

Contrordine

La sovversione del Nouveau Réalisme a partire dagli allestimenti delle loro opere

Silvia Colombo

Il 16 aprile 1960 è un momento importante per la storia dell'arte contemporanea. A Milano, presso la Galleria Apollinaire, si costituisce il Nouveau Réalisme, un gruppo di artisti che riconoscono la propria «singolarità collettiva»¹ e decidono di affrontare il reale *vis à vis*, approcciandovisi in maniera nuova.

La firma del manifesto avviene di lì a poco, il 27 ottobre dello stesso anno, nella casa parigina di Yves Klein: quella sera Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves le mochrone, Martial Raysse, il critico Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e Jacques Mahé de la Villeglé² appongono il proprio nome sulla dichiarazione, bianco su nero.

Ma ancora prima di questa data – intorno alla fine degli anni cinquanta –, e prima dell'avvio di una vicenda corale, ognuno di essi sviluppa linguaggi espressivi individuali a partire da comuni reminiscenze Dada e da una sensibilità affine.

Per arrivare a comprendere tali episodi bisogna ricordare che, in generale, nel lasso di tempo seguente alla seconda guerra mondiale, l'Avanguardia artistica alza la testa e riprende le fila del discorso bruscamente interrotto con il conflitto.

Con un distacco netto nei confronti della figuratività dipinta, l'artista lavora guardando a due orizzonti: da un lato prende di mira il mondo sensibile, alterandolo e modificandolo, dall'altro sta, divertito, ad attendere la reazione (percettiva ed emotiva) del fruitore dell'opera, direttamente coinvolto nel processo artistico.

¹ Così si legge nel manifesto: «Le Jeudi 27 octobre 1960. Les nouveaux réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives au réel».

² I restanti César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Christo entrano a far parte del gruppo solo in un secondo momento.

La definizione di «opera aperta» coniata da Umberto Eco (1966) è piuttosto esplicitiva di un rapporto biunivoco e interattivo che si viene a creare tra uomo e oggetto artistico: il primo non è più solo *voyeur* e il secondo è investito di un ruolo attivo.

Tali caratteristiche, dunque, vengono assorbite anche dai Nouveaux Réalistes, i principali responsabili di uno stravolgimento dell'ordine reale attuato su più livelli. In prima istanza l'oggetto comune viene prelevato dal quotidiano e trasferito all'interno della sfera artistica, sulla scia dei *ready-made* duchampiani, ma c'è di più.

Abbandonati i canoni che presuppongono l'espressione di un giudizio estetico, essi ridanno vita a ciò che è stato scartato, all'inutilizzato, al prodotto consumato – non senza una sfumatura ironica nei confronti dell'allora imperante consumismo – e lo reimmettono nella sfera contemplativa o (dipende dai casi) interattiva.

Così, perché il risultato sia davvero destabilizzante, l'ordine delle cose viene stravolto: ciò che fa la differenza, nel Nouveau Réalisme, non è solo il trasferimento di alcuni elementi dalla realtà materiale a quella iconica – in altre parole non si tratta solamente di esporre un orinatoio in una sala museale – ma anche la disposizione di ciascuno di essi all'interno nello spazio, “altra” da quella che ci aspetteremmo. È, riprendendo le parole di Giovanni Pinna ([2006]: 155), una «museologia della meraviglia» che «si basa sull'interpretazione in chiave essenzialmente estetica degli oggetti» e «tende a condurre il visitatore al di fuori della sfera del reale per immergerlo in un universo estetico ideale».

Esistono già, intorno agli anni trenta, alcuni antecedenti illustri di un nuovo modo di esporre, lontano dai coevi allestimenti in stile – con le opere disposte ad *accrochage* sulle superfici murarie, di luoghi dove le sequenze di stanze *à enfilade* sembrano non finire mai – ma nessun altro, prima, ne aveva fatto una consuetudine sistematica.

Le modalità espositive novorealiste perciò trovano le radici in ambito italiano, infatti «si deve ai Futuristi la particolare cura degli allestimenti espositivi delle mostre d'arte, considerati complemento necessario dell'opera»³, ma anche in territorio francese, negli anni del Surrealismo⁴.

