



AGNELLINI ARTE MODERNA

Il Nouveau Réalisme

Testo in catalogo di Dominique Stella

Breve storia del movimento

Come tutti i movimenti artistici, nella sua fase di teorizzazione e ideazione il Nouveau Réalisme comporta alcune generalità che è opportuno evocare, tenendo presente che ogni personalità di un gruppo rivendica la propria autonomia in una riflessione che globalizza un pensiero, che si declina e si distingue per ogni individuo. Questo è particolarmente evidente nel caso del Nouveau Réalisme, movimento di pensiero che la personalità di Pierre Restany ha concettualizzato attraverso un discorso e una riflessione che mettevano in causa la pittura e le pratiche artistiche della fine degli anni '50. Pierre Restany, consapevole della posta in gioco all'epoca, ha saputo individuare legami infinitamente sottili per creare un universo di pensiero che raggruppava posizioni e pratiche artistiche a volte lontane le une dalle altre. La sua riflessione, in eco al pensiero di Marcel Duchamp ma anche in opposizione a quest'ultimo, attribuisce all'oggetto uno statuto che rimette in questione il concetto di opera d'arte, conferendole un valore rappresentativo di una realtà oggettiva. "Nouveau Réalisme = nuovi approcci percettivi al reale", proclamavano i membri del gruppo in occasione della costituzione ufficiale del movimento, il 27 ottobre 1960.

Yves Klein e Pierre Restany

I prelude di questa formazione risalgono ad alcuni incontri decisivi, ben antecedenti la data che la storia ha ricordato. C'è innanzitutto Yves Klein, che dal 1954 adotta una posizione artistica vicina alla spersonalizzazione ereditata da Duchamp... Ancor prima di iniziare a dipingere, pubblica *Yves Peintures*, catalogo ragionato di opere da creare. Egli mette in scena alcuni modi di "non-fare" dell'opera, e identifica la sua azione con l'"essere artista", ritenendo questo sufficiente per produrre arte. Più tardi l'invenzione del suo blu (IKB) nel 1956, che egli depositerà come un brevetto industriale, e la delega di firma per la realizzazione di quadri monocromi, proiettano l'opera in una sfera impersonale che la sublima e al tempo stesso la banalizza. Egli perfeziona la smaterializzazione dell'opera, con l'obiettivo di "dipingere l'immateriale" e soprattutto di essere il pittore dell'immateriale... "Essere e non fare", potrebbero rappresentare le parole d'ordine che presiedono alla creazione del gruppo. Nel 1954, Yves Klein lavora intensamente alla realizzazione della sua pittura monocroma, attività che culmina nella realizzazione di *Expression de l'univers de la couleur mine orange*, proposta al Salon des Réalités Nouvelles nel 1955. Tinguely assiste alle discussioni della commissione che infine decide di rifiutare questa tela. È l'inizio dell'amicizia tra i due artisti; intensi scambi intellettuali e un dialogo concettuale si instaurano fra Tinguely e Klein, uniti da una sensibilità affine in un'atmosfera di creatività collettiva.

È attorno a questa data che entra in scena Pierre Restany. L'incontro fra Pierre Restany e Yves Klein, nel 1955, contribuisce a porre le basi di una riflessione che l'approccio di Yves Klein nutre di un realismo bilanciato dall'utopia e dalla profonda intuizione di un artista estremamente sensibile al potere emotivo. Pierre Restany incontra Yves Klein tramite Arman, che conosce dal 1953. Su consiglio di Arman, Klein chiede a Pierre Restany di redigere la prefazione della sua mostra presso la galleria Colette Allendy, e per il critico è una vera e propria rivelazione: "Il grande potere emotivo di Klein, lo rendeva estremamente sensibile al fenomeno dell'energia cosmica in libera diffusione nello spazio. Chi riusciva a fissare quell'energia, a controllarla, diventava padrone della comunicazione e del linguaggio. Questa equazione schematica che

riassume la presenza di Klein al mondo, l'ho percepita in modo radicale, determinante e quasi trascendente. [...]. Una volta compiuto l'incontro, tutto si dispone secondo un ordine analogico e metaforico. Tutto diventa la metafora del reale nel quale vivo e che percepisco a un livello di sintesi più elevato"¹. In questo periodo, Arman espone i primi "cachets", con i quali inaugura il suo gesto accumulativo saturando di timbri i fogli di carta. In seguito, estenderà il suo gesto a formati più ampi fino ad appropriarsi dello spazio, in un'espressione più radicale che lo conduce alle impronte, alle immondizie, alle accumulazioni, alla densità, al Pieno. Negli anni successivi, dal 1956 in poi, Arman diversifica la sua pratica: su sfondi monocromi (verde, rosa, viola...) i grafismi dei "cachets" e delle "empreintes" costruiscono segni astratti, percorsi di inchiostro che delincono messaggi subliminali difficili da decifrare. Secondo la stessa pratica dell'impronta, Arman segna la traccia degli oggetti sulla tela e sulla carta in opere chiamate "Allures d'objets"; in questo volume ritroviamo una serie di opere che illustrano questa forma d'arte utilizzata da Arman sin dal 1956. I "Cachets" e le "Allures", che appartengono all'opera pittorica di Arman, permettono una transizione logica dalla sua comprensione delle forme attraverso la pittura - in cui comincia la sua opera - alla strutturazione del reale attraverso il concetto, in tre dimensioni.

Tra il 1958 e il 1960

Tra il 1958 e il 1960, una serie di avvenimenti consente di cristallizzare una situazione che sfocerà nella creazione del movimento. Nell'aprile del 1958, Iris Clert presenta "il Vuoto" di Yves Klein. Il pittore monocromo espone i muri spogli di una galleria, "sensibilizzati" dalla sua sola presenza. Audace manifestazione in cui l'artista abbandona la sfera del razionale per giungere alla massima espressione libera dalle contingenze della materia. Si tratta, qui, di un primo bilancio dell'esperienza monocroma di Klein, che egli sviluppa dal 1955. A un certo livello di percezione dell'energia, il suo fissaggio su un supporto, come il pigmento colorato, diventa inutile. L'energia cosmica catturata attraverso il colore puro può sfuggire e tornare alle sue origini, ossia allo spazio libero. L'artista è il catalizzatore di questa energia, che egli trasforma in atto creatore. Tinguely, sensibilizzato da Klein al concetto di energia pura, ricorderà l'insegnamento. Benché già coinvolto come protagonista dell'arte cinetica, quella d'ispirazione astratta geometrica esposta alla galleria Denise René, l'artista intraprende la strada della creazione di volumi virtuali. Egli trascende il meccanismo delle sue sculture che diventa parte essenziale dell'opera, al tempo stesso cuore e polmone; non intende più mascherarlo, ma al contrario celebrarlo in quanto rappresentazione di questa forza energetica che egli espone allo sguardo di tutti. La mostra *Vitesse pure et stabilité monochrome*, alla galleria Iris Clert, riunisce i due artisti il 17 novembre 1958.

