

## NUOVI CONTRIBUTI SUL TEATRO DELLE MOSTRE\*

di *Ilaria Bernardi*

“Ci sarebbe da rimettere in discussione il termine di galleria d’arte e la sua funzione. Capire se è un tramite ancora necessario o se è addirittura d’impaccio. Se è una bottega o un’agenzia di pubblicità per alcuni artisti, se è una specie di circolo artistico o un raffinato e riservato negozio”<sup>1</sup>. Così Plinio De Martiis, titolare della galleria La Tartaruga di Roma, nel 1966, sulle pagine della rivista “Qui Arte Contemporanea”, rifletteva sulla situazione del coevo sistema espositivo privato in Italia, manifestando l’impellente necessità di una messa in questione degli elementi ad esso connessi: i prezzi delle opere, il mercato nazionale, il diffuso campanilismo, le modalità operative della critica d’arte e l’attività dei musei. L’anno successivo, sull’“Espresso Sera”, giungeva persino a dichiarare: “Le gallerie private non servono più a niente. A chi le vendi queste cose che si fanno oggi? I cuscini che volano, i novanta metri di tubo che creano un ambiente, le casse, le scale, tutte queste invenzioni che fanno di una mostra qualcosa a metà tra un avvenimento culturale e uno spettacolo da teatro? Bisognerebbe abolire le gallerie private e fare musei comunali. [...] E quanto mi piacerebbe, invece di fare il mercante, dirigerne uno!”<sup>2</sup>. Da qui probabilmente l’idea di organizzare, nel pieno della Contestazione studentesca, un “festival della disobbedienza”<sup>3</sup>, il *Teatro delle Mostre*, che, rinnovando giornalmente lo spazio espositivo attraverso interventi tesi alla totale “smaterializzazione” e “de-estetizzazione dell’arte”<sup>4</sup>, riuscisse a sovvertire la comune concezione dell’opera come oggetto mercificabile, ridefinisse la funzione della galleria d’arte tramutandola da luogo di esposizione e vendita a “campo di accadimenti”<sup>5</sup>, permettesse all’artista e al visitatore di confrontarsi pariteticamente nello svolgersi dell’evento; ed infine emancipasse il gallerista dal ruolo di mercante per trasformarlo in attivatore di un sistema di comunicazione/informazione “teatrale”, attribuendo a tale aggettivo il significato conferitogli da Michael Fried che nel saggio *Art and Objecthood* aveva definito teatro “*ciò che si situa tra le arti*”<sup>6</sup>.

### Precursori e modelli di riferimento

Negli ultimi anni, esperienze similari al *Teatro delle Mostre* si erano già svolte in Europa e negli Stati Uniti. Si ricordino, tra le altre: *9 Evenings: Theatre & Engineering*, un ciclo di *performances* organizzato da Robert Rauschenberg e dall’ingegnere Billy Klüver, svoltosi tra il 13 e il 23 ottobre 1966 presso il 69th Regiment Armory di New York; *19:45-21:55 Dies alles Herzchen wird einmal Dir gehören*, rassegna tenutasi il 9 settembre 1967 presso la Galerie Dorothea Loehr di Francoforte in occasione della quale il curatore Paul Maenz aveva chiesto agli artisti invitati di realizzare interventi effimeri nel periodo di tempo enunciato dal titolo della mostra; ed infine *Intermedia '68*, un festival svoltosi a New York che prevedeva l’alternarsi di video, *performances*, musica, poesia e spettacoli di vario genere messi in scena da undici artisti, tra i quali Allan Kaprow e Dick Higgins, e repentinamente recensito anche in Italia<sup>7</sup>.

Parallelamente, nel nostro Paese, anche grazie alla riscoperta del Futurismo<sup>8</sup> e all’influenza esercitata sulle arti visive dalla coeva sperimentazione teatrale<sup>9</sup>, si stava verificando, come attestano le prime esposizioni dell’arte povera e rassegne quali *Lo spazio dell’immagine* (Foligno, 1967), un progressivo sconfinamento della scultura nello spazio e nell’evento con un conseguente coinvolgimento diretto da parte dello spettatore<sup>10</sup>.

Il Festival delle Mostre nasce certamente da questo clima di ricerca, ma è innanzitutto

l'esito del processo di "teatralizzazione" dell'arte che nella Roma della seconda metà degli anni Sessanta era maturato attraverso la "scenoscultura"<sup>11</sup> di Ceroli, la "teatralità"<sup>12</sup> degli *environments* di Pascali, l'"event"<sup>13</sup> di Kounellis ed alcuni eventi artistici e culturali che De Martiis sembra aver preso come principali modelli di riferimento per l'ideazione della rassegna. Uno di questi è *No stop teatro 12 ore*, un *happening* strutturato in una seduta continua, organizzato da Nanni Balestrini e Achille Perilli e tenutosi alla Libreria Feltrinelli di Via del Babuino il 2 marzo 1967. "la scommessa", ricorda Perilli, "era fare teatro dalle nove fino alle nove di sera, dodici ore, [...] con un programma che era stato elaborato, che poi non fu assolutamente osservato"<sup>14</sup> dai partecipanti; cioè dai più importanti artisti, musicisti, poeti, attori, registi d'avanguardia. Il *Teatro delle Mostre* mutuerà da tale manifestazione: l'idea di una "catena" di azioni messe in scena dagli autori con la partecipazione attiva del pubblico; l'osmosi operativa tra discipline diverse; la totale abolizione della tradizionale distanza tra palcoscenico e platea; l'importanza dell'improvvisazione ai fini della continuità dell'evento.

Inoltre, anche la recente attività della Galleria L'Attico sembra aver influito notevolmente sulle scelte espositive di De Martiis. Da un lato, Sargentini indica come "ultima spinta" per la realizzazione del Festival la personale di Pistoletto tenutasi nella sua galleria dal 12 febbraio al 12 marzo 1968<sup>15</sup>; dall'altro, è lo stesso De Martiis a ricordare che "L'idea del 'Teatro delle Mostre' mi venne dopo aver visto 'Bachi da setola', una mostra di Pascali con delle spazzole per terra, in fila, che formavano una specie di lungo bruco"<sup>16</sup>. L'esposizione inauguratasi all'Attico il 25 marzo 1968, continua il gallerista, "Mi sembrò una cosettina da poco, non in giusto rapporto col tempo canonico di una mostra [...]. Pensavo che la misura giusta per un'operazione (o trovata) del genere fosse quella dell'effimero, del provvisorio, del transitorio [...]. Andai in tipografia e stampai un manifesto con un titolo improvvisato 'Teatro delle Mostre' - una mostra ogni giorno - dalle 16 alle 20"<sup>17</sup>. In realtà, la manifestazione concepita da De Martiis risulta piuttosto la logica conseguenza de *Il percorso*, rassegna tenutasi dal 23 marzo al 6 aprile alla galleria Arco d'Alibert. Il giorno dell'inaugurazione Anselmo, Boetti, Merz, Mondino, Nespolo, Paolini, Piacentino, Pistoletto e Zorio avevano inscenato, come attori davanti al pubblico, lo "spettacolo" della creazione e costituzione dell'opera. Un evento quindi, che, prima del Festival delle Mostre, aveva abolito le tradizionali convenzioni dell'arte: l'attenzione si era spostata dall'oggetto finito al processo della sua realizzazione; ogni intervento aveva dato origine ad un diverso spazio espositivo ("come se tutti fossero intercambiabili"<sup>18</sup>); ed infine, ciascun artista partecipando al lavoro degli altri, aveva fatto sì che la mostra assumesse lo statuto di opera corale.