³ E ancora, poco più avanti, si legge: «Depero, in occasione della sua personale romana del 1916 [...] dimostra che l'opera non va più solo vista, ma udita, toccata, rivissuta. I Futuristi rivendicano – negli anni Trenta – la candidatura alle numerose committenze di allestimenti per mostre ed esposizioni... Lo dimostrano le soluzioni trovate per la Mostra della Rivoluzione Fascista (Roma 1932-33), del Naturismo (Torino 1935), del Minerale (Roma 1939), per la Triennale d'Oltremare (Napoli 1940)». Cfr. D'Elia (1988): 76.

⁴ Anche il tedesco Karl Schwitters con la sua opera tridimensionale *Merzbau* e il russo El Lissitzky con alcuni suoi progetti per allestimenti espositivi potrebbero essere vicini a quest'ambito,

In questo caso ritorna, ancora una volta, il nome di Marcel Duchamp, ideatore di alcuni allestimenti singolari progettati per eventi di grande risonanza: nel 1938, in occasione della parigina *Exposition Internationale du Surréalisme* e nel 1942, quando a New York apre al pubblico *First Papers of Surrealism*.

Il progetto messo in atto da Duchamp a Parigi prima – ambienti scuri che costringono il visitatore ad aggirarsi con una torcia in mano, un braciere collocato nella stanza princi-



pale, 1200 sacchi di carbone rovesciati e vuoti, posizionati sul soffitto, opere appese su porte girevoli prelevate dai negozi⁵ – e a New York poi (spazi quasi impene-trabili a causa della presenza di svariati metri di filo disposti per tutto il volume della stanza) porta paradossalmente a un avvicinamento, fisico e mentale, nei confronti dell'arte.

Proprio in quello stesso decennio a Madrid ha luogo la conferenza internazionale *Muséographie* (1934), primo tentativo di creare degli standard museologici e museografici condivisi su vasta scala. E nel 1937 a Monaco viene aperta la mostra di regime *Entartete kunst*, volta a irridere l'arte contemporanea attraverso l'estremizzazione del suo stesso linguaggio⁶. Su questo sfondo, l'intervento ambientale di Duchamp crea un dialogo nella rottura, un momento di positività nella destabilizzazione che non si potrà riprendere se non quando la ferita inflitta dalla guerra inizierà a rimarginarsi.

Occorre allora ritornare a Parigi, presso la galleria di Iris Clert, una ventina d'anni dopo, per assistere alla *tabula rasa* di Yves Klein, al grande evento inneggiante al vuoto, *Le vide*, inaugurato la sera del 28 aprile 1958.

tuttavia il loro rigore li pone al limite tra l'arte e l'architettura, non c'è alcun ribaltamento dell'ordine precostituito.

⁵ Gli artisti in mostra furono poi così colpiti dall'allestimento duchampiano da voler collaborare a una sua amplificazione: l'ingresso, ad esempio, fu trasformato in un ambiente urbano fittizio, in una Parigi con indicazioni stradali arbitrarie e manichini che affollavano gli ambienti. Sugli allestimenti di Duchamp esistono due articoli reperibili su portali online molto interessanti: cfr. Filipovic (2010); Vick (2008).

⁶ Anche se, paradossalmente, il successo delle Avanguardie crebbe proprio grazie a questa iniziativa.

L'artista programma ogni particolare: all'esterno l'obelisco di Place de la Concorde avrebbe dovuto essere illuminato da una luce blu (l'International Klein Blue, da lui brevettato)⁷, l'ingresso prevede la presenza di un baldacchino blu e di guardie in uniforme, mentre le sale della galleria vengono tinteggiate di bianco e private di arredi, indicazioni, oggetti; durante il vernissage il pubblico si aggira per questi luoghi senza connotazione bevendo un cocktail blu, realizzato per l'occasione.

