

artisti  
americani

# ROBERT MORRIS

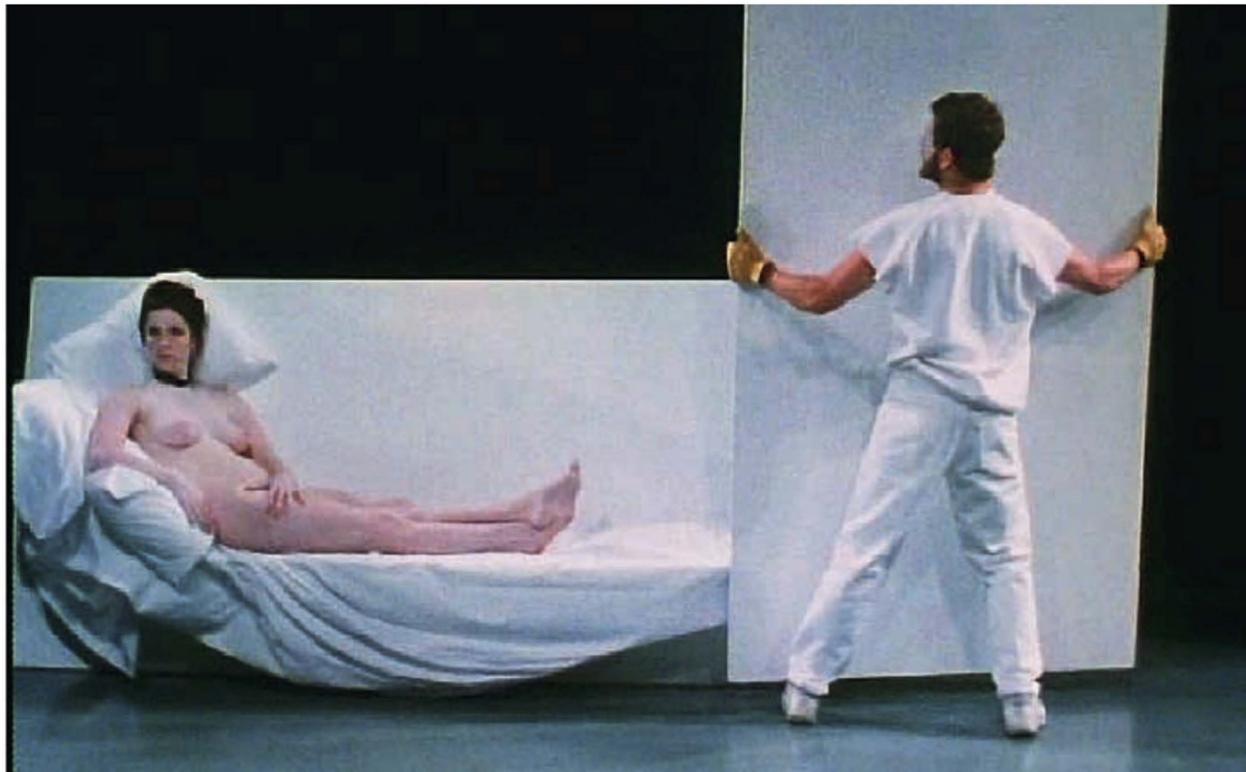
Robert Morris,  
«Site», 1964; in basso  
«Poster:Voice», 1974,  
courtesy dell'artista  
e della Sonnabend  
Collection Foundation

di DANIELE CAPRA  
ROVERETO

Se la condizione novecentesca di modernità potesse essere descritta come l'epoca della fine della concezione monolitica e cartesiana di spazio e lineare-direzionale di tempo, l'opera di Robert Morris ne sarebbe tra le più significative esemplificazioni visive. È proprio sull'idea della presenza di una pluralità di tempi e spazi che il Mart costruisce una pregevole retrospettiva dell'artista americano, protagonista del minimalismo e della process art, la cui ricerca sin dagli anni sessanta presenta graffianti elementi anticipatori della contemporaneità post-postmoderna. Il museo di Rovereto ospita fino al 6 novembre *Robert Morris. Films and Videos* - a cura di Gianfranco Maraniello, Denis Isaia e Ryan Roa -, dove sono presentate oltre venti opere (tra video e sculture), molte delle quali inedite nel nostro paese.

