à Rome, en 1973-1974, à l’occasion de « Contemporanea ». De plus, les deux artistes étaient à Venise en 1972, quand les portraits en noir et blanc de Gerhard Richter étaient exposés dans le Pavillon

---

<sup>132</sup> *Narrative Art*, cat. d’expo. (Cannaviello Studio d’Arte, Rome, novembre 1974).

<sup>133</sup> *36a Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*, op. cit.

<sup>134</sup> *Eliseo Mattiacci. Recupero di un mito*, cat. d’expo. (Rome, L’Attico, octobre 1975).

allemand. Il s'agit de comparaisons inédites qui démontrent une commune réflexion, soit d'ordre méthodologique, soit d'ordre culturel et anthropologique.

Le chapitre se termine par un retour sur des domaines plus 'picturaux'. Étroitement enfermé dans une analyse réductionniste et politique, la question du concept et celle de la théorie, la peinture et les actions en plein air, un *focus* sur le groupe Supports/Surfaces occupe une partie importante du chapitre. Il nous a paru approprié de terminer cet *excursus* sur les tendances des années soixante-dix avec le seul regroupement d'artistes qui s'était officiellement formé en France et qui, avec des démarches très diversifiées, constitue une sorte de récapitulation des oscillations entre les années soixante et les années soixante-dix.

Il s'agit du seul mouvement programmatique en mesure de polariser véritablement l'attention du discours artistique en France pendant les années soixante-dix en se caractérisant par un fort engagement politique et une précise inclination théorique par rapport à la peinture et au rôle de l'artiste dans la société. L'histoire et les vicissitudes du groupe ont été déjà largement abordées dans différents travaux<sup>135</sup>, ainsi que quelques propositions d'analyse comparée avec la scène de la peinture analytique italienne et internationale<sup>136</sup>.

Une analyse plus concentrée sur les œuvres et moins attachée aux domaines de la politique et de la théorie est proposée et argumentée. Elle permet, à partir des œuvres, la tentative d'un questionnement sur des éventuels liens avec l'Arte povera qui soit moins généraliste que les réflexions déjà existantes sur ce thème<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Voir, à titre d'exemple, *Nouvelle peinture en France. Pratiques/Théories*, cat. d'expo. (Saint-Étienne, Musée d'Art et d'Industrie, juin-juillet 1974 ; Chambéry, Musée d'Art et d'Histoire, août-septembre 1974 ; Lucerne, Kunstmuseum, septembre-novembre 1974 ; Aix-la-Chapelle, Neue Galerie/Sammlung Ludwig, 1974-1975 ; Bordeaux, CAPC, mars-avril 1975) ; J.M. Poinsot, *Supports-Surfaces. André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, Claude Viallat, André Valensi*, Paris, Limage 2, 1983 ; M.H. Grinfeder, *Les années Support-Surface 1965-1990*, Paris, Herscher, 1991 ; *Supports/Surfaces 1966-1974. Arnal, Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze, Dolla, Grand, Pagès, Pincemin, Saytour, Valensi, Viallat*, cat. d'expo. (Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne, 1991) ; *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou. Arnal, Bioulès, Buraglio, Cane, Devade, Dolla, Grand, Jaccard, Maurice, Pagès, Pincemin, Rouan, Saytour, Valensi, Viallat*, cat. d'expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, mai-août 1998) ; *Supports/Surfaces. Les origines. 1966-1970*, cat. d'expo. (Nîmes, Carré d'Art, octobre-décembre 2017) ; J. Lepage, *Dossier Supports/Surfaces*, documents réunis par R. Stella, Saint-Étienne, Ceysson, 2018.

<sup>136</sup> Pour les rapports entre les peintres de Supports/Surfaces et la peinture analytique italienne voir *Le soglie della pittura. Francia-Italia 1968-1998*, cat. d'expo. (Pérouse, juin-juillet 1999) ; *Supports/Surfaces. Quattro artisti ieri e oggi : Dezeuze, Dolla, Saytour, Viallat*, cat. d'expo. (Chiavari, Fondazione Zappettini, 2005). Voir aussi *La riflessione sulla pittura. 7a rassegna internazionale d'arte*, cat. d'expo. (Acireale, Palazzo Comunale, septembre-octobre 1973 ; Roma, Galleria Seconda Scala/Cannaviello, octobre 1973).

<sup>137</sup> Voir A.M. Sauzeau, *Le soglie della pittura, la finestra, lo schermo, il velo*, dans *Le soglie della pittura. Francia-Italia 1968-1998*, op. cit., pp. 11-15 ; B. Rose, *Supports/Surfaces et l'attaque post-minimaliste sur l'objet*, dans D. Abadie, dir., *Supports/Surfaces*, actes du colloque (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Auditorium Colbert, 24 juin 1998), Paris, galerie nationale du Jeu de Paume, 2000, pp. 46-57 ; B. Satre, *Arte Povera versus Supports/Surfaces. L'étroit parallélisme*, in *Supports/Surfaces. Les origines. 1966-1970*, op. cit., pp. 60-71.

Certains artistes liés au groupe, Claude Viallat ou Bernard Pagès notamment, ont entrepris un contact plutôt précoce avec le milieu italien en participant par exemple à l'exposition « Un paese + l'avanguardia artistica » à Anfo en 1968<sup>138</sup>. Ils ont été aussi montrés à Milan ou à Gênes pendant les années soixante-dix notamment grâce à Daniel Templon<sup>139</sup>. Supports/Surfaces fait donc objet d'une réception discrète en Italie, mais qui n'est pas étudiée. Cette remarque implique aussi la question des liens entre les galeristes français et italiens pendant les années soixante-dix, une piste rarement explorée.

Des affinités entre Supports/Surfaces et l'Art pauvre ont pu être considérées dans les dernières années, à partir de certaines expositions en plein air organisées par le groupe français, ou bien par l'emploi de matériaux pauvres<sup>140</sup>. Les pratiques des artistes de Supports/Surfaces, en effet, démontrent d'une réflexion sur la peinture qui parfois dépasse ou annule la conception traditionnelle du 'tableau', en la mettant en crise. En revanche, une comparaison en s'en servant d'une approche formelle gérée par les œuvres n'a jamais été proposée.

Le recours à la peinture chez Supports/Surfaces ne se limite absolument pas à la réalisation de peintures ou tableaux au sens traditionnel du terme, mais vise plutôt à l'accomplissement de créations tridimensionnelles composites, très expérimentales. En particulier, certains travaux de Giulio Paolini comptent de nombreux points de rencontre avec ceux de Daniel Dezeuze – tous les deux étaient représentés en France par Yvon Lambert – ou de Claude Viallat, aussi que des membres du groupe BMPT – Daniel Buren et Niele Toroni en particulier –, qui essaient à leur tour de déconstruire la peinture et le système canonisé de l'art. Les sculptures bricolées de Bernard Pagès peuvent à leur tour être mises en relation avec des œuvres de Jannis Kounellis et Mario Merz. L'utilisation du bois pour conduire un discours sur les processus, le temps et l'espace chez Toni Grand évoque enfin Giuseppe Penone. En général, les choix du groupe français d'exposer souvent en plein air et surtout le caractère artisanal et la

---

<sup>138</sup> Pour *Un paese + l'avanguardia artistica* voir A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 51-71 ; R. Seccamani, *1968. Anfo nel clima del '68: Un paese + l'avanguardia artistica*, Brescia, Tipografia Alto Chiese, 2021.

<sup>139</sup> Voir, à titre d'exemple, *Dolla, Isnard, Viallat*, cat. d'expo. (Gênes-Milan, La Bertesca, février 1974) ; J. Verlaïne, *Daniel Templon. Une histoire d'art contemporain*, op. cit.

<sup>140</sup> Voir B. Satre, op. cit. Voir aussi E. de Chassey, *L'abstraction comme utopie rustique*, dans *Supports/Surfaces*, actes du colloque, op. cit., pp. 31-46 ; R. O'Neill, « Été 70: The Plein-air Exhibitions of Supports/Surfaces », *Journal of Curatorial Studies* 1, 3, 2012, pp. 349-368 (version en ligne <https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2019/02/Contribution-Rosemary-O'Neill-Supports-Surfaces.pdf>).

façon de placer les œuvres dans l'espace par des solutions très novatrices et libres permettent de se questionner sur le rôle joué par l'Arte povera à cet égard.