Inoltre, l'originale formula pliniana "una mostra ogni giorno"<sup>19</sup>, potrebbe essere stata "suggerita" da uno dei protagonisti della suddetta rassegna. Infatti, tra i documenti d'archivio della galleria è conservata una lettera inedita inviata da Paolini a De Martiis in data 31 gennaio 1968, nella quale l'artista espone al gallerista il progetto per una sua personale da realizzare l'anno successivo proprio alla Tartaruga: "Vorrei presentare una selezione, ristretta, dei miei ultimi lavori: uno ogni giorno. Cioè: ogni lavoro potrebbe sostituire di volta in volta quello esposto il giorno precedente, o altrimenti aggiungersi via via agli altri"; specificando poi che alcune opere "sarebbero realizzate proprio in relazione allo spazio della Galleria, sul posto"<sup>20</sup>. Infine, Paolini propone a De Martiis di incontrarsi a Roma, verso il 20 aprile, per discutere assieme di tale progetto<sup>21</sup>. Il *Teatro delle Mostre* nasce forse da un confronto ed un interscambio di idee tra l'artista e il gallerista? Giacché Paolini dichiara di non ricordare, e quindi di non essere in grado di ricostruire

la genesi delle intenzioni di allora<sup>22</sup>, non è possibile sapere né se quell'incontro sia veramente avvenuto, né se abbia avuto una qualche influenza sull'ideazione della manifestazione. Sta di fatto che, tra il marzo e l'aprile successivo all'invio della lettera, viene pubblicata per la prima volta la notizia della prossima inaugurazione del *Tartaruga show*<sup>23</sup>. Comunque, qualora fosse stato l'artista a suscitare l'idea di dar luogo ad una rassegna così strutturata, a Plinio rimarrebbe il merito di averla codificata, diretta e coordinata da vero regista.

### L'intervento registico di Plinio De Martiis

Uno degli artisti invitati a partecipare all'evento, Loreto Soro, indica tra gli intenti della rassegna, quello di "presentare una generazione, superando qualsiasi forma di provincialismo"<sup>24</sup>. Per farlo, De Martiis sceglie di affiancare ai principali esponenti della "Scuola di Piazza del Popolo" di cui egli è mentore (Giosetta Fioroni, Franco Angeli, Mario Ceroli, Cesare Tacchi, Renato Mambor, Fabio Mauri) ed ai protagonisti dell'ambiente culturale romano che hanno già collaborato o che frequentano La Tartaruga (Ettore Innocente, Paolo Icaro, Gino Marotta, Enrico Castellani, Loreto Soro, Ciro Ciriaco, Nanni Balestrini, Goffredo Parise, Laura Grisi e Sylvano Bussotti), artisti che lavorano e risiedono nel Nord Italia e che non hanno mai esposto nella sua galleria (Giulio Paolini, Paolo Scheggi, Emilio Prini, Pier Paolo Calzolari e Alighiero Boetti)<sup>25</sup>. Tuttavia, la presenza del poeta ed intellettuale Balestrini, dello scrittore Parise e del musicista Bussotti sottende la volontà da parte di De Martiis di far emergere attraverso il Festival, non soltanto l'unitarietà delle modalità operative tra la sperimentazione artistica del Nord e quella della Capitale, bensì anche e soprattutto l'osmosi operativa tra le diverse discipline. Inoltre, è doveroso ricordare che in origine, come puntualizza Calvesi, anche altri artisti avrebbero dovuto prender parte all'evento<sup>26</sup>. Lo conferma l'articolo pubblicato su "Flash Art" nel marzo-aprile 1968 in cui, tra i partecipanti, sono citati i nomi di Schifano, Pistolotto, Festa, Pascali, Kounellis, i quali invece non aderiranno alla rassegna<sup>27</sup>.

Una volta stilata la lista degli artisti, De Martiis sceglie di non stabilire un programma cronologico delle mostre, bensì di lasciare a ciascun partecipante tutto il tempo necessario per l'ideazione della propria azione: nel momento in cui qualcuno riterrà di aver trovato un'idea originale ed incisiva da proporre al pubblico, immediatamente lo spazio della Tartaruga sarà messo a sua disposizione<sup>28</sup>. Tuttavia, è ipotizzabile che egli rediga un programma provvisorio e modificabile (almeno per le prime mostre), sulla base degli artisti che al momento dell'invito avessero già avuto un'idea o fossero stati disponibili ad esibirsi soltanto in un determinato giorno o periodo. Purtroppo, tra i documenti d'archivio non c'è traccia di bozze o di appunti in proposito: è invece conservato un calendario inedito<sup>29</sup>, probabilmente redatto nel corso dell'evento. Infatti, la corrispondenza tra data, autore e titolo dell'azione è talmente esatta da rendere impossibile interpretare tale documento come un programma definito dal gallerista prima dell'inizio del Festival, giacché tutti gli artisti intervistati da chi scrive sono concordi nel dichiarare di non aver ricevuto alcuna indicazione riguardante l'ordine e le date dei singoli interventi. Inoltre, la cancellatura in concomitanza del giorno 20 maggio e la presenza di una "replica" (8 maggio), di una "pausa" (20 maggio) e di una riga vuota (23 maggio), sembrerebbero confermare l'ipotesi che tale canovaccio sia stato elaborato *in itinere*: forse in quei giorni nessuno degli artisti invitati sarà stato pronto per esibirsi; pertanto, Plinio, si sarà trovato costretto ad interrompere il flusso continuo delle mostre.

L'improvvisazione è paradossalmente una strategia di controllo adottata dal gallerista per

esaltare ulteriormente il carattere effimero della manifestazione. Tuttavia, più che di pura improvvisazione, sarebbe più opportuno parlare di “improvvisazione controllata”, giacché De Martiis dirige con perizia ciascun aspetto pratico e teorico del suo Festival affinché esso risulti un’opera d’arte totale. Per raggiungere tale scopo, riprende la consuetudine dei cosiddetti cartelli<sup>30</sup>, i quali, in occasione del *Teatro delle Mostre*, assumono, oltre all’originaria duplice funzione di cartello-locandina della mostra in programma e di registrazione istantanea dello stile dei singoli artisti, il compito principale di ricordare al pubblico che ciascun intervento fa parte di un succedersi unitario di eventi: affissi uno accanto all’altro su una parete della galleria costituiscono una sorta di grande puzzle in cui ogni pezzo è indispensabile per completare l’immagine. Inoltre, De Martiis è consapevole che imporre agli artisti di allestire e tenere una mostra nell’arco di tempo di un solo giorno, implicherà necessariamente una collaborazione reciproca nel montaggio e nel successivo smontaggio degli elementi necessari alle diverse azioni. Ciascun intervento dovrà quindi risultare il frutto di un lavoro corale, diretto *ex alto* dallo stesso gallerista: “Proprio l’elemento coesivo, del resto, cioè la regia di Plinio De Martiis, è stato un atto critico, mentale, sia pure alimentato da un’emotività personale che ha imposto al ritmo un’accelerazione quasi nevrotica; ma quest’emotività [...] è stata insomma il vero pepe teatrale della manifestazione”<sup>31</sup>, osserva Calvesi nel saggio edito in catalogo, sostenendo pertanto: “Teatro delle mostre’ non vuol dire tanto, per me, mostre teatrali, quanto mostre che si avvicendano, si succedono come sul filo di un copione, o meglio di una regia”<sup>32</sup>. De Martiis introduce così una nuova concezione del ruolo del gallerista che da mercante d’arte diventa regista e autore di un evento in cui a emergere è l’idea stessa del succedersi piuttosto che i singoli interventi proposti; la “firma” del regista/gallerista piuttosto che lo “stile” degli artisti invitati.

