

*La smaterializzazione dell'arte in Italia: 1967-1973*

di Alessandra Troncone

Milano, Postmedia, 2014

Chiara Pirozzi

Nel complesso compito di mappare e definire le molteplici declinazioni (tendenze, gruppi, attitudini, sistema, critica) dell'arte contemporanea nel secondo Novecento, incarico questo che può spingersi anche più indietro nel tempo alle prime avanguardie, appare oggi uno studio consolidato, e sempre più in voga, quello che insiste sull'approfondimento sistematico della storia delle esposizioni temporanee, ripensate come dispositivi<sup>1</sup> articolati in più dinamiche, abilitati a interpretare la contingenza in maniera rapida, divenendo così cartine al tornasole sensibili ai mutamenti e alle esigenze sociali e culturali presenti in un determinato contesto storico e geografico.

Una mostra come medium quindi, per definizione attiva in tempi e luoghi precisati, strumento per comunicare e accertare uno stato di fatto, ma anche, e soprattutto, per asserire nuove proposte, esigenze ed emergenze artistiche ed espositive, riverberando i suoi esiti sul sistema e sul mercato dell'arte, sui rapporti tra artisti, critici e pubblico.

Non sono poche e nemmeno troppe le mostre collettive che nel corso nella storia dell'arte contemporanea hanno inciso in modo pregnante sull'andamento e sulla fortuna di artisti, tendenze, critici e modelli espositivi, basti ricordare, a titolo d'esempio, *Art of This Century* del 1942, la mostra inaugurale della galleria/museo newyorkese di Peggy Guggenheim, con opere di arte cubista, astratta e surrealista, accompagnate da un catalogo realizzato insieme ad André Breton e con la copertina disegnata da Max Ernst, e proposte nell'allestimento dal forte impatto esperienziale e sperimentale ideato dall'architetto Frederick Kiesler. Vale la pena citare anche *This is Tomorrow*, mostra presentata alla Whitechapel Gallery di Londra nel 1956 e allestita da Theo Crosby, che sancisce non solo l'entrata nel sistema dell'arte contemporanea dell'oggetto mercificato, come affermato dall'Independent Group, ma propone anche un modello espositivo partecipativo e

---

<sup>1</sup> GIORGIO AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006 (I sassi).

interattivo, con la presenza, ad esempio, di un tappeto che diffonde odore di fragola e un altoparlante che emette i rumori del pubblico ripresi da un microfono.

Concentrandosi sulle esperienze poveriste e processuali che hanno caratterizzato l'arte in Italia negli anni Sessanta e Settanta, la storica e critica d'arte Alessandra Troncone (Napoli, 1984) si inserisce nel filone di studi sulla storia delle esposizioni temporanee con il saggio *La smaterializzazione dell'arte in Italia: 1967-1973*, pubblicato nell'aprile del 2014 dalla casa editrice milanese Postmedia, quest'ultima già attiva nell'analisi critica dell'evoluzione dello spirito delle mostre con la pubblicazione nel 2012 del testo di Roberto Pinto *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*.