Après avoir rendu compte des nombreuses études existantes, qui parfois se réfèrent aux convergences et aux divergences avec les domaines minimal, conceptuel, ou bien analytique, nous avons développé de nombreuses comparaisons, soit méthodologiques, soit formelles, entre des œuvres des Français et des Italiens en les rapprochant. Ce sont surtout les travaux effectués à Coaraze en 1969 et de l'été de 1970<sup>141</sup>, réalisés dans des lieux ouverts et périphériques de la France qui ont sollicité une confrontation avec l'Art pauvre. Il ne serait pas approprié de retracer une totale adhérence aux recherches processuelles, pauvres ou de Land Art, on pourrait plutôt parler de suggestions accueillies à partir d'un commun *background* qui refuse le marché de l'art et des lieux d'exposition institutionnels. À partir de ces caractéristiques-là, certains artistes de Supports/Surfaces cherchent en groupe, surtout lors de ces occasions et à partir d'une formation très attachée à la peinture et aux théories poststructuralistes engagées, à déstructurer le tableau canonique, et à créer des œuvres éphémères qui dialoguent avec le paysage environnant en dépassant, même pour un instant, le musée et le marché.

En analysant l'expérience du groupe français à la lumière de l'Arte povera, une différence substantielle est apparue entre les démarches du sous-groupe plus étroitement lié à Nice et au Midi français, comme dans le cas de Claude Viallat, Noël Dolla, ou Bernard Pagès, et du sous-groupe plus 'parisien', notamment formé par Louis Cane, Marc Devade ou, sous certains aspects, Daniel Dezeuze. Les premiers, en contact avec le milieu niçois<sup>142</sup>, avec des artistes comme Ben Vautier ou Arman, par exemple, avaient développé leur formation sous l'influence du Nouveau Réalisme et surtout des recherches d'Yves Klein. Pour ces raisons, même en abordant des questions 'structurelles' ou théoriques liées à la peinture, leurs œuvres démontrent une liberté et une ouverture très remarquable aux contaminations artistiques. En revanche, les artistes plus proches de Paris, en contact avec la rédaction de la revue *Tel Quel*, développent une attitude plus attachée à la théorie, comme le démontre la fondation de leur propre revue *Peinture. Cahiers Théoriques*. Si l'on analyse cette faille d'un point de vue critique, on peut remarquer qu'il y a aussi une différence : la voix critique du côté niçois est représenté surtout par Jacques Lepage, tandis que les Parisiens sont appréciés surtout par Marcelin Pleynet qui crée autour d'eux une spéculation critique très complexe et théorique<sup>143</sup>. Le système critique élaboré par Marcelin

---

<sup>141</sup> Voir J. Lepage, *op. cit.*, pp. 114-117.

<sup>142</sup> Pour la scène niçoise des années soixante et soixante-dix, voir *À propos de Nice*, cat. d'expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, janvier-avril 1977).

<sup>143</sup> M. Pleynet, *L'enseignement de la peinture*, Paris, éditions du Seuil, 1971.

Pleynet, très articulé et parfois nébuleux, a beaucoup retenu l'attention du milieu culturel parisien, surtout pendant les années soixante-dix, en finissant par éclipser les caractéristiques réelles des œuvres et par réduire, dans l'imaginaire commun, les recherches de tous les artistes de Supports/Surfaces à la seule théorie et à l'engagement politique<sup>144</sup>.

Même si le sujet est évidemment la peinture, le problème se configurant en tant qu'investigation de ses mécanismes intrinsèques et de leur redéfinition, il est impossible de négliger totalement les outils et les lieux choisis pour mettre en scène cette investigation particulière. Quand Claude Viallat laisse à l'extérieur ses draps travaillés avec une trame obtenue par la répétition de la même entité picturale, très vive et chromatiquement 'active', afin que la pluie puisse décolorer et modifier l'œuvre de façon imprévisible, nous sommes face à un processus qui dépasse tout contrôle exercé par l'artiste, une manière de dialoguer avec des préoccupations déjà posées par Yves Klein, mais aussi, en parallèle, par les artistes 'pauvres'.

L'emploi de cette forme bizarre, qui peut ressembler à une tache de couleur sur une palette et qui garde le souvenir d'expériences picturales très liées à la France, notamment les tableaux de Sam Francis ou les papiers découpés de Henri Matisse, peut être lu, dans une mise en contexte des recherches de la fin des années soixante, comme une sorte de version picturale des problèmes développés par l'Antiforme.

De la même manière, il n'est pas possible d'aborder les *Restructurations spatiales* de Noël Dolla, actions qui conjuguent la peinture à l'espace naturel, étant exécutées notamment dans des lieux naturels très vastes et isolés difficiles à atteindre et qui sont restituées à travers des photographies<sup>145</sup>, sans s'interroger sur les parallèles développements des recherches afférentes au Land Art ou, en Italie, aux artistes comme Giuseppe Penone. Il est évident que même si la peinture constitue le point de départ commun, parmi ces artistes français, il y en a certains qui s'interrogent sur des questions de plus grande envergure suggérant un vif intérêt à l'encontre des expériences internationales.

À propos de cette ouverture internationale, il a paru intéressant d'analyser de citations tirées des écrits de Daniel Dezeuze<sup>146</sup>. L'artiste, connu pour ses châssis privés de la toile, substituée par des matériaux transparents pour réfléchir sur la pure structure et sur les outils liés à la peinture et au tableau, a en effet beaucoup observé le travail de ses collègues étrangers, en surlignant le

---

<sup>144</sup> Voir E. de Chasse, *De la Chine ou de la peinture ?*, dans *Supports/Surfaces. Les origines. 1966-1970*, op. cit., pp. 84-91.

<sup>145</sup> Pour les *Restructurations spatiales* de N. Dolla voir E. Antoine, L. Gauthier, dir., *Noël Dolla. Restructurations spatiales (1969-2016)*, Paris, Black Jack, 2017.

<sup>146</sup> D. Dezeuze, *Daniel Dezeuze. Textes, entretiens, poèmes, 1967-2008*, préf. H.-C. Cousseau, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2008.

recours aux matériaux pauvres et leur idée d'agir 'contre la forme'. Il a été frappant de lire ses interprétations des feutres de Robert Morris, par exemple, car bien que très attaché à la théorie et à l'importance de la peinture, l'artiste réfléchit quand même à ces questions. L'esprit de ses châssis est très proche des œuvres conçues par Giulio Paolini en Italie, en plus du développement de son travail dès le début des années soixante-dix, qui montrent l'emploi de matériaux souples, en se confrontant aux actions d'enrouler et de dérouler, qui dénotent une attention envers le processus, ce qui n'est pas sans rappeler des artistes comme Richard Serra ou Sarkis.

Il faut aussi se souvenir du fait que certains artistes de Supports/Surfaces, notamment Toni Grand et Bernard Pagès, se définissaient des sculpteurs et non pas des peintres. Si on analyse, enfin, ces deux cas, les plus attachés à la sculpture, un rapport avec l'Art pauvre apparaît très clairement.

Dans le cas de Toni Grand, à partir de l'emploi du bois, matériau naturel qui est soumis à des manipulations continues dans l'espace comme il arrive souvent quand on aborde l'Art pauvre à travers des titres qui mettent en évidence le côté processuel de ces opérations. L'artiste était présent à l'édition de la Biennale de Paris de 1967, quand les adhésions autour du groupe Supports/Surfaces n'étaient pas encore bien définies, et avait eu la possibilité, à cette occasion, de se confronter de façon directe avec les œuvres des Italiens, tels que Pino Pascali et Eliseo Mattiacci, avec leur formes libres et innovatives, mais aussi Michelangelo Pistoletto ou Jannis Kounellis, par exemple. L'importance d'un artiste comme Jannis Kounellis est essentielle surtout pour Bernard Pagès. Ses tas de charbon, de bois ou de sable dialoguent avec l'esthétique et avec les matériaux choisis aussi par cet artiste, connu en France à partir de 1967. En plus, ses expérimentations avec les tubes coïncident avec l'œuvre exposée par Eliseo Mattiacci à la Biennale de Paris de 1967, souvent reproduite dans la presse et discutée par les médias français.

Il a été retenu de conclure le chapitre avec une réflexion d'ordre globale ayant pour objet la peinture, son côté analytique, son progressif retour après son abolition de la fin années soixante, mais aussi ses interférences avec les pratiques pauvres, processuelles ou conceptuelles, évidence soulignée, par exemple, à partir du cas de Supports/Surfaces.

