



Fig. 1. Joseph Beuys, *Vernunft Baum* (L'albero della ragione), 1984, foto Dieter Schwerdtle, Stiftung 7000 Eichen, Kassel

## **“Beuys può vivere”.** **Il nodo Joseph Beuys** **nello sviluppo delle pratiche** **eco-artistiche di Piero Gilardi**

*Giulia Kimberly Colombo*

“In una grigia e un po’ squallida mattina dello scorso gennaio ecco il laconico comunicato alla fine di un radiogiornale: ‘Lutto nel mondo dell’arte’”<sup>1</sup>.

A due settimane dalla morte di Joseph Beuys, scomparso a Düsseldorf il 23 gennaio 1986, Piero Gilardi consegna le proprie riflessioni a una delle pagine critiche più lucide della sua vasta produzione scritta, destinata a uscire dal perimetro della corrispondenza privata per divenire, piuttosto, un testo programmatico dell’artista, come conferma la sua ripubblicazione in successive monografie e cataloghi di mostre personali<sup>2</sup>. Gilardi condensa il proprio personale bilancio artistico e ideologico della complessa figura di Beuys nella forma di una lettera indirizzata a Lisa Licitra Ponti, al tempo vicedirettrice di “Domus” e, insieme a Lea Vergine e Mirella Bandini, principale interlocutrice di Gilardi alla metà degli anni Ottanta<sup>3</sup>. Nella lettera, l’autore rimedita il senso profondo dell’esperienza di Beuys, il quale, nelle sue azioni più ermetiche, come nelle interminabili ore di discussioni assembleari avviate alla fine degli anni Sessanta, non ha mai smesso di rivendicare il valore sociale dell’arte e il potenziale politico delle facoltà creative di cui, a suo avviso, è provvisto in maniera indistinta, anche se latente, ogni essere umano. “Anche l’uomo della strada ha, inconscio, un genio creativo, che nell’arte assume un ruolo”, scrive Gilardi<sup>4</sup> evidentemente provocato dalla dirompenza di una simile dichiarazione, citando una

delle ultime interviste di Beuys rilasciate proprio a “Domus” nel dicembre 1985<sup>5</sup>. È forse, questo, “il messaggio di un profeta istrionico che ha installato nel mondo dell’arte il suo ‘ufficio politico?’”<sup>6</sup>; o si tratta, al contrario, di una radicale affermazione di libertà e autodeterminazione, che vede nella creatività “un bisogno vero, ma indefinito”<sup>7</sup>, e nella sua espressione la prima e più essenziale delle azioni politiche?

Alla data della lettera sono trascorsi quasi vent’anni da quando, nel dicembre 1967, Beuys aveva accolto Gilardi nel suo studio e gli “aveva mostrato molti ritagli di giornale con i reportage delle sue performance, spiegando con calore e sincera voglia di comunicare”<sup>8</sup> (fig.1). Non sorprende affatto che nel corso di quel primo e unico incontro diretto dialogando fosse emerso “il problema della nuova soggettività politica”<sup>9</sup>. È questo il nodo concettuale da cui si dipana tutta la teoria dell’arte di Beuys – che nel giro di pochi mesi, cavalcando un clima di violente proteste diffuso in tutta la Germania, avrebbe dato vita al primo Partito Studentesco Tedesco –, e, all’incirca nelle stesse date, la principale preoccupazione di Gilardi, impegnato dal 1969 a ricalibrare la sua attività di artista e di critico in senso decisamente militante e anti-istituzionale. L’incontro con quello che Gilardi considera da subito l’“isolato precursore”<sup>10</sup> di un linguaggio artistico di rottura non genera negli anni successivi altri contatti personali, ed è solo con la lettera a Ponti del 1986 che Gilardi torna a rileggere il significato e l’impatto del pensiero beuysiano, documentandone la riproposizione nel suo lavoro a un livello più alto e maturo.

Quale significato abbia rappresentato nel percorso artistico e attivistico di Gilardi l’esempio di Beuys – dalla sua contrastata docenza all’Accademia di Belle Arti di Düsseldorf, alla militanza nel movimento studentesco e nel Partito dei Verdi, all’ultimo, monumentale progetto *Difesa della*

*Natura*, condotto principalmente in Italia nei possedimenti dei baroni Durini a Bolognana – lo si evince anzitutto dalla chiarezza con cui Gilardi ne identifica le contraddizioni e le sfide, ma anche l'indirizzo operativo sempre valido:

“Beuys deve essersi chiesto se in una società ad alta tecnologia ha ancora senso la lotta per il dominio sulla natura. [...] Non ci sono più ragioni materiali che giustifichino la competizione per la sopravvivenza. [...] Beuys sentiva che l'arte dell'uomo della strada, e cioè di tutti, diventa logica esigenza di un nuovo Io, autonomo e socializzato insieme, diventa forma comunicativa generalizzata nel movimento reale della vita. ‘Riorganizzare correttamente queste potenzialità dell'individuo – dice ancora teutonicamente Beuys – restituire all'uomo identità e libertà’. È una questione di respiro epocale, certo difficile ma non impossibile da rintracciare nella trama del nostro isterizzato presente”<sup>11</sup>.

Anche nelle ambiguità generate in Beuys dal contrasto tra ribellismo e divismo, tra le tendenze velatamente anarcoidi del suo pensiero politico e il mercato milionario delle sue opere, avvallato dal riconoscimento assegnatogli delle più prestigiose istituzioni culturali europee e americane, di cui in fondo Beuys scelse di non fare mai a meno, Gilardi scorge intelligentemente la logica coesistenza di tensioni storiche e culturali opposte, non più appartenenti al passato prebellico in cui Beuys era nato, e non ancora pienamente proiettate nell'*ethos* postmoderno:

“L'operazione intellettuale di Beuys”, afferma Gilardi, “si è costruita come una simbologia veracemente ambigua: un ponte giustamente scricchiolante tra un decrepito passato umanistico e un futuro di utopie concrete. La sua figura di

avanguardista ‘anni trenta’ in panciotta da giardiniere è uno scimmiettamento della modernità problematica, dei suoi furori razionalistici come dei suoi vagheggiamenti irrazionalistici”<sup>12</sup>.

E, d'altronde, sarebbe “intellettualmente scorretto banalizzare i suoi paradossi verbali e ‘salvare’ la sua opera separandola dalle sue presunte follie concettuali”, poiché “è necessariamente attraverso tutto questo che il messaggio profondo di Beuys si è fatto e si fa presente: l'arte può inferire nei movimenti reali della vita”<sup>13</sup>.

È quest'ultimo assunto, cui Gilardi aderisce intimamente, a costituire il punto d'appoggio sul quale vertono le molteplici declinazioni della sua ricerca pluridecennale: dall'ibridazione tra mimesi naturalistica e oggetto d'uso che si realizza negli anni Sessanta nei *Tappeti-natura*, alla sperimentazione di mezzi espressivi quali il disegno, lo spettacolo e la musica in un orizzonte aggregativo e terapeutico con pazienti psichiatriche del GAR di Torino, messa in pratica in un momento di volontario esilio dal sistema dell'arte codificato, passando per le successive esperienze di teatro politico con comunità etniche extra-europee. L'intero percorso di Gilardi, nelle sue diverse vesti di artista, critico e attivista muove “dai movimenti politici e dal sociale”<sup>14</sup> cercando di “allargare la creatività e intrecciarla con i problemi della vita”<sup>15</sup> – una posizione vicina a quella di Beuys, che già dalla fine degli anni Sessanta afferma con chiarezza che il suo lavoro “non origina nello sviluppo ufficiale dell'arte”<sup>16</sup> e il cui concetto di scultura ambisce piuttosto a fornire una nuova “definizione dell'uomo”<sup>17</sup>.

A connettere coerentemente la dimensione artistica e sociale di questo ampio ventaglio di progetti vi è quindi, anzitutto, un approccio alla creatività intesa come forza trasformativa (Beuys direbbe *plastica*), che Gilardi condivide con Beuys<sup>18</sup>: è nella “coscienza dei nessi tra l'espressione e la vita

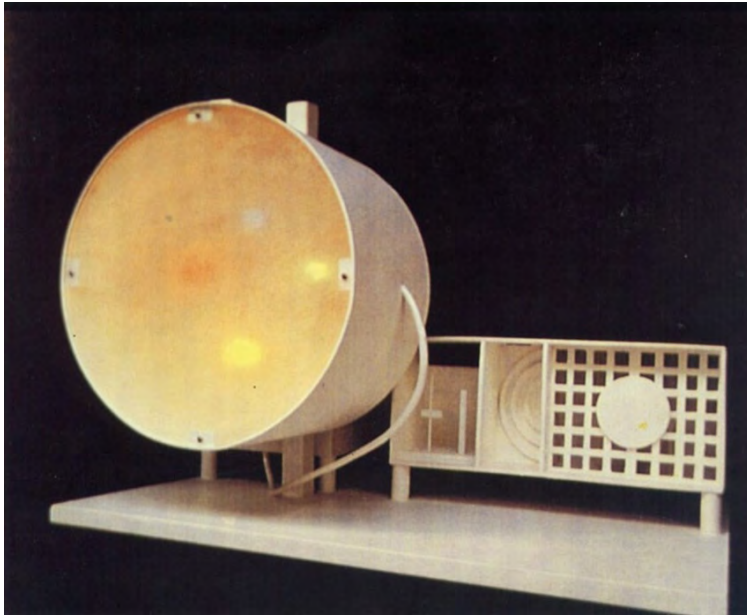


Fig. 2.  
Piero Gilardi,  
*Macchina per  
discorrere*, 1963, opera  
esposta nella mostra  
*Macchine per il futuro.*  
*Progetto per una città  
cibernetica Torino*,  
Galleria L'immagine,  
16-26 ottobre 1963,  
Fondazione Centro  
Studi Piero Gilardi,  
Torino

reale<sup>19</sup> che si produce la “possibilità di cambiare quest’ultima”<sup>20</sup>. Così, la creatività, quel “bisogno alternativo di libera dialettica con il mondo [che] tende a emergere in ciascuno e in tutti”<sup>21</sup> – secondo quanto riassunto icasticamente da Beuys nel celebre slogan “ogni uomo è un artista” – può incidere concretamente sul rapporto con la realtà e farsi strumento di cambiamento, personale e collettivo.