Da allora, l'evidente affinità delle loro ricerche segna il preludio di alleanze che porteranno alla creazione del gruppo. Questa vicinanza diventa ancor più manifesta nel 1959. Restany racconta: "A partire dal 1959, e in particolare in occasione della prima Biennale di Parigi in cui furono esposte una proposta monocroma di Yves Klein, la macchina per dipingere di Tinguely (*Métamatic*) e la Palissade di Raymond Hains, ho intuito il denominatore comune di queste ricerche estremamente diverse e che fino a quel momento avevano seguito evoluzioni indipendenti: un gesto fondamentale di appropriazione del reale, legato a un fenomeno quantistico di espressione (l'impregnamento del colore puro in Yves Klein, l'animazione meccanica in Tinguely, la scelta del manifesto lacerato in Hains). Ogni avventura individuale sviluppa la sua logica interna a partire da una posizione limite che costituisce l'essenza stessa del linguaggio, la forza fondamentale della comunicazione. Questo gesto assoluto è un ultimatum allo spettatore, la cui partecipazione è così richiesta"². Il 1960 è l'anno del "Pieno" di Arman. L'adesione di Arman al Nouveau Réalisme nasce dalla consapevolezza di una visione realistica - comune anche a Yves Klein e Martial Raysse dei quali era molto amico - della natura moderna, tecnologica, industriale e urbana. Le sue opere illustrano metaforicamente il mondo industriale e la produzione di massa. La logica dell'accumulazione appare nella sua opera quasi automaticamente. Nasce dall'accumulazione dei "timbri", che si moltiplicano sulla superficie della carta in un gioco che Arman trasforma rapidamente in un'accumulazione volumetrica dello

¹ Tratto da un'intervista pubblicata nel catalogo della mostra del 1960, *Les Nouveaux Réalistes*, al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 15 maggio - 7 settembre 1986. Commissario : Bernadette Cotenson.

² Pierre Restany, Terzo Manifesto del Nouveau Réalisme: "Le Nouveau Réalisme: que faut-il en penser?", Monaco, febbraio 1963.

stesso oggetto-timbro, prima scultura-accumulazione realizzata dall'artista. Nel 1960, alla galleria Iris Clert, Arman firma definitivamente il manifesto del proprio stile: l'accumulazione. L'artista riempie la galleria di ogni tipo di oggetti realizzando, a due anni di distanza, il simmetrico teorico del Vuoto di Yves Klein. Yves Klein personalizza l'intuito di un nuovo linguaggio attraverso l'appropriazione delle energie psico-sensoriali; nella sintassi accumulatrice o distruttrice di Arman, si ritrova il medesimo procedimento di azione fondamentale al livello della sensibilità. Dall'opera di Arman nasce una poetica dell'oggetto del tutto particolare. Non riconferma il valore d'uso dell'oggetto, o il suo fatto concreto di essere oggetto quotidiano di consumo. Risale al valore estetico che l'artista ottiene mediante un procedimento artistico. L'oggetto diventa materiale di creazione, perde il suo senso di utilizzo e gli viene attribuito un valore simbolico globale che contribuisce a far nascere l'opera. Corrisponde a quella "appassionante avventura del reale percepito in sé, e non attraverso il prisma della trascrizione concettuale o immaginativa", che Pierre Restany descrive nel *Manifesto del Nouveau Réalisme* pubblicato a Milano il 16 aprile 1960.

Gli anni tra il 1958 e il 1960 vedono anche nascere la metamorfosi di César. Già nel 1959, lo scultore opera una prima svolta nel suo lavoro. César presenta i suoi nuovi lavori in occasione della mostra alla galleria Claude Bernard. Rinunciando al decorativo che aveva conquistato il suo pubblico, e sfuggendo da quanto avrebbe potuto sfruttare, César punta con coraggio verso nuove ambizioni. Propone per la prima volta le "plaques", grandi rilievi, scudi di materiali recuperati, dalla cui superficie emana un'espressione forte modulata con un ritmo dinamico. Nel 1960, al Salon de Mai, César ha 40 anni. A rischio di dispiacere, volta le spalle alla sua carriera di prospero scultore e presenta le sue nuove opere: cubi di rottami di automobili pressati. Era nata la *Compressione*. Nell'*Express* del 2 giugno, César spiega: "Già da qualche anno, il mio istinto di ferro mi ha messo in contatto con il materiale grezzo, le balle di metallo pressate nelle officine di recupero. Una tonnellata di metallo che esce dalla pressa idraulica, è una cosa stupefacente quando si passa una vita a imprimere il ferro con il proprio marchio, a penetrarne l'intimo segreto, a vincerne le esigenze. E io da quello stupore non mi sono riavuto. Prima sono stato sensibile alla *presenza* di quelle balle compresse. Poi, guardandole, ho capito la loro profonda diversità. Alcune erano più belle di altre. Le ho *scelte* perché erano belle, e un giorno le ho esposte".

L'esposizione di queste "compressioni" scatena una vera e propria polemica sulla loro natura e il loro statuto, dividendo pubblico e critici. Ma l'eloquenza di César viene salutata in occasione della sua mostra alla Hanover Gallery, per la quale Pierre Restany redige la prefazione del catalogo. È il 2 ottobre 1960; nell'effervescenza che accompagna la creazione del Gruppo del Nouveau Réalisme, Jasia Reichart scrive: "César dimostra un'eloquenza tanto bizzarra quanto aggressiva, frammista di grandezza e barbarie, sensibilità e crudeltà. Il suo intento non è quello di scioccare [...]. Le associazioni d'idee che, in qualche modo, vengono a ttersi attorno ad ogni scultura per mettere in evidenza il suo contesto intellettuale, l'intuizione e l'evidente senso dello humour di cui i pezzi testimoniano, sono altrettante qualità che conferiscono loro la dimensione di opere d'arte". Dal 1960 in poi, César declinerà le sue "compressioni" secondo procedimenti più raffinati e più controllati, con l'introduzione di materiali diversi ed effetti di colore ottenuti rivestendo il fondo della pressa con pezzi di metallo scelti. Sono le opere che egli chiama "compressions dirigées", cui aggiunge dettagli come frammenti di portiere, elementi provenienti da altre macchine... L'artista sottopone altri oggetti e scarti al trattamento della compressione, soprattutto oggetti meccanici, motociclette ma anche caffettiere, brocche, tessuti, cassette di legno, cartone, ferri e rottami di ogni tipo. Applica la sua tecnica realizzando cubi - autentiche sculture, monumenti del nostro tempo - e rilievi - in cui l'oggetto pressato è appoggiato al muro come un "quadro"; oggetto da parete, nel quale l'automobile, la motocicletta o qualsiasi altro materiale, diventa oggetto "da salotto", nell'esaltazione totale della sua "bellezza" industriale. César, come Arman, pone il problema della produzione industriale e del suo riciclaggio. L'invasione del prodotto di massa e degli scarti che ne risultano, sono i principali problemi al centro della loro ricerca, ma anche al centro delle preoccupazioni attuali. L'"estetizzazione" dell'oggetto di consumo suscita il dubbio sul suo valore morale e sociale. E l'utilizzo che gli artisti ne fanno dimostra l'urgenza della domanda. Cosa ne facciamo? Li appendiamo al muro?... È l'inizio di una risposta, oppure una provocazione.