Un'operazione del genere, di cui ci rimane una significativa fotografia che ritrae Klein mentre cammina in uno spazio bianco, apparentemente parte di una dimensione sconosciuta, non nasce con un intento negativo, "per via di levare", ma piuttosto con una forte carica spirituale. Si tratta del cammino progressivo che l'arte compie verso la smaterializzazione: l'universo materiale non è più utile e l'uomo deve pensare, non solo vedere, per poter comprendere.

A soli due anni di distanza, nell'ottobre 1960 e sempre da Iris Clert, Arman – all'anagrafe Armand Fernandez – gli fa il verso, mettendo in scena l'opposto di ciò che Klein aveva creato: *Le plein*.

Gli inviti, scatolette in latta per sardine contenenti un testo di Restany, sollecitano l'ospite a presentarsi all'apertura di una mostra che in realtà si può intravedere solo dalle vetrine: la galleria rigurgita oggetti vecchi, rotti e sacchi di spazzatura stipati negli interni e impedisce a chiunque di accedervi.



Cambia il modo di esporre – si passa da un polo al suo opposto – e non si bada ai criteri di selezione delle opere da mostrare al pubblico, alla base di tanti allestimenti museali divenuti poi "storici" (alcuni fra tutti: quelli di Albin a Palazzo Bianco e Palazzo Rosso, Genova). Non c'è nulla da osservare perché tutto scompare o, al contrario, tutto è degno di essere ammirato: in sintesi, con la sparizione/spostamento dell'oggetto, si modifica la nostra percezione dell'arte, cambiano le categorie estetiche e creare non significa per forza elaborare una rappresentazione, ma semplicemente elevare qualcosa allo *status* artistico.

⁷ Azione che all'ultimo fu negata dalle autorità parigine.

Nello stesso 1960 questa è la direzione intrapresa da Gérard Deschamps, il quale rivolge attenzione alla morbidezza della materia, abbandonando la pittura e dedicandosi al collage e, soprattutto, all'*assemblage* di tessuti.

In particolare, accostando indumenti di lingerie femminile usata, egli si cimenta nella realizzazione di composizioni esteticamente gradevoli da fruire sia dal punto di vista visivo e cromatico, sia da quello tattile e tridimensionale.

Deschamps omaggia la donna e la sua femminilità, ma trascina con sé una buona dose di scandalo – il suo lavoro è intenzionalmente sensuale, molto distante da una coeva *Venere degli stracci* (1967) di Pistoletto – fino al culmine: nel 1961, una sua opera posta nella vetrina di una galleria di Milano viene sequestrata in seguito al passaggio del cardinal Montini, arcivescovo della città, alla guida della processione del *Corpus Domini*.

Perché si arriva alla censura, dal momento che questa potrebbe essere la vetrina di un qualsiasi negozio di intimo?

La risposta appare piuttosto evidente: quando l'arte si appropria di un vocabolario che non le appartiene, e lo carica di ironia provocatoria (pur omettendo riferimenti sessuali espliciti), rompe la sfera irreal e irrompe nell'*hic et nunc*, suscitando scompiglio.

Confusione che viene portata ai limiti della sistematicità da Daniel Spoerri, personalità proveniente dal mondo della danza e del teatro che, dagli anni cinquanta, si interessa alle arti visive – prima parallelamente alle altre attività, poi in maniera esclusiva.

All'interno del gruppo del Nouveau Réalisme, cui aderisce da subito, egli costituisce la componente più ludica, insieme a Jean Tinguely e Niki de Saint Phalle. Componente chiaramente riscontrabile nelle sue composizioni, sinteticamente definibili "un rimaneggiamento costante dell'oggetto".

Secondo la linea d'intervento tipica di uno spirito irriverente, Spoerri gioca sulla tradizione artistica, scardinando il caposaldo pittorico della rappresentazione secondo il *trompe-l'oeil*: raffigurazione pressoché pedissequa della realtà, costituisce per l'epoca moderna una modalità sorpassata di fare arte, ed è perciò necessario che l'artefice sveli l'inganno e disinganni l'occhio.