Il pionieristico attivismo eco-artistico di Beuys deve aver certo rappresentato per Gilardi l’esempio più autentico ed efficace della convergenza tra il lavoro estetico e quella che verrà definita una politica dei beni comuni. La causa ecologica è, per entrambi, il naturale approdo di un decennale percorso di lotte sociali, nei cui riguardi l’arte, in quanto “pratica simbolica, esperienziale, conviviale”<sup>22</sup>, può fungere da veicolo e terreno di elaborazione.

Eppure, a uno sguardo retrospettivo, è altrettanto evidente che il trinomio Uomo-natura-cultura sia argomento portante della ricerca di Gilardi sin dal principio del-

la sua carriera, celato tra le forme della sua prima produzione scultorea. Prima ancora che la tutela del vivente diventi a tutti gli effetti il fulcro di un intero progetto artistico dalla forte vocazione pubblica, è proprio osservando la natura e la sua disturbata relazione con la sfera antropica che Gilardi coglie le contraddizioni del boom economico e di una cultura sempre più irenicamente proiettata verso le possibilità offerte dalle innovazioni della tecnica.

È il 1963 quando, giovanissimo, esordisce sulla scena artistica italiana presentando alla Galleria L’immagine di Torino la mostra *Macchine per il futuro. Progetto per una città cibernetica*<sup>23</sup>, “uno pseudo-progetto fatto di grafici, modelli e films, che [illustrano] una utopica città del futuro, totalmente governata dai computers e pacificata da ogni conflitto umano”<sup>24</sup>, adesione ambigua a una futurologia in voga negli anni Sessanta, che risente, nelle stesse testimonianze di Gilardi, dello slancio ricostruttivo del decennio, come dell’onda lunga del secondo conflitto bellico<sup>25</sup> (fig. 2).

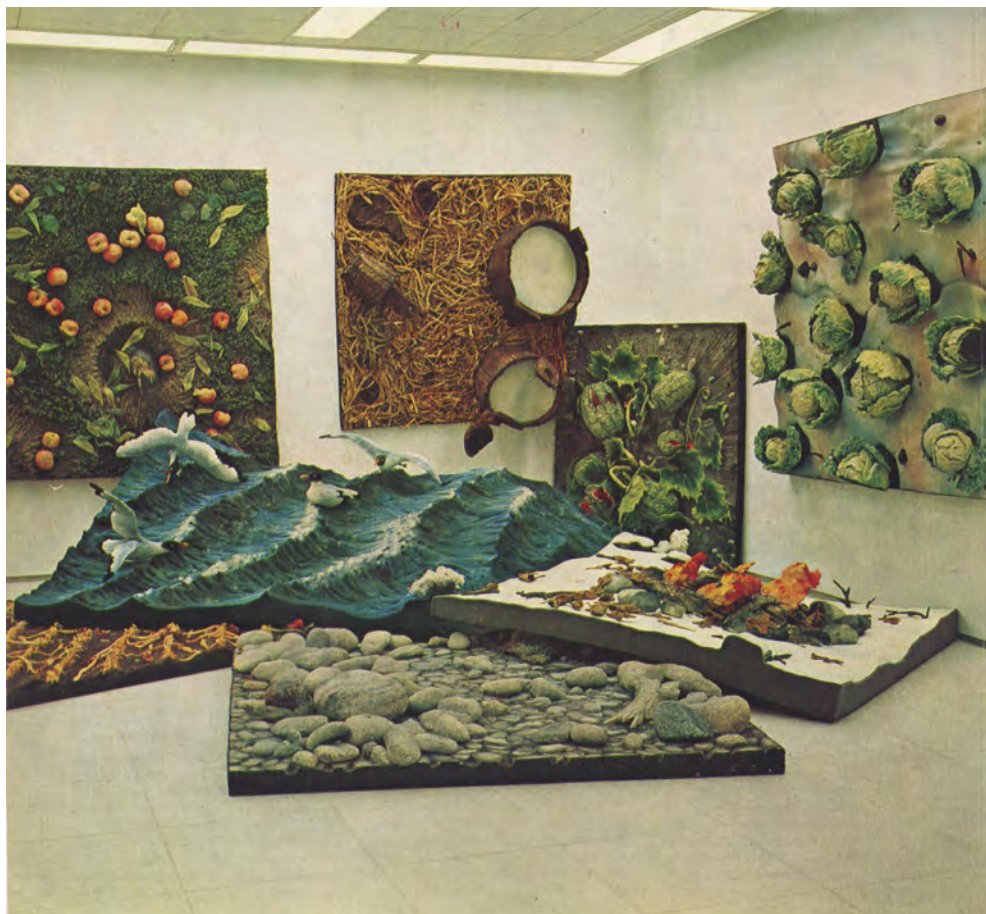


Fig. 3. Piero Gilardi, *Tappeti-natura*, allestimento della mostra personale alla Galleria Ileana Sonnabend, Parigi, 6 dicembre 1966-31 gennaio 1967, Fondazione Centro Studi Piero Gilardi, Torino

I dissidi sociali e ambientali generati dalla riconversione industriale di Torino sono appianati da Gilardi in un universo tecno-salvifico, che comprende già in nuce molti dei temi più scottanti che informeranno il moderno dibattito biopolitico. In particolare, la mostra indagava il rapporto, complesso, tra tecnologie e corpo, ad esempio toccando la sua applicazione procreativa, ai cui possibili inconvenienti sociali e biologici l'artista offriva a quella data una soluzione inquietantemente pragmatica, e ciononostante realistica, nella "macchina per la generazione

artificiale", che "seleziona i prodotti delle ghiandole genitali, li accoppia e ne porta a maturazione il risultato nel modo migliore e nel tempo più breve"<sup>26</sup>. Colpisce, a discapito dell'intento sanatorio e pacificante con cui Gilardi si accosta alla tecnologia, l'efficienzismo coercitivo del precoce immaginario urbano, sociale e relazionale messo in campo dalla mostra, che affida alle macchine il compito di dialogare, di creare stimoli e appagare istinti, di selezionare la materia biologica, incrociarne i dati e scartare l'errore, prospettando l'ipotesi di poter fabbricare



Fig. 4  
Piero Gilardi, *Sassi*, 1967,  
dal catalogo *Italy. The New  
Domestic Landscape. Achievements and Problems  
of Italian Design*, a c. di Emilio  
Ambasz, MoMA-Museum  
of Modern Art, New York, e  
Centro Di, Firenze, 1972, p. 99

“neonati insensibili ai traumi infantili, [...] dotati di un sicuro equilibrio fisico-psichico, di un ordinato senso sociale e di una viva attitudine alle attività tecniche”<sup>27</sup>.

La riflessione sulla condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo, situata all'interno di una dialettica tra artificialità e naturalità<sup>28</sup>, prosegue nel 1965 con la messa a punto dei *Tappeti-natura* (fig. 3). L'intenzione dietro a queste ampie superfici in gommapiuma intagliata e dipinta che riproducono mimeticamente l'aspetto di paesaggi ed elementi naturali, come spiagge, fiumi, prati e orti è “sempre [stata] di bloccare una porzione di esterno”<sup>29</sup> in un'immagine-oggetto tanto rassomigliante, quanto inautentica, dove la suggestione della natura non deve in

alcun modo sovrastare “la reale presenza dell'oggetto, quella di un tappeto o di un arazzo, vale a dire di uno spazio mobile e confortevole per le nostre case”<sup>30</sup>.

Nonostante il loro carattere al tempo stesso pratico e ludico, i *Tappeti-natura* sono immediatamente interpretati dalla critica come oggetti ambigui<sup>31</sup>: per Mirrella Bandini essi serbano un latente “elemento di contestazione, di spostamento, di capacità interrogativa”<sup>32</sup>, lo stesso che farà parlare Tommaso Trini di “artigianato critico”<sup>33</sup> e che nel 1972 indurrà i curatori della mostra newyorkese *Italy: The New Domestic Landscape*<sup>34</sup> a includere i *Sassi*, sedute in gommapiuma modellate e dipinte a mimare l'aspetto di grandi pietre levigate, proprio per “le loro implica-

zioni socioculturali”<sup>35</sup> (fig. 4). In fondo, è lo stesso Gilardi a ricordare che l’immagine che fornisce l’ispirazione per i *Tappeti-natura* non è quella di un’arcadia pop, nostalgica e conciliatoria, bensì quella di una vegetazione corrotta, abusata, che lo turba profondamente:

“Una fredda mattina d’inverno feci una passeggiata lungo le sponde di un fiume e rimasi orripilato dalla quantità di rifiuti urbani rimasti aggrovigliati alla vegetazione spondale o sparpagliati tra i ciottoli levigati del greto. Sentii l’impulso a ricreare quel paesaggio desolante ripulito dalle trame dell’inquinamento e mi venne l’idea di ricostruirlo nelle forme del tappeto domestico”<sup>36</sup>.