Gli Affichistes

Intanto gli "Affichistes", come poi saranno battezzati, operano le loro 'appropriazioni' nelle città, gli uni a Nantes o Parigi, l'altro a Roma. Strappano brandelli di una saga urbana che diventa leggenda, raggiungendo quella definizione che corrisponde a un sguardo nuovo sul mondo contemporaneo, che Restany così descrive nel suo terzo manifesto: "Uno sguardo nuovo [...] che traduce il diritto all'espressione diretta del settore più organico dell'attività moderna, quello della città, quello della strada, della fabbrica, delle luci al neon, delle pellicole cinematografiche e della produzione in serie. Questo battesimo artistico dell'oggetto comune costituisce ormai l'evento dada per eccellenza. Dopo il non e lo zero, ecco una terza fase del mito: il gesto anti-artistico diventa comportamento funzionale, un modo di appropriazione della realtà esteriore del mondo moderno, l'elemento base di un nuovo repertorio espressivo"³. Gli Affichistes operano secondo questa definizione di appropriazione. L'azione di raccolta di Hains e di Villeglé procede dalla volontà di accumulo – che ritroviamo in Arman – di una realtà trascesa dall'appropriazione del gesto del "Lacéré anonyme" (Lacerato anonimo) come lo chiama Villeglé. Le passeggiate dei due complici di 'rapimenti', dalle quali rientrano carichi di manifesti, provocano la visione di un mondo "come un quadro", come diceva Restany. "Come un quadro il cui potere poetico non si limitava a questa o quella analogia stilistica. Quel quadro poteva essere cubista, a volte acquisiva un aspetto matissiano o aveva degli slanci tachisti, senza contare certi giochi di parole dovuti al caso delle lacerazioni". I primi lavori di Hains e Villeglé derivano da questa preoccupazione comune ai due artisti: fare un'arte in cui la manipolazione conservi la realtà integrale dell'opera. Questa riflessione nasce dalla prima opera di Villeglé, in cui la distanza fra la realtà dell'*objet trouvé* (il fil di ferro) e la sua trasformazione in "disegno nello spazio" è minima, pochi gesti inconsci che fanno sorgere una forma quasi spontanea. È l'idea stessa del *décollage*, che Villeglé riprende nel suo testo *Des Réalités collectives*⁴, che servirà da fondamento al *Primo Manifesto* di Restany nel '60. Villeglé scrive: "Nel clima di disinformazione culturale del dopoguerra, ho preso distanza dall'atto del dipingere o fare collage. Ritenevo che l'assenza di premeditazione, di ogni idea prestabilita, dovesse diventare, non soltanto per me ma universalmente, un'inesauribile fonte di arte, di arte degna dei musei. Il risultato ottenuto dal gesto meccanico e aggressivo di un qualsiasi passante che strappava un manifesto, doveva mostrare ed essere messo sullo stesso piano della tirannia del talento che, nell'uomo colto, suscita il bisogno di appagarsi plasticamente". Questa teorizzazione di un gesto che collocava il *décollage* al rango di opera d'arte, si era materializzata sotto forma di una prima collaborazione fra i due colleghi nel 1949. Questa prima esperienza, come racconta Alain Jouffroy, "coincide con una passeggiata di Raymond Hains a Saint-Germain-des-Prés, dove voleva girare un film: "Saint-Germain-des-prés-colombiens". Hains, in effetti, si comportava da perfetto villano di Parigi: fotografo e cineasta (percorreva le strade di Parigi) e un giorno, alla fine del 1949, guardando un manifesto strappato su una palizzata che si trovava in fondo a Rue de Rennes, nell'area del *Supermag*, egli provò ciò che i buddisti zen definirebbero *satori*: l'occhio strappato di una donna, lasciava intravedere le lettere del manifesto sottostante. Scollò il manifesto e ne parlò con Villeglé, che allora si trovava a Nantes – sempre Nantes, la città di Vaché e di Péret – e che aderì immediatamente alla stessa decisione, nel medesimo spirito di derisione della pittura, quella pittura astratta o semi-figurativa che si faceva allora e che, bisogna dirlo, non apportava granché in confronto alle scoperte dei pittori dell'anteguerra."⁵ ⁶. Hains e Villeglé affinano il loro metodo in un 'rapimento' del 1949, da cui deriva l'opera intitolata *Ach Alma Manetro*: grande assemblage, due metri e cinquanta di lunghezza per cinquantotto centimetri di altezza, di manifesti strappati e incollati, che fu "composto dopo la cancellazione lessicale, per agglutinamento, dei frammenti di parole ancora leggibili: Bach, Alma, Métro"⁷. L'arte degli Affichistes, si inventa attraverso questo approccio di un'estetica ready-made o di una sociologia dell'immagine urbana. Si tratta di una pratica di appropriazione di uno specifico settore della

³ Pierre Restany, Terzo Manifesto del Nouveau Réalisme: "Le Nouveau Réalisme: que faut-il en penser?", Monaco, febbraio, 1963.

⁴ Villeglé, "Des Réalités collectives", in Grâmmes, rivista Ultra-Lettrista, n° 2, maggio 1958.

⁵ Nota di Alain Jouffroy: "Da parte sua, a Roma, anche Rotella avrebbe praticato il *décollage* di affiche a partire dal '53-'54".

⁶ Alain Jouffroy, *Pour une Biennale clandestine, l'Aventure extraordinaire de Raymond Hains et de ses compagnons*, Opus International n° 18, secondo trimestre 1970, pag. 37

⁷ Jacques Villeglé, *La traversée Urbi & Orbi*, Luna-Park Transédition, 2005, Parigi, pag.145-146.

realtà urbana: il manifesto. Questo fenomeno di appropriazione del mondo della strada, raggiunge l'intuizione generale di Klein e il procedimento accumulativo di Arman.

La molteplicità degli interessi di Raymond Hains non lo limita all'uso del *décollage*. Egli interpreta la realtà appropriandosi di elementi banali come i fiammiferi. Dal 1964 realizza i fiammiferi giganti, ovviamente a scopo simbolico, ma anche con l'umorismo che caratterizza il suo lavoro. I fiammiferi aiutano a comprendere l'affiche. Per quanto diversi, essi procedono dallo stesso spirito: *Saffa* e *Seita* sono due "personaggi" che simboleggiano il monopolio dei tabacchi italiano e francese. Tra critica e raffigurazione del quotidiano attraverso un'immagine del tutto smodata, priva di ogni realtà, Hains contesta la figura del quotidiano e la tramuta in una realtà artistica, unico riferimento valido. La prima scatola gigante di fiammiferi viene esposta alla galleria del Leone a Venezia nel 1964, ed è illustrata dalla favola di La Fontaine *L'Asino vestito della pelle del Leone*, che segna già la rottura di Hains con il Nouveau Réalisme. Simbolicamente, l'artista si veste di una nuova pelle per meglio disfarsi delle spoglie di Affichiste, che già aveva abbandonato l'anno precedente fuggendo sul cavallo di legno di palizzata ricoperto di manifesti, il "neo-dada" impacchettato da Christo, al Salon Comparaison.