Il *détrompe-l'oeil* perciò è un concettualmente simile a un *ready-made*, se non fosse per la sua provenienza, già di ambito artistico, cui si somma l'intervento del suo autore: si tratta di tele dipinte su cui l'artista incolla degli oggetti estrapolati dalla quotidianità. Così, *La douche* (1961; collezione del Centre Pompidou di Parigi) è un dipinto di genere paesaggistico, una rappresentazione di montagne tra cui scorre un fiume.

In corrispondenza dell'elemento acquatico, Spoerri non fa altro che aggiungere un rubinetto in metallo munito di doccino, come se il torrente dipinto possa realmente co-

stituire una fonte inesauribile per la vasca di un bagno inesistente. A paradosso si aggiunge paradosso: ad Amsterdam, nel 1971, avviene la sua prima collocazione su parete, in un museo, come se si trattasse di un qualunque dipinto o di un vero rubinetto – mentre entrambe le categorie hanno perso la loro singola identità.

Il gioco, tuttavia, va ben oltre con la nascita dei *tableaux-pièges* (quadri-trappola): «oggetti trovati casualmente in situazioni di disordine o ordine vengono fissati al loro supporto esattamente nella posizione in cui si trovano. L'unica cosa che cambia è la posizione rispetto all'osservatore: il risultato viene dichiarato un quadro, l'orizzontale diventa verticale» (cfr. Spoerri [2008]: 117).

Una strutturazione disarticolata, rispetto ai canoni abitudinari, un'inversione superficiale che assume proporzioni ambientali in occasione di un evento organizzato nel 1962 presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam.

Spoerri – in collaborazione con Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle e Robert Rauschenberg⁸ – realizza *Dylaby* (Labirinto Dinamico), allestimento di un ambiente museale ribaltato di 90 gradi.

Il visitatore, dopo aver attraversato delle stanze completamente buie, privato dell'uso della vista ma solleticato olfattivamente – vengono vaporizzati diversi tipi di essenze –, entra finalmente in una sala illuminata, incontrando però un'altra difficoltà. Lo spostamento alterato delle cose in un ambiente espositivo dal gusto altisonante, gli fa perdere il senso di equilibrio e di stabilità, come dimostra il celebre scatto in bianco e nero rimastoci dell'avvenimento.

Al centro della scena una donna e un bambino camminano su una superficie apparentemente non più calpestabile, poiché su di essa compaiono quadri incorniciati, tele dipinte e anche alcuni finti osservatori, manichini ben fatti dall'aria assorta. Il pavimento con decorazione geometrica è alle loro spalle, e da esso emergono le presenze tridimensionali di sgabelli e busti scultorei su basamento. Anche da sopra le loro teste fanno capolino opere appese con una rotazione ad angolo retto; le due figure, quindi, procedono verso l'uscita, in direzione di quello che si è trasformato in un soffitto.



⁸ I quali si occuperanno però della realizzazione di ambienti di diverso tipo.

È lo stesso Spoerri a raccontare che cosa accade: «nella seconda sala applicai in grande scala il principio dei piani scambiati (lo stesso del quadro trappola): una specie di mostra d'arte nello stile Kitsch dell'inizio del secolo scorso, con lo zoccolo del muro, sculture, sedie e tappeti, venne ruotata di 90 gradi e i visitatori si ritrovarono a camminare su una delle pareti cui erano appesi i quadri» (cfr. Spoerri [2007]).

Un museo che è negazione di un museo, un'esibizione che diventa festa, come dimostra la grande manifestazione collettiva tenutasi a Milano nel 1970, dieci anni dopo la firma del documento programmatico d'inizio.

L'orologio del Nouveau Réalisme sta per esaurire il tempo a disposizione, corre più veloce, in Italia si passa dal consumismo agli anni di piombo ed è giunto il momento dei titoli di coda. Così, nel 1970, quando si organizza il terzo e ultimo festival novorealista, sono presenti tutti – manca solo Klein, scomparso pochi anni prima – ma Gérard Deschamps è in rottura con Restany, e Martial Raysse è ormai più vicino all'arte Pop.