Même si beaucoup d'artistes de l'avant-garde avaient renoncé officiellement à la peinture, Daniel Pommereulle, Gina Pane, Bernard Borgeaud et Christian Boltanski ou Sarkis en France, comme en Italie Mario Merz, Jannis Kounellis, ou Pier Paolo Calzolari, le 'fantôme' de la peinture et le concept d'artiste peintre survivaient de manière souterraine en réémergeant parfois par intermittence. Après d'avoir être niée, puis analysée et déstructurée, au cours des années

soixante-dix, la peinture se prépare inévitablement à être au centre du débat artistique et critique global. Même le travail d'un artiste comme Marcel Duchamp, qui avait à son tour renoncé à la peinture pour devenir un vrai artiste culte pour la jeune génération des années soixante et soixante-dix plus proche de l'art processuel et conceptuel, à la fin des années soixante-dix fait l'objet d'une récupération 'en clés picturale'<sup>147</sup>. Cette idée est défendue avec véhémence, par exemple, par Jean Clair. Après avoir défendu les artistes de l'avant-garde française dans *L'Art Vivant*, et d'en avoir aussi tenté une historicisation en 1972 dans son livre *Art en France : une nouvelle génération*<sup>148</sup>, vers 1975 Jean Clair laisse la rédaction de la revue d'avant-garde, qui va bientôt fermer, en essayant de décréter la fin des avant-gardes et le retour à la peinture et à la tradition<sup>149</sup>. Ces croissantes réactions aux tendances de l'art des années soixante et soixante-dix vont partout confluer finalement dans la nouvelle peinture des années quatre-vingt.

Le discours sur la peinture, abordé plus largement dans le dernier chapitre de la thèse, permet aussi d'analyser une exposition pour le moins surprenante de 1974 lorsque Jannis Kounellis présente à la Galerie Sonnabend de Paris trois tableaux, structures monochromes carrés qui s'interrogent sur le retour et sur l'analyse du tableau<sup>150</sup>. Il s'agit d'aspects importants pour l'artiste, qui avait abandonné ses pinceaux et sa palette mais qui, évidemment, se considérait comme un peintre et s'intéressait à la peinture. Cette exposition française de Jannis Kounellis se situe, probablement, comme une réaction aux toiles sol-mur de Louis Cane, artiste déjà rencontré dans le groupe de Supports/Surfaces, qui circulaient beaucoup en Italie vers 1973-1974. Ces œuvres, présentes aussi à la Biennale de Paris de 1973<sup>151</sup>, avaient également été exposées à l'importante exposition itinérante entre Acireale et Rome : « La riflessione sulla pittura »<sup>152</sup>. Puis, entre 1973 et 1974, à Rome dans « Contemporanea »<sup>153</sup>. De plus, une toile sol-mur avait été reproduite en couverture de la revue de Tommaso Trini *DATA*, confirmant le succès de Louis Cane aussi en Italie<sup>154</sup>.

---

<sup>147</sup> *L'œuvre de Marcel Duchamp*, cat. d'expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, février-mai 1977).

<sup>148</sup> J. Clair, *Art en France : une nouvelle génération*, op. cit.

<sup>149</sup> Voir en particulier le dernier éditorial écrit par le critique français dans le dernier numéro de la revue : J. Clair, « Petites notes brèves sur la situation de la peinture et de l'avant-garde en guise de conclusion provisoire », *Chroniques de L'Art Vivant*, 57, mai 1975, pp. 5-6.

<sup>150</sup> L'exposition en question se tient à la Galerie Sonnabend de Paris à la fin de 1973.

<sup>151</sup> *8e Biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes*, cat. d'expo. (Paris, Musée d'Art Moderne, septembre-octobre 1973).

<sup>152</sup> *La riflessione sulla pittura. 7a rassegna internazionale d'arte*, op. cit.

<sup>153</sup> *Contemporanea*, op. cit.

<sup>154</sup> Voir L. Cane, « Per terra, piegata, con il colore », *DATA*, III, 7-8, été 1973, pp. 78-83.



Jannis Kounellis semble critiquer la conception très froide et théorique des œuvres de l'artiste français : à ses toiles encadrées, de format carré et monochrome, accrochées au mur mais presque à la hauteur du sol, en référence aux toiles sol-mur, Kounellis ajoute des objets qui semblent réfléchir à la valeur historique et culturelle propre à la peinture, une valeur à sauvegarder et qui ne peut pas être réduite à son degré zéro. Cette opération permet de penser l'importance de la peinture, mais aussi de l'histoire culturelle et de la tradition, éléments fondamentaux pour les artistes les plus novateurs. Par ailleurs, l'exposition de Kounellis représente aussi un questionnement très subtil à l'égard des typologies et des significations très différents que le concept de peinture peut prendre en compte et représenter dans les divers moments de l'histoire de l'art. Ces aspects picturaux se retrouvent aussi dans les *Attaccappanni* exposés en 1978 par Luciano Fabro qui dialoguent avec les étendoirs, les mouchoirs teints de Noël Dolla. Ces œuvres permettent d'abolir l'idée de l'existence de catégories trop nettes et autoréférentielles en faveur d'une perspective dialectique et dialogique entre genres et poétiques, même lorsqu'elles semblent apparemment éloignées.

- *Une auto-analyse à travers le miroir de l'Histoire. Nouvelles stratégies de lecture, historisation et diffusion entre la fin des années soixante-dix et les années quatre-vingt*

La dernière partie de la thèse : *Une auto-analyse à travers le miroir de l'Histoire. Nouvelles stratégies de lecture, historisation et diffusion entre la fin des années soixante-dix et les années quatre-vingt*, aborde la réception de l'Arte povera en France pendant la deuxième partie des années soixante-dix, à l'intérieur d'un contexte très modifié, divisé entre théories postmodernes et nouvelle peinture internationale, mais aussi caractérisé par la célébration des tendances de la décennie précédente.

Nous avons tout d'abord exposé les données générales relatives au phénomène de la nouvelle peinture internationale en Italie et en France. Des expériences internationales comme l'exposition « Aperto 80 » à la Biennale de Venise de 1980<sup>155</sup> ou bien le livre paru en 1982 : *Transavantgarde International* par Achille Bonito Oliva<sup>156</sup>, qui contient de nombreux dossiers sur

---

<sup>155</sup> Voir *39a Biennale Internazionale di Venezia. Arti Visive. Catalogo generale*, cat. d'expo. (Venise, juin-septembre 1980) ; *Aperto 80. La pittura come novità*, dans F. Castellani, E. Charans, dir., *Crocevia Biennale*, Milan, Scalpendi, 2017, pp. 271-280.

<sup>156</sup> A. Bonito Oliva, *Transavantgarde International*, Milan, G. Politi editore, 1982. Voir aussi A. Bonito Oliva, « La Transavanguardia italiana », *Flash Art*, 92-93, octobre-novembre 1979, pp. 17-20 et D. Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Milan-Macerata, Quodlibet, 2020.

les nouvelles 'écoles picturales' qui viennent de se former à ce moment-là, permettent de mesurer les changements en cours<sup>157</sup>.

Au début des années quatre-vingt, la Trans-avant-garde italienne, créée en 1979 par Achille Bonito Oliva à travers d'une construction critique qui s'oppose ouvertement à l'expérience de l'Arte povera, en proclamant une récupération du passé et de la tradition par des citations picturales, est exposée aussi à Paris, surtout au sein des éditions de la Biennale de Paris de la seconde moitié des années soixante-dix et à la galerie de Daniel Templon.

À son tour Yvon Lambert, qui avait défendu l'avant-garde de la décennie précédente en exposant des artistes comme Daniel Buren, Giulio Paolini, Daniel Dezeuze, Dennis Oppenheim, Richard Long, etc., expose la nouvelle figuration française de Robert Combas et d'Hervé Di Rosa, phénomène fort qui révèle un esprit *underground* et libre. La réaction des artistes de la génération précédente est immédiate : Giulio Paolini et Daniel Buren, par exemple, critiquent brusquement le choix d'Yvon Lambert et délaissent, pendant ces années-là, sa galerie<sup>158</sup>.