Suffragando la tesi della critica d'arte Lucy Lippard, che descrive i sei anni che vanno dal 1966 al 1972 come il periodo in cui si sono costituite nuove sperimentazioni in campo artistico<sup>2</sup>, Alessandra Troncone traccia un percorso attraverso le esposizioni collettive che, dal 1967 al 1973, hanno assecondato le ricerche artistiche a cavallo tra i due decenni, predisponendo una 'messa a display' alternativa, sia nelle scelte allestitivie sia nella realizzazione di mostre in spazi, fino a quel momento atipici per l'arte contemporanea. L'autrice costruisce quindi un parallelismo tra la smaterializzazione dell'oggetto artistico - tipico delle avanguardie che proclamano una nuova libertà di agire attraverso azioni, happening e opere effimere - e un nuovo criterio di concepire il momento espositivo, basato non più sulla valorizzazione delle singole opere pittoriche o scultoree, ma sull'affastellamento dei lavori, sulle loro corrispondenze processuali e sull'ideazione dell'evento-mostra come opera, intesa essa stessa autonoma e unitaria. Intersecato al discorso sull'esigenza comune agli artisti di quegli anni di scardinare i rapporti tra la forma e il contenuto, di valorizzare la fase progettuale ed esecutiva e di emanciparsi dalle canoniche regole espositive dettate dal sistema dell'arte, il saggio di Alessandra Troncone evidenzia come si sia reso necessario, parallelamente a quelle istanze, un riassetto del ruolo della critica d'arte «costretta a rivedere il proprio ruolo, i propri metodi e i propri strumenti, instaurando un nuovo tipo di dialogo con le pratiche dell'arte che spesso si risolve proprio sul piano pragmatico della scrittura espositiva»<sup>3</sup>. Il discorso critico intrapreso dall'autrice si compone proprio attraverso un metodo di indagine che affronta in maniera speculare sia le ricerche degli artisti - con la sempre maggiore esigenza di investigare la materia, il suo valore processuale intrinseco attraverso azioni collettive e condivise - sia l'avanzare all'interno del sistema dell'arte contemporanea del ruolo del curatore di mostre e del

---

<sup>2</sup> LUCY LIPPARD, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger Publisher, 1973.

<sup>3</sup> A. TRONCONE, *La smaterializzazione dell'arte in Italia: 1967-1973*, Milano, Postmedia, 2014, p. 8.

curatore/co-autore, figura che vede come suo capostipite, storicamente accertato dalla critica, quella di Harald Szeemann. Direttore della Kunsthalle di Berna prima, curatore freelance poi, Szeemann (di cui emblematicamente ricordiamo la mostra *Live Your Head. When Attitudes Become Form. Work-Concepts-Process-Situations-Information*, Berna 1969) tratteggia a pieno titolo un nuovo modello di scrittura espositiva, in grado di assecondare e ottimizzare le sperimentazioni processuali e concettuali degli artisti del suo tempo, arrivando a rompere il distacco tra i ruoli artista/critico, interagendo nella funzione creativa e autoriale, sconfinando nell'esecuzione di mostre concepite come opere esse stesse indipendenti.

Partendo da tali considerazioni, che nella maggioranza degli studi si concentrano su esposizioni e artisti di matrice internazionale<sup>4</sup>, Alessandra Troncone traccia un percorso cronologico e tematico focalizzandosi su mostre italiane, collettive e temporanee - svincolate dalle grandi rassegne internazionali periodiche come la Biennale di Venezia, la Triennale di Milano, la Quadriennale di Roma o la Biennale di San Marino - che per la tesi condotta dall'autrice sono da considerarsi funzionali nel sottolineare come lo studio delle esposizioni (e i loro effetti in termini di attenzione della critica, riscontro sul mercato, incontro tra artisti e tra artista e pubblico) sia necessario per indagare gli ingranaggi del sistema dell'arte contemporanea, le sue dinamiche e le sue connessioni sociali e politiche contingenti.

Alla strutturazione del saggio per capitoli viene applicato un approccio cadenzato per argomenti che l'autrice offre analizzando nove mostre che tra il '67 e il '73 hanno presentato, sia in spazi sperimentali e alternativi (come nel caso della mostra *Contemporanea*, allestita nel garage di Villa Borghese di Roma nel '73) sia in sedi istituzionali e tradizionali (è questo il caso della mostra *Gennaio 70*, presso il Museo Civico di Bologna), le ricerche processuali, concettuali e poveriste avanzate dagli artisti italiani in quel periodo. Procedendo alla rilettura critica delle nove mostre selezionate, l'autrice sottolinea inoltre la volontà da parte degli organizzatori di allargare lo sguardo alla scena internazionale (è il caso della mostra *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* presso la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino) attraverso il coinvolgimento di artisti stranieri, le cui ricerche convergevano con quelle svolte in ambito italiano, e offrendo infine esempi di mostre dal