In quest'occasione, per tre giorni, dal 27 al 29 novembre, tutta la città si trasforma: alla Rotonda della Besana viene inaugurata una collettiva, Klein compreso – omaggiato con una *Scultura di fuoco* situata all'ingresso – e ogni artista è presente con alcune opere rappresentative della produzione sino a quell'anno.

In piazza Duomo, sotto la Galleria Vittorio Emanuele e in piazza della Scala si succedono gli spettacoli di César, che esegue un'*Espansion* in pubblico (poi suddivisa e distribuita ai presenti), Rotella realizza un *décollage*, strappando manifesti incollati a una grande parete, Dufrêne è intento nella lettura di un poema fonetico, Niki propone al pubblico i suoi *Tirs*, Raysse proietta un raggio luminoso verso il cielo, Arman distribuisce delle *Accumulations* in dimensioni ridotte, Tinguely mette in funzione *Vittoria*, una macchina a forma fallica destinata ad autodistruggersi e Christo è autore dell'impacchettamento del monumento a Leonardo.

Il tutto si conclude la sera del 29, quando Spoerri organizza al ristorante Biffi *L'ultima cena. Banchetto funebre del Nouveau Réalisme*, mettendo a punto dei piatti dedicati a ciascun artista e stilando un documento conclusivo che sancisce la fine di quest'esperienza. Su di esso sono rappresentati disegni, progetti o fotografie, contributi sintetici ma utili alla ricostruzione di un ritratto rappresentativo di ognuno degli artisti.

Così, come era iniziata, quest'esperienza si conclude in modo ufficiale e definitivo. A dieci anni esatti di distanza il carattere del Nouveau Réalisme che meglio si può cogliere è la sua "espansione", in termini meramente numerici da una parte, e artistici dall'altra.

Con l'ultimo festival, ci troviamo di fronte a un avvenimento globale: partendo dall'assunto secondo cui «il mondo intero è un quadro»⁹, il gruppo tende progressivamente a fagocitare la città e chi la abita. Dunque gli eventi milanesi hanno solo il sapore dell'happening: in realtà sono stati attentamente studiati affinché il pubblico, volontario o involontario, venga coinvolto e insieme sconvolto.

Come si dice, quando si raggiunge la vetta è ora di ridiscendere: il Nouveau Réalisme non ha lasciato nulla di intentato, ha messo a soqquadro l'opera, l'ambiente espositivo e infine l'intero spazio urbano come farebbe un bambino in una stanza piena di giochi, spostando tutto ciò che c'è di accessibile.

Ha portato il dis-ordine, l'ha fatto risuonare a voce alta partendo da premesse già esistenti, perché in questo modo è stato possibile mettere in scena una rivoluzione totale dello sguardo. Con l'avvicinamento estremo, ai limiti del fastidio, nei confronti dello spettatore, e solo disabituandolo all'ordine condiviso delle cose, l'arte contemporanea è riuscita a comunicare il suo messaggio.

Bibliografia

- D'Elia, A., 1988: *L'universo futurista. Una mappa: dal quadro alla cravatta*, Edizioni Dedalo, Bari.
- Eco, U., 1966: *Opera aperta, forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- Filipovic, E., 2010: *A Museum That is Not*, "e-flux" (www.e-flux.com).
- Pinna, G., 2006: *Animali impagliati e altre memorie*, Jaca book, Milano.
- Restany, P., 1961: *Le nouveau réalisme*, Luna-Park Transédition, Parigi 2007.
- Spoerri, D., 2007: Bazzini, M., Pezzato, S. (a cura di), *Daniel Spoerri, non per caso*, Industria Grafica Valdarnese, Prato.
- Spoerri, D., 2008: *Lo Spoerri di Spoerri*, Edizioni Mercurio, Vercelli.
- Vick, J., 2008: *A New Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition*, "toutfait.com The Marcel Duchamp Studies Online Journal" (www.toutfait.com).

⁹ Secondo quanto viene scritto da Pierre Restany nel secondo manifesto del Nouveau Réalisme, *Au 40° audessus de Dada*, maggio 1961. Cfr. Restany (1961).