Malgré cela, l'air de renouvellement et de liberté des années quatre-vingt en France permet la coexistence de la peinture avec de recherches le plus diverses et notamment avec celles de l'Art pauvre, qui devient l'une des tendances de pointe du moment. En effet, les choses sont en train de changer à Paris : après les difficultés rencontrées pendant les années soixante et soixante-dix, un événement capital comme l'ouverture du Centre Georges Pompidou en 1977, conjointement à un renouvellement des stratégies politiques, visant à renforcer la présence d'œuvres d'art actuel sur le territoire<sup>159</sup>, témoignent d'un rapide changement de direction.

La supposée fin des avant-gardes, soutenue surtout par les critiques<sup>160</sup> et justifiée par un retour de la peinture, ainsi que les facteurs comme le climat culturel postmoderne, qui adopte une optique de synchronie qui affaiblit les distances entre passé et présent<sup>161</sup>, et la mise en perspective historique des événements culturels et artistiques de la décennie précédente, permettent aux artistes de la génération précédente, et aussi à certains critiques, de réfléchir sur l'histoire, sur le temps qui passe en relation aux modes et à la perception d'une l'héritité culturelle à

---

<sup>157</sup> Pour ce qui concerne la France, voir J. De Loisy, *La nouvelle peinture en France*, dans A. Bonito Oliva, *Transavantgarde International*, *op. cit.*, pp. 211-220.

<sup>158</sup> Voir mon entretien avec Giulio Paolini dans les annexes.

<sup>159</sup> Voir à ce propos Y.M. Bernard, *Origine et création des fonds régionaux d'art contemporain. 1981/1986 : les années militantes*, Saint-Gilles-les-bains, Ter'la, 2015.

<sup>160</sup> À ce propos, voir en particulier J. Clair, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983.

<sup>161</sup> À ce propos voir R. Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Milan/Udine, Mimesis 2020 (première éd. *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Azzate, Bompiani, 1974).

sauvegarder<sup>162</sup>. Cependant, la préoccupation des artistes de l'Arte povera et de leurs contemporains français semble devenir, pendant les années quatre-vingt, une confrontation avec l'histoire.

Le passé, ancien ou récent, devient un indice, un témoignage à redécouvrir et avec lequel se confronter pour mesurer et mettre en lumière le présent, parfois de façon critique, à travers une récupération de valeurs culturelles et poétiques menacées par ces basculements en acte. A cet égard, les œuvres de Anne et Patrick Poirier et aussi de Giulio Paolini sont parlantes.

Entre 1973 et 1976, l'œuvre de Giulio Paolini connaît une importante réception en France grâce au soutien de la Galerie Yvon Lambert. Ses démarches artistiques sont très personnelles et plutôt éloignées de l'Art pauvre, même si l'œuvre de l'artiste avait représenté pour Germano Celant un point de repère significatif. Après la participation à la Biennale de Paris de 1973 encouragée par Yvon Lambert, nous avons analysé ses expositions chez le même galeriste (1976 ; 1978) et sa première exposition personnelle au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1978)<sup>163</sup>. Pour ce faire, les nombreux témoignages recueillis grâce à un entretien avec l'artiste ont été essentiels<sup>164</sup>.

L'œuvre de Giulio Paolini présente généralement de liens avec le travail d'artistes comme Daniel Buren, Daniel Dezeuze, Niele Toroni. Il s'agit d'une œuvre très variable, qui se prête à plusieurs interprétations sur la base du segment de travaux considérés. Au début des années soixante-dix, par exemple, Catherine Millet en relevait les aspects conceptuels en s'appuyant surtout sur l'apparence formelle des œuvres, lisibles à travers d'une optique froide et rigoureuse<sup>165</sup>. Mais la poétique 'paolinienne' échappe à toutes définitions : sa globale cohérence interne ne cache pas une tension toujours vive entre la géométrie, avec une esthétique élégante et minimale, et la passion pour l'histoire de l'art et l'archéologie c'est-à-dire pour l'héritage culturelle du temps, ses mécanismes et ses contradictions.

En particulier, sa production de la fin des années soixante-dix où le goût 'archéologique', est mis en relation avec les œuvres d'Anne et Patrick Poirier, très attachés à l'archéologie et à l'Italie où ils avaient longuement séjourné. Nous avons réussi à rencontrer et à interviewer Anne et Patrick Poirier qui ont souligné l'importance des expositions visitées à Rome entre la fin des

---

<sup>162</sup> Cette tendance est remarquée par Jean-Luc Daval dans l'introduction à l'annuel Skira de 1980, voir J.L. Daval, *Introduction*, dans *Skira Annuel Art Actuel numéro spécial 1970-1980*, Genève, Skira, 1980, p. 6.

<sup>163</sup> *Giulio Paolini. Del bello intelligibile*, cat. d'expo. (Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, novembre 1978-janvier 1979).

<sup>164</sup> *Op. cit.*

<sup>165</sup> Voir mon entretien avec Catherine Millet dans les annexes.

années soixante et la décennie successive : l'étonnement pour les chevaux de Jannis Kounellis à L'Attico, mais aussi la rencontre heureuse avec la production de Giulio Paolini<sup>166</sup>.

L'artiste italien s'est, à son tour, exprimé au sujet de son intérêt pour l'archéologie, la passion du fragment et, par conséquent, pour la mémoire historique et artistique des éléments qui rapprochent ses recherches de celles du couple français. Les œuvres de Anne et Patrick Poirier étaient visibles en Italie, à la fin des années soixante-dix, surtout à Milan, chez Massimo Valsecchi, mais aussi aux Biennales de Venise. Elles étaient largement reproduites dans revues comme *DATA*<sup>167</sup>. En ce qui concerne Giulio Paolini et la France, l'artiste était beaucoup montré soit par les galeries, soit par les musées locaux.

La configuration modulaire à la base de *Le Jardin Noir*, exposé chez Massimo Valsecchi en 1977, œuvre qui se compose de plusieurs panneaux photographiques avec des sujets végétaux disposés aux murs de la galerie de façon rythmique, renvoie aux modalités d'accrochage choisies par Giulio Paolini au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1978 où l'artiste présente les deux premières parties de sa série *Del bello intelligibile*. L'artiste se proposait pour l'occasion de composer, d'une façon mentale, une sorte d'architecture classique, un temple idéal suspendu entre un goût classique pour la ruine et pour l'archéologie et une mise en espace conceptuelle, très cérébrale et minimale. Le message véhiculé par Giulio Paolini était celui de l'histoire de l'art et du rôle du musée, envisagé comme un lieu tout autant sacré que problématique, une sorte d'archive de la mémoire collective culturelle qui, en cherchant à la sauvegarder, pouvait aussi courir le risque de l'isoler du contexte sociale et existentiel du vécu.

Ces préoccupations rencontrent complètement la sensibilité d'Anne et Patrick Poirier : leur travail avait été défini par Jean Clair, déjà en 1972, comme '*une archéologie du présent*'<sup>168</sup>, une révocation du passé toujours subjective qui parlait au temps présent en posant aux spectateurs des questions, des problèmes, plutôt que des réponses. Les concepts de mémoire à sauvegarder, à ordonner à l'intérieur d'archives mentales, mais aussi à questionner et à mettre au jour étaient donc tout à fait centrales soit pour les Français et pour l'Italien.

Au même temps, il est possible de rapprocher les moulages en papier exécutés par Anne et Patrick Poirier entre *Ostia Antica* (1971) et *Isola Sacra* (1973) à partir de fragments anatomiques de statues anciennes et les moulages en plâtre obtenus, dans les mêmes années, par Giuseppe

---

<sup>166</sup> Voir mon entretien avec Anne et Patrick Poirier dans les annexes.

<sup>167</sup> Voir, à titre d'exemple, auteur inconnu, « Visibilia », *DATA*, 25, février 1977, p. 11.

<sup>168</sup> J. Clair, « Une archéologie du présent », *Chroniques de L'Art Vivant*, 32, août-septembre 1972, pp. 16-17. Voir aussi G. Lascault, « Anne et Patrick Poirier et les ruines vivantes », *XX<sup>e</sup> Siècle*, XXXV, 40, juin 1973, pp. 180-181.