François Dufrêne, invece, prosegue le sue esperienze di poesia sonora e *critmica-ultra-lettrista*. Attorno al 1954, instaura un legame di amicizia con Villeglé e Hains, supportando il lavoro di quest'ultimo sulla messa a punto di una scrittura deformata da un obiettivo fotografico ricoperto di vetro scanalato, che l'artista definisce *ultra-lettrismo*. Questa forma di scrittura trova la sua applicazione più convincente nella pubblicazione del poema di Camille Bryen, *Hépérile éclaté*. È grazie a Dufrêne che i due amici incontrano Yves Klein. Infatti, molto prima dei *dessous d'affiches* (dal 1947 al 1953) egli era stato attore maggiore del movimento lettrista e aveva scritto nelle prime riviste lettriste accanto a un giovane "judoka pre-monocromo": Yves Klein. Questa complicità gli permette di stabilire legami di cui la storia si approprierà e metterà a frutto. Dufrêne approda al *décollage* solo tardivamente, ed è nel 1959 che concretizza davvero la sua ricerca. Egli adotta definitivamente il procedimento del *dessous d'affiche* (rovescio di manifesto), creando uno stile che si rivela molto diverso dal *décollage*, poiché l'ignoto diventa elemento determinante della composizione. Infatti, lo strappo offre alla lettura solo la sua impronta ulteriormente negativa, rivelando allora la sua forza di immagine suggestiva. Il caso entra maggiormente in gioco in una messa in opera che la lacerazione a volte può alterare. Il percorso dell'immagine è complesso e la sua particolare morfologia è condizionata da fattori aleatori: la crosta di fogli sovrapposti, le trasparenze di colore generate dalla colla, l'impronta stessa delle immagini sul rovescio della carta. La crosta dei manifesti così incollati, costituisce un elemento informale di base che determina l'immagine stessa del quadro. Una certa impressione astratta, quasi lirica, nasce dal lavoro di Dufrêne, segnato da un'impronta pittorica che ricorda quelle prime opere di Rotella - che anche lui utilizza i rovesci dei manifesti - risultanti da un'accumulazione quasi astratta prossima al tachismo. Nel 1959 la partecipazione di Dufrêne diventa attiva. In reazione all'indifferenza generale, decide di organizzare a casa sua un'esposizione di Villeglé: *Six affiches d'après Le Lacéré Anonyme*. La mostra, che doveva essere una personale dell'artista, si trasforma in mostra collettiva e diventa occasione della riconciliazione tra Hains e Villeglé, allora in cattivi rapporti.

Rotella è già un artista affermato quando, nel 1957, incontra Pierre Restany, il quale frequenta regolarmente Roma dove è corrispondente di un settimanale. Il critico rimane colpito dall'evidente affinità tra la ricerca dell'artista italiano e quelle di Hains e Villeglé. Rotella è più anziano dei suoi colleghi francesi; questa differenza di età - che lo ha già visto poeta e pittore - gli conferisce una più ampia esperienza delle pratiche artistiche, e gli permette una frequentazione più assidua del mondo dell'arte romana, dandogli così l'occasione di esporre i suoi primi *décollage* a partire dal 1954. Il lavoro di Rotella è profondamente radicato nella sua esperienza pittorica e la sua opera è dominata dallo spirito latino. Prima di tutto pittore, egli utilizza il manifesto come elemento costruttivo dell'immagine a partire dal 1953. Come i suoi poemi, che egli declama con ostentazione, i primi manifesti lacerati partecipano di questa esplosione spontanea, impulsiva e squillante. I primi *décollage* di Rotella approdano attraverso il manifesto al tema della pittura, in una volontà di rinnovare completamente l'approccio pittorico, trasferendo il manifesto dal suo supporto urbano alla tela e caricando quest'ultima di numerosi strati aleatori sino a ottenere una rappresentazione totalmente astratta. L'obiettivo di

Rotella è il dirottamento di una realtà urbana a vantaggio di un fatto pittorico: il manifesto diventa pittura... il mondo diventa quadro... E Rotella, per iniziativa di Restany, si reca a Parigi per incontrare Yves Klein e gli altri.

Creazione del Nouveau Réalisme, 27 ottobre 1960

Il termine *Nouveau Réalisme* compare per la prima volta nella prefazione della mostra che, il 16 aprile 1960, riunisce Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Tinguely e Villeglé alla galleria Apollinaire di Milano. Questo testo rappresenta il primo Manifesto, firmato da Restany. Esso nasce da una concertazione che coinvolge soprattutto Klein e Arman. Tuttavia, insiste Pierre Restany, "tutti i protagonisti erano d'accordo sul fatto che realismo significasse ritorno a una visione concreta del mondo"⁸. Più tardi lo stesso anno, il giorno 27 ottobre, i membri del movimento si incontrano presso l'abitazione di Yves Klein a Parigi, in Rue Campagne Première, per firmare il loro impegno nei seguenti termini: "I Nouveaux Réalistes hanno preso coscienza della loro singolarità collettiva. Nouveaux Réalistes = Nuovi approcci percettivi al reale". Ricordando quel giorno, Villeglé sottolinea: "Il movimento veniva soprattutto da Klein, che voleva fare la rivoluzione blu. Non poteva fare una rivoluzione da solo e noi eravamo d'accordo nell'accompagnare quell'utopia. Alla riunione da Klein c'erano i tre Affichistes francesi (Dufrêne, Hains e Villeglé), Arman, Tinguely, che aveva portato Spoerri, e Martial Raysse, portato da Klein. La riunione aveva creato uno spirito di famiglia più che un movimento, perché i nostri lavori erano comunque molto diversi"⁹. Villeglé ricorda anche come Raysse manifestasse già il suo desiderio di unicità: "durante quella riunione, Martial disse delle assurdità. Era il più giovane, aveva 24 anni... non conoscevo il suo lavoro; lui diceva di essere "la forza occulta del movimento". La sua arroganza ci aveva dato fastidio. Dopo aver firmato – avremmo dovuto farlo prima – gli abbiamo chiesto cosa facesse. Il suo lavoro ci è parso interessante, ma non era "Nouveau-Réalisme". Era attuale, in materia plastica, con colori della nostra epoca, ma io lo trovavo piuttosto schwittersiano...". In effetti, tra il lavoro di Raysse e quello degli altri firmatari del gruppo c'è un divario. È già Pop, e in questo è più vicino all'approccio degli artisti americani; infatti, troverà una risposta favorevole negli Stati Uniti, in occasione della sua mostra alla Dwan Gallery di Los Angeles nel 1963. Raysse aveva incontrato Arman nel 1955, a Nizza. In quel periodo egli realizza le sue prime opere: maschere dipinte, fatte con pezzi di rami o radici di aloe, e pitture in rilievo costituite da un impasto bianco, miscuglio di sabbia e gesso. Raysse incontra Klein nel 1958, tramite Arman. Quello stesso anno ha luogo la sua prima mostra, in occasione della quale egli presenta poemi-oggetti, quadri figurativi e mobili... Il 1959 è l'anno in cui Arman inizia a realizzare le sue *Accumulations* e le sue *Poubelles*, mentre Raysse crea assemblage con oggetti nuovi in plastica e altri materiali di utilizzo quotidiano. Queste sculture-oggetti rappresentano per lui "il mondo nuovo, asettico e incontaminato" della società del consumo. Queste opere, identificate dall'artista con il titolo di *Higiène de la vision*, insieme a quelle che svilupperanno il tema delle *Plages* (Spiagge), corrispondono agli anni di adesione di Martial Raysse al movimento che lo lega ad Arman. La complicità artistica dei due colleghi, li avvicina in particolar modo durante i preparativi per la mostra di Arman intitolata *Le Plein*, presso la galleria Iris Clert. In questa occasione, Arman ostruisce la vetrina della galleria colmandola di oggetti recuperati dall'immondizia. La mostra si svolge alla vigilia del 27 ottobre, giorno in cui tutti gli artisti del gruppo avrebbero sottoscritto la famosa intesa. Ripensando a quel giorno, Raysse racconta: "Partivamo dal principio di avere in comune una nuova concezione del modo di affrontare la realtà. Quelle definizioni molto vaghe, sembravano in grado di garantire un'intesa duratura. Ma il gruppo era fondato da soli venti muniti, che già si lanciava in una discussione violenta e spettacolare in cui ognuno rimproverava al vicino di affrontare quella famosa realtà con più o meno integrità o candore..."¹⁰ Ciononostante, Arman e Raysse espongono insieme presso la galleria Schwarz di Milano nel 1961. Raysse vi presenta diversi assemblage di oggetti in plastica, tra cui l'opera *Etalage Hygiène de la vision*. Benché Raysse partecipi ancora a qualche manifestazione del gruppo, in particolare alla mostra *Dylaby* presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam (con l'installazione *Raysse Beach* nella quale egli