---

<sup>4</sup> L'autrice cita in merito ai primi contributi sulla storia delle esposizioni testi, tra altri, di IAN DUNLOP, *The Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art* (1972), DONALD GORDON, *Modern Art Exhibitions* (1974), BRIAN O'DOHERTY, *Inside The White Cube* (1986) e gli approfondimenti di teorici come Walter Grasskamp e Bruce Altshuler.

forte impianto innovatore, i cui format espositivi furono guardati e riproposti all'interno di mostre realizzate in Europa e negli Stati Uniti in anni successivi<sup>5</sup>.

Il primo dei nuclei tematici proposti analizza due mostre innovatrici nel loro essere state allestite in luoghi evidentemente mai pensati per l'arte contemporanea. Stiamo parlando de *Lo spazio dell'Immagine* (1967), presentata nelle sale dello storico palazzo Trinci di Foligno e di *Deposito d'Arte Presente* (1968-69), esperienza collettiva realizzata all'interno di un'ex autorimessa situata in via Fermo a Torino. Si tratta di mostre dall'alto profilo sperimentale, non solo perché ospitate in spazi eccentrici rispetto al canonico white cube, ma anche perché in entrambe le esposizioni ciascun artista era stato lasciato totalmente libero di interpretare e invadere lo spazio in maniera autonoma, scegliendo sale, posizioni e accostamenti con gli altri lavori. Nel caso di *Deposito d'Arte Presente*, Alessandra Troncone ci spiega come tale esperienza, nata come Associazione di artisti e amatori e sostenuta dal gallerista torinese Gian Enzo Sperone, sia interessante soprattutto se si considera la sua funzione di 'magazzino', adibito cioè a conservare ed esporre le opere di grandi dimensioni, destinate altrimenti ad essere smantellate nell'impossibilità pratica di essere stipate all'interno degli spazi delle gallerie private.

Il secondo focus tematico proposto si data più avanti e sceglie mostre che aggiungono alla componente spaziale quella della ricerca sull'azione, considerando la mostra come momento per 'esporre' performance o happening, proposti come nuove ricerche artistiche. È questo il caso delle mostre *Con temp l'azione* (inaugurata simultaneamente nelle gallerie torinesi Il Punto, Christian Stein e Sperone nel dicembre 1967), *Teatro delle mostre* (presso la galleria la Tartaruga di Roma nel 1968) e *Arte povera più azioni povere* (agli Antichi Arsenali di Amalfi nel 1968), di cui l'autrice ci fa notare come, fin dai loro titoli, sia evidenziata la componente attiva e comportamentale dei contenuti proposti e come, a differenza delle due mostre precedentemente analizzate, si assista qui alla volontà da parte degli organizzatori di avere un maggiore coinvolgimento da parte della giovane critica, attraverso la realizzazione di convegni e seminari che accreditino, anche agli occhi del mercato, le nuove sperimentazioni in atto. Emblematica, in questo ordine di idee, è la mostra amalfitana *Arte povera più azioni povere*, organizzata da Marcello Rumma e affidata alla cura di Germano Celant, con l'obiettivo principe di formalizzare i postulati sulla costituzione del nucleo dell'Arte Povera, sanciti dal critico già sulle pagine della rivista «Flash Art». La mostra di Amalfi, evidenzia l'autrice, è interessante soprattutto per il doppio binario lungo cui si svolge, ovvero nella

---

<sup>5</sup> Per questo ultimo caso, Alessandra Troncone afferma che è possibile considerare nell'esperienza espositiva di *Deposito d'Arte Presente* (all'interno di un'ex autorimessa di Torino) del 1968-69, alcuni elementi che si ritroveranno in esperienze estere successive come la *warehouse* del gallerista Leo Castelli a New York, la mostra *Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren*, presentata allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1969.

parte relativa alle opere in mostra agli arsenali e alle azioni performative svolte nella piazza e nelle strade della cittadina costiera. Ricordiamo in questa sede l'azione messa in atto da Michelangelo Pistoletto intitolata *L'uomo ammaestrato*, una sorta di percorso iniziatico alla conoscenza intrapreso da un uomo selvatico. La mostra offre negli allestimenti agli Antichi Arsenali piena libertà agli artisti che scelgono per affinità, amicizie e collaborazioni il posizionamento dei propri lavori.