Penone à partir de son propre corps (série *Svolgere la propria pelle*) : en effet Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Anne et Patrick Poirier, ils exposaient tous chez Paul Maenz à Cologne<sup>169</sup>. Comme nous le verrons, l'élan historique rencontré dans ces œuvres et leurs fascinations archéologiques seront aussi à la base de l'interprétation de l'art des artistes de l'Art pauvre fournie en 1981 à l'occasion de la célèbre exposition « Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959 », conçue par Germano Celant pour relancer l'Art pauvre et l'art italien à l'étranger en utilisant un filtre éminemment historique<sup>170</sup>. Avant l'exposition au Centre Pompidou, le *revival* de l'Arte povera avait déjà été lancé à Paris grâce à la programmation de la Galerie Durand-Dessert dont nous avons reconstruit les principaux moments.

L'histoire de cette galerie, caractérisée par une programmation très internationale, n'a jamais fait objet d'une étude systématique et complète. En lien avec la thèse, nous nous sommes focalisé sur les expositions des artistes de l'Arte povera en utilisant les matériaux privés des galeristes<sup>171</sup>.

Un entretien<sup>172</sup> accompagné de la consultation de leurs documents privés a été réalisé. Les Durand-Dessert ouvrent leur espace à Paris en 1977 où ils exposent pour la première fois Giovanni Anselmo (1978 ; puis, en 1982), Giuseppe Penone (1979 ; puis, en 1986), Mario Merz (1979), Jannis Kounellis (1981 ; puis, en 1983 et en 1985). Les artistes de l'Arte povera seront exposés pendant plus de vingt-ans très fréquemment chez les Durand-Dessert. Nous nous sommes attardés sur les expositions entre la fin des années soixante-dix à la première moitié des années quatre-vingt et sur l'analyse des œuvres exposées et sur leur réception.

La programmation de la Galerie Durand-Dessert<sup>173</sup> démontre une ligne d'action très singulière pour le contexte français de ces années-là, moment où les artistes européens, encore pas trop connus en France par rapport à leur succès international, sont privilégiés. Les artistes sont toujours invités en personne, séjournent à la galerie avec les galeristes pendant quelques jours et créent des installations conçues sur place, étroitement liées à l'espace mis à disposition, mais aussi en écho avec les conversations entretenues avec les galeristes. Mario Merz, par exemple, compose une version de : *Les maisons tournent autour de nous, ou nous tournons autour des maisons ?* à partir de l'interaction imprévue entre les chats des Durand-Dessert et ses matériaux

---

<sup>169</sup> P. Maenz, dir., *Paul Maenz Köln 1970-1980. Der Blick zurück ist ein Blick auf die Gegenwart und/oder die Wahrheit hat viele Brüste*, Cologne, Paul Maenz, 1980. Voir aussi M.G. Messina, « Arte concettuale e mercato tedesco. Il caso della Galerie Paul Maenz a Colonia », *Ricerche di storia dell'arte*, 132, 2020, pp. 29-38.

<sup>170</sup> *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, cat. d'expo. (Paris, Centre Georges-Pompidou, juin-septembre 1981).

<sup>171</sup> Archives personnelles de Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris.

<sup>172</sup> Entretien avec Liliane et Michel Durand-Dessert, dans les annexes.

<sup>173</sup> Voir G. Tosatto, dir., *L'art au futur antérieur. Liliane et Michel Durand-Dessert. L'engagement d'une galerie 1975-2004*, publié à l'occasion de l'exposition (Musée de Grenoble, 2004) Arles, Actes Sud, 2004.

de travail, finissant pour peindre les silhouettes des animaux sur la surface de l'œuvre. Cette œuvre en particulier, vendue très rapidement au Musée d'Art Contemporain de Gand, apparaissait à l'époque de façon remarquablement différente de ce qu'il en reste aujourd'hui. Les témoignages des galeristes et les documents fournis ont permis de retracer toutes les modifications survenues liées à la rupture de certaines parties pendant le transport de Paris à Gand.

Comme l'histoire relative à l'œuvre de Mario Merz le démontre, l'importance des Durand-Dessert s'est révélée fondamentale, surtout pendant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, pour la vente d'œuvres d'Arte povera à de nombreux musées français et dans le monde. Les mêmes galeristes, en poursuivant leur aventure, mettent ensemble pendant les années une collection d'œuvres d'Art pauvre incontournable, en réunissant de nombreuses pièces historiques de Pino Pascali, Giulio Paolini, Gilberto Zorio, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto etc. De plus, notre recherche a mis en évidence le rôle d'intermédiaires joué par le couple entre les artistes italiens et les responsables des institutions françaises<sup>174</sup>, comme dans le cas de Suzanne Pagé pour l'organisation des premières expositions monographiques dédiées aux artistes de l'Art pauvre au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris<sup>175</sup>.

L'histoire de la galerie a été retracée en tenant compte aussi des autres artistes exposés, qui vont de Joseph Beuys à Gerhard Richter. L'entretien avec les Durand-Dessert a également permis de révéler leur rôle central bien que caché dans la rédaction de la revue gérée par Bernard Lamarche-Vadel *Artistes* où beaucoup de place était réservée à l'Arte povera<sup>176</sup>. En opérant avant même du succès obtenu par « Identité Italienne » en 1981, les Durand-Dessert représentent les vrais précurseurs du *revival* de l'Art pauvre en France. Leur exemple sera plus tard suivi par

---

<sup>174</sup> Voir S. Pagé, correspondance épistolaire avec M. Merz, lettre du 4 avril 1980, Archives du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris : *Mario Merz 1981* ; Bertrand, *Boltanski, Merz* ; *Mario Merz, Assurance, transport, devis, feuillets de prêts*.

<sup>175</sup> Voir *Giulio Paolini. Del bello intelligibile, op. cit.* ; *Kounellis*, cat. d'expo. (Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, avril-juin 1980) ; « Mario Merz », cat. d'expo. (Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, mai-septembre 1981 ; Bâle, Kunsthalle, juillet-septembre 1981) ; *Giuseppe Penone*, cat. d'expo. (Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, juillet-septembre 1984) ; *Giovanni Anselmo*, cat. d'expo. (Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, juin-septembre 1985).

<sup>176</sup> Voir, à titre d'exemple, B. Blistène, « Giuseppe Penone », *Artistes*, 5, juin-juillet 1980, pp. 18-21 ; C. Gintz, « Anselmo à Grenoble », *Artistes*, 6, octobre-novembre 1980, pp. 51-52 ; D. Zacharopoulos, « Pier Paolo Calzolari », *Artistes*, 6, octobre-novembre 1980, pp. 43-47.

d'autres galeristes hors de Paris comme cela est le cas de Pietro Sparta et sa galerie à Chagny, en Bourgogne<sup>177</sup>.

Après avoir réintroduit les Durand-Dessert au cœur de cette histoire, nous pouvons finalement aborder de façon plus lucide les événements du début des années quatre-vingt, notamment le *revival* de l'Arte povera et les nombreuses acquisitions publiques menées par les musées français juste après l'exposition au Centre Pompidou de 1981 « Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959 »<sup>178</sup>.

À partir des documents conservés aux archives de la Bibliothèque Kandinsky (Centre Pompidou, Paris), et des témoignages inédits retrouvés à Paris, il s'agit ici de comprendre le rôle de l'exposition organisée par Germano Celant par rapport au renouvellement de la réception de l'Art pauvre en France et son historisation.

Nous nous sommes concentré, en particulier, sur la réception française d'« Identité Italienne », en adoptant un point de vue nouveau qui rend compte des possibles réactions dans la nouvelle scène artistique. L'exposition a été souvent au centre du débat critique italien. On connaît parfaitement aujourd'hui les œuvres exposées<sup>179</sup>, les vicissitudes liées au monumental catalogue<sup>180</sup>, le rapport entre Germano Celant, Pontus Hulten et les expositions organisées par ce dernier dans la même période au Centre Pompidou<sup>181</sup>, la réception critique italienne et les polémiques liées au désaccord entre l'Arte povera de Germano Celant et la Transvanguardia de Achille Bonito Oliva<sup>182</sup>, mais le point de vue français, avec toutes les questions relatives au contexte originel du déroulement, n'a été jamais considéré.

En France, « Identité Italienne » est perçue principalement comme une réflexion *à posteriori* sur l'Art pauvre, qui devient l'aboutissement le plus éloquent de la tradition artistique et culturelle italienne avec son mélange parfait entre histoire et théâtralité. En se focalisant surtout sur l'allure 'archéologique' des œuvres de Giulio Paolini, Jannis Kounellis et

---

<sup>177</sup> Voir M. Nuridsany, « L'effet Sparta », *Le Figaro*, 30 août 1988, coupure de presse [APTOF MCP 22], Archives du Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Paris: *Manifestations culturelles ; Chagny ; Galerie Pietro Sparta*.

