



Comune di Brescia
Assessorato alla Cultura
e al turismo della città di Brescia

AGNELLINI ARTE MODERNA

Il Nouveau Réalisme (I cinquant'anni, 1960-2010)

A cura di Dominique Stella

La Rivoluzione Blu è in moto

Testo in catalogo di Pierre Restany

Ho sempre amato la vita per ciò che siamo soliti chiamare le fortune del caso: quelle situazioni nate da coincidenze convergenti, che ci danno la sensazione esaltante di iscriverci in un punto del cammino delle idee sulle quali si fonda la storia dell'arte del nostro tempo, di partecipare pienamente a un momento di questa storia.

Gli anni Sessanta corrispondono, così, al momento clou dello sguardo critico che ho dedicato all'altro volto dell'arte del mio tempo. Questo altro volto dell'arte, Marcel Duchamp ce lo ha svelato dal 1913 con il suo primo ready-made, la ruota di bicicletta, che ci ha mostrato la bellezza dell'oggetto in serie, inaugurando brillantemente la favolosa avventura dell'oggetto, la storia del rapporto arte-industria, il fenomeno culturale specifico del XX secolo.

Il concetto centrale introdotto da Duchamp è quello del plusvalore, semantico e culturale, che si applica ai prodotti industriali a seguito del loro ingresso in arte. Questo valore aggiunto che conferisce la sua valenza artistica all'oggetto comune, lo rende un "plus-oggetto". Questo partito preso s'inserisce nella linea generale del mio pensiero, così come l'ho formulato nei concetti di natura moderna e di battesimo artistico dell'oggetto, che costituiscono i fondamenti principali della mia teoria del Nouveau Réalisme. E in effetti questa intuizione globalizzante di un senso moderno della natura urbana, industriale e mediatica mi è venuta dalla rilettura dei ready-made di Duchamp attraverso il messaggio della rivoluzione blu di Yves Klein e il suo realismo nell'utopia.

A partire dal 1955 sono stato sempre più sensibile al divario tra l'arte che si praticava a quell'epoca a Parigi e l'evoluzione della società e del suo dispositivo planetario di produzione. La guerra fredda tra i mercati di New York e di Parigi aveva fermato il tempo sulle rive della Senna. Gli artisti europei credevano nei valori eterni dell'École de Paris e del suo post-cubismo, nella dinamica gestuale dell'informale e del tachismo, nella suprema atemporalità della pittura geometrica. Lavoravano come antichi combattenti, senza rendersi conto che la guerra era finita, che il periodo della costruzione era in pieno slancio e che la Francia, con il resto del mondo occidentale e l'America ampiamente in testa, si avviava verso il boom economico e l'avvento della società dei consumi. La società industriale stava per raggiungere il suo apogeo e ci offriva nelle vie delle sue città, nella produzione delle sue fabbriche, nelle immagini dei media, una fonte inesauribile di espressività nuova.

Questa natura moderna a portata di mano trascinava irresistibilmente l'arte verso la vita e la gamma infinita delle sue manifestazioni esistenziali. Con Yves Klein ho percepito l'immensa portata di questa intuizione fondamentale che egli incarnava nella sua "Rivoluzione Blu". Alla fine degli anni '50 eravamo ben pochi a condividere questa nuova visione del reale, ma non eravamo soli. Milano svolgerà un ruolo fondamentale nella nostra avventura europea. Tra il 1955 e il 1960, Milano si afferma come uno dei centri culturali del dopoguerra. La capitale lombarda esce dal periodo di ricostruzione del dopoguerra. Essa è tornata ad essere la città ricca e dinamica, la capitale economica dell'Italia. Parigi è paralizzata dall'incontenibile ascesa di New York, l'École de Paris conduce la battaglia contro l'action-painting americana in un'atmosfera di roccaforte assediata: a parte il post-cubismo astratto, niente ha diritto di

cittadinanza. Milano servirà da asilo e da trampolino promozionale a tutte le personalità marginali che si scontrano con l'ostracismo ideologico parigino. È l'epoca in cui i milanesi scoprono un nuovo collezionista al giorno, in cui le gallerie "storiche" consacrano le celebrità locali emergenti, ma è anche l'epoca della grande generazione dei mercanti illuminati, di Carlo Cardazzo al Naviglio, di Guido Le Noci alla galleria Apollinaire, ben presto seguiti da Arturo Schwarz. La mia amicizia con Le Noci è stata determinante nella vocazione italiana della mia carriera, e decisiva nella storia del Nouveau Réalisme.