La risposta critica più articolata a queste prime formulazioni la offre però Ettore Sottsass, sodale di Gilardi, che dedica a queste opere dell’amico uno scritto comparso su “Domus” nel dicembre 1966. Sottsass coglie la drammaticità propiziatrice delle *Macchine per il futuro* (quasi delle grotte di Lascaux in cui cercare riparo, piuttosto che ricreazioni di una ideale città del futuro) e, in maniera ancor più evidente, dei *Tappeti-natura*, che a dispetto della loro veste moderna in soffice gommapiuma e pigmenti sintetici rivelano a sorpresa un Gilardi “alla ricerca di capacità artigianali [...] in un equilibrio instabile tra opera d’arte e oggetto d’uso”<sup>37</sup>. E se è Gilardi stesso a sottolineare come i tappeti siano “un atto di fede nel meccanicismo della civiltà tecnologica, che riproduce i fatti naturali escludendone la ‘morte’ insita nel loro ritmo organico”<sup>38</sup>, Sottsass, complicando questa lettura, li riporta alla sfera pre-razionale e tutt’altro che ottimista di “strumenti, formule, cabale o manuali per camminare, vivere e sopravvivere al futuro”<sup>39</sup>. Così, per Sottsass “la natura di

Gilardi non è igienica, né confortevole. Non è un alibi, ma è un rito. È una natura miserabile in perdita”<sup>40</sup>.

Gilardi inizialmente non condivide la posizione di Sottsass e ammetterà solo molti anni dopo che i *Tappeti-natura* erano effettivamente metafore estetiche di un presente inquieto sotto il profilo storico e culturale<sup>41</sup>, nelle quali si riversava, piuttosto che una preoccupazione ecologica, “il mito della natura artificiale”<sup>42</sup> intriso di senso di colpa e aspettativa salvifica, destinato però a smussarsi e a orientarsi, in breve tempo, verso tutt’altri esiti.

Esposti per la prima volta alla Galleria Sperone di Torino nel maggio 1966, i *Tappeti* lanciano, di fatto, la carriera internazionale di Gilardi e gli assicurano in pochi mesi un contratto con la galleria di Ileana Sonnabend, dove nel dicembre 1966 inaugura la prima di un ciclo di mostre all’estero<sup>43</sup>. Si tratta di un percorso che, per quanto brillantemente avviato, subisce una brusca battuta d’arresto per volere dello stesso artista, presto divenuto insofferente alle costrizioni imposte agli sviluppi del suo lavoro dalla natura commerciale del rapporto con Sonnabend, che lo incoraggia a non allontanarsi dalla formula dei *Tappeti-natura*. Alla fine del 1967 Gilardi, “già passato a un’altra ricerca”<sup>44</sup>, rompe con la gallerista e decide di mettere momentaneamente in pausa la sua produzione artistica ed espositiva per spostare la sua attività sul piano della ricerca teorica e della relazione con altri artisti<sup>45</sup>. È durante uno dei viaggi intrapresi in quei mesi tra Stati Uniti e Nord Europa, di cui dà conto in una serie di articoli pubblicati sulle pagine di “Flash Art”<sup>46</sup> nell’arco di poco più di un anno, tra settembre 1967 e dicembre 1968, che avviene il citato incontro con Beuys, ma molti altri sono gli artisti ai quali Gilardi si rivolge, ritenendoli esponenti di una originale congiuntura emersa su scala internazionale, per la quale conierà il nome di “arte microemotiva”<sup>47</sup>.



Fig. 5. Atelier di libera espressione con pazienti psichiatrici, Torino, anni Settanta, Fondazione Centro Studi Piero Gilardi, Torino

L'esperienza maturata a contatto con pratiche artistiche che recuperano la dimensione estetica in ambiti interstiziali della vita quotidiana lascia in eredità a Gilardi la consapevolezza di poter esprimere la creatività ben oltre il perimetro dell'istituzione. L'intensa vicenda dei movimenti del Sessantotto, i cui contraccolpi non hanno risparmiato la pratica dell'arte, aveva infatti prodotto, oltre alle richieste dal basso per una società diversa, anche un inaspettato protagonismo culturale dei singoli, senza il quale sarebbe stato impossibile parlare di un'azione creativamente politica, o politicamente creativa<sup>48</sup> (fig. 5).

È questo bagaglio di conoscenze assimilate partecipando in prima persona alla rivoluzione culturale che costituirà la base del successivo impegno di Gilardi sul terreno di un'operatività estetica che aspi-

ra ad essere, anzitutto, una paradigmatica "arte di vita"<sup>49</sup>: il muralismo spontaneo, i carnevali, le manifestazioni, le processioni-spettacolo, i monumenti poveri, i balli popolari, i riti collettivi sono "un tentativo, liberatorio e dialettico al tempo stesso, di transizione culturale innovativa sul piano della crisi mondiale ed epocale"<sup>50</sup>, che Gilardi avrà modo di osservare soprattutto fuori dall'Italia, a contatto con società e culture "periferiche" rispetto al canone sociale e artistico dell'Occidente.

È in questo frangente che il concetto di natura, da "metafora delle pulsioni umane annichilite e vilipesa dalla razionalità industriale"<sup>51</sup>, si ripresenta a viva voce nella pratica artistica di Gilardi nell'accezione di eco-sistema, di cui l'uomo è parte integrante e che, nella sua complessa stratificazione di naturale e antropico, esibisce tutte le ci-



Fig. 6. Animazione teatrale in un quartiere popolare della città di Managua, Nicaragua, 1981, Fondazione Centro Studi Piero Gilardi, Torino

catrici lasciate dall'intreccio di sfruttamento delle risorse, ingiustizie sociali e cambiamento climatico.

Se nel 1981, dopo un decennio di intenso attivismo artistico a supporto del movimento operaio e anti-manicomiale, in dialogo con Lea Vergine Gilardi può dichiarare che la sua prospettiva per il futuro “è continuare a lavorare in una realtà sociale aggregata, [dove] si sviluppa un modo di esprimersi collettivo che è sempre legato al tentativo di trasformare la realtà”<sup>52</sup>, sono alcune importanti esperienze di animazione teatrale condotte a partire dal 1982 – a Managua, in Nicaragua (fig. 6), poi in una riserva nello Stato di New York, e infine a Barsaloi, in Kenya – a confermarci il nesso, cruciale, tra disparità, emarginazione e precarietà economica da un lato ed effetti climatici di un'industrializzazione

sregolata dall'altro.

Lo spettacolo *Stop Pollution*<sup>53</sup> (fig. 7), ideato insieme agli studenti della riserva Akwesasne della contea di Franklin, che scelgono autonomamente il tema e il titolo del progetto, elabora la frustrazione, la rabbia e i timori dei giovani irochesi, dopo che il governo federale aveva autorizzato alcune multinazionali chimiche a impiantare le loro fabbriche più inquinanti nel territorio della riserva:

“Il tema che i giovani mohawk scelsero fu quello dell'inquinamento. [...] Nei disegni spontanei dei ragazzi della Akwesasne Freedom School emergeva una visione tragica e mortifera dell'ambiente naturale della riserva, e questo fatto avvalorava il senso di ribellione espresso dalla scelta del titolo: *Stop Pollution*.”<sup>54</sup>.



Fig. 7. *Stop Pollution!*, animazione nella riserva irochese Akwesasne, New York, 1983, Fondazione Centro Studi Piero Gilardi, Torino

In questa e in altre “periferie urbane e mondiali”, dove sono più drammaticamente tangibili le ricadute ambientali e sociali dello sfruttamento e della disparità di accesso alle risorse, Gilardi sceglie consapevolmente di proporre lo strumento del teatro di comunità per catalizzare relazioni e incoraggiare la libera espressività dei partecipanti, con l’intento di rafforzare in loro la presa di coscienza di una “identità culturale collettiva di fronte alla disgregazione portata, anche qui, dai primordi di una modernizzazione distorta”<sup>55</sup>. I ragazzi “hanno recitato compresi nei loro ruoli, con un senso forte e innato di ritualità”<sup>56</sup>, rammenta Gilardi, al quale l’esperienza effimera dell’animazione ha permesso di vincere la sfida della diversità culturale con i nativi e cogliere il senso profondo della *Weltanschauung* irochese:

“il loro paradossale intento di costruire il futuro recuperando la tradizione ci è sembrato una ricerca di identità non fine a sé stessa, ma finalizzata a vivere le relazioni umane e il rapporto con la natura in modo armonico ed evolutivo”<sup>57</sup>.

Analogo effetto sortisce il lavoro teatrale svolto in Kenya insieme a un gruppo di giovani nomadi appartenenti alla tribù Samburu, costantemente minacciata dagli esiti travolgenti del cambiamento climatico e dallo sfruttamento coloniale. Approfondendo le vicende della comunità, Gilardi scopre che

“lo scorso anno c’è stata una forte siccità. Ha cominciato a morire il bestiame, poi anche gli uomini. Di aiuti non ne sono arrivati perché le riserve



Fig. 8. Piero Gilardi, *Tappeti-natura*, allestimento della mostra personale *Stop Pollution!* allo Studio Marconi, Milano, 23 febbraio-20 marzo 1989, foto Giorgio Colombo

governative di cereali sono state vendute sottocosto per ingrassare i maiali inglesi. La cosiddetta civilizzazione [è arrivata] a lambire anche Barsaloi, ma creando dipendenza economica e squilibri sociali”<sup>58</sup>.