⁸ Tratto da un'intervista pubblicata nel catalogo della mostra del 1960, *Les Nouveaux Réalistes*, al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 15 maggio - 7 settembre 1986. Commissario : Bernadette Cotenson.

⁹ Intervista a cura di Dominique Stella, agosto 2006.

¹⁰ Arts Magazine, vol. 41, n° 4, 1967.

inaugura per la prima volta l'utilizzo del neon), egli si distaccherà rapidamente da un'ideologia alla quale aveva avuto difficoltà ad aderire. Infatti, malgrado un successo che non si smentisce e nonostante numerose mostre personali nelle gallerie più rinomate del momento, malgrado il premio David Bright assegnatogli nel 1966 alla Biennale di Venezia, Martial Raysse inizia a manifestare alcune reticenze nei confronti del mondo dell'arte e a rimettere in discussione il significato stesso del proprio lavoro. Questo lo porterà a rompere, dopo il maggio del '68, con le sfere ufficiali dell'arte. Il cinema lo attira e l'espressione pittorica prenderà rapidamente il sopravvento sulla frenesia del recupero, che continuerà invece ad interessare molti artisti del movimento.

Il 27 ottobre 1967, è presente anche Daniel Spoerri, che quel giorno stesso incontra per la prima volta i membri del gruppo. Una confluenza misteriosa li ha guidati verso quel momento in cui si cristallizzano percorsi sviluppatisi nei diversi angoli dell'Europa. È la sua amicizia con Tinguely che lo conduce a quella riunione in cui non conosce nessuno. Secondo il racconto di Villeglé, alla domanda: "Cos'è per te l'arte?", Spoerri risponde: "Ritagliare un pezzo di marciapiede e appenderlo alla parete"... Questo sembra convincere tutti, ed egli firma dunque il manifesto. Destinato a una carriera di ballerino, la sua prima vocazione era stata la danza: dal 1954 al 1957 era stato primo ballerino allo Stadttheater di Berna. Il suo spirito inventivo e la sua personalità si esprimevano sulla scena in modo sorprendente. "Dava prova di originalità, era intelligente, aperto, con un forte temperamento carismatico e innovatore"¹¹. Ma Berna non era la città ideale per esprimere quella forza creativa. Nel 1959, quindi, si reca a Parigi dove è costretto a confrontarsi con l'accademismo più settario.

Il suo trasferimento a Parigi, rappresenta la svolta decisiva della sua carriera. Molto presto abbandona la danza per dedicarsi unicamente a un lavoro concreto e reale sull'oggetto, come testimoniano le fotografie scattate dalla sua prima moglie, Vera, nella camera n° 13 dell'Hôtel de Carcassonne in Rue Mouffetard dove abitavano, e che tra il 1959 e il 1966 fu al tempo stesso abitazione e atelier di Spoerri. Qui nascono i primi "Tableaux-pièges" (quadri-trappola), e qui Spoerri scrive la *Topographie anecdotée du hasard* che inizia così: "Nella mia camera n° 13 dell'Hôtel Carcassonne, in Rue Mouffetard 24, al quarto piano a destra della porta, tra lo scaldavivande e il lavello, c'è un tavolo che Vera, un giorno, ha dipinto di blu per farmi una sorpresa. Ho voluto vedere che cosa potevano suggerirmi gli oggetti che si trovavano su questo tavolo, e dei quali avrei potuto fare un "quadro-trappola"; ho cercato di capire cosa evocavano in me, descrivendoli come Sherlock Holmes che partendo da un oggetto poteva risolvere un caso, o come gli storici che, da secoli, ricostruiscono un'intera epoca a partire dal più celebre 'fissaggio' della storia: Pompei... In seguito alla descrizione degli oggetti, si reperisce un prospetto la cui forma irregolare è la stessa del tavolo. Questo prospetto contiene la rivelazione esatta di una topografia dovuta al caso e al disordine, che ho fissato il 17 ottobre 1961 alle ore 15.47."¹² Da questo spirito nascono i "quadri-trappola", che nel 1960 fanno la loro apparizione nel lavoro dell'artista. L'appropriazione del reale per creare un'opera concreta, senza artifici né aggiustamenti decorativi: ecco il senso del quadro-trappola, che eleva il quotidiano e il banale al rango di oggetto d'arte. I primi quadri-trappola sono tavole in cui l'opera è costituita da oggetti casuali, posate e avanzi di pasto: l'artista ferma una situazione, la fissa; non abbellisce, non aggiunge né toglie niente. È così che per Daniel Spoerri inizia il lungo periplo di un'esplorazione attraverso il mondo degli oggetti. Essi ci consentono di scoprire storie, o meglio la nostra storia, che si svolge davanti a noi con tanti ricordi suggeriti dagli oggetti più disparati e, attraverso il gioco delle associazioni, ci restituiscono tanti istanti vissuti che l'artista fissa in una testimonianza occasionale.