<sup>178</sup> *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959, op. cit.* Il est important de signaler que l'exposition a déjà fait l'objet d'une étude par Silvia Cammarata, qui a individué la majorité des œuvres et des documents exposés. Voir S.M. Cammarata, « Identité Italienne 1981. Storia e significato di una mostra », *L'Uomo Nero*, XVII, 17-18, février 2021, pp. 281-307.

<sup>179</sup> Voir note de bas de page précédente.

<sup>180</sup> M.G. Messina, « Identité Italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia », *Palinsesti*, 4, 2014, pp. 1-20.

<sup>181</sup> *ibid.* ; S.M. Cammarata, *op. cit.*

<sup>182</sup> G. Celant, *Pour une identité italienne*, dans *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959, op. cit.*, pp. 8-23.

Michelangelo Pistoletto, la presse française cite souvent le mélodrame italien et insiste sur l'instance 'baroque' transmise par ces résultats. Les références au théâtre et au baroque, qui avaient été hypnotisées pour la première fois à la fin des années soixante en relation, par exemple, aux œuvres de Pino Pascali, sont remises en cause après plus de dix ans. Cette fois, ces caractéristiques sont explicitement liées, comme l'Art pauvre, à l'histoire et à la culture italienne<sup>183</sup>.

L'organisation de l'exposition a été abordée, même récemment, par de nombreuses études italiennes<sup>184</sup>, cependant, ils restent encore certains aspects à clarifier. À cet égard, un document inédit a été individué et analysé dans la thèse : il s'agit d'un enregistrement sonore d'un débat public entre Germano Celant et Catherine Millet qui a eu lieu au Musée National d'Art Moderne en correspondance du vernissage de l'exposition<sup>185</sup>. Cette conversation s'est révélée essentielle, en constituant un témoignage élargi par le critique italien 'en direct', car elle a permis de mieux comprendre les réactions françaises face à l'exposition, soit à travers les mots de Catherine Millet, soit à travers les interventions des auditeurs présents.

Premièrement, Germano Celant est présenté par Catherine Millet en unissant deux aspects fondamentaux : d'un côté, Germano Celant est décrit comme l'inventeur de l'Arte povera italienne et, de l'autre, comme un critique désormais reconnu au niveau mondial, surtout en Amérique.

Sa collaboration avec la revue *Art Forum* est soulignée. En donnant ce portrait du critique italien, Catherine Millet accomplit une synthèse parfaite entre les coulisses historiques, les prémisses fondamentales pour retracer l'histoire du 'mouvement' italien et son créateur, et la situation détectable au moment particulier des premières années quatre-vingt, quand Germano Celant se pose l'objectif de renforcer sa réputation internationale en exportant une sorte d'identité nationale à l'étranger et en se servant notamment de l'Art pauvre et de la promotion de ses expositions.

En s'exprimant sur l'exposition de 1981, Germano Celant n'hésite pas à déclarer la subjectivité de ses choix curatoriaux, qui démontrent, à son avis, une sorte de militance artistique renouvelée.

---

<sup>183</sup> O. Hahn, « Théâtre à l'italienne », *L'Express*, 1571, 21 août 1981, pp. 12-13 ; G. Breerette, « Identité Italienne au Centre Georges-Pompidou », *Le Monde*, 6 juillet 1981, version en ligne ([https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/07/06/identite-italienne-au-centre-georges-pompidou\\_2720726\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/07/06/identite-italienne-au-centre-georges-pompidou_2720726_1819218.html)).

<sup>184</sup> S.M Cammarata, *op. cit.*; L. Lonardelli, *op. cit.*

<sup>185</sup> G. Celant, C. Millet, *À propos de l'exposition Identité Italienne*, Paris, 25 juin 1981, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, bande son, Paris, Archives du Centre Georges-Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, [BS 179]. Il est possible de consulter une transcription de la bande son dans les annexes.



« Identité Italienne » est donc le résultat de sa propre vision de l'art italien des deux décennies précédentes, une vision très calculée et historiographique qui se veut globale et transversale.

L'exposition propose un parcours qui n'est pas seulement liés aux arts plastiques, mais aussi à un *corpus* documentaire très élargi qui prend en compte l'histoire culturelle, sociale et politique italienne. L'optique adoptée, tout en suscitant des critiques d'ordre méthodologique, est manifestement réputée par le curateur comme la seule adoptable au début de la nouvelle décennie. Si l'excuse officielle réside dans une supposée action opposée face au nouvel élan pictural des années quatre-vingt, on pense surtout à l'accusation de passéisme portée contre la Trans-avant-garde italienne, considéré comme mouvement réactionnaire. Germano Celant vise surtout à consolider de manière définitive le triomphe de l'Art pauvre en dehors de l'Italie, en pressentant les premiers symptômes positifs de l'historicisation et du *revival* de la tendance qui se prépare à exploser en France et ailleurs. À ce propos, il est très important de souligner les mots employés par le critique en décrivant la méthode qui est à la base de l'exposition : celle d'un historien de l'art qui part des études des maîtres de la Renaissance et de l'analyse des artistes de la contemporanéité. En disant cela, Germano Celant accomplit un glissement stratégique entre le passé et le présent. Il cherche à élever ses artistes protégés au degré de 'classique' à l'intérieur du système artistique international.

L'idée de créer un « canon italien », qui soit un point d'arrivée pour l'actualité et qui souhaiterait surtout suggérer une trace à garder pour devenir un point de repère dans les années à venir est aussi évidente. Germano Celant déclare en fait avoir conçu l'exposition en adoptant le point de vue d'un observateur qui regarde l'Italie du dehors et qui pense au présent historique en se plaçant idéalement dans le futur. En dépit de cadre de travail, le critique déclare avoir aussi collaboré constamment, pendant les phases de réalisations, avec les artistes. Le dernier mot, aux yeux de Germano Celant, était donc à eux. Pour argumenter cette affirmation, qui apparaît quelque peu douteuse, le critique explique aussi la genèse du titre de l'exposition qui avait été très contesté en Italie et en France à cause de la référence problématique au concept d'identité nationale. La solution retenue : « Identité Italienne », aurait été suggérée par les artistes eux-mêmes qui n'étaient pas satisfaits du titre précédemment choisi par Germano Celant, « Ouverture ». Ce dernier pouvait, probablement, se référer au lexique de la tradition de l'opéra italien, mais aussi à une ouverture à accomplir vers l'étranger, ainsi qu'à l'aménagement du parcours de l'exposition qui pouvait aussi insister sur ce concept-là, ce que confirme le plan de l'espace. Lorsque les auditeurs se démontrent perplexes à l'égard du titre adopté, dont la signification est incompatible avec la vision subjective et partielle encouragée par l'exposition,

Catherine Millet défend Germano Celant en soulignant l'attitude ironique et provocatrice à la base de cette opération.

Le débat aborde aussi des thématiques plus proches de l'actualité artistique de la période. Il est intéressant d'écouter les questions posées par Catherine Millet, qui pendant les années soixante-dix avait soutenu l'Art conceptuel et les artistes de Supports/Surfaces, en se méfiant, surtout vers 1969, de l'Art pauvre. Même si en 1981 une distance historique désormais acquise adoucit de façon considérable ces oppositions, l'intellectuelle française soulève avec insistance la question de l'absence de la 'nouvelle peinture' à l'intérieur de l'exposition, un choix revendiqué par Germano Celant comme personnel et absolument nécessaire. À ce propos-là, le critique italien se défend en répliquant qu'« Identité Italienne » est sans doute l'exposition la plus colorée qu'il ait jamais conçue.

Cette réflexion, partiellement ironique, qui est aussi véridique, permet de réfléchir au renversement des canons esthétiques et critiques qui se vérifient pendant les années quatre-vingt quand toutes rigidités méthodologiques et formelles cèdent la place à des solutions plus ouvertes et libres. De plus, Germano Celant précise un aspect fondamental, déjà abordé dans la thèse, c'est-à-dire que la peinture, avec son essence et son héritage, demeure toujours présente à l'intérieur des œuvres de la majorité des artistes exposés, même si leur apparence physique dépasse la logique interne du tableau de chevalet. Il réaffirme aussi sa prise de distance par rapport à la nouvelle peinture soutenue par Achille Bonito Oliva en la classant de négatrice des dernières vingt années d'histoire de l'art et en la comparant à la peinture officielle soutenue par le régime fasciste au début du XX<sup>ème</sup> siècle.