Ho conosciuto Guido Le Noci a Parigi nel 1953, nel periodo in cui cercavo di fare il bilancio dell'informale e m'interrogavo sulle prospettive future del tachismo gestuale a partire dall'affermazione linguistica dei suoi protagonisti: due anni prima del mio incontro decisivo con Yves Klein, l'amico Guido avrebbe seguito con passione il corso del mio pensiero teorico e lo avrebbe condiviso interamente. In un primo tempo, egli dedica tutti i suoi programmi all'informale e agli artisti parigini marginali. Ricorre alla propria influenza sul gruppo di collezionisti che lo sostiene, per far loro innescare la svolta della pittura locale verso l'arte internazionale europea. Il giovane Giuseppe Panza di Biumo è un habitué della galleria Apollinaire. L'evoluzione del suo gusto è significativa: dai Galli di Meloni agli Ostaggi di Fautrier, inaugurando così, con uno straordinario salto di qualità, la breve parentesi europea del suo percorso.

Il mio incontro con Yves Klein mi cambierà la vita. Nel 1955 ero un puro prodotto della scolastica universitaria piccolo-borghese. Al suo irradiante contatto ho compreso il potere alchemico dell'arte, la sua facoltà di concretizzare nella sensibilità profonda la traccia dell'estrema verità esistenziale, quella dell'energia cosmica. Allora ho capito che vivere era sognare, a patto che il sogno assumesse la forma di un progetto forte dell'utopia, e che se volevo continuare sulla strada che si apriva davanti a me, dovevo dedicarmi a vedere più in avanti, a sentire più nel profondo, a identificare radicalmente il mio mestiere con il mio stile di vita. È così che Restany è diventato Restany. Guido Le Noci è stato il testimone della metamorfosi, l'osservatore incantato ed entusiasta, e si è volutamente impegnato nella scia della mia visione prospettica. Quando il ciclo evolutivo dell'avventura monocroma si è fissato sull'IKB, ho convinto Guido a inaugurare a Milano la grande tournée itinerante del "Periodo Blu" di Yves Klein, dal 2 al 17 gennaio 1957.

Milano prima di Parigi, Düsseldorf e Londra. Perché? Perché all'epoca vivevo con grande intensità il dinamismo del clima artistico della città, attraverso il fervido e comunicativo entusiasmo del mio amico Guido. Avevo istintivamente scommesso sull'apertura di spirito della metropoli lombarda in piena rinascita, confidando in alcuni segnali incoraggianti. Infatti l'esposizione fu conforme alle mie aspettative. Ci fu, naturalmente, la reazione negativa dei conformisti benpensanti. Marco Valsecchi si scatenò contro di me ne *Il Giorno*: avevo osato paragonare il blu di Klein al blu di Giotto! Ma i segnali positivi si susseguirono. Dino Buzzati nel *Corriere d'informazione* raccomandò caldamente la manifestazione, in un sensazionale articolo intitolato "Blu, blu, blu!". Fontana fu il primo ad acquistare un quadro monocromo. Lo seguirono i collezionisti amici di Le Noci, eccetto Panza, non ancora aperto all'intensa spiritualità dello spazio contemplativo che egli scoprirà in seguito nella pittura minimale americana. La mostra di Klein ebbe su Manzoni un effetto shock: la rivelazione dell'acromia in generale. Gli artisti d'avanguardia più attivi e più impegnati nella ricerca sperimentale, Bas e Dangelo in testa, colsero subito l'importanza dell'avvenimento. La Rivoluzione Blu scoppiò letteralmente nell'ambito della comunicazione concettuale milanese. I suoi effetti si faranno sentire nei mesi successivi, il 1957 sarà l'anno del Blu in Italia: Peppino Palazzoli apre la sua galleria "Blu" in Via Andegari e due anni dopo sarà il primo acquirente al mondo di una *Zona di sensibilità pittorica immateriale*; Modugno trionfa al Festival di Sanremo del 1957 con la famosa canzone *Nel blu dipinto di blu...*