È così che i guerrieri kenioti di quella zona, i leggendari *Imurran*, il cui rito di iniziazione diviene il tema del laboratorio teatrale, “finiscono a fare gli squallidi vigilantes, parcheggiati con elmetto di plastica e mazza di legno di fronte a quasi tutti i bar e i bazar di Nairobi”<sup>59</sup>.

Il teatro agisce nuovamente come potente mezzo trasformativo e il linguaggio delle ombre, scelto espressamente dai ragazzi, che lo associano ai millenari graffiti delle grotte di Chese Kisesse, si riaggancia

al rito, alla preghiera e alla danza, tutte forme di comunicazione che riattivano “i circuiti dell’Io collettivo”<sup>60</sup>. Lo spettacolo, si legge nel resoconto di viaggio, “è diventato avvenimento per la comunità, l’ha toccata nel profondo, l’ha riportata alla preghiera e anche al riso. Qualcosa che fa pensare a quanto lo scambio (e non solo il soccorso) farà del bene alla comunità nostra e alla loro”<sup>61</sup>. Anche in questa occasione Gilardi non può fare a meno di constatare che gli aspetti più fertili della cultura Samburu, dall’“uso comunitario dei beni, [all’] equilibrio con i cicli naturali, [al] carattere relazionale e personalizzato dei rapporti [...] potrebbero rispondere a certi problemi e bisogni maturi della nostra condizione post-industriale”<sup>62</sup>.

L'esperienza acquisita in un decennio di sperimentazione con gli atelier popolari e i laboratori teatrali conferma quindi in Gilardi il ruolo chiave della creatività come veicolo di apprendimento, di emancipazione, di socialità e di gioco, ma è grazie all'incontro (o all'impatto) con culture e modi di vita più rispettosi della natura e dell'Uomo che nel suo lavoro prende forma la necessità sociale e politica dell'ecologia. I viaggi e l'elaborazione di una pratica artistica socializzata si saldano non a caso, negli stessi anni, a una ripresa della militanza attiva a sostegno del movimento ambientalista, che dalla fine degli anni Settanta, in Europa, come negli Stati Uniti, stava vivendo una stagione di grande adesione collettiva.

In Italia, in particolare, nel corso del decennio l'accresciuta sensibilità per l'impatto dell'inquinamento ambientale viene a sommarsi a una crescente preoccupazione per la sicurezza degli impianti nucleari, dei quali si teme anche l'evidente risvolto militare. Il disastroso terremoto in Irpinia del 1980 aveva riaperto la questione della sismicità dell'area campana e un vasto movimento d'opinione si mobilita per la chiusura dell'impianto nucleare Garigliano di Sessa Aurunca, che cessa le sue funzioni definitivamente nel 1982.

Il disastro di Cernobyl del 1986 segna, ovunque, il punto di non ritorno in una ondata internazionale di rifiuto del nucleare, con conseguenze dirette sulle politiche energetiche degli Stati: alla fine del decennio un referendum nazionale conclude la parabola italiana del nucleare con quella che Gilardi – attivo con diverse iniziative a sostegno della denuclearizzazione di Torino e di altri borghi piemontesi – rievoca come una vittoria storica dei movimenti politici popolari italiani; una vittoria “preparata da una combattiva e capillare mobilitazione che coinvolge anche gli intellettuali e gli artisti”<sup>63</sup>, come la mostra

*Nucleare? No, Arte!* organizzata da Gilardi negli spazi del Mulino Feyles di Torino. È interessante rilevare che, proprio a partire dal 1980, nel contesto della progressiva definizione di una prospettiva ecologica nell'operatività gilardiana e di un rinnovato slancio nell'indagine sulle tecnologie, si inserisca anche la contemporanea ripresa della realizzazione dei *Tappeti-natura*, a indicare un nuovo stadio della riflessione sulla triangolazione Uomo-natura-tecnologia: “nel mio lavoro di allora mi sembra di aver trovato le premesse del lavoro di oggi”<sup>64</sup>, dichiara significativamente Gilardi a Lea Vergine in un'intervista del dicembre 1980, per poi precisare alcuni anni dopo, il comune denominatore che lega formalizzazioni così diverse della sua ricerca:

“I miei *Tappeti-natura* non sono nati come quadri, come oggetti da galleria, ma sono nati come proposta per la vita di tutti i giorni: erano veramente pensati come tappeti da mettere in casa e da calpestare. Sotto sotto c'era l'intenzione di far uscire l'arte dagli schemi convenzionali e di farla vivere dentro l'esperienza della quotidianità. [...] Oggi, nell'animazione politica o in quella psichiatrica o in quella di quartiere, anche se ci sono altre tensioni, altre finalità, c'è sempre questa componente ludica e partecipativa che già all'origine caratterizzava i miei *Tappeti-natura*, sebbene lo spazio del vissuto non appartenesse ancora a quello del sociale”<sup>65</sup>.

Benché recuperati anche a scopo commerciale – la vendita dei *Tappeti* è finalizzata a finanziare altre attività di Gilardi, dai *workshop*, alla pubblicazione di un volume con cui l'artista rivista criticamente un decennio di lavoro<sup>66</sup> –, questa nuova fase produttiva dei *Tappeti*, presentati in alcune mostre in gallerie italiane<sup>67</sup> (fig. 8), non è da considerarsi puramente strumentale, tantomeno



Fig. 9. Lucrezia De Domizio e un collaboratore stendono lo striscione di Beuys *Difesa della Natura*, 1982, Bolognano, foto Giuseppe “Buby” Durini, Archiv Stiftung-Museum Schloß Moyland, Kleve

il riavvicinamento di Gilardi al circuito espositivo denuncia un ripiegamento ideologico di comodo. Al contrario, spiega l'artista, “il rientro nel mondo dell'arte è un allargamento dell'esperienza che ho fatto negli ultimi dieci anni ed è nato dalla riflessione che non era possibile portare avanti un'esperienza che definisco ‘transculturale’, cioè di trasformazione profonda della natura stessa del fare arte, senza mantenere un rapporto con il punto di partenza che per me è stato il mondo dell'arte. [...] Non c'è un cambiamento nelle intenzioni, nel senso che questo rientro non è la rinuncia a portare avanti il discorso della creatività collettiva e quotidiana, ma è un'articolazione di questo discorso che vorrei così far arrivare anche nel mondo dell'arte”<sup>68</sup>.

Ripristinare il dialogo con il sistema artistico istituzionale significa, per Gilardi, riannodare i fili tra le dimensioni un tempo disgiunte di un uso sociale dell'arte e della narrazione ufficiale di quest'ultima, investendo ulteriormente nel senso di una maggiore integrazione dell'atto artistico a tutti i livelli del flusso esistenziale della vita. L'intersezione tra pubblico e privato diviene in tal senso una prerogativa non derogabile, ed è in questo frangente che per sua stessa ammissione Gilardi ricomincia “a guardare con attenzione le esperienze che si vanno facendo nel mondo dell'arte”<sup>69</sup>.

La sua riflessione, però, si spinge più a fondo. Quando nello stesso giro d'anni, in concomitanza con la prematura morte di Beuys, Gilardi nella lettera a Ponti



Fig. 10. Joseph Beuys durante un evento della campagna elettorale per il Partito dei Verdi, Colonia-Mühlheim, 20 maggio 1979, foto Dietmar Schneider, Archiv-Stiftung Museum Schloß-Moyland, Kleve

riafferma energicamente il messaggio di una creatività diffusa e universale, lo fa in un momento chiave della sua elaborazione del nesso tra natura e cultura: “il bisogno fondamentale che muove l’uomo contemporaneo”, scrive Gilardi nel 1984, “credo sia quello di dare più spazio alla natura nei confronti della cultura”, di trovare cioè “un rapporto dialettico più aperto tra le esigenze naturali, quindi anche quelle interne connesse con i nostri istinti, e il modo di pensare, di produrre, insomma di stare insieme”<sup>70</sup>. Tra queste esigenze *naturali*, quella di un’espressività libera, spontanea, non professionistica e dispiegata nella reciprocità della relazione, è quella maggiormente carica di una tensione trasformativa incanalabile in una nuova progettualità culturale.