Spesso le opere dei Nouveaux Réalistes invitano alla metafora archeologica. Questa è molto diretta nel caso dell'opera di Spoerri, la cui *Topographie anecdotée du hasard* riprende i rapporti stratigrafici dei siti antichi. Ma anche gli oggetti mummificati e impacchettati da Christo, le *Anthropométries* di Klein, i palinsesti di Dufrêne, le *Accumulations* e le *Combustions* di Arman simboleggiano le vestigia di una civiltà sepolta e riesumata. In queste manifestazioni quasi morbose di un mondo in decomposizione e decadimento, il canto di gloria della civiltà

¹¹ Sybille Spalinger.

¹² La *Topographie...* pubblicata in occasione della mostra di Daniel Spoerri alla galleria Lawrence di Parigi (9 febbraio – 7 marzo 1962).

industriale trova soltanto un'eco lontana. Si tratta davvero di un'apoteosi, o piuttosto delle ultime tracce di una civiltà che l'artista percepisce con lucidità e nostalgia? Questo è particolarmente vero nel lavoro di Spoerri, per il quale "le nozioni di strano, sorprendente, prezioso, sottile, divertente, poetico, raro, ammaliante, raffinato, interessante" sono altrettanto importanti e costituiscono altrettanti approcci diversi che danno accesso al mondo artistico. Spoerri propone, attraverso questo estratto archeologico, una nuova interpretazione del nostro tempo. Un'immagine ricomposta con qualcosa di nostalgico e di caotico che ricicla, accostandole, la normalità e l'anormalità del quotidiano, in una visione globale talvolta crudele del nostro mondo.

Tre ritardatari : Christo, Niki de Saint Phalle e Deschamps

Niki de Saint Phalle e Deschamps raggiungono il gruppo dei Nouveaux Réalistes nel 1961. Questa data segna il riconoscimento di un lavoro che entrambi hanno sviluppato seguendo il proprio percorso. Più tardi, nel 1963, arriverà Christo.

Niki de Saint Phalle e Jean Tinguely s'incontrano nel 1955, e nel 1960 inizia la loro convivenza. Niki praticava pittura da autodidatta già da diversi anni e in seguito a un viaggio in Spagna, durante il quale scopre l'opera di Gaudí, inizia a realizzare assemblage di oggetti. Espone per la prima volta in Svizzera, a Saint-Gall in aprile-maggio 1956, con il nome di Niki Mathews. Il suo percorso, ricco di peripezie e molteplici coinvolgimenti, ha inizio in un'atmosfera domestica. Nella tranquillità del suo atelier, l'artista elabora una pittura di ispirazione mitologica in cui la donna sembra già acquisire un ruolo preponderante. L'evoluzione del suo lavoro verso un'arte interattiva si costruisce rapidamente e la sua emancipazione dalla propria famiglia la conduce presto a condividere la vita con Jean Tinguely. A partire dal 1958, inizia a realizzare rilievi in gesso e quadri-assemblage di materiali diversi, in cui la struttura dell'opera inizia a esplodere in un caos che anticipa i *Tirs*. È l'epoca in cui "La scelta della disarmonia, del disordine, del contrasto, diventa realtà nella vita dell'artista. [...] Come nome d'arte, decide di utilizzare il suo nome da ragazza: Niki de Saint Phalle. Elabora un primo tumultuoso ciclo di opere, determinato dagli assemblage e dal lavoro sugli *objets trouvés*".¹³ Niki de Saint Phalle è l'unica donna del gruppo e il fatto di essere la compagna di Jean Tinguely le vale più di una accoglienza favorevole. Nelle sue prime manifestazioni pubbliche, la sua opera aspira al confronto con la realtà femminile, cerca lo scalpore, il dibattito e la partecipazione di un pubblico che ella desidera ardentemente conquistare. Le sue prime opere, come *Saint Sébastien* o *Portrait of my Lover* (1958), offrono la loro superficie agli spari di pittura e alle freccette che lo spettatore è invitato a tirare. Niki sistematizza questa pratica nel 1960, creando quadri che integrano ritratti di visi, composizioni che lo spettatore può utilizzare come bersagli. In seguito, estende le sue azioni ai *Tiri di carabina*. Questa presa di posizione aggressiva fa scalpore e infastidisce una certa società, che la interpreta come sconvolgimento delle regole di un mondo che inizia a vacillare. Niki va oltre i tabù e abbandona il docile ruolo di donna per diventare conquistatrice, Diana vendicativa che scarica la propria arma contro un bersaglio... Tra il 1961 e il 1963, l'artista organizza una dozzina di azioni, che consistono nello sparare con la carabina contro alcuni assemblage, in modo da far esplodere i sacchetti di colore appositamente dissimulati sotto il gesso del supporto. Pierre Restany assiste entusiasta alla prima azione e invita Niki a unirsi al gruppo. "Tra il 1960 e il 1961, la liberazione, la contraddizione, l'azione simbolica sono nell'aria. Niki de Saint Phalle, che fa furore con le sue sedute di tiro con la carabina, lotta contro le convenzioni – della società come dell'arte [...]. Nella sua opera, la realtà si trova in una rifrazione e una riflessione complessa, perché ella apporta al gruppo lo sguardo e l'esperienza femminile, in un mondo dominato dagli uomini. Ciò che la rende così particolare per questa epoca e per questo gruppo, è il fatto che essa svolga all'interno una parte della lotta che deve proseguire all'esterno del gruppo: quella di una donna e di un'artista salita di grado, che si batte per partecipare a una vita e a un'arte nuova".¹⁴ In seguito, la consapevolezza di questa lotta e l'exasperazione della sua femminilità condurranno il suo lavoro ad una rappresentazione sempre più idealizzata ma anche tormentata della donna... Il rapporto di Niki de Saint Phalle

¹³ Ulrick krempel, "De l'assemblage au Nana Power, Niki de Saint Phalle et l'image de la femme", in cat. *Nouveau Réalisme*, RMN, Centre Pompidou, 2007, pag. 141.

¹⁴ Ibidem.

con il realismo è di ordine sociologico e politico e, al di là della sua azione artistica, è implicato in una rivoluzione più ampia.