*Arte povera più azioni povere* si presenta come una 'mostra aperta' secondo la felice definizione di Gilardi in catalogo, che sottolinea così il suo definirsi in fieri. Altro aspetto fondamentale della manifestazione è il suo volersi costituire come momento comunitario, fondato su scambio e condivisione, rappresentando così un modello utopico applicabile anche in altri contesti<sup>6</sup>.

Il terzo capitolo tratta da vicino quelle mostre che, essendo ospitate in spazi istituzionali, assolvono la funzione di storicizzare e consolidare le pratiche poveriste, processuali e concettuali che hanno caratterizzato gli eventi precedenti di carattere ancora sperimentale. Sono questi i casi delle mostre *Gennaio 70* (Museo Civico di Bologna, 1970), *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* (Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, 1970) e *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/1970* (Palazzo delle Esposizioni di Roma, 1970) in cui, sottolinea l'autrice, si ravvisa il tentativo di costruire una cronologia delle ricerche artistiche proposte attraverso la messa a punto di percorsi tematici e si assiste alla presentazione in mostra di opere che fanno riferimento ad interventi creati *ad hoc* per occasioni precedenti (è il caso del mare di Pascali o dell'ambiente di Castellani, rispettivamente già esposti nelle mostre *Lo spazio dell'immagine* e *Teatro delle mostre*).

L'ultima mostra approfondita è proposta dall'autrice come operazione di ricapitolazione delle esperienze precedenti, chiudendo il cerchio sulle esperienze espositive ripercorse nei sei anni indagati. Questo è il caso della mostra *Contemporanea*, a cura di Achille Bonito Oliva, tenutasi nel garage di Villa Borghese a Roma nel 1973. Alessandra Troncone sottolinea la peculiare capacità di tale esposizione di essere riuscita a riassumere, in un unico grande evento, tante delle caratteristiche che hanno contraddistinto la scrittura espositiva proposta negli eventi precedenti, ovvero la sua realizzazione in uno spazio non deputato, il carattere interdisciplinare, la componente partecipativa e il ruolo del curatore come autore.

Al di là della schematica rassegna fatta in questa sede delle mostre analizzate nel saggio *La smaterializzazione dell'arte in Italia: 1967-1973*, è interessante sottolineare l'attenta e puntuale metodologia di approccio allo studio sulle esposizioni condotta dall'autrice, un metodo che,

---

<sup>6</sup> A. TRONCONE, *La smaterializzazione* cit., p. 110.

partendo naturalmente da una ragionata e approfondita indagine bibliografica nazionale e internazionale, affronta il tema sui nuovi approcci al momento espositivo attraverso la consultazione dei documenti, della rassegna stampa dell'epoca, dei testi in catalogo e, soprattutto, attraverso la ricerca e l'analisi delle foto degli allestimenti, apprezzabilmente proposte nel testo con immagini spesso inedite, anche grazie all'apertura degli archivi dei fotografi Claudio Abate e Massimo Piersanti.

Preziosissime infine sono le testimonianze dirette di artisti, galleristi e critici coinvolti attivamente nelle esperienze espositive presentate, dichiarazioni queste che compongono un approfondimento originale sul tema, oltre a rappresentare una ricchezza memoriale capace di far rivivere aneddoti impossibili da ritrovare su documenti o testi ufficiali. Le conversazioni con i protagonisti di quell'epoca hanno la capacità di far riemergere lo spirito legato al fare di quei momenti che, indipendente dalla fortuna critica delle singole mostre, raccontano il percepito di esperienze di intensa sperimentazione e di profonda vitalità.