Tuttavia, tale azione registica non si limita al coordinamento delle venti mostre, bensì coinvolge persino la critica d’arte nella figura di Maurizio Calvesi, chiamato a scendere dalla *cathedra* del critico per partecipare all’evento assieme agli altri spettatori. L’intento è infatti quello di porre la critica dinanzi alla necessità di una messa in discussione radicale del proprio ruolo e della propria metodologia d’analisi di fronte alle nuove modalità operative messe in atto dalla coeva ricerca artistica. Tuttavia, con il *Teatro delle Mostre* non si giungerà alla totale abolizione del ruolo del critico, il quale pur essendo coinvolto nella dimensione processuale dell’arte, continuerà ad avere il compito di interpretazione, giacché, al termine della rassegna il gallerista chiederà a Calvesi di redigere un saggio critico da pubblicare in catalogo.

Tale volume conferma l’azione registica e in un certo senso “curatoriale” di De Martiis. Come segnala Giuliano Sergio, egli mantiene il controllo, oltre che sull’organizzazione della rassegna, sulla realizzazione e sul montaggio della sua documentazione, così da costituire “il *libro dell’evento* e non il *catalogo* delle singole mostre”<sup>33</sup>. Attraverso tagli, viraggi di colore, sfocature, particolari angolature, controluce e un frequente ricorso all’effetto mosso, De Martiis, che da molti anni praticava la fotografia, oltre a fornire una testimonianza duratura di ciò che è avvenuto nella sua galleria durante il mese di maggio, compie un’operazione di personale traduzione estetica dell’evento<sup>34</sup>. Dalle immagini conservate in archivio e da quelle poi modificate e pubblicate in catalogo emerge infatti chiaramente uno specifico punto di vista, quello del fotografo-gallerista che si propone di rendere evidente l’idea fondativa del Festival, cioè quella di una veloce e brillante “girandola di trovate e di sorprese a ripetizione”<sup>35</sup> che acquisiscono un senso solo se inserite in quel determinato contesto<sup>36</sup>.

## Il Festival: venti mostre/un unico evento

Lunedì 6 maggio 1968, alle ore 16, il *Teatro delle Mostre* apre il sipario, captando su di sé l'attenzione dei più importanti critici d'arte tra i quali Germano Celant che il 14 maggio scrive in una lettera inedita a De Martiis: "ricevo notizie sul 'festival', ma vorrei sapere di più"<sup>37</sup>.

Attraverso il già citato calendario conservato tra i documenti d'archivio e le date riportate sui cartelli realizzati da ciascun artista per presentare la propria mostra, è stato possibile ricostruire giorno per giorno la rassegna. Si è così dimostrato che, a differenza di quanto comunemente pensato, l'ordine degli interventi non corrisponde del tutto a quello presentato in catalogo<sup>38</sup>. Tuttavia, in questa sede, si è scelto di non analizzare le venti azioni presentate (già ampiamente documentate in numerose pubblicazioni), bensì di mettere in luce alcuni "fili rossi" che le saldano assieme come anelli di una stessa "catena". È Calvesi ad individuarne il principale. Riflettendo sul pensiero filosofico di Dewey, scrive in catalogo: "l'opera, in quanto esperienza, porta insito in se stessa il tempo della propria processualità [...] che è emersa come perno di una nuova struttura"<sup>39</sup>. Le mostre presentate alla Tartaruga dimostrano di aver superato la percezione a impatto propria dell'*happening* pop, in favore del recupero della funzione specifica dell'analisi mentale: "non più la coscienza che si riduce a percezione, ma la percezione che si allarga a coscienza"<sup>40</sup>. Da qui la differenza tra la concezione di "spettacolo" messa in atto dalla Pop e quella di "teatro" sviluppata dal Festival, la quale "non ambisce ad essere totale, abbracciante, e in quanto tale spettacolare, ma cerca un minimo denominatore comune con il teatro, nell'elemento dell'azione e nell'esplicita temporaneità dei suoi processi"<sup>41</sup>. Utilizzando il termine "processo", il critico dimostra di essere a conoscenza della situazione artistica che andava delineandosi oltreoceano e in particolare del pensiero di Robert Morris che nell'aprile 1968 su "Artforum" aveva parlato di "process of making itself"<sup>42</sup>.

Un repentino aggiornamento internazionale emerge anche da alcune azioni presentate nel corso della rassegna. Giosetta Fioroni, invitando i presenti ad osservare attraverso una *Spia ottica* l'attrice Giuliana Calandra compiere atti quotidiani in una camera da letto, sembra evocare *Étant donnés* di Duchamp, opera esposta per la prima volta nel 1966 al Philadelphia Museum of Art. Calzolari invece, alla stregua di Beuys, mette in scena una dialettica tra proprietà fisiche antitetiche, tra valenze visuali e simboliche: presenta in un primo contenitore in plaxiglas un blocco rettangolare di ghiaccio rosso che, sciogliendosi, riempie d'acqua il sottostante recipiente di forma cubica, mentre da un terzo contenitore fuoriesce una colonna di fumo viola. L'intervento, potrebbe richiamare da un lato, alcune opere di Hans Haacke quali *Condensation Cube* (1965) e *Grass Cube* (1967); dall'altro, la teatralità "rituale" del Living Theatre. Infine, Ciriaco, probabilmente influenzato dall'omonimo testo di McLuhan<sup>43</sup>, propone *Medium*: un grande schermo quadrato a punta di diamante, una sorta di proiezione tridimensionale delle opere dell'Hard-Edge Painting e in particolare di quelle di Frank Stella, che, trasmettendo in sincrono suoni e luci, si allinea all'Optical Art ed alle strutture cinetiche.

Altri due importanti comuni denominatori delle azioni proposte vengono individuati da Parise nella sua *Conversazione su nastro* (inedita), un commento a caldo del Festival che l'autore, non potendo esibirsi di persona perché non a Roma in quel momento, registra affinché sia trasmessa in galleria il 31 maggio attraverso un registratore posto su un tavolo al centro della sala<sup>44</sup>. Il primo denominatore, è l'impossibilità di definire i venti interventi: "che cosa sono? Come si possono chiamare? Spettacolo? Non è interamente uno

spettacolo. *Happening?* Non è un *happening*. È un quadro, è una scultura? Non sono né quadri né sculture; insieme anche tutto questo. Insomma, sono un pasticcio [...] Più di espressione, non si può dire di questi spettacoli!<sup>45</sup> Il secondo, è l'elemento della fantasia infantile, del gioco, della sorpresa: "noi ritroviamo, a livello di recupero di un subconscio, che tutti gli artisti che si sono, per così dire, esibiti [...] recuperano, forse senza saperlo, il concetto proprio di Luna Park, di parco di divertimenti"<sup>46</sup>. Ad esempio, secondo Parise, il labirinto di porte che conduce inaspettatamente di fronte ad una parete di ghiaccio, allestito da Ceroli, ricorda il "castello degli spiriti nei Luna Park"; mentre la *foresta di menta* che Marotta ha creato attraverso striscioline di plastica verde pendenti dal soffitto attraverso cui il pubblico si fa spazio, evoca il "bosco di *Biancaneve e i sette nani*"<sup>47</sup>. Invece, "il meno scatenato infantilmente"<sup>48</sup>, continua lo scrittore, è *Autoritratto* di Paolini, un quadro affisso a parete in cui l'autore, pur non comparando nella sua reale effigie, è presente nelle vesti di Henri Rousseau che sembra guardare gli spettatori, i quali a loro volta lo stanno osservando.