Sempre nel 1984, Beuys è tra i pochi affieri di questa visione. Quando afferma che “un’idea di ecologia [...] possa scaturire solo dall’arte”, dove per arte intende l’“unica forza rivoluzionaria in grado di trasformare il mondo, l’umanità, l’ordine sociale”, Beuys si appella allo stesso principio di una creatività che sia motore di un rinnovamento antropologico: “Saremmo in una situazione migliore se voi partecipaste attivamente al movimento dei Verdi! Infatti la vostra creatività contribuisce alla circolazione creativa attiva – di questo abbiamo bisogno!”, è l’esortazione che l’artista rivolge al suo pubblico durante una celebre *Discussione sugli alberi*<sup>71</sup> (figg. 9-10). In Gilardi quindi, come anche in Beuys, il pensiero ecologico è, sì, il frutto di un’attenzione ai mutamenti

Fig. 11.  
*Beuys a Londra*  
 e *Gilardi in Africa*,  
 in "Domus", n. 667,  
 dicembre 1985, p. 187



**BEUYS A LONDRA.** «Non voglio essere pessimista ma per me questo è un momento cruciale. La gente si interessa sempre meno a noi e che succede nel mondo. Si rassegna al potere del sistema. Proprio ora che il capitalismo e il comunismo si sono riuniti incapaci di far trovare all'uomo la propria identità. La gente vuole il facile, l'effimero, una vita da cui la parola "pensare" è bandita. Il peggio è che i giovani diventano sempre più conservatori. Il Nord, per esempio, fa da paraggiato con entusiasmo e non diventa un partito politico come gli altri... E allora si abbandonano alla disperazione negativa, al cinismo, droga, suicidio, e non si accorgono di alzarsi dai veri valori della vita. Non sanno più che cosa è la socialità... «Bisogna che il pubblico si riappropri del rapporto con l'arte, da passivo al attivo. Questa è la chiave per capire il mio lavoro. Anche l'uomo della strada ha, insomma, un gesto creativo, che nell'ave assommo un ruolo. Riorganizzare, costantemente questa potenzialità dell'individuo, resistendo all'azione identitaria e liberata. Se la gente comincia a capire... «La mia influenza sull'arte in Germania? Io sono stato, insieme artistico, non so rispondere. Nella società in generale, credo aver indicato un certo modo di cambiare le



bataglie politiche, coinvolgendo il pubblico, facendolo partecipare più attivamente. Molti giovani, molti studenti mi seguono. Ma non molti artisti, cioè, svolgono una funzione sociale. Ci sta tempo... «Perché figlio come te, in questa mostra da Art House d'Orléans? Ho utilizzato l'ambiguità



del termine come "condizione". Più gli si riferisce alla attuale situazione della società, e più un senso storico, come "promessa", senso arcaico e poetico. Più si può allargare a fiducia nella gente, a speranza nel futuro... «A Napoli, in dicembre, avevo una mostra al Museo di Capodimonte. Ne sono felice. Napoli è la mia patria elettrica... Galleria di Mario Costanzo a Napoli, Beuys, Londra, 3 Ottobre, Galleria d'Orléans... «I try not to be pessimistic but I believe this is one of the most crucial moments in our history. People are less and less interested in what is happening in the world. They have resigned themselves to the power of the complex political and economic system to which they are submitted. It is incredible that it happens when both Capitalism and Communism reveal themselves as incapable of allowing mankind to find its own identity. People fall for ephemeral, futile, material goods which merit human nature. They expose themselves to a very anti-spiritual life, in which the verb to think is categorically banned. The worst thing is that most of the youth is becoming more and more conservative. For instance the Green Movement in Germany, which I used to support enthusiastically in the past, has be-

come a political party like the others. Many who's involved are not negative, they span that degenerates into absolute non-thing and suicide. I am really worried that we no longer know what sociality is... «The artist has to try to stimulate, the potential human creativity in everyone. That is the clue to understanding my work. Through a correct reorganization of this potential creativity of the individual, mankind can finally be free and find its own identity. If people start to understand and assimilate... «My influence on contemporary German art? In a strictly artistic context, I am not able to answer. In society in general, I believe to have indicated a certain way of conducting political battles. I have to try to motivate the public into becoming more socially involved. Many young people, many students follow me and are involved in my work. But it does not seem to me as if many of my fellow artists carry out a social function. Maybe sometimes for that come round to it... «Pige in people, I intentionally use this word because of its ambiguous meaning. In its first sense, that of "condition", I mean the situation of mankind and sociality. In its second sense, that of "promise", it can be extended to that of trust in people, in their promises. It continues to refer to the power of the complex political and economic system. «In December I am going to Naples. I will have a show at the Museo di Capodimonte. I am very happy about this. Naples is my elective home... Nella foto: Beuys a New York. John Gilardi: Gallery due, Roma. Mario Costanzo: Galleria di Mario Costanzo, Napoli. Carlo Carraro: The Gian's Galleria, Roma. Cristiano Taddei: Museo alla galleria d'Orléans, Francia.



**BAZILEBUSTAMANTE.** «Non si tratta di un artista, né di due artisti, ma di un lavoro fatto a due. Bernard Bazile e Jean-Marc Bustamante espongono separatamente, alla Biennale di Parigi del 1980, l'uno installazioni, l'altro fotografie, senza che si potesse chiamarli l'uno scultore l'altro fotografo. Da quattro anni lavorano insieme, e il loro lavoro polimorfo (foto, pittura, cinema etc.) tende a «provocare incontri sconvolgenti fra i materiali e le immagini». Nessun intento decorativo, rigore e dimensioni critiche. Un sogno interessante nel panorama francese. «L'essere associati ci consente una certa distanza rispetto agli oggetti che concepiamo: non è volentieri di ambiguità, anzi, è preoccupazione di chiarezza». «L'imprevedibile è il rischio, nel lavorare a due, sono uno stimolo». «Usiamo materiali e immagini neutri: non ci interessano in quanto tali (non siamo scultori): ci interessa la molteplicità dei rapporti che essi instaurano, all'interno di costruzioni specifiche... «Vogliamo mettere in gioco le possibilità di tutti i materiali.

**GILARDI IN AFRICA.** Questa estate Piero Gilardi è con la lamia, e che oggi spesso sono ridotti a vigilantes, Marina ha raggiunto, a nord di Nairobi, il villaggio con case di plastica, davanti ai bar di Nairobi, Per Bernardi dei nomadi Samburu... «Sono marginali... e questo è nostro, per cui i giovani hanno creato un'opera marginale. Non è l'uomo ben adattato al proprio mondo, arabesque dell'oca di cui dipingono i corpi. Una volta che la qualità per ritornare... non del nord non... sera è cenita di notte dalle montagne, da ognuna a capofitto siamo, in fondo, dei dinosauri... «Così dice l'un... punna. Quando all'alba le sabbie dei giovani antropologo Alberto, compagno di viaggio. Ma qui Gilardi, la forma del «tratto delle ombre» fa una... posata contro la guerra, in strada, cento giorni... «In due ripartono ai graffiti dei pastori africani di colore Barnabini a Samburu villaggio nord di Nairobi... «Invece, a zione». Con entusiasmo, diciotto giovani han svelto, Torino, Piero Gilardi ha organizzato una «mostra di con Gilardi, la forma del «tratto delle ombre» fa una... posata contro la guerra, in strada, cento giorni... «In due ripartono ai graffiti dei pastori africani di colore Barnabini a Samburu villaggio nord di Nairobi... «Invece, a zione».

Il lavoro «illumina» che combattono il bene. Reservisti un eschimo, più molti un and... «There is a piece in the exhibit entitled The Rug. It consists of a Sonia Delaunay rug, realized after an original gouache of the artists. On the rug, Bazile and Bustamante have installed the cut-out of two chairs and a table in pictogram form. Two neon lights shine on the rug, and simulate a suspended light fixture. And the disappointment comes from the fact that everything is laid out flat! In a way, we are confronted with a flattened image and the flatness of all images». (di catalogo della mostra alla Galleria Crivellati-Sensot, Parigi).

Il lavoro «illumina» che combattono il bene. Reservisti un eschimo, più molti un and... «There is a piece in the exhibit entitled The Rug. It consists of a Sonia Delaunay rug, realized after an original gouache of the artists. On the rug, Bazile and Bustamante have installed the cut-out of two chairs and a table in pictogram form. Two neon lights shine on the rug, and simulate a suspended light fixture. And the disappointment comes from the fact that everything is laid out flat! In a way, we are confronted with a flattened image and the flatness of all images». (di catalogo della mostra alla Galleria Crivellati-Sensot, Parigi).

sociali, di una volontà di rinnovamento che si dispiega sul terreno di una politica collettiva, ma lungi dal connotarsi solo come *tutela* o conservazione della natura, chiama in causa l'individuo, la sua energia soggettiva, l'imprevedibilità dettata dal desiderio, la sua capacità di prefigurare un futuro di rapporti sociali più armonici e rispettosi dell'ambiente (fig. 11-12). Senza queste premesse non sarebbe possibile inquadrare l'ultimo passaggio dell'ar-

ticolata vicenda artistica e politica di Gilardi, ovvero l'apertura, nel 2008, di quello che egli stesso definisce «il progetto di una vita»<sup>72</sup>, il Parco Arte Vivente (PAV) di Torino. Èden pubblico ricavato strappando all'abbandono un'area industriale di circa 23.000 metri quadri nel quartiere torinese Borgo Filadelfia, restituito alla città dopo sei anni di lavori, il PAV è definito a vario titolo «un incubatore di coscienza ecologica»<sup>73</sup>, «un'enclave naturalistica in