Le Noci aveva programmato una mostra di Fautrier nel febbraio del 1958. Da Milano, l'esposizione viene poi trasferita a Bologna (La Loggia) e a Roma (L'Attico). Il viaggio a Roma è per me ricco di insegnamenti. Mi permette di verificare l'impatto della mostra milanese di Klein sulla giovane generazione di artisti romani ancora poco conosciuti, ma il cui emergere si affermerà due anni più tardi in occasione di una mostra collettiva a La Salita: Schifano, Angeli, Uncini, Festa. Nel gruppo, si distingue la personalità di Lo Savio, minimalista concettuale ante litteram, che mi confida il suo entusiasmo per la ricerca di Klein. Il mio grande rimpianto sarà di non averli potuti mettere in contatto. Le traiettorie delle loro brevi vite non si saranno incontrate.

In compenso, devo a Turcato un incontro importante per la cristallizzazione delle mie idee sul Nouveau Réalisme: quello con Mimmo Rotella, che viveva nella più totale marginalità nel suo atelier di Passegiata di Ripetta. In occasione di una mostra a La Salita nel 1954, aveva osato presentare come opera d'arte un brandello di manifesto strappato. La Roma della Dolce Vita, così permissiva sul piano esistenziale, aveva mantenuto tutti i pregiudizi del conformismo estetico: non gli aveva perdonato il suo gesto, un crimine di lesa maestà nei confronti della pittura. L'establishment artistico lo aveva rinchiuso nel cerchio incantato del silenzio. La scoperta dei suoi "décollages" mi procurò tanta gioia e altrettanta sorpresa. La sua ricerca raggiungeva quella degli Affichistes parigini, Hains, Villeglé e Dufrené, che avevano appena esposto alla galleria Colette Allendy dove Yves Klein aveva presentato, dopo la mostra a Milano, il suo periodo blu. L'analogia degli approcci e la loro perfetta autonomia (Rotella non aveva mai sentito parlare dei suoi colleghi parigini e vice versa) confermò il mio presentimento complessivo: l'appropriazione di un frammento della natura moderna, industriale e urbana (nel caso specifico, un brandello di manifesto) è l'espressione del battesimo artistico dell'oggetto che esalta il suo plusvalore culturale, ma anche la rimessa in questione dello statuto dell'artista e della funzione sociale dell'arte.

Da allora gli avvenimenti precipiteranno e il mio ruolo consisterà nel cogliere i momenti clou che costellano il progressivo emergere di questa presa di coscienza collettiva. Primo momento clou, "Il Vuoto" di Yves Klein da Iris Clert a Parigi, nell'aprile del 1958. Il pittore monocromo espone i muri spogli di una galleria, "sensibilizzata" dalla sua sola presenza. Questa potente affermazione tangibile dell'energia vitale in quanto vettore immateriale della sensibilità artistica, produce su Tinguely uno shock decisivo, trasformando radicalmente il concetto di movimento che è al centro della sua ricerca: il motore diviene la fonte di vita, il cuore della struttura organica dei rottami. Il vuoto svela Tinguely a se stesso: l'artigiano cinetico svanisce di fronte al poeta delle macerie, il geniale demiurgo della scultura caratteriale. Così, Tinguely raggiunge Klein e gli Affichistes per costituire il terzo polo maggiore della sfera d'influenza del Nouveau Réalisme. Il suo *Métamatic géant n° 17* sarà il clou della prima Biennale di Parigi nel 1959, insieme a *La Palissade des emplacements réservés* di Raymond Hains e al monocromo IKB di Yves Klein.

Assistevò così all'elaborazione di una metodologia della percezione, di una visione nuova basata sulla constatazione di una natura moderna oggettiva concepita in sé come una totalità espressiva. Queste idee ispirarono il mio primo manifesto dei Nouveaux Réalistes, che pubblicai a Milano il 16 aprile 1960 in previsione di una mostra collettiva che ebbe luogo il mese successivo alla galleria Apollinaire. A Klein, Tinguely e Hains avevo associato gli Affichistes Villeglé e Dufrené, compagni di Hains, e anche Arman, grande amico di Yves Klein, che aveva appena realizzato la sua prima serie di accumulazioni di immondizie, la più radicale dimostrazione del linguaggio della quantità oggettiva allo stato puro.