È interessante sottolineare come la dicotomia tra presenza e assenza presente nell'opera di Paolini ricorra anche nelle azioni presentate da Tacchi e da Prini: il primo, chiuso in una nicchia, dipinge con vernice bianca il vetro che lo divide dagli spettatori fino a cancellarsi completamente; il secondo, mentre i visitatori ritagliano i quadrati in cui è suddiviso il telo di polietilene che Icaro ha appeso da una parte all'altra della stanza, alterna la lettura di un testo frammentato inciso su 25 fogli di piombo, con la "presentazione" delle persone incontrate durante il viaggio da Genova a Roma e reificate in galleria attraverso la proclamazione dei loro nomi trascritti su pezzi di legno ed estratti da un sacco di iuta.

Tornando invece a parlare della *Conversazione su nastro*, dalle parole di Parise si evince che i fattori del gioco e della sorpresa spesso sottendono un messaggio "sociale". È il caso di Mambor che induce lo spettatore a riflettere sulla propria condizione all'interno del Sistema di consumo, esponendo una grande cassa in legno chiusa, dalla quale, una volta aperto il coperchio, appare inaspettatamente un uomo imballato come se fosse un oggetto.

Tuttavia, è doveroso sottolineare che, pur essendo nel pieno della Contestazione, è soltanto l'intervento di Balestrini a far esplicito riferimento agli eventi socio-politici in corso: telefonando da Parigi, egli detta le frasi lette sui muri della Sorbona occupata affinché siano trascritte sulle pareti della Tartaruga; in seguito, tornato a Roma, giunge in galleria per scrivere gli ultimi slogans. Pertanto, le venti azioni si propongono quali momenti di riflessione non tanto sulla società attuale, quanto sullo stato e sulla funzione dell'arte che, divenendo sempre più effimera, necessita di nuove modalità espositive e di un diverso Sistema istituzionale. Non a caso De Martiis, in un'intervista rilasciata a Oreste Del Buono, rivela che il *Teatro delle Mostre* è una sorta di esperimento volto a verificare se esistono le premesse per portare a compimento il suo progetto di "trasformare la galleria in un vero e proprio teatro, per entrare nel quale la gente dovrà pagare il biglietto"<sup>49</sup>. In proposito, Parise nella sua *Conversazione* puntualizza che il denaro ricavato dalla vendita di biglietti, servirà "Non tanto a guadagnarci sullo spettacolo, quanto almeno a costruirlo. Certo così, in questo modo, non ci si arricchisce certamente, ci si impoverisce sempre di più, ma io credo che siamo arrivati in un punto della storia dell'uomo in cui ci siamo resi conto con chiarezza che la grande ricchezza è la povertà"<sup>50</sup>. Di questo sembra convinto lo stesso De Martiis che nel dicembre dello stesso anno definirà l'opera d'arte un "insoportabile e petulante coda di una concezione della vita che non ci riguarda più"<sup>51</sup>.

Da qui probabilmente, la decisione, presa poco tempo dopo la conclusione del Festival, di chiudere “La Tartaruga” nella storica sede di Piazza del Popolo come segno della fine di un’epoca.

Il merito del *Teatro delle Mostre* sta dunque nell’aver captato le attuali esigenze della ricerca artistica d’avanguardia, nell’aver anticipato i futuri sviluppi concettuali (ad esempio, le azioni di Gino De Dominicis) e teatrali (quali le *performances* di Vettor Pisani) della sperimentazione artistica italiana, specie in area romana, e nell’aver codificato uno stile curatoriale, quello inaugurato da De Martiis, che, riproposto più volte nel corso degli anni<sup>52</sup>, oggi è divenuto un “format” di successo<sup>53</sup>.

\* Il presente contributo prende avvio, e in buona parte è tratto, dalla tesi di laurea *Il Teatro delle Mostre, Roma, maggio 1968*, discussa presso l'Università degli Studi di Firenze nell'anno accademico 2009-2010 e in attesa di pubblicazione. In tale volume sono stati trascritti integralmente e/o riprodotti in fotografia tutti i documenti inediti che saranno citati in questo intervento. Un particolare ringraziamento va alla Relatrice Prof.ssa Maria Grazia Messina per avermi guidato nello studio dell'arte contemporanea durante il mio percorso di studi universitari.

<sup>1</sup> *Tavola rotonda: Plinio De Martiis*, in "Qui Arte Contemporanea", n. 1, luglio 1966, p. 6.

<sup>2</sup> *Incontri/Plinio De Martiis*, in "Espresso Sera", n. 8, 28 maggio 1967, p. 45.

<sup>3</sup> L. Trucchi, *Il festival della disobbedienza*, in "Europa", n. 23, 22 giugno 1968, pp. 57-58.

<sup>4</sup> Mi riferisco all'articolo di L. Lippard e J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, in "Art International", n. 12, febbraio 1968 [trad. it. in G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Centro Di, Firenze 1976, pp. 52-64] e al saggio di H. Rosenberg, *De-aestheticization*, in *The De-definition of Art*, The University of Chicago Press, Chicago 1972 [trad. it. *La de-estetizzazione dell'arte*, in *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 25-34].

<sup>5</sup> S. Orienti, *I piloti delle gallerie*, in "Notiziario di Arte Contemporanea", n. 1, ottobre 1970, p. 26.

<sup>6</sup> M. Fried, *Art and Objecthood*, in "Artforum", n. 10, giugno 1967, pp. 12-23 [trad. it. mia, corsivo nel testo originale].

<sup>7</sup> Cfr. *La mostra spettacolo di Intermedia*, in "Panorama", n. 109, 16 maggio, p. 66.

<sup>8</sup> Sarà lo stesso De Martiis a puntualizzare che al momento dell'ideazione del Festival: "pensavo [...] ai grandi precursori: 'noi porremo lo spettatore nel centro del quadro' dicevano i Futuristi nel 1910" (F. Pirani, *Intervista a Plinio De Martiis*, in *Roma anni '60: al di là della pittura*, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi e R. Siligato, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990 – 15 febbraio 1991, Edizioni Carte Segrete, Roma 1990, p. 341). Oltre alla mobilitazione dello spettatore, il *Teatro delle Mostre*, evocando le celebri serate futuriste, mutuerà da tale movimento d'avanguardia la velocità e la compenetrazione tra spazio e tempo quali elementi fondamentali dell'attività artistica.