Si certains aspects d'« Identité Italienne » sont critiqués par le public français, l'exposition est généralement accueillie favorablement. Les visiteurs peuvent se concentrer sur les œuvres, sans être conditionnés par la querelle critique en cours en Italie entre Germano Celant et Achille Bonito Oliva. Il est quand même clair que, bien que l'exposition de 1981 ne fût pas une rétrospective sur l'Arte povera, ce moment particulier de l'art italien en était au centre. L'échange entre Germano Celant et Catherine Millet, favorisé par l'exposition, témoigne d'une nouvelle collaboration qui rapproche ces deux individualités.

La généalogie d'artistes proposé au Centre Pompidou en 1981 avait été déjà partiellement définie auparavant et figurait à l'intérieur d'un dossier monographique dédié à l'art italien dans le numéro d'*Art Press* de mai 1980. La décision de se plonger dans l'*avant-garde à l'italienne* provenait de Catherine Millet, rédactrice en chef de la revue française, qui avait demandé à

Germano Celant de composer une histoire de l'art italien des dernières vingt années<sup>186</sup>. La majorité des artistes présentés seront exposés au Centre Georges Pompidou l'année suivante, et l'approche critique de Germano Celant semble très similaire des choix adoptés pour la même exposition. La centralité de l'Art pauvre, célébré au Centre Pompidou, est aussi revendiquée dans l'article. Si l'on remarque dans « Identité Italienne » l'absence de Pier Paolo Calzolari, qui figure dans *Art Press*, les différences majeures entre l'article de 1980 et l'exposition de 1981 se retrouvent essentiellement dans la façon d'aborder les artistes de la Trans-avant-garde.

Dans l'exposition de 1981 ils sont refusés en bloc, à l'exception de Nicola De Maria, probablement par sa familiarité avec les artistes de l'Art pauvre, et dont la peinture, plus abstraite et 'raréfiée' est comparée à la figuration citationniste proposée par Germano Celant dans *Art Press*. Le critique accueille aussi le travail de Mimmo Paladino et de Francesco Clemente. En revanche, le préjugé exprimé à l'égard des recherches de Sandro Chia et d'Enzo Cucchi est négatif. Cette différence s'expliquerait à partir de la date de première conception du texte : des parties en particulier avaient déjà été publiées entre 1978 et 1979, dans un catalogue de la Galerie Paul Maenz<sup>187</sup>. À cette date-là, la Transavanguardia n'avait pas été encore créée par Achille Bonito Oliva comme prise de position antithétique de l'Arte povera. Il est alors intéressant de constater que, peu avant de cette querelle, Germano Celant ait pu exprimer un avis favorable sur certains de ces artistes.

Les visions de Germano Celant et de Catherine Millet se rencontrent encore une fois dans la revue à quelques mois de distance de la conférence organisée pour l'exposition. Cette fois les rôles sont inversés. À l'occasion de la promotion de « Baroques 81 »<sup>188</sup>, exposition conçue par Suzanne Pagé et inaugurée pendant l'automne de 1981 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Catherine Millet répond aux questions posées par Germano Celant dans *Art Press*. Lors de ce nouvel échange<sup>189</sup>, le partis pris de Germano Celant, déjà évident au cours d'« Identité Italienne », est défendu plutôt drastiquement par le critique italien, peut-être à cause de la présence dans « Baroques 81 » de quelques artistes de la Trans-avant-garde.

---

<sup>186</sup> G. Celant, « Une histoire de l'art contemporain en Italie », *Art Press*, 37, mai 1980, pp. 4-12.

<sup>187</sup> Voir P. Maenz, dir., *Jahresbericht 1978: Giovanni Anselmo, Luciano Bartalini, Alighiero Boetti, Sandro Chia, Francesco Clemente, Luciano Fabro, Alberto Garutti, Paolo Icaro, Nino Longobardi, Carlo Maria Mariani, Mimmo Paladino, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Salvo, Ernesto Tatafiore*, catalogue annuel de la Galerie Paul Maenz, Cologne, Galerie Paul Maenz, 1979.

<sup>188</sup> *Baroques 81. Les débordements d'une avant-garde internationale*, cat. d'expo. (Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, octobre-novembre 1981).

<sup>189</sup> G. Celant, C. Millet, « Baroques 81. Les débordements d'une avant-garde internationale », *Art Press*, 52, octobre 1981, pp. 4-6.

Un entretien réalisé avec Catherine Millet<sup>190</sup> a confirmé l'initiale réticence démontrée par Germano Celant à l'égard de l'exposition en question et de la faisabilité de cette seconde occasion de confrontation, finalement accordée. Le nœud critique le plus intéressant à délier, surtout grâce à Catherine Millet qui se positionne à l'extérieur des spéculations critiques qui caractérisaient le débat italien de l'époque, met en évidence la peinture de la Trans-avant-garde et ses déclinaisons géographiques plurielles et globalement répandues.

De nombreuses expositions françaises qui se succèdent dans la même période qu'« Identité Italienne », « Baroques 81 » ou bien « Leçons de choses » (1982-1983)<sup>191</sup>, témoignent justement d'une coexistence inattendue qui s'établit entre le nouveau *trend pictural* et le besoin d'une nouvelle réflexion à travers d'un regard renouvelé et mis à jour qui porte sur la réélaboration des pratiques artistiques qui avaient caractérisé les années précédentes.

Ce syncrétisme, synthétisé à travers du recours à références baroquisantes, se manifeste surtout en France, en démontrant que, à côté de la peinture, le succès de l'Art pauvre n'arrête pas de grandir.

À cet égard, la production de ces années-là de François Bouillon, Jacques Vieille, Daniel Pontoreau, artistes aujourd'hui presque oubliés dont les œuvres n'ont pas résisté à l'épreuve du temps, apparaît particulièrement parlante : une affiliation de leurs recherches à l'Art pauvre était en effet largement proposée par le milieu critique français pendant les années quatre-vingt<sup>192</sup>.

La prise en charge par une génération plus jeune, en pleine phase de resurgissement de la peinture, d'une esthétique et d'une matérialité 'pauvres' est significative<sup>193</sup>. L'Arte povera, en cours de réhabilitation, semble désormais destiné à devenir une étape obligée de réflexion et de confrontation pour artistes et critiques, en se consacrant dorénavant comme le dernier 'mouvement' artistique italien contemporain<sup>194</sup>. Cette constatation, bien que valide, pose

---

<sup>190</sup> Entretien avec Catherine Millet, voir les annexes.

<sup>191</sup> *Truc et troc / Leçons de choses*, cat. d'expo. (Paris, Musée d'Art Moderne, janvier-mars 1983). Une première version de l'exposition, *Leçons de choses / Sachkunde*, avait été proposée par Jean-Hubert Martin en 1982 avant de la version parisienne : voir *Leçons de choses / Sachkunde*, cat. d'expo. (Berne, Kunsthalle, juin-juillet 1982 ; Chambéry, Musée Savoisien, août-septembre 1982 ; Chalon-sur-Saône, Maison de la Culture, automne 1982).

<sup>192</sup> À ce propos, voir C. Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 2015 (première éd. 1987), pp. 244-257. Voir aussi *François Bouillon, Yves Reynier, Jacques Vieille*, cat. d'expo. (Paris, Centre Georges Pompidou, avril-juin 1984) et *Daniel Pontoreau*, cat. d'expo. (Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture, février-mars 1985).

<sup>193</sup> Voir, à titre d'exemple, J.M. Poinsot, « La sculpture de Peter Briggs », *Artistes*, 6, octobre-novembre 1980, pp. 32-33, où le critique français fait appel à l'Arte povera comme source d'inspiration pour les jeunes sculpteurs français des années quatre-vingt. Voir aussi C. Bernard, *La sculpture comme praxis ou comme métamorphose (1970-1985)*, dans R. Maillard, dir., *25 ans d'art en France 1960-1985*, Paris, Larousse, 1986, p. 251-266.