Gérard Deschamps è l'artista meno noto del gruppo. Di formazione autodidatta, il suo primo approccio all'arte è di tipo pittorico. Nel 1955 partecipa a una mostra di pittura astratta alla galleria Paul Fachetti di Parigi. Quello stesso anno abbandona la pittura a olio per dedicarsi al collage, nel quale include fotografie di oggetti tratti dai cataloghi della Manufrance. La sua carriera è interrotta dal servizio militare svolto in Algeria, dove rimane 27 mesi. Nel 1960, al suo ritorno, riprende il proprio lavoro creando opere a partire da capi di biancheria intima femminile recuperati da uno straccivendolo. Incontra Hains e Villeglé, e nel 1961, un anno dopo la sua fondazione ufficiale, aderisce al gruppo dei Nouveaux Réalistes. Con i suoi *plissage* (pieghettature), egli si riaccosta al classicismo dell'arte, trovando negli sviluppi dei tessuti e dei plissé un'ispirazione che desidera rinnovare. Egli ricorda che quei proflui serici "furono i custodi dell'ispirazione artistica in Occidente, anche nei periodi di decadenza... Cosa sarebbe, infatti, la Vittoria di Samotracia senza quella sottile tunica bagnata che fa di lei l'antenata delle automobili pressate?". Gli stracci, poi gli scampoli di tessuto giapponese, invadono i suoi atelier. Le sue composizioni di biancheria femminile – ad esempio *Le Rose de la vie*, assemblage di slip, corsetti, reggiseni, guaine giarrettiere a dominante del colore rosa – gli costeranno la censura a più riprese. Nel 1961, trova al mercato delle Pulci una nuova miniera di tessuti di recupero, i teloni di segnalazione dell'esercito americano colorati con vernici fluorescenti, poi un altro stock presso un ferravecchio della Bastiglia. Dal 1961, espone anche scampoli giapponesi e belga provenienti dalla pubblicità, tovaglie in plastica, patchwork... Nello stesso periodo, utilizza piastre per le corazze dei blindati e involucri di metallo per l'isolamento dei reattori degli aerei, segnati da iridescenze di calore. Restany redige la prefazione di entrambe le mostre parigine dedicate all'artista nel 1962, manifestazioni simultanee nelle quali è mostrato l'insieme delle sue ricerche. L'una ha luogo alla galleria Ursula Girardon (*Bâches de signalisation et plaques de blindages*) e l'altra alla galleria J (*Deschamp et le rose de la vie*), dove egli espone gli assemblage di biancheria, di stracci e di cerate. In Italia, il suo lavoro è accolto dalla galleria Apollinaire di Milano nel 1963, e l'anno seguente dalla galleria del Leone a Venezia. La sua intensa attività di recupero lo assimila al gruppo e lo avvicina molto a Spoerri, alla sua grande avidità di scoperta e alla passione per il riutilizzo. Tuttavia, la specializzazione di Deschamp gli conferisce una particolarità che egli coltiva nell'isolamento, non partecipando in modo sistematico alle manifestazioni del gruppo. Nel 1965, sviluppando le sue metafore militari, crea le cosiddette "banane", che ricordano le spille di decorazione militari, su reticolati metallici plissettati e colorati che possono arrivare sino agli otto metri di lunghezza. L'artista inventa gli effetti di marezzatura, grazie alla sovrapposizione dei reticolati... Egli si allontana progressivamente dal mondo dell'arte e il 1970 segna la sua rottura con l'ambiente artistico parigino.

Questa disparità di percorsi riuscirà ad amalgamare anche la ricerca di un altro artista: Christo, che nel 1963 diventa membro del gruppo dei Nouveaux Réalistes. Viene riconosciuto come tale per i suoi impacchettamenti, spesso monumentali, che testimoniano di uno stile estremista nel suo modo di appropriarsi degli oggetti.

Il Corriere del 22 novembre 1970, che esce in occasione della festa del Nouveau Réalisme a Milano, dice di lui: "È quello che impacchetta tutto: in Australia ha impacchettato una baia e a Milano, monarchici permettendo, impacchetterà il Re Vittorio Emanuele. Di cognome si chiama Javaceff, è bulgaro, nato nel 1935 a Gabrovo, e secondo Pierre Restany si chiama Christo perché è ortodosso e gli ortodossi hanno una certa tendenza a chiamarsi così. Parecchi anni fa, decise di scappare in Occidente e per fargli attraversare la cortina di ferro lo misero in un vagone pieno di medicine e lo impacchettarono insieme con dei sulfamidici. Da allora, il raptus dell'impacchettamento non lo ha più abbandonato."

Nel 1956 soggiorna a Praga e nel 1957 è a Vienna, dove completa un semestre di studio all'Accademia delle Belle Arti. Si trasferisce a Parigi nel 1958 e realizza le sue prime opere : impacchettamenti di oggetti vari (bottiglie, scatole, tavoli, come nell'opera esposta in mostra, o persone avvolte nella plastica o nelle tela). L'appropriazione dell'oggetto, come nel caso di César, porta l'artista a trasformare la forma originaria e annullarla attraverso il procedimento artistico. Come nel caso delle compressioni, l'impacchettamento diventa la forma simbolica

dell'oggetto trasformato in opera d'arte. Ogni oggetto diventa opera, e il procedimento può essere applicato ad ogni cosa. L'impacchettamento si realizza sia fisicamente sia sotto forma di disegni: spesso il progetto viene preceduto da uno studio che formalizza il piano esecutivo dell'azione.

Nel 1958 Christo incontra Jeanne-Claude, e questa data segna l'inizio della loro collaborazione artistica. Christo è più l'artista e Jeanne-Claude l'organizzatrice: "Le realizzazioni destinate all'esterno sono firmate da Christo e Jeanne-Claude, i disegni da Christo". I due artisti lavorano sullo spazio urbano; già nel 1962, quando realizzano il *Mur de barils de pétrole* in Rue Visconti, è la dimensione spaziale dell'opera che li interessa. Piuttosto che produrre un oggetto, essi realizzano un'azione-spettacolo la quale, secondo uno schema che essi adottano regolarmente, è accompagnata da un'esposizione concomitante. Nel caso specifico, è organizzata presso la galleria J, dove viene presentata una versione ridotta del Muro. Nella sua prefazione intitolata *Le docker et le décor*, Restany assimila il linguaggio di Christo e Jeanne-Claude a quello del Nouveau Réalisme, ma essi negheranno questo amalgama, facendo riferimento più all'azione che al risultato. Christo e Jeanne-Claude, piuttosto, sono "performers" che applicano la loro ricerca in grande scala, soprattutto negli Stati Uniti dove emigrano nel 1964 e dove iniziano a realizzare progetti di grande portata, intervenendo in modo diretto ed effimero su edifici, monumenti o interi paesaggi. Molto rapidamente, malgrado la sua origine artistica legata al Nouveau Réalisme, Christo, insieme a Jeanne-Claude, diventa uno dei principali protagonisti della Land Art. Elabora grandi progetti esterni utilizzando sempre tessuti monocromi, la cui realizzazione è auto-finanziata dalla vendita di disegni e collage preparatori. Gli anni di trattative – estetiche, politiche e anche ecologiche – necessarie alla realizzazione di ogni progetto, sono parte integrante dell'opera finale. Le imprese artistiche di Christo affrontano la problematica specifica delle relazioni tra arte e impresa, arte e tecnoscienza, arte e ambiente, in una prospettiva non solo accademica, ma anche di collaborazione tra ricercatori, artisti e attori del mondo dell'impresa e dell'industria. Esse analizzano l'influenza dell'arte sul mondo reale.