La mostra apre con *Box with the Sound of Its Own Making* (1961), uno dei pezzi più significativi di tutta l'arte degli anni sessanta, sorta di critica ideologica del feticcio artistico e delle convenzioni con cui, allora come adesso, definiamo l'opera d'arte: tanto nella sua semplicità, anzi banalità anti-eroica (sembra una risposta a Mark Rothko e agli espressionisti astratti, per i quali gli abissi dell'io rappresentavano inevitabilmente il principale elemento generatore dell'opera), quanto nel suo essere, materialmente, manufatto originato da una produzione artigianale. L'opera, un anonimo cubo di legno, ha al suo interno uno speaker che riproduce la registrazione audio di tutti i rumori prodotti nelle fasi della sua realizzazione. Contiene cioè se stessa in altra forma, ma la semplicità minimalista del cubo è arricchita dal cavallo di Troia del rumore, della sua storia di oggetto prima di raggiungere lo status di opera. È, in qualche modo, il passo successivo al lavoro di Marcel Duchamp, che Morris nei suoi primi anni a New York aveva conosciuto di persona e apprezzato. Ma mentre Duchamp aveva agito portando un oggetto qualsiasi in un contesto nuovo che gli fornisse lo statuto di 'opera' (azione sorretta dal pensiero dell'artista e dalla garanzia istituzionale fornita da questo nuovo contesto, sempre dinatura museale), Morris agisce strutturalmente rendendo contemporanei, nel luogo espositivo in cui l'opera è fruita, tempi e spazi. Il *prima*, contenuto nel *dopo*, irruzialmente è presente nello stesso momento.

*Neo Classic* (1971) è una messa in scena documentaria in cui l'artista registra le interazioni possibili con delle sculture che erano parte della sua mostra presso la Tate Modern di Londra. L'idea di Morris è che il confine tra opera e spettatore vada abbattuto: «È tempo di schiacciarsi addosso alle cose,



## Video per fratturare il tempo e lo spazio

premerle qua e là, strisciarsi sopra, non tanto per un impulso bambinesco a tornare nella stanza dei giochi, ma per riconoscere che il mondo inizia là dove finisce la pelle». Il suo intento, cioè, non è solo la semplice «azione» del visitatore con l'opera, ma anche la sua «interazione» conoscitiva con la realtà attraverso forme primarie quali il piano, la sfera, o un cilindro cavo: in modo che la visione dell'opera sia superata dall'esperienza corporea che si può avere con essa; il che presuppone, inoltre, la riformulazione teorica del luogo espositivo nella sua archetipica immobilità, messa a soqquadro dai continui movimenti degli spettatori-agenti. Curiosamente la mostra alla Tate fu però chiusa in anticipo causa le sovraeccitate reazioni dei visitatori che rischiavano di mettersi in pericolo, il che dimostra come egli avesse colto un aspetto di deflagrante potenzialità.

La centralità del corpo, non solo dello spettatore, ma anche di colui che è guardato e che è soggetto, si pone come uno degli elementi distintivi della pratica artistica di Morris,

e sta alla base di opere come *Waterman Switch* (1965), performance in cui la precarietà statica delle persone, costrette a stare in equilibrio su un masso o su un asse di legno con il contrappunto di uno strano sonoro asincrono e fuori campo, o *Arizona* (1963), dove un uomo esegue una sorta di coreografia costituita dalla reiterazione di semplici azioni. La danza infatti, e in maniera particolare quella sperimentale del Judson Dance Theater che frequenta costantemente a metà degli anni sessanta, è una delle matrici che spingono Robert Morris a progettare delle performance basate sul sovvertimento del linguaggio corporeo. Ma se lo scopo della *New Dance* è sorpassare gli stereotipi del balletto classico alla ricerca di una nuova logica del corpo nello spazio, l'artista americano sposta invece nel campo della scultura tale esigenza, trasformando il performer (o lo spettatore) in una scultura mobile. Come scrive Denis Isaia nel saggio in catalogo, «nelle performance di Morris il movimento ha un valore dichiarativo, serve cioè a visualizzare il rapporto fra la

parte statica (gli oggetti) e la parte dinamica (il movimento). Le ragioni della danza vanno dunque rintracciate all'interno di una ricerca votata allo studio delle continuità psicofisiche fra i corpi e gli oggetti, il cui risultato sul palcoscenico compone in ultima istanza in un'immagine iconica».

In *Site* (1964) un uomo vestito di bianco muove e ordina dei pannelli bianchi di grande dimensione, si muove costruendo via via dei temporanei sce-



nari, delle quinte disfunzionali che consentono di vedere o nascondere quello che è in apparenza il soggetto, ossia una donna nuda distesa su di un divano come la celebre *Olympia* di Edouard Manet. Si attua così una rivoluzione, in cui viene utilizzato il movimento come innesco per individuare le relazioni fra oggetto, corpo e spazio, affermando, come sempre con le parole di Isaia, «le affinità fra la scultura e la performance, oggettivando il corpo e antropomorfizzando l'oggetto».