<sup>9</sup> Si ricordino a tal proposito il "Living Theatre" di Judith Malina e Julian Beck e il "Teatro Povero" di Jerzy Grotowski, sperimentazioni che, concependo la *performance* teatrale come rappresentazione collettiva, si proponevano di abolire la tradizionale divisione tra platea e pubblico. Inoltre, in Italia, uno dei principali modelli teatrali di riferimento era Carmelo Bene, il quale, innalzando l'attore da mero esecutore del testo scenico a "macchina attoriale", cioè ad artista creatore del complesso teatrale chiamato a fare teatro *hic et nunc*, potrebbe aver influito implicitamente su De Martiis, da sempre appassionato di teatro, nell'ideazione del Festival.

<sup>10</sup> Per una ricostruzione puntuale di tutte le esposizioni collettive e personali più importanti in quegli anni si rimanda a G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, cit.; *Identité italienne: l'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Parigi, Centre Georges Pompidou, 25 giugno – 7 settembre 1981, Centro Di, Firenze 1981.

<sup>11</sup> G. Celant, *La scenocultura di Ceroli*, in "Casabella", n. 326, luglio 1968, pp. 60-62.

<sup>12</sup> O. Hahn, *Pascalii: una nuova concezione dell'arte*, in "Cartabianca", n. 2, maggio 1968, pp. 6-7.

<sup>13</sup> Alberto Boatto utilizza il termine "event" per definire il secondo tempo della personale di Kounellis, *Il giardino, i giuochi*, tenutasi alla Galleria L'Attico nel marzo-aprile 1967: dopo aver esposto alcuni pannelli sui quali erano fissate con bottoni automatici tre grandi sagome di rose di cotone, rappresentate "nella triplice versione di chiusa, matura, sfiorita", l'artista ne *I giuochi*, disteso o seduto su una sedia all'interno di una cassa in legno, aperta frontalmente e ricoperta nella metà inferiore da formelle di specchi, ripete frasi paradossali mentre attorno a lui transitano trenini elettrici il cui assordante rumore viene diffuso da microfoni: "lo specchio sulle pareti interne, catturando l'immagine dello spettatore, lo compromette nell'event che si svolge nella cassa". A. Boatto, *A Rose is ...*, in *Il giardino, i giuochi*, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Attico, marzo – aprile 1967, Roma, 1967, s.p.



<sup>14</sup> Trascrizione diretta da me effettuata dal film di A. Grifi, *Anni '60 No Stop*, il quale, oltre a proporre molte scene tratte dal lungometraggio *No Stop Teatro 12 ore* girato in occasione della rassegna dallo stesso regista, raccoglie le testimonianze dei protagonisti di allora, invitati allo Studio Sotis di Roma nel 1999 per ricordare quell'irripetibile evento.

<sup>15</sup> R. Siligato, *Intervista a Fabio Sargentini*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 371. La sera dell'inaugurazione, Pistoletto aveva invitato il pubblico ad indossare alcuni costumi di scena, mentre egli stesso, "vestito di pelli di capra come un pastore mediorientale", era divenuto "un partecipante al pari di ogni altro, una maglia all'interno dell'evento collettivo, un membro di un'aperta comunità" (A. Boatto, *Pistoletto: dissipazione come precedimento*, in "Cartabianca", n. 1, marzo 1968, p. 9); proprio come lo diverranno gli artisti che si esibiranno al *Teatro delle Mostre*.

<sup>16</sup> F. Pirani, *Intervista a Plinio De Martiis*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 341.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> U. Nespolo a M. Coccia, lettera manoscritta, s.d., pubblicata in *22 marzo 1968 Mario Cresci fotografia "il percorso" di: Piacentino, Pistoletto, Nespolo, Mondino, Boetti, Merz, Zorio, Anselmo, Paolini allo Studio Arco d'Alibert di Roma*, portfolio numerato in trecento esemplari stampato in occasione dell'omonima mostra, Roma, Galleria Mara Coccia, 12 maggio-24 giugno 2008, Roma 2008, s.p.

<sup>19</sup> Formula pubblicata sulla Locandina del *Teatro delle Mostre*.

<sup>20</sup> G. Paolini a P. De Martiis, lettera manoscritta inedita, Torino, 31 gennaio 1968, busta 26, Fondo La Tartaruga, Latina, conservato presso l'Archivio di Stato [da ora segnalato ASLT].

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> G. Paolini in conversazione con I. Bernardi, aprile 2010.

<sup>23</sup> *Tartaruga show*, in "Flash Art", a. II, n. 7, marzo-aprile 1968, p. 2.

<sup>24</sup> I. Bernardi in conversazione con L. Soro, Fiumicino (Roma), 6 marzo 2010.

<sup>25</sup> Come dimostrato dalle lettere conservate nell'archivio della galleria, De Martiis conosceva Scheggi e Paolini fin dai primi anni Sessanta. Infatti, le prime lettere inviate dai due artisti al gallerista risalgono rispettivamente al 1° gennaio 1961 ed al 13 dicembre 1963 (buste 29 e 26, ASLT), anno in cui De Martiis si era mostrato molto interessato al progetto di *Ipotesi per una mostra* propostogli da Paolini (personale mai più tenuta, probabilmente a causa del parere sfavorevole di Giorgio Franchetti; Cfr. M. Disch in conversazione con I. Bernardi, 19 febbraio 2010). Per quanto invece riguarda Prini, Calzolari e Boetti non è stato rinvenuto alcun documento che dimostri un loro rapporto con De Martiis precedente al maggio 1968.

<sup>26</sup> "Dal 'Teatro delle mostre' erano assenti benché invitati Kounellis e Pascali e ciò a causa di una rivalità, ormai patente, tra le due gallerie protagoniste dell'Attico' e de 'La Tartaruga'", dichiara Calvesi nel saggio *Cronache e coordinate di un'avventura*, in *Roma anni '60...*, cit., p. 31. Infatti, i due artisti di punta della Scuola di Piazza del Popolo avevano firmato un contratto di esclusiva con il gallerista Sargentini.

<sup>27</sup> *Tartaruga show*, cit., p. 2.

<sup>28</sup> "Al *Teatro delle Mostre* non era stato stabilito un programma", ricorda Soro specificando che il gallerista "aveva chiesto ai singoli artisti se avessero voluto prender parte alla mostra e quale idea avessero avuto: ogni volta che qualcuno era pronto, si teneva subito la mostra mentre altri continuavano a pensare cosa proporre" (L. Soro in conversazione con I. Bernardi, Fiumicino-Roma, 6 marzo 2010).

<sup>29</sup> Calendario inedito non ancora inventariato, maggio 1968, ASLT.

<sup>30</sup> I "cartelli" sono fogli dalle dimensioni medie di 50x60 cm, realizzati da ciascun artista per presentare la propria esposizione, che avevano accompagnato l'attività della Tartaruga dal 1954 al 1963, anno del trasferimento della galleria nella nuova sede di Piazza del Popolo (Cfr. *Le collezioni: arte contemporanea per l'Istituto Nazionale per la grafica*, catalogo della mostra, a cura di L. Ficacci, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 3 giugno - 13 luglio 2003, Hopefulmonster, Torino 2003, p. 18). I venti car-

telli, molti dei quali inediti, realizzati in occasione del *Teatro delle Mostre*, sono riprodotti nell'apparato iconografico della mia tesi di laurea.