Fig. 12. Beuys in Scozia nel 1974, Archiv Robert Lebeck

un quartiere ad alta densità edilizia e infrastrutturale<sup>74</sup> e “un’istituzione permanente di ricerca e di esperienza ecoartistica con il pubblico, con gli artisti e con un ampio range di interlocutori culturali e sociali”<sup>75</sup>. Con l’apertura del PAV, Gilardi risitua gli obiettivi di una ricerca estetica impegnata, condivisa e orizzontale, nel perimetro degli interessi pubblici, e proponendosi di sperimentare “una nuova forma di istituzione artistica nel contesto della crisi delle istituzioni artistiche tradizionali, quali il museo e la galleria d’arte contemporanea”<sup>76</sup> sembra rispondere direttamente all’auspicio di quella funzione sociale dell’arte di cui Beuys è stato instancabile promotore. La filosofia e progettuale di questo “museo interattivo nella natura” si fondano sulla partecipazione e su un agire relazionale declinato su un doppio binario di senso, artistico ed ecologico, che promuove una attitudine non contemplativa,

beni attiva, nei riguardi della natura. L’ecosistema del PAV – un “parco-mondo”<sup>77</sup>, come lo definisce Gilardi – richiede infatti costanti cure materiali, invita a scambi di conoscenza e sperimentazione di modelli produttivi e sociali bio-compatibili, con la finalità esplicita di riaprire l’imbuto della biodiversità e dell’interculturalità attraverso uno stratificato lavoro estetico e informativo. Propositi che il Parco persegue soprattutto con un programma dalla spiccata vocazione didattica e laboratoriale, e commissionando agli artisti attivi nel campo della bioarte opere e installazioni che prefigurino metafore estetiche di una nuova cultura ecologica, come *Jardin Mandala* di Gilles Clément, grande giardino percorribile composto da specie floreali rare, posizionato sulla sommità della terrazza dell’edificio centrale del Parco. Se si considera lo sforzo costante di Gilardi per collocarsi fuori da un ambito



Fig. 13. Veduta panoramica del Parco Arte Vivente a Torino, Fondazione Centro Studi Piero Gilardi, Torino



Fig. 14. Piero Gilardi incontra il pubblico del Parco Arte Vivente durante un workshop, Fondazione Centro Studi Piero Gilardi, Torino

di azione specialistico, cercando, altrettanto tenacemente, di sollecitare una creatività trasformativa in contesti marginalizzati, può forse sorprendere che il punto di arrivo di tale cammino sia costituito proprio dalla fondazione di un centro sperimentale d'arte contemporanea (figg. 13-14). Eppure, come giustamente nota Angela Vettese, il Parco che Gilardi ha progettato per Torino “pare una grande sintesi della [sua] storia e quasi una *summa* del [suo] impegno”<sup>78</sup>. Quel paradigma relazionale che Gilardi ha elevato a fondamento di una intera storia personale di militanza artistica e sociale è assunto ora a “cardine del nuovo modello biopolitico”<sup>79</sup>, nella convinzione che la “parzialità del soggetto [...] si riscatta solo attraverso l'interazione coevolutiva con gli ‘altri’”<sup>80</sup>. In questo senso la progettazione del PAV non indica affatto un ritorno a una dimensione individualistica della creazione; al contrario, la sua grande scommessa consiste proprio nel proporsi come “spazio evolutivo” nella città e per la città, in quanto istituzione pubblica frutto di una precisa visione sociale e politica.

1. Piero Gilardi, *Beuys può vivere*, lettera dattiloscritta a Lisa Licitra Ponti (7 febbraio 1986), Fondazione Centro Studi Piero Gilardi, Torino.
2. La lettera è pubblicata per la prima volta in Piero Gilardi, *Not for Sale*, Milano, Mazzotta, 2000, pp. 37-38; successivamente in Id., *La mia biopolitica. Arte e lotta del vivente. Scritti 1964-2014*, a c. di Tommaso Trini, Milano, Prearo Editore, 2016 p. 116, e in *Earthrise. Ecological Visions on Both Sides of the Wall*, a c. di Marco Scotini, Berlino, Archive Books, 2019, pp. 131-134.
3. Una conversazione tra Piero Gilardi e Lisa Licitra Ponti compare in “Domus”, (662), giugno 1985, pp. 152-153. Ponti possedeva anche due *Sassi* (1968) di Gilardi, che conservava sul balcone della casa di via Randaccio a Milano, come testimoniato dalle fotografie degli interni dell'appartamento di Ponti pubblicate in “Domus”, (641), luglio 1983, pp. 78-79, e in *In viaggio con Fontana, Gio Ponti, Boetti... Il mondo di Lisa Ponti*, a c. di Elena Pontiggia, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, p. 48.
4. Piero Gilardi, *Beuys può vivere*, lettera dattiloscritta a Lisa Licitra Ponti (7 febbraio 1986), in Id., *La mia biopolitica*, cit., p. 116.
5. Mario Codognato, *Beuys a Londra*, “Domus”, (667), dicembre 1985, p. 187. In quell'occasione, Beuys dichiara: “Credo di aver indicato un certo modo di condurre le battaglie politiche, coinvolgendo il pubblico, facendolo partecipare più attivamente. Molti giovani, molti studenti mi seguono. Ma non molti artisti, credo, svolgono una funzione sociale”. Anche se in modo del tutto casuale, l'intervista a Beuys si trova riunita nella stessa pagina di “Domus” proprio al racconto di un'esperienza di teatro sociale di Gilardi: Mario Codognato, *Gilardi in Africa*, “Domus”, (667), dicembre 1985, p. 187.
6. Piero Gilardi, *Beuys può vivere*, lettera dattiloscritta a Lisa Licitra Ponti (7 febbraio 1986), in Id., *La mia biopolitica*, cit., p. 116.
7. *Ibidem*.
8. *Ibidem*.
9. Piero Gilardi, *La tenda verde: una porta verso la coscienza dell'Atropocene*, in *Earthrise. Ecological Visions on Both Sides of the Wall*, cit., p. 13.
10. Piero Gilardi, testo dattiloscritto di un articolo inedito, datato 1967 e originariamente destinato alla rivista “Domus”, Fondazione Centro Studi Piero Gilardi, Torino.
11. Piero Gilardi, *Beuys può vivere*, lettera dattiloscritta a Lisa Licitra Ponti (7 febbraio 1986), in Id., *La mia biopolitica*, cit., p. 116.
12. *Ibidem*. Intervistato nel 1989, Gilardi esplicita ancor più la sua affinità a questo aspetto della figura di Beuys: “Io stesso penso di essere un ponte

tra un passato determinato dalla cultura estetica e questo nuovo mondo di creatività diffusa, [anche se] ho sempre avuto la consapevolezza che non avrei mai potuto fare il salto fino in fondo, che non sarei mai riuscito ad attraversare questo ponte". Cfr. Roberto Vidali, *Intervista a Piero Gilardi*, "Juliet", (40), febbraio-aprile 1989, pp. 18-19.

13. Piero Gilardi, *Beuys può vivere*, lettera dattiloscritta a Lisa Licitra Ponti (7 febbraio 1986), in Id., *La mia biopolitica*, cit., p. 116.

14. *Intervista a Piero Gilardi*, in Giulia Antonioli, *Arte Pubblica a Torino dal 1995 al 2015*, Tesi di Laurea, Università Cà Foscari, Venezia, a.a. 2014-2015, pp. 159-168.

15. Roberto Vidali, *Intervista a Piero Gilardi*, "Juliet", cit., pp. 18-19.

16. Willoughby Sharp, *An interview with Joseph Beuys*, "Artforum", VIII (4), dicembre 1969, pp. 40-47. In questa lunga intervista Beuys spiega lucidamente la sostanziale estraneità del suo lavoro da preoccupazioni di stile, forma e canoni storico-artistici quando afferma: "Credo che il nocciolo della questione sia che il mio lavoro è permeato di pensieri che non hanno origine nello sviluppo ufficiale dell'arte, ma in concetti scientifici. [...] All'inizio volevo essere uno scienziato. Ma ho scoperto che la struttura teorica delle scienze naturali era troppo positivista per i miei gusti, così ho cercato di fare qualcosa di nuovo sia per la scienza che per l'arte. Volevo ampliare entrambi gli ambiti. Quindi, come scultore, ho cercato di ampliare il concetto di arte". Poco più avanti aggiunge: "Per me la formazione del pensiero è già scultura. Il pensiero è scultura. Naturalmente, il linguaggio è scultura. Muovo la laringe, muovo la bocca e il suono è una forma elementare di scultura. L'uomo non ha riflettuto molto finora sulla scultura. [...] Ciò che mi interessa è il fatto che la scultura fornisca una definizione dell'uomo".

17. *Ibidem*.

18. Per approfondire lo stretto legame che per Beuys sussiste tra creatività, libertà ed ecologia si rimanda anzitutto agli incontri pubblici dedicati dall'artista a questo tema: per iniziativa di Lucrezia De Domizio Durini la discussione *Fondazione dell'Istituto per la Rinascita dell'agricoltura*, tenutasi il 12 febbraio 1978 in una sala della Borsa Mercè di Pescara, è tradotta in italiano e pubblicata con il titolo *Joseph Beuys. Fondazione per la rinascita dell'agricoltura*, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1994. Sempre a De Domizio Durini si deve la traduzione e pubblicazione della conferenza *Difesa della Natura*, avvenuta il 13 maggio 1984 presso la Cantina Zaccagnini di Bolognana, nel

volume *Joseph Beuys. Difesa della Natura*, Torino, Il Quadrante edizioni, 1988. Le discussioni sono state in seguito riunite in *Joseph Beuys. Difesa della natura. Discussioni 1978-1984*, a c. di