Avevo lanciato il termine Nouveau Réalisme alla mostra di Milano. Esso ebbe un immediato potere coagulante, tanto più che la storia subirà un'accelerazione a Parigi tra l'aprile e l'ottobre del 1960. L'anno era cominciato con due avvenimenti nel mese di marzo: le antropometrie (impronte) di Yves Klein alla galleria internazionale d'arte contemporanea e "l'omaggio a New York" di Tinguely al MOMA (struttura auto-distruttrice di grande formato, anticipatrice della *Vittoria* di Milano del 1970).

Ed ecco che al Salon de Mai di Parigi, quando tutti si aspettavano un'ulteriore manifestazione della sua padronanza del metallo saldato, César presenta le sue nuove sculture: automobili pressate in balle da una tonnellata. Fu un grande scandalo. César tenne duro. L'adesione di César al Nouveau Réalisme rappresenta un contributo essenziale. Infine, ultimo gesto spettacolare, il 25 ottobre 1960, a due anni di distanza, Arman realizza da Iris Clert la manifestazione-risposta a Yves Klein: dopo il vuoto, il pieno. La galleria è riempita dal pavimento al soffitto, con oggetti di scarto di ogni tipo. Ormai la situazione è matura e la costituzione del gruppo non è altro che una formalità.

"Giovedì 27 ottobre 1960, i Nouveaux Réalistes hanno preso coscienza della loro singolarità collettiva. Nouveau Réalisme = nuovi approcci percettivi al reale". Ricordo come se fosse ieri la redazione e sottoscrizione di quel testo al domicilio di Yves Klein. Si tratta, in effetti, di una semplice dichiarazione d'intenti. Quella flessibilità a priori ha salvato l'integrità del concetto e reso possibile per tre anni la continuità di un'azione collettiva, resa necessaria dalla pressione del conformismo diffuso. La dichiarazione del 27 ottobre 1960 è senza dubbio l'unico testo sul

quale i Nouveaux Réalistes si siano messi d'accordo. Il marchio ha salvato il gruppo imponendosi al di là delle tentazioni centrifughe dei suoi membri, e mi ha permesso di prendere la necessaria distanza per cogliere le prospettive di una teoria d'insieme.

Riprendere il discorso dell'oggetto là dove lo aveva lasciato Duchamp, ma questa volta "a 40° sopra Dada", passare dalla dimostrazione all'azione, queste furono da allora le mie preoccupazioni decisive illustrate, tra l'altro, dal programma della galleria J, che tra il 1961 e il 1966 fu il laboratorio operativo della mia attività militante parigina. Tutti gli artisti che si avvicinarono al gruppo dopo la sua costituzione vi esposero: Niki de Saint-Phalle, Christo, Deschamps.

I firmatari della dichiarazione costitutiva del 27 ottobre 1960 si suddivisero nei tre poli referenziali. Attorno a Yves Klein si sono radunati Arman e Martial Raysse, che si apriva a una visione pre-pop della natura moderna. A questa famiglia si ricollega il César delle compressioni e delle espansioni e anche il Christo degli impacchettamenti e dei monumenti temporanei. Attorno a Tinguely è apparso Daniel Spoerri e i suoi quadri-trappola che sono nature morte del caso oggettivo. Niki de Saint-Phalle li ha raggiunti con i suoi rilievi-bersaglio, pitture realizzate con la carabina. Attorno ad Hains e ai suoi amici Affichistes ha gravitato Gérard Deschamps, il maestro inventore dei patchwork di stracci. Rotella ha sviluppato la propria ricerca a partire dal sincronismo iniziale con i colleghi parigini.