<sup>31</sup> M. Calvesi, *Arte e tempo*, in *Teatro delle Mostre*, catalogo della mostra, Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968, Marcalibri/Lerici editore, Roma 1968, s.p.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> G. Sergio, *Cancellazione d'artista di Cesare Tacchi: esposizione, catalogo e documento fotografico tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70*, in "RoLSA, Rivista on line di Storia dell'Arte. Dipartimento di Storia dell'Arte. Università di Roma", n. 2, 2004, s.p.

<sup>34</sup> Per ulteriori approfondimenti, Cfr. *ibid.*

<sup>35</sup> F. Menna, *Il teatro delle mostre ovvero delle sorprese*, in "Il Mattino", 9 giugno 1968, p. 3.

<sup>36</sup> Per quanto riguarda il catalogo è inoltre doveroso ricordare che la particolare impaginazione delle fotografie è opera di Magdalo Mussio, redattore responsabile della rivista "Marcatré", mentre le sintetiche ma al contempo esaustive didascalie che introducono le immagini delle singole azioni sono di Achille Bonito Oliva.

<sup>37</sup> G. Celant a P. De Martiis, lettera manoscritta inedita, Genova, 14 maggio 1968, busta 31, ASLT.

<sup>38</sup> L'ordine effettivo degli interventi è risultato il seguente: Giosetta Fioroni *La spia ottica*; Ciro Ciriacone *Medium*; Giulio Paolini *Autoritratto*; Ettore Innocente *Camera fiorita*; Emilio Prini e Paolo Icaro *Due oggetti di rimbalzo e Due pomeriggi in tre o quattro*; Pier Paolo Calzolari *Un volume da riempire in mezz'ora*; Franco Angeli *Opprimente*; Enrico Castellani *Il muro del tempo*; Paolo Scheggi *Interfiore*; Mario Ceroli *Dal caldo al freddo*; Cesare Tacchi *Cancellazione d'artista*; Alighiero Boetti *Un cielo*; Gino Marotta *Una foresta di menta*; Renato Mambor *Dovendo imballare un uomo*; Fabio Mauri *Luna*; Laura Grisi: *Vento di s. e. velocità 40 nodi*; Sylvano Bussotti *La più rara rara*; Loreto Soro: *Fili armonici*; Nanni Balestrini *I muri della Sorbona*; Goffredo Parise *Conversazione su nastro*.

<sup>39</sup> M. Calvesi, *Arte e tempo*, in *Teatro delle mostre*, cit., s.p.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.* È possibile che Calvesi faccia qui riferimento al significato attribuito al termine "spettacolo" da Guy Debord che definisce *società dello spettacolo* (in *La Société du Spectacle*, 1967; trad. it. *La società dello spettacolo*, De Donato, Bari 1968) quella, ormai molto diffusa, fondata sull'induzione degli spettatori ad un'identificazione passiva con le immagini trasmesse dai mass media.

<sup>42</sup> R. Morris, *Antiform*, in "Artforum", n. 8, aprile 1968, pp. 33-35.

<sup>43</sup> H. McLuhan, *The Medium is the Message*, Penguin Book, London 1967 [trad. it. *Il medium è il messaggio*, Feltrinelli, Roma 1968].

<sup>44</sup> L'utilizzo di registratori o di altri strumenti "musicali", accomuna l'azione di Parise a quelle di Castellani (il quale colloca su una base in legno otto metronomi che battono ininterrottamente, ciascuno con il proprio ritmo, fino ad ultimare la propria carica); di Bussotti (che espone una cassa di Ceroli da cui fuoriesce la registrazione della sua *Passion selon Sade* unita agli impropri da parte del pubblico); di Soro (che fissa numerosi fili di nylon da una parete all'altra della galleria i quali, al minimo tocco, emettono suoni diversi) e di Angeli (che registra le reazioni dei presenti al basso controsoffitto da lui allestito, attraverso una macchina da presa e dei microfoni nascosti).

<sup>45</sup> Trascrizione diretta e fedele da me effettuata di G. Parise, *Conversazione su nastro* (inedita), maggio 1968, Materiali audio e video, ASLT.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.* È opportuno sottolineare che, come Marotta, anche Mauri, Boetti, Innocente, Laura Grisi e Scheggi utilizzano materie plastiche e/o tecnologie (riflettori, la luce di Wood, trasformatori d'aria) per riprodurre alcuni elementi naturali quali la luna, i fiori, il cielo e il vento, trasformando così la galleria in una sorta di "natura artificiale".

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> O. Del Buono, *Arte: il teatro delle mostre*, in “Panorama”, n. 110, 23 maggio 1968, p. 19. Pochi giorni dopo, il gallerista annuncerà il secondo progetto (anch’esso mai realizzato) di voler trasferire l’intera manifestazione a Milano, Torino e Genova (Cfr. *Non c’è niente di indiscreto*, in “Il Tempo”, 4 giugno 1968, p. 25).

<sup>50</sup> G. Parise, *Conversazione su nastro* (inedita), cit.

<sup>51</sup> *Dialogo tra Plinio De Martiis e Giosetta Fioroni*, in “Made in”, dicembre 1968, s.p.

<sup>52</sup> Si ricordino, tra le altre, *Amore Mio*, *Vitalità del Negativo* (1970) e *Informazioni sulla presenza italiana* (1971), *24 ore su 24* ideata da Fabio Sargentini (1974) e le più recenti *Ogni sera con Elisabetta Catalano* (Roma, Galleria Pio Monti, 2009) e *Il teatro delle esposizioni* (Roma, Villa Medici, 2010).

<sup>53</sup> Per quanto concerne la ricezione critica del *Teatro delle Mostre* si annoverano più di venti interventi editi su quotidiani e riviste dal maggio 1968 al gennaio 1969.