Tra le opere più significative della mostra, che dà anche spazio a opere più marcatamente scultoree come *Column* o *Portal with Mirrors* (entrambe del 1961), vi è poi *Gas Station* (1969), un film a doppio schermo in cui la stessa banale scena di una pompa di benzina è ripresa nei due canali video con strategie visive differenti: una fissa, l'altra in movimento. Come scrive Chrissie Iles in catalogo, qui «il contrasto tra i due schermi fa a pezzi l'idea di immagine singola creata dal meccanismo fisiologico della nostra visione oculare, esagerando intenzionalmente la struttura soggiacente delle sue componenti di destra e sinistra». Sottolineata da una pluralità di sguardi verso la banale quotidianità di una stazione di servizio, l'opera mette in rilievo «l'idea di una visione mentale unica», ma anche l'impossibilità teorica di leggere/interpretare la realtà attraverso una unica esperienza totalizzante.

*A cominciare dalla banalità anti-eroica (e anti-Rothko) di un cubo 1961, venti opere del minimalista duchampiano al Mart*

■ VIRIDE ■

Sonia Santella,  
orti svedesi  
democratici

“  
ANDREA DI SALVO  
”

Dopo il testo dedicato ai *Giardini di Svezia*, e poi quello intitolato ai giardini reali, quelli dei sovrani, Sonia Santella ripercorre ora il popolare fenomeno degli orti urbani che si afferma anche in Svezia con l'inizio del '900 per poi svolgersi fino alle sue forme contemporanee. Volta a volta, declinandosi come opportunità di integrazione alimentare; veicolo alternativo di accesso alla natura; innesco di dialettiche comunitarie; occasione per apprendere pratiche di coltivazione, con connesso incremento di coscienza civile ecologica estetica. Insomma, *Bellezza per tutti. Giardini e orti urbani in Svezia*, Edizioni Polistampa (pp. 96, € 18,00). Dispositivo di utilizzo dello spazio, singolare e condiviso, e assieme condensato simbolico inteso al miglioramento della qualità della vita in città, l'orto urbano viene assunto come una sorta di costante identitaria che fornisce risposte sociali all'industrializzazione, prima, e poi allo srotolarsi della città diffusa. I primi progetti di orti urbani vengono promossi a inizio 900 come contromisura di fronte al repentino confluire delle popolazioni delle campagne nei principali centri cittadini e fanno capo, a Stoccolma, ad Anna Lindhagen, attivista per la promozione dei diritti civili e del suffragio femminile. Che, divulgando la pratica degli orti municipali, ne individua criteri e modelli, ispirati alle architetture agricole, privilegiando omogeneità di impianto pur nella varietà delle scelte orticole, e consonanza con il contesto che essi devono evocare. Questa sorta di paesaggio democratico, l'insieme di piccoli lotti con casetta dove si avvicenderanno generazioni di licenziatari, progetta, oltre la disposizione ideale di ortaggi, alberi da frutto e arbusti da bacca, uno stile di vita che presuppone la presenza di resistenti specie decorative, bordure colorate di dalie e lillà. Insomma, un luogo dove i fiori non mancano mai e vale la regola del «bello», secondo il richiamo a quella *Bellezza per tutti* del titolo scelto qui come tributo all'opera omonima della scrittrice svedese Ellen Key, educatrice dalla sensibilità femminista.

Il Manifesto  
direttore responsabile:  
Norma Rangeri

inserito a cura di  
Roberto Andreotti  
Francesca Borrelli  
Federico De Melis

redazione:  
via A. Bargoni, 8  
00153 - Roma  
Info: tel. 0668719549/45  
email:  
redazione@ilmanifesto.it  
web:  
http://www.ilmanifesto.info

impaginazione:  
il manifesto  
ricerca iconografica:  
il manifesto  
concessionaria esclusiva  
di pubblicità:  
Poster Pubblicità s.r.l.

sede legale:  
via A. Bargoni, 8  
tel. 0668896911  
fax 0658179764  
e-mail:  
poster@poster-pr.it

Inserzioni pubblicitarie:  
Pagina  
278 x 420  
Mezza pagina  
278 x 199  
Quarto di pagina  
137 x 199  
Piede di pagina

278 x 83  
Quadrato  
90 x 83  
posizioni speciali:  
Finestra prima pagina  
59 x 83  
IV copertina  
278 x 420

stampa:  
RCS Produzioni Spa  
via Antonio Ciamarra  
351/353, Roma  
RCS Produzioni  
Milano Spa  
via Rosa Luxemburg 2, Pessa-  
no con Bormago (Mi)

diffusione  
e contabilità,  
rivendite  
e abbonamenti:  
REDS Rete Europea  
distribuzione e servizi:  
viale Bastioni  
Michelangelo 5/a

00192 Roma  
tel. 0639745482  
Fax. 0639762130