Lucrezia De Domizio Durini, Torino, Lindau, 2019. La ricezione critica italiana del lavoro ecologico di Beuys è testimoniata in itinere da: Rolando Alfonso, Lucia Spadano, *Incontro con Beuys*, "Segno. Notiziario internazionale di arte contemporanea", (37), maggio 1984, p. 1; Bruno Corà, *Joseph Beuys. Con la piantagione delle querce a Kassel e ora degli alberi diversi a Bolognana, un elemento naturale, sociale, simbolico e religioso si proietta nel futuro*, inizialmente in "Flash Art", (122), estate 1984, pp. 24-25; a Corà si deve anche il numero speciale di "AEIUO" dedicato a *Difesa della Natura* (II [4], gennaio 1987); Pierre Restany, *Joseph Beuys: la Difesa della Natura*, "Natura/Cultura. International Magazine", aprile 1987. Il volume Joseph Beuys, Bernhard Blume, Rainer Rappmann, *Drei Gespräche in Bonn, Hamburg, Kempten, Wangen*, FIU-Verlag, 2006, contiene, oltre a fotografie, manifesti e testimonianze dell'impegno politico di Beuys nel Partito dei Verdi, la trascrizione di tre conversazioni dedicate all'intreccio tra arte, politica ed ecologia che anticipano di alcuni mesi l'intervento di Beuys a *Documenta 7*, l'imponente progetto di piantumazione *7000 Eichen—Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*. Una traduzione parziale in italiano si trova in *Quartetto: Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Luciano Fabro, Bruce Nauman*, (Venezia, Scuola Grande S. Giovanni Evangelista, 10 giugno-16 settembre 1984), a c. di Achille Bonito Oliva, Alanna Heiss, Kasper König, Milano, Mondadori, 1984, pp. 15-19, e in "Lettera Internazionale", (113), 2012, p. 15-17. Altri riferimenti preziosi al ruolo della creatività nel concetto di ecologia si trovano in una conversazione tra Beuys e alcuni studenti tenutasi il 23 aprile 1979 presso il foyer della Chiesa di San Giovanni Evangelista a Bochum, poi pubblicata in Volker Harlan, *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys*, Stoccarda, Verlag Urachhaus, 2011, e successivamente in Italia con il titolo Joseph Beuys, *Cos'è l'arte?*, a c. di Volker Harlan, Roma, Castelvecchi, 2015; ma anche in Joseph Beuys, Michael Ende, *Kunst und Politik*, Wangen, FIU-Verlag, 1989, poi edito in Italia: Joseph Beuys, Michael Ende, *Arte e Politica*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1994. Per uno studio monografico dedicato all'evoluzione del pensiero politico di Beuys in rapporto alla natura e all'arte si rimanda ad Antonio D'Avossa, *Joseph Beuys. Difesa della Natura*, Milano, Skira, 2001. In anni più recenti si collocano

l'intervento di Caterina Iacquinta, *Joseph Beuys e i Verdi: dall'arte all'ecologia e ritorno*, "Titolo. Quaderni. Rivista scientifico-culturale d'arte contemporanea", IX (18), estate 2019, pp. 28-30, e la conversazione *Joseph Beuys. Ecologia come comunicazione (e mutua interdipendenza). Conversazione tra Antonio D'Avossa e Marco Scotini, in Earthrise. Ecological Visions on Both Sides of the Wall*, cit., pp. 149-161. Infine, per una capillare ricostruzione della fortuna italiana di Beuys, si rimanda alla principale fonte storica che raccoglie cronologicamente i riferimenti bibliografici ed espositivi che documentano la presenza di Beuys in Italia, dalla prima menzione del suo nome sulla stampa di settore nel 1966, al 1978, anno della pubblicazione del volume: si tratta di Germano Celant, *Joseph Beuys. Tracce in Italia*, Napoli, Amelio Editore, 1978.

**19.** Piero Gilardi, *Morte e rinascita dell'arte*, "Frammenti", (o), 1984, s.p., poi ripubblicato in Id., *Not for Sale*, Milano, Mazzotta, 2000, pp. 29-31, e in Id., *La mia biopolitica*, cit., pp. 112-114.

**20.** *Ibidem*.

**21.** Piero Gilardi, *Beuys può vivere*, lettera dattiloscritta a Lisa Licitra Ponti (7 febbraio 1986), in Id., *La mia biopolitica*, cit., p. 116.

**22.** Piero Gilardi, *Dinamiche di trasformazione*, in *Eco soft-art. Un parco in movimento. Progetto di collezione permanente e nuove ricerche del Parco Arte Vivente*, a c. di Piero Gilardi e Claudio Cravero, Biella, Eventi&Progetti, 2008, pp. 9-11.

**23.** *Macchine per il futuro. Progetto per una città cibernetica* (Torino, Galleria L'immagine, 16-26 ottobre 1963).

**24.** Piero Gilardi, *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, Milano, La Salamandra, 1982, p. 11.

**25.** Si confronti la lunga intervista rilasciata da Gilardi a Giorgina Bertolino e Francesca Pola: "Perché uno a ventun'anni fa una mostra così? Sembra di vedere una mostra di architettura un po' strana, un po' utopica appunto. [...] Escio dalla pittura, dopo le chiacchierate che facevamo con Aldo Mondino e Michelangelo Pistoletto, escio dalla pittura e mi ficco nella scienza, anzi nella tecno-scienza. [...] Ciò che dico si colloca del resto in una precisa temperie: il dopoguerra. C'era la devastazione, ma c'era anche l'entusiasmo della rinascita. Io ero piccolo ma sentivo ancora l'eco della violenza. [...] C'era ancora l'eco delle ritorzioni dei partigiani e quindi una concezione dell'essere umano come afflitto dal male e dalla crudeltà in maniera incurabile", in *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, a c. di Luca Massimo Barbero,

Torino, Umberto Allemandi & C., 2010, p. 274.

**26.** Da un opuscolo per la mostra *Piero Gilardi. Macchine per il futuro* (Torino, galleria L'immagine, 16-26 ottobre 1963), oggi ripubblicato in *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, cit., p. 275.

**27.** *Ibidem*.

**28.** "L'effetto è di una natura artificiale in cui le sorprese e i misteri della natura vera stimolano il cervello ma si flettono elementarmente sotto i piedi", dal catalogo della mostra personale di Piero Gilardi alla Galleria Sperone di Torino, maggio 1966. Oggi in Piero Gilardi, *La mia biopolitica*, cit., p. 43.

**29.** Lettera dattiloscritta di Piero Gilardi a Ettore Sottsass, datata 16 dicembre 1967. Fondo Sottsass, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

**30.** Le Grace G. Benson, Gabriele Muresu, Piero Gilardi, *An Interview with Piero Gilardi*, "Leonardo", I (4), ottobre 1968, p. 433.

**31.** Maria De Vivo sottolinea in tal senso che, giocando consapevolmente con l'opposizione "tra *téchne* e *physis*", i *Tappeti-natura* "si pongono come strutture generatrici di ambiguità in cui anche la sola denominazione è un moltiplicatore di fraintendimenti". Cfr. Maria De Vivo, *Mimetizzazione, invisibilità, mascheramento: un'ipotesi di lettura dell'arte di Piero Gilardi*, "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", XV (14-15), marzo 2018, p. 71.

**32.** *Piero Gilardi: un percorso di ricerca dal 1963 al 1985*, catalogo della mostra (Ferrara, Padiglione Arte Contemporanea, maggio-giugno 1985), testi di Mirella Bandini e Pierre Restany, Chieri (Torino), Comune di Ferrara, 1985.

**33.** Tommaso Trini, *Robert Smithson. Un libro*, "Domus", (599), ottobre 1979, p. 139.

**34.** *Italy: The New Domestic Landscape* (New York, MoMA—Museum of Modern Art, 26 maggio-11 settembre 1972), a c. di Emilio Ambasz. Si veda il catalogo *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, a c. di Emilio Ambasz, New York-Firenze, MoMA-Museum of Modern Art e Centro Di, 1972.

**35.** *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, cit., p. 99.

**36.** Testimonianza di Piero Gilardi in Elvira Vannini, *Né morte della Natura, né morte dell'Arte*, in *Earthrise. Ecological Visions on Both Sides of the Wall*, cit., p. 61.

**37.** Ettore Sottsass, *Mémoires di panna montata*, "Domus", (445), dicembre 1966, p. 127.

38. *Ibidem*.

39. Ivi, p. 128.

40. *Ibidem*.

41. “Anche i *Tappeti-natura* rappresentavano per me la possibilità di soddisfare razionalmente il bisogno di natura e mi faceva rabbia che Sottsass scrivesse invece su “Domus” che erano un disperato rituale magico per esorcizzare, anticipandola, la morte della natura vera.

Adesso ripensandoci credo che nel mio atteggiamento di allora ci fosse veramente anche quella angoscia per la perdita della natura; ma c’era d’altra parte la fiducia nella tecnologia rappresentata dalla scelta del materiale artificiale”, in Piero Gilardi, *Dall’arte alla vita, dalla vita all’arte*, cit., p. 11.

42. *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, cit., p. 278.

43. I *Tappeti-natura* sono presentati per la prima volta nella mostra *Gilardi* (Torino, Galleria Gian Enzo Sperone, maggio 1966). Per tutto il 1967 Gilardi espone i *Tappeti-natura* in gallerie italiane e straniere. Si vedano in particolare le mostre all’estero: *Gilardi* (Parigi, Galleria Ileana Sonnabend, 6 dicembre 1966-31 gennaio 1967), *La nouvelle génération italienne. Sculptures de Gilardi* (Bruxelles, Galerie Aujourd’hui-Palais des Beaux-Arts, 11-25 febbraio 1967), *Tappeti-natura* (New York, Fishbach Gallery, settembre 1967), *Piero Gilardi. Naturteppiche* (Amburgo, Galerie Neuendorf, 17 aprile-15 maggio 1967) e *Naturteppiche* (Colonia, galleria Rudolf Zwirner, 14 luglio-15 agosto 1967). I *Tappeti-natura* sono esposti anche in contesti non galleristici: al Piper Club di Torino nel gennaio 1967 e poi ancora, nel maggio dello stesso anno, in versione abito durante la Beat Fashion Parade, insieme a modelli di Alighiero Boetti, Enrico Colombotto Rosso e Anne-Marie Sauzeau.