# LA TARTARUGA

PRESENTA

*il Teatro delle Mostre*



# FESTIVAL

# MAGGIO 1968

*Paolo Tasso*

*Nanni Balestrini*

*EMILIO PRIMA*  
*Ciniscano (Ciro)*

da Lunedì 6

*Flore Innocente*

*Castellani*  
una mostra ogni giorno *1968* dalle 16 alle 20

espongono i più noti artisti italiani  
degli anni sessanta



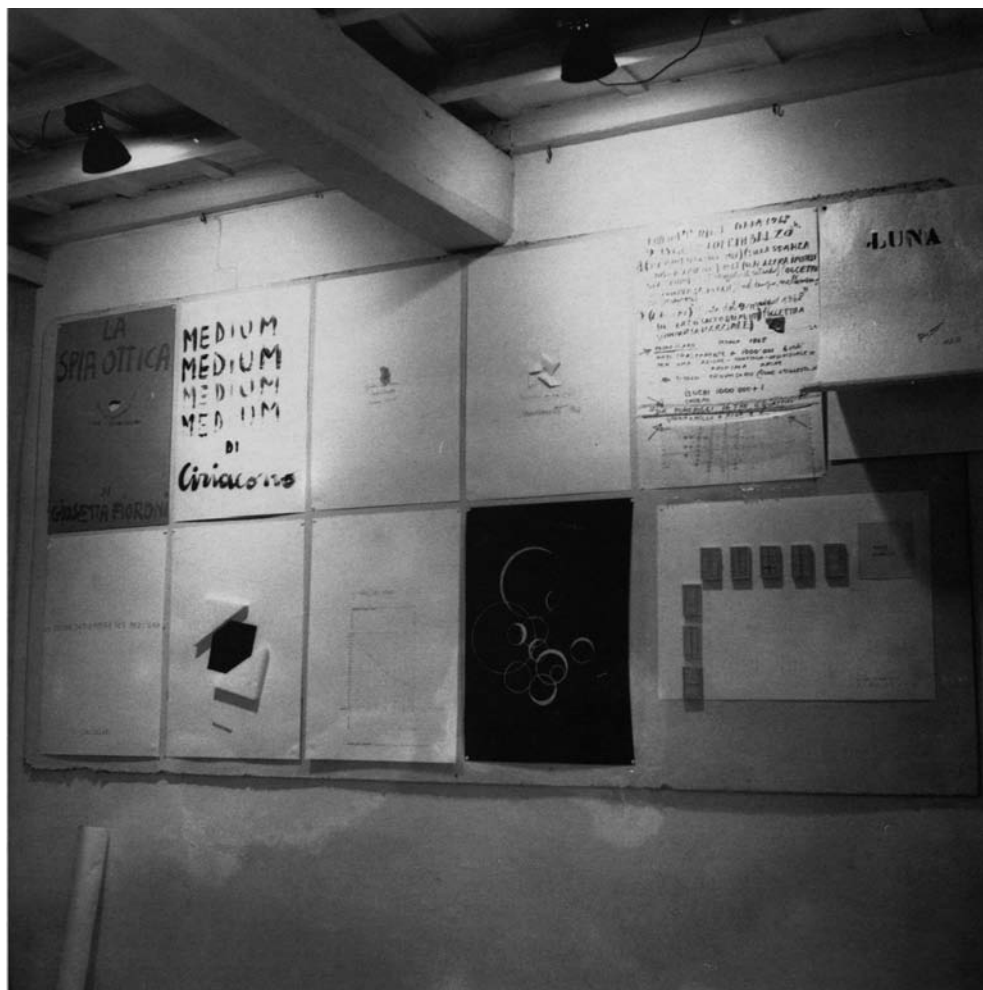
PIAZZA DEL POPOLO 3

☎ 359763

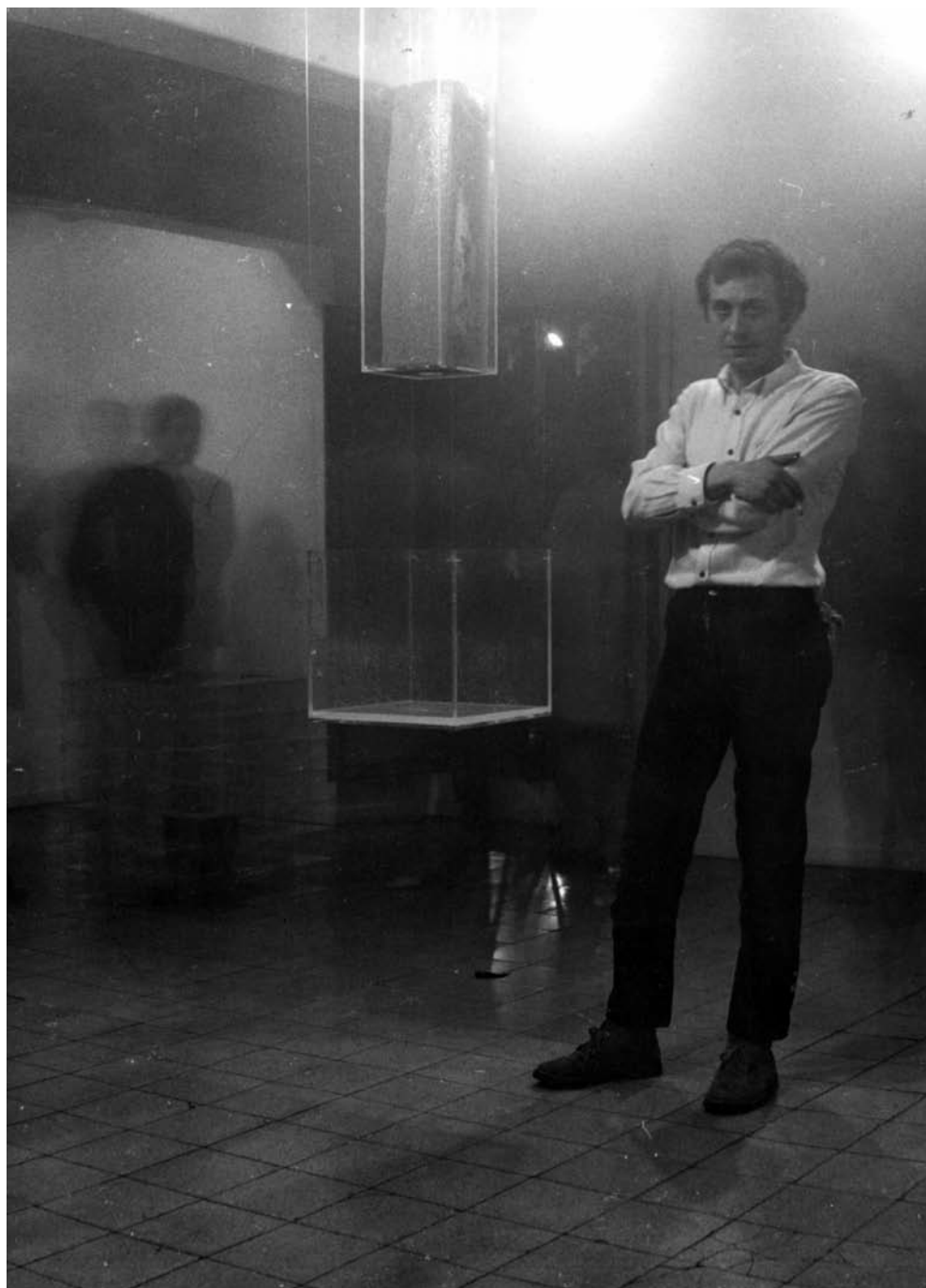


*Enrico Angelini*

Locandina del *Teatro delle Mostre*, Roma, Galleria La Tartaruga, 6-31 maggio 1968,  
firmata da alcuni artisti partecipanti  
Archivio di Stato di Latina, Fondo La Tartaruga, busta 84, Concessione n. 0002-2011