<sup>194</sup> Voir, à titre d'exemple, G. Celant, H. Gauville, B. Paulino-Neto, D. Soutif, « Art : Les nouveaux pauvres », *Libération*, 1665, 26 septembre 1986, pp. 21-25 ; M. Bouisset, « Douze apôtres de l'ultraminimalisme », *Le Matin*, 21 janvier-1 février 1987, p. 18. Pour les achats d'œuvres d'artistes italiens de l'Arte povera par les collections publiques françaises voir B. Blistène, « L'Arte Povera dans les collections du Musée National d'Art Moderne », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 13, été 1984, pp. 73-87 ; *Turin 1965-1987. De l'Arte Povera dans les collections publiques*

aujourd'hui un problème qui n'est pas négligeable : est-ce que l'on peut à raison parler de mouvement, ou de groupe, même quand cette condition, bien que favorable car postulée par la vision singulière d'un critique, avant même d'être conçue ou acceptée par les artistes impliqués ? Cette réflexion demeure évidemment ouverte.

Il est certain que, en dépit des critiques et des résistances parfois rencontrées pendant le temps, la stratégie mise en place par Germano Celant a été, de toute évidence, gagnante : à partir de la seconde moitié des années quatre-vingt ces '*Douze apôtres de l'ultraminimalisme*'<sup>195</sup>, c'est-à-dire les artistes de l'Art pauvre, ainsi appelés par la presse française de la période, connaîtront un succès sans égal, qui se perpétue aujourd'hui<sup>196</sup>.

### ***Refuser une conclusion. Nouvelles pistes de recherche***

À partir de la mise au point d'un système comparatif entre œuvres, expositions, documents, témoignages directs, la thèse se pose comme une première tentative de réintroduction des vicissitudes du milieu artistique français des années soixante-dix à l'intérieur du contexte international avec plusieurs possibilités d'ouverture.

Si l'on considère les pistes de recherche abordées et les résultats atteints, la reconstruction des rapports entre la France et l'Italie, et surtout des systèmes respectifs de galeries, représente un nœud central qui peut encore offrir des possibilités de recherche et de confrontation. L'histoire de la galerie milanaise de Françoise Lambert, par exemple, reste à approfondir, comme les rapports entre Alexandre Iolas et le milieu de Rome, rapports qui ne se limitaient pas seulement aux échanges avec Fabio Sargentini.

---

*françaises, op. cit.* Pour les premières monographies sur l'Arte povera publiées en France voir D. Semin, *Arte Povera*, Paris, éditions Centre Pompidou, 1992 ; M. Bouisset, *Arte povera*, Paris, éditions du Regard, 1994.

<sup>195</sup> M. Bouisset, « Douze apôtres de l'ultraminimalisme », *op. cit.*

<sup>196</sup> Les expositions consacrées à l'Art pauvre et à l'art italien des années soixante et soixante-dix demeurent nombreuses en France, même aujourd'hui. Voir, à titre d'exemple, *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, cat. d'expo. (Liechtenstein, Kunstmuseum, juin-septembre 2019 ; Saint Étienne, Musée d'Art Moderne et Contemporain, novembre 2019-mai 2020) ; *Remverser ses yeux. Autour de l'Arte Povera 1960-1975. Photographie, film, vidéo*, cat. d'expo. (Paris, Jeu de Paume, 11 octobre 2022- 29 janvier 2023 ; Milan, Triennale, mai-septembre 2023). Voir aussi *Vita Nuova. Nouveaux enjeux de l'art en Italie 1960-1975*, cat. d'expo. dir. V. Da Costa (Nice, MAMAC, 14 mai-2 octobre 2022) où pour la première fois on se focalise aussi sur la création artistique des artistes femmes, normalement négligées par les études.

De plus, si l'on se plonge dans la chronologie de la fin des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix l'activité de Pietro Sparta à Chagny mériterait d'être développée. Parallèlement, les rapports entre la France et l'Allemagne, problème soulevé par exemple à partir des cas de Anne et Patrick Poirier, de Christian Boltanski ou de Sarkis apparaissent également importants à reconsidérer.

La 'consécration' de l'Art pauvre qui caractérise les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix oblige aussi à des réflexions ultérieures. La récupération d'une esthétique pauvre mise en œuvre par certains artistes mériterait une étude à part, qui se révélerait fonctionnelle à la réhabilitation de leur production artistique, aujourd'hui plutôt oubliée par le canon officiel de l'histoire de l'art.

Les résultats les plus frappants de la recherche concernent certainement, tout d'abord, la flexibilité et la transversalité de la 'vision' démontrée par les artistes français, très attentifs et sensibles aux références et aux sollicitations de ce qui se passaient ailleurs, soit en Italie, soit aux États-Unis, malgré les tensions entre Paris et New York et le relatif sentiment de scepticisme généralement promulgué par la critique locale. En contrepartie de la réussite internationale des Italiens pauvres, celle de leurs collègues français apparaît très différente voire plutôt malheureuse. Cette évidence est à reconduire surtout face à l'absence en France d'une figure critique, centralisatrice et visionnaire comme dans le cas de Germano Celant en Italie, personnalité qui a effectivement joué un vrai effet de catalyseur pour le succès global de l'Art pauvre.

L'importance de la mise au point d'un label d'identification, essentiel pour garantir une présentation convaincante et une reconnaissance durable, a permis à l'Arte povera de devenir un véritable phénomène culturel transnational. Il faut en plus ajouter que la situation du marché français demeurait plutôt faible entre les années soixante et soixante-dix, compromise par plusieurs crises économiques et par une attirance démesurée exercée par New York. Même si les regards du monde de l'art étaient dirigés vers les États-Unis, la scène artistique française restait quand même vive et en phase avec son temps qui mériterait aujourd'hui une réhabilitation complète.

À partir de toutes ces considérations, le refus d'une conclusion représente une nécessité inaliénable. Le travail effectué pendant ces années se pose plutôt comme un commencement, un changement de perspective qui mérite des suites multiples.

### *Sources et Annexes : quelques mots*

L'activité de recherche a privilégié une optique dialogique, en mettant en relation des sources italiennes et des sources françaises. À l'analyse des Biennales de Venise correspond l'analyse des Biennales de Paris des mêmes années ; aux témoignages d'artistes, galeristes, critiques italiens, leur contrepartie française, comme ce qui concerne les catalogues d'exposition et la presse. De plus, nous avons toujours essayé de reconstruire des occasions d'échange entre la France et l'Italie en réunissant les documents relatifs dans leur globalité aux recherches parallèles menées en France et en Italie.

**Archives consultées en France :** Archives de la Critique d'Art, Rennes ; Archives du Centre Georges Pompidou, Paris ; Archives du Musée National d'Art Moderne, Paris ; Archives personnelles de Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris ; Archives personnelles de Françoise Lambert, Paris ; Archives personnelles de Bernard Borgeaud, Perpignan ; Archives de la Galerie Stadler, Toulouse.

**Archives consultées en Italie :** Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) de la Biennale di Venezia, Venise ; Archivio Fondazione Giulio e Anna Paolini, Turin ; Archivio Giuseppe Penone, Turin ; Archivio Giovanni Anselmo, Turin ; Archivio Fondazione Mario e Marisa Merz, Turin ; Archivio Galleria d'Arte Moderna, Turin ; Archivio personale Fabio Sargentini, Rome ; Archivio Eliseo Mattiacci, Pesaro ; Archivio Fondazione Pino Pascali, Polignano a Mare.

Nous avons également effectué un dépouillement complet des revues : *Opus International*, *Chroniques de l'Art Vivant*, *VH101*, *Art Press*, *Artistes*, *Flash Art*, *DATA*.

Des entretiens ont également été réalisés en recueillant les témoignages des artistes : Bernard Borgeaud, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Anne et Patrick Poirier ; des critiques : Catherine Millet, Jean-Marc Poinot ; des galeristes : Liliane et Michel Durand-Dessert, Françoise Lambert, Fabio Sargentini.

Nous avons aussi établi un contact, pour des témoignages plus brefs, avec : Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Massimo Piersanti, Sarkis. Et entretenu des conversations avec : Bettina Della Casa, Fondazione Giulio e Anna Paolini ; Maddalena Disch, Fondazione Giulio e Anna Paolini ;

Catherine Francblin ; Armance Léger ; Sylvie Mokhtari, Archives de la Critique d'Art, Rennes, Barbara Satre.

Avec les entretiens, les annexes proposent de la documentation inédite : la transcription du débat entre Germano Celant et Catherine Millet organisé en occasion du vernissage d' « Identité Italienne » (1981), une chronologie complète avec toutes les expositions organisées par Françoise Lambert à Milan, dans sa galerie, et de documents provenant des archives personnelles de Bernard Borgeaud.