Così, gli anni Sessanta hanno visto l'evolversi, fino al 1963, di un'azione collettiva delimitata dai miei manifesti e da due Festival NR (Nizza, 1961) (Monaco, 1963). In seguito, poiché la necessità dell'azione collettiva si faceva sentire di meno, le carriere individuali hanno ripreso il loro slancio dalla diversità. Milano è rimasta ipersensibile ai messaggi dei Nouveaux Réalistes. Le Noci ha continuato sullo slancio esponendo nuovamente Klein e gli Affichistes, e manifestando al tempo stesso un interesse particolare per Christo e Jeanne-Claude; Arturo Schwarz ha inserito nei suoi programmi Arman, Raysse, Spoerri e César. La comunanza dei riferimenti ha avvicinato le avanguardie di una parte e l'altra dell'Atlantico, e le mostre-incontri Europa-USA che ho organizzato a Parigi nel 1961 alla galleria Rive Droite e a New York nel 1962, alla galleria Sidney Janis, confermano il ruolo capitale svolto dai Nouveaux Réalistes nel ripristino di un rapporto armonico tra Parigi e New York. Questo rapporto si deteriorerà con l'affermazione egemonica della Pop Art, ma oggi le cose ritrovano la giusta dimensione.

È a Milano che ho redatto il primo manifesto nel 1960, ed è a Milano che ho celebrato in un'apoteosi il decimo anniversario del Nouveau Réalisme nel 1970. Il programma della manifestazione, che avevo organizzato insieme a Guido Le Noci, comportava, oltre all'esposizione storica e alla scultura di fuoco in omaggio a Yves Klein alla Rotonda della Besana, tutta una serie di azioni-spettacolo pubbliche nel centro della città (distribuite su tre giornate: 27, 28 e 29 novembre): Christo, impacchettamento del monumento a Vittorio-Emanuele II, trasferito al monumento a Leonardo in Piazza della Scala; Arman (distribuzione di mini accumulazioni di "immondizie" imballate); César (tripla espansione nella galleria Vittorio Emanuele); Tinguely "La Vittoria" (monumento effimero auto-distruttibile in 29 minuti in Piazza del Duomo); Dufrene (composizione sonora di "cri-ritmi", prologo all'esecuzione de "La Vittoria"); Martial Raysse (proiezioni luminose aeree); Rotella (muri di manifesti strappati in Piazza Formentini); Niki de Saint-Phalle (tiri di carabina su rilievi-bersaglio nella galleria Vittorio Emanuele). Il banchetto funebre di Spoerri, capolavoro di "Eat-Art", ha chiuso il cerimoniale del Nouveau Réalisme al ristorante Biffi. Spoerri ha seppellito la festa ma non il suo ricordo e ancor meno la forza d'espansione del marchio "Nouveau Réaliste". Questo spettacolare episodio ha segnato la vita culturale milanese. Il comune, nella persona dell'assessore alla cultura Paolo Pillitteri, ci aveva prodigato un sostegno incondizionato che mi fa piacere ricordare qui. L'anniversario del Nouveau Réalisme ha segnato il punto di partenza di una politica comunale attiva in favore dell'arte contemporanea. Oggi, ahimè, siamo lontani da quell'epoca d'oro.

L'avvenimento milanese è giunto a concludere il primo tempo della cronologia del Nouveau Réalisme, quello degli anni '60, che ha visto l'affermazione dei diversi linguaggi e le loro rispettive evoluzioni. La proiezione delle *Images calmes* di Martial Raysse nel cielo milanese segna la fine del suo periodo neorealista e l'inizio del suo ritorno alla pittura di genere. L'assenza di Deschamps a Milano lascia presagire il principio della sua marginalità. Christo e Jeanne-Claude hanno già iniziato, con la *Wrapped Coast* australiana, la loro avventura di magia planetaria. Niki de Saint-Phalle è nel pieno periodo delle trionfanti *Nana*. César affronta il suo dualismo *Homo ludens* – *Homo faber*. Nei trent'anni che seguiranno, l'opera dei Nouveaux

Réalistes si stabilirà nella sua modernità senza nulla perdere della sua contemporaneità. Il 1995 ce ne ha date tre prove inconfutabili: la maxi-compressione di César alla Biennale di Venezia, il Reichstag impacchettato da Christo e da Jeanne-Claude a Berlino, il monumento *Hope for Peace* di Arman a Beirut. Il plusvalore estetico rende l'oggetto atemporale nell'immanenza di un presente che è la norma stessa della società post-industriale. Ecco il segreto della "presenza" del Nouveau Réalisme nel mondo di oggi, la Rivoluzione Blu è in moto.