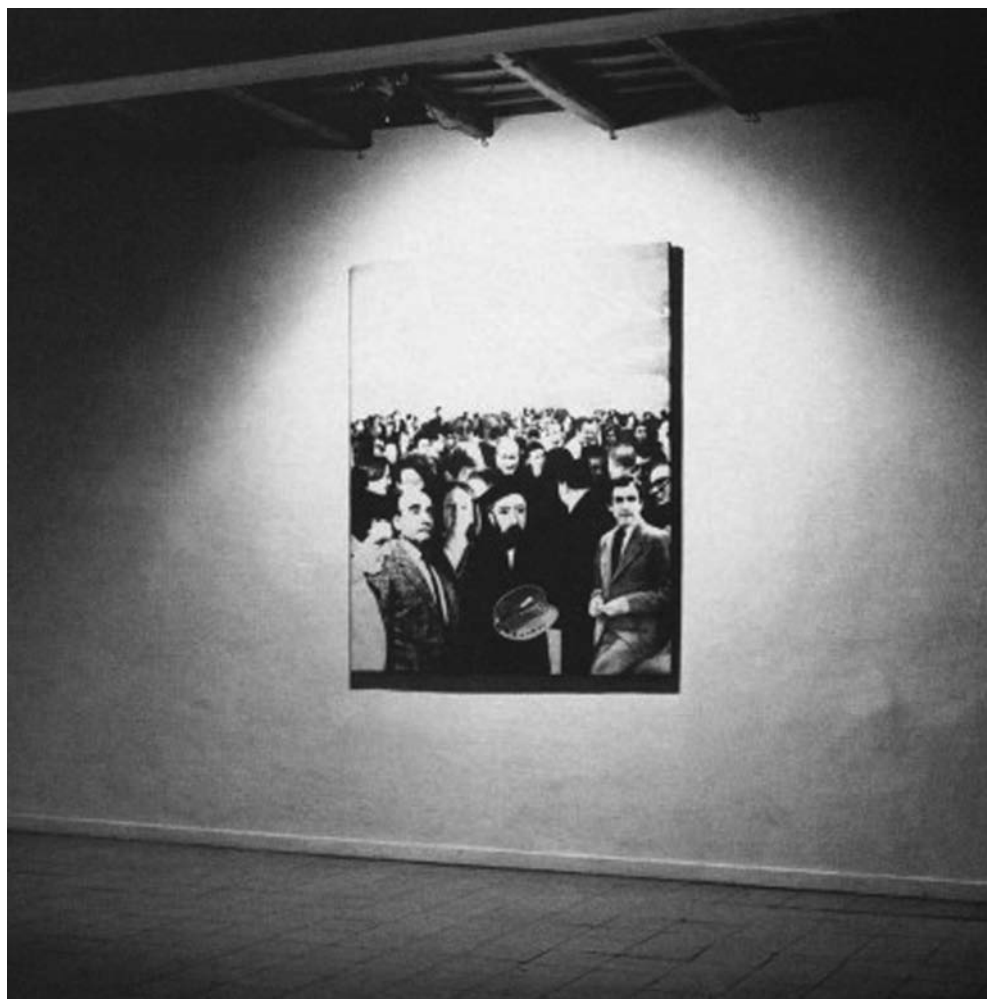
Veduta della Galleria La Tartaruga durante il *Teatro delle Mostre* con alcuni dei cartelli realizzati dagli artisti  
Archivio di Stato di Latina, Fondo La Tartaruga, busta 84, Concessione n. 0002-2011



Pier Paolo Calzolari, *Un volume da riempire in mezz'ora*, Roma, Galleria La Tartaruga, 13 maggio 1968  
Archivio di Stato di Latina, Fondo La Tartaruga, busta 84, Concessione n. 0002-2011



4) Mario Ceroli, *Dal caldo al freddo*, Roma, Galleria La Tartaruga, 17 maggio 1968  
Archivio di Stato di Latina, Fondo La Tartaruga, busta 84, Concessione n. 0002-2011

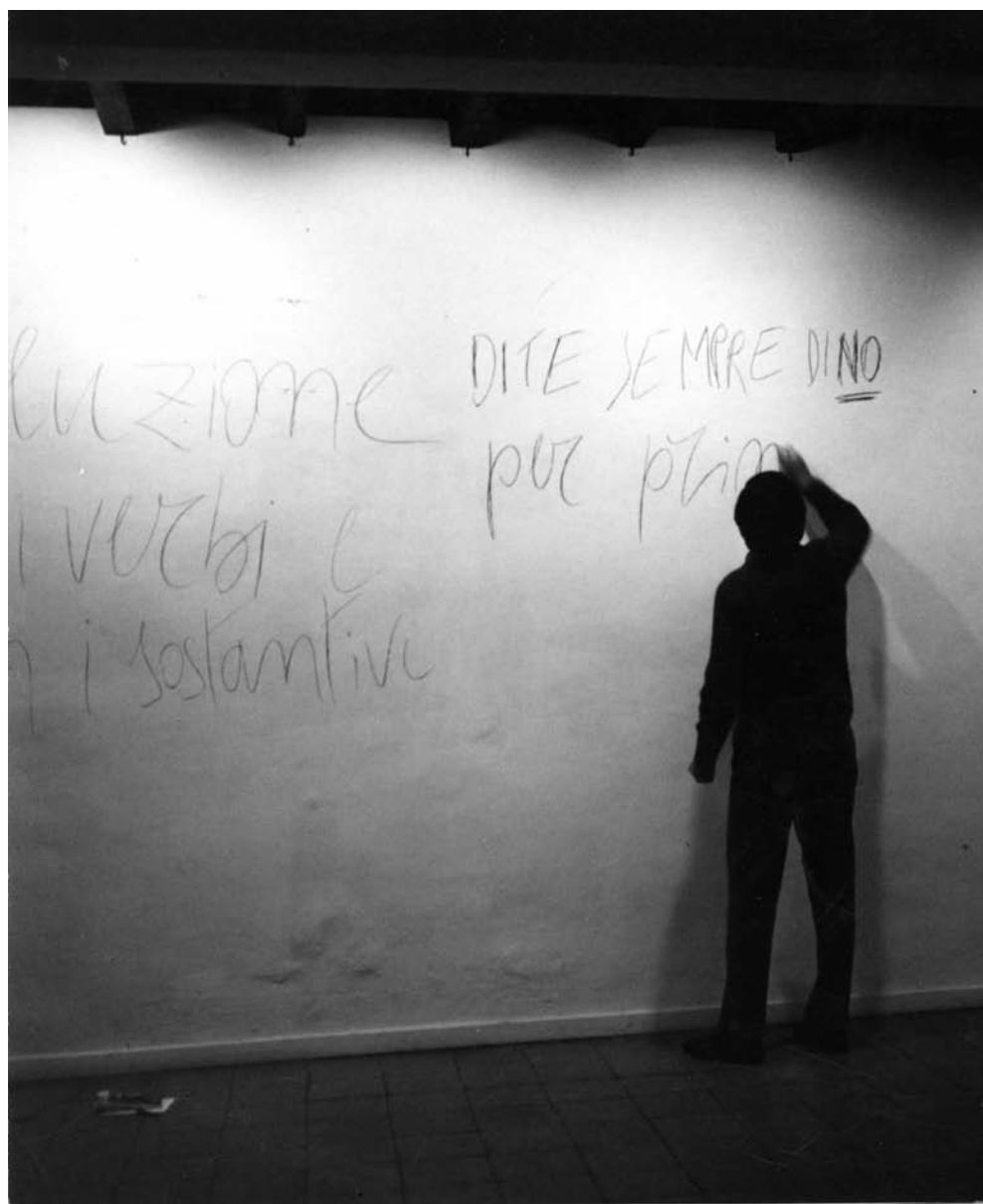


Giulio Paolini, *Autoritratto*, Roma, Galleria La Tartaruga, 9 maggio 1968  
Archivio si Stato di Latina, Fondo La Tartaruga, busta 84, Concessione n. 0002-2011





Renato Mambor, *Dovendo imballare un uomo*, Roma, Galleria La Tartaruga, 24 maggio 1968  
Archivio si Stato di Latina, Fondo La Tartaruga, busta 84, Concessione n. 0002-2011



Nanni Balestrini, *I muri della Sorbona*, Roma, Galleria La Tartaruga, 30 maggio 1968  
Archivio si Stato di Latina, Fondo La Tartaruga, busta 84, Concessione n. 0002-2011