Il Nouveau Réalisme in Italia

È innanzitutto l'amicizia di Guido Le Noci e Pierre Restany che rende possibile l'avventura dei Nouveaux Réalistes. Guido Le Noci è un personaggio atipico nel paesaggio milanese: mercante dalle scelte e dal comportamento "irrazionale", guidato dall'intuito e non dal ragionamento, egli intende difendere l'arte europea di fronte alle posizioni americane aggressive. Ama la Francia e nel 1951 realizza l'esposizione *Gli amici della Francia*. Il nome della galleria, Galleria Apollinaire, testimonia la sua ammirazione per la cultura francese. Si reca a Parigi due volte l'anno, e questa città rimane per lui il punto di riferimento assoluto in materia di arte contemporanea. È in occasione di una di queste visite che incontra Pierre Restany, nel 1953, al caffè Le Royal a Saint Germain. Pierre Restany ha 23 anni e Guido Le Noci 49. Dalla loro amicizia sincera nascerà una lunga collaborazione che darà vita a numerose iniziative.

La prima esperienza significativa nata da questa intesa, sarà l'esposizione dei monocromi di Yves Klein all'inizio del 1957. La mostra propone undici pannelli di un unico colore blu oltremare. È nel corso dell'estate del 1956 che Klein adotta "il colore del cielo e del mare"¹⁵, da lui battezzato I.K.B.: International Klein's Blue. Questi monocromi non suscitano nel pubblico e nella critica milanese un eccessivo entusiasmo; solamente qualche collezionista avveduto (tra cui Lucio Fontana) acquisterà alcune opere, e artisti fra i quali Manzoni faranno conoscere questo lavoro, presentando i monocromi di Klein in una mostra collettiva intitolata: *La nuova concezione artistica*, alla galleria Azimut di Milano.

Questa prima presentazione annuncia altre esposizioni attorno al tema della trascrizione del reale in arte. L'avventura prosegue con la pubblicazione del fascicolo intitolato *Il Nouveau Réalisme*. Il 16 aprile 1960, alla Galleria Apollinaire, Pierre Restany lo adotterà come manifesto del movimento. Si tratta di un altro momento decisivo nella storia dell'arte recente, poiché il Manifesto anticipa la creazione del gruppo il giovedì 27 ottobre 1960 presso il domicilio di Yves Klein, a Parigi. Pierre Restany è proclamato teorico del gruppo. Cosa propongono questi artisti? "L'appassionante avventura del reale colto in sé, e non attraverso il prisma della trascrizione concettuale o immaginativa. Qual'è il loro segno? L'introduzione di un ricambio sociologico allo

¹⁵ Pierre Restany, *Yves Klein le monochrome*, ed. Hachette, Parigi 1974, pag. 186.

stadio essenziale della comunicazione. La sociologia viene in aiuto della coscienza e del caso, sia a livello di scelta o lacerazione del manifesto, dell'impronta di un oggetto, di un rifiuto o di un avanzo di cibo, dello scatenarsi dell'affettività meccanica, della diffusione della sensibilità al di là dei limiti logici della sua percezione. [...]”¹⁶. A partire dalla proclamazione del gruppo nel 1960, e fino al 1963, gli artisti del Nouveau Réalisme espongono collettivamente: “In tre anni i Nouveaux Réalistes hanno liquidato l'Informale e fatto esplodere i miti anacronistici della scuola di Parigi”¹⁷.

Dopo l'esposizione dei Nouveaux Réalistes nel 1960, la Galleria Apollinaire proporrà altre manifestazioni legate al gruppo, tra cui una dedicata agli Affichistes nel 1962. Si tratta di una mostra collettiva che riunisce Dufrière, Hains, Rotella e Villeglé. Dal 10 aprile al 3 maggio 1963, sempre a Milano, Arturo Schwarz riunirà i quattro Affichistes nell'esposizione: *L'affiche lacerato, elemento base della realtà urbana*, presentata da Pierre Restany.

Guido Le Noci propone altre mostre: Arman, César, Rotella, Hains... e ancora Klein nel 1961, che otterrà un vivace successo. In una nota redatta per il catalogo, Guido Le Noci ringrazia Pierre Restany per aver associato il nome della sua galleria a questa avventura storica.

È nella logica di questo lavoro che nasce la festa per il decimo anniversario del Nouveau Réalisme a Milano. Questo avvenimento era stato preceduto dalla celebrazione parigina da Mathias Fels, il 27 ottobre 1970, che annunciava “l'apoteosi” di Milano organizzata da Guido Le Noci e Pierre Restany: festeggiamenti, esposizioni, spettacoli nelle giornate del 27, 28 e 29 novembre.

La manifestazione fu inaugurata il venerdì 27 novembre da una conferenza stampa alle ore 11.00, cui seguì l'apertura della storica esposizione alla Rotonda della Besana, con l'accensione della scultura di fuoco di Yves Klein e una distribuzione di mini-accumulazioni di Arman; il programma prevedeva che Christo impacchettasse il Monumento a Vittorio Emanuele II in piazza del Duomo che tuttavia, in seguito alla manifestazione di protesta da parte di ex combattenti, fu sostituito dall'impacchettamento del Monumento a Leonardo da Vinci, in Piazza della Scala. Nella giornata di sabato ebbero luogo altre performance, tra cui l'autodistruzione della “Vittoria” di Tinguely – monumento fallico dorato che scomparve tra petardi e scintille – mentre François Dufrière, raggelando un pubblico sbalordito, declamava il suo *Recitativo all'italiana*, parodia di un discorso fascista alla maniera di Mussolini. L'indomani, Niki de Saint Phalle eseguiva ‘tiri di pittura’ in Galleria Vittorio Emanuele, e Mimmo Rotella lacerava i manifesti su un muro di piazza Formentini. Il tutto si concluse con un grande banchetto: *L'ultima Cena: banchetto funebre del Nouveau Réalisme* di Daniel Spoerri al ristorante Biffi.

Questo evento segnava la fine del movimento, che si dissolveva in un'apoteosi segnata dalle performance in Piazza della Scala, Piazza del Duomo, davanti a Palazzo Reale e da un'esposizione alla Rotonda della Besana che riuniva i membri del gruppo: Arman, César, Christo, Niki de Saint-Phalle, Dufrière, Hains, Raysse, Rotella, Spoerri, Villeglé, Tinguely, e il ricordo di Yves Klein. La manifestazione era volta a iniziare il grande pubblico alle forme d'arte più recenti, e a trasmettere il messaggio di queste nuove tendenze artistiche a una popolazione totalmente all'oscuro dei movimenti dell'arte in corso. Fu un enorme successo del quale, come testimoniano gli articoli del Corriere della Sera e di altri quotidiani, si fece portavoce una stampa entusiasta. Citiamo Dino Buzzati nel Corriere della Sera del 28 novembre 1970: “Mai visto tanta gente rispondere all'appello dell'arte – otto-diecimila persone circa – come ieri sera alla Rotonda della Besana, dove [...] è stata organizzata l'esposizione per celebrare il Nouveau Réalisme che dieci anni fa, a Milano, pubblicò il suo primo manifesto”.

¹⁶ Manifesto del Nouveau Réalisme, Pierre Restany, Milano, 16 aprile 1960.

¹⁷ Restany Pierre, “Il Nouveau Réalisme: storia del movimento”, in *Domus*, Milano, N° 493, pag. 43.