44. *Conversazione tra Piero Gilardi e Lisa Licitra Ponti*, “Domus”, (662), cit., pp. 152-153. Poi in Piero Gilardi, *La mia biopolitica*, cit., p. 114-115.

45. Un’unica eccezione si verifica nel 1974, quando Gilardi espone alcuni *Tappeti-natura* in una personale alla Galleria Plura di Milano. La mostra era stata organizzata per sostenere economicamente con le sue vendite il “Quotidiano dei lavoratori”, ma in quell’occasione Gilardi si attira perplessità e critiche. In particolare, si vedano le *Domande senza riguardo a Piero Gilardi*, pubblicate in “Gala International”, (69), dicembre 1974, pp. 46-47, poi in Lea Vergine, *Attraverso l’arte. Pratica politica/Pagare il ‘68*, Roma, Arcana Editrice, 1976, p. 160.

46. Piero Gilardi, *Lettera da New York di Piero Gilardi*, “Flash Art”, I (3-4), settembre-ottobre 1967, p. 3; Id., *Diario da New York di Piero Gilardi*, “Flash Art”, I (5), novembre-dicembre 1967, pp. 1-2; Id., *Piero Gilardi da Londra e Düsseldorf*, “Flash Art”, II (6), gennaio-febbraio 1968, pp. 1-2; Id., *Piero Gilardi dall’Olanda*, “Flash Art”, II (7), marzo-aprile 1968, s.p.; Id., *Piero Gilardi dalla Svezia*, “Flash Art”, II (9), novembre-dicembre 1968, s.p.

47. Per una ricostruzione dettagliata del ruolo assunto da Gilardi come catalizzatore di una nuova avanguardia artistica internazionale e come importante iniziatore dei progetti curatoriali delle principali mostre collettive del decennio, *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* (Berna, Kunsthalle, 22 marzo-27 aprile 1969), a c. di Harald Szeemann, e *Op Losse Schroeven: situaties en cryptostructuren* (Amsterdam, Stedelijk Museum, 15 marzo-27 aprile 1969), a c. di Wim Beeren, si rimanda al volume *Exhibiting the New Art: ‘Op Losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’ 1969*, a c. di Christian Rattemeyer, Londra, Afterall Books, 2011. I cataloghi di ambo le mostre avrebbero dovuto presentare saggi critici di Gilardi, ma divergenze con Harald Szeemann fanno sì che solo il testo scritto per *Op Losse Schroeven* venga effettivamente pubblicato: *Politics and Avantgarde* riassume la posizione di Gilardi dopo l’impatto con la rivoluzione culturale del Sessantotto e dichiara il valore politico della dimensione estetica. Una versione tradotta in italiano del testo si trova oggi in Piero Gilardi, *La mia biopolitica*, cit., pp. 228-233.

48. “Il movimento era creativo, distruggeva il passato per creare il nuovo. [...] Per me era creativa un’azione politica di piazza, ma lo era altrettanto il lavoro di un paziente. [...] Il prodotto espressivo di un malato è sempre un oggetto d’arte”, in *Conversazione con Paola Ugolini*, “Segno”, (131), marzo 1994, pp. 16-21; poi in Piero Gilardi, *La mia biopolitica*, cit., pp. 120-125.

49. Piero Gilardi, *Nicaragua 1982*, “Flash Art”, (111), marzo 1983, pp. 44-45.

50. *Ibidem*.

51. Roberto Vidali, *Intervista a Piero Gilardi*, “Juliet”, cit., pp. 18-19.

52. Piero Gilardi, *Il lavoro che cerco di fare oggi. Intervista di Lea Vergine (5 dicembre 1980)*, “Domus”, (614), febbraio 1981, p. 90.

53. Questo lavoro, menzionato anche in “Domus”, (642), settembre 1983, p. 259, è ricostruito dettagliatamente da Gilardi in uno scritto inizialmente comparso in “Over”, (6), 1985, s.p., con il titolo *Alla scuola di*

- “sopravvivenza indiana”. *Appunti di un viaggio nella riserva dei pellerossa Mohawk di Akwesasne*; poi ripubblicato con il titolo *Stop Pollution! Animazione presso la scuola indiana della riserva Mohawk di Akwesasne* in Piero Gilardi, *Not for Sale*, cit., pp. 18-20, e in Piero Gilardi, *La mia biopolitica*, cit., pp. 27-30.
54. *Politiche della vegetazione. Conversazione con Marco Scotini*, “Alfabetaz”, V (35), 2014.
55. Piero Gilardi, *Not for Sale*, cit., pp. 21-23.
56. *Stop Pollution! Animazione presso la scuola indiana della riserva Mohawk di Akwesasne*, in Piero Gilardi, *La mia biopolitica*, cit., p. 30.
57. *Ibidem*.
58. Piero Gilardi, *Samburu Ground. Animazione con la tribù Samburu di Barsaloi, Kenya, 1985*, in Id., *Not for Sale*, cit., pp. 21-23; poi in Id., *La mia biopolitica*, cit., pp. 177-179.
59. *Ibidem*.
60. *Ibidem*.
61. Gilardi in *Africa*, “Domus”, (667), dicembre 1985, p. 187.
62. Piero Gilardi, *Samburu Ground. Animazione con la tribù Samburu di Barsaloi, Kenya, 1985*, in Id., *La mia biopolitica*, cit., p. 179.
63. Piero Gilardi, *Trenta anni di attivismo ecologista: dalle animazioni politiche al Parco d’Arte Vivente*, in *Nature Forever*, catalogo della mostra curata da Hou Hanru, Bartolomeo Pietromarchi e Marco Scotini (Roma, Museo MAXXI, 13 aprile 2017-15 ottobre 2017), a c. di Anne Palopoli, Macerata, Quodlibet, pp. 90-111.
64. Piero Gilardi. *Il lavoro che cerco di fare oggi. Intervista di Lea Vergine (5 dicembre 1980)*, cit., p. 90.
65. Roberto Vidali, *Intervista a Piero Gilardi*, “Juliet”, cit., pp. 18-19.
66. Il volume in questione è Piero Gilardi, *Dall’arte alla vita, dalla vita all’arte*, Milano, La Salamandra, 1982.
67. Tra le numerose mostre tenutesi nel decennio si segnalano, in particolare: *Tappeti-natura* (Torino, Galleria Giorgio Persano, 1980); *Tappeti-natura* (Torino, Galleria Giorgio Persano, 1981); *Tappeti-natura* (Torino, Galleria Giorgio Persano, 1982); *Piero Gilardi* (Milano, Galleria Toselli, 29 novembre-29 dicembre 1984); *Piero Gilardi: un percorso di ricerca dal 1963 al 1985*, (Ferrara, Padiglione Arte Contemporanea, maggio-giugno 1985); *Piero Gilardi. Tappeti-natura 1966-1985* (Milano, Galleria Seno, 1985); *Piero Gilardi* (Milano, Galleria Toselli, marzo 1989); *Piero Gilardi, Stop Pollution!* (Milano, Studio Marconi, 23 febbraio-20 marzo 1989).
68. Elio Grazioli, *Piero Gilardi*, “Flash Art”, (130), dicembre 1985-gennaio 1986, pp. 24-27.
69. Piero Gilardi, catalogo della mostra (Torino, Galleria Giorgio Persano, 1981), Torino, Galleria d’arte Giorgio Persano, 1981, s.p.
70. Piero Gilardi, *Morte e rinascita dell’arte*, “Frammenti”, (0), 1984; poi in Id., *La mia biopolitica*, cit., p. 113.
71. Joseph Beuys, Bernhard Blume, Rainer Rappmann, *Drei Gespräche in Bonn, Hamburg, Kempten*, cit., pp. 9-45. Poi in *Quartetto: Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Luciano Fabro, Bruce Nauman*, catalogo della mostra, cit., pp. 15-19.
72. Piero Gilardi, *Introduzione a Bioma. Pensieri, creazioni e progetti per un Parco Arte Vivente*, Torino, acPAV, 2005, pp. 9-13.
73. Piero Gilardi, *La mia biopolitica*, cit., pp. 7-8.
74. Piero Gilardi, *Dinamiche di trasformazione, in Eco soft art. Un parco in movimento*, Biella, Eventi&Progetti, 2008, p. 9. Oggi in Id., *La mia biopolitica*, cit., p. 58.
75. *Ibidem*.
76. Piero Gilardi, *Introduzione a Bioma. Pensieri, creazioni e progetti per un Parco Arte Vivente*, cit., pp. 9-13.
77. Piero Gilardi, *Interdipendenze*, a c. di Angela Vettese, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, p. 121.
78. Ivi, p. 29.
79. Ivi, p. 56.
80. *Bioma. Pensieri, creazioni e progetti per un Parco Arte Vivente*, cit., pp. 9-13.



Colombo, G. K. “Beuys può vivere”. Il nodo Joseph Beuys nello sviluppo delle pratiche eco-artistiche di Piero Gilardi. *L'uomo Nero. Materiali Per Una Storia Delle Arti Della Modernità*, 22(22-24), 320–341. [https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24\\_2025\\_pp320-341](https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n22-24_2025_pp320-341)

**Issue**

[Vol. 22 No. 22-24 \(2025\): L'uomo nero green](#)

**Section**

Monographic Section

**License**

Copyright © 2025 Giulia K. Colombo



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](#).