

Da: *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 25 aprile 1993), Edizioni Charta, Milano-Firenze 1993, pp. 158-164.

Intervista a Corrado Levi

Ida Gianelli

Corrado Levi: Non ricordo più, se tu vuoi da me un'intervista in cui io ti dico esattamente le cose di quegli anni, sarà difficile, è un ricordo.

Ida Gianelli: No. Quello che vorrei capire e ricostruire con te che lo hai vissuto sotto varie forme, con ruoli diversi, il clima di quell'epoca, che va dal 1950 al 1970. Intanto vorrei sapere quando entri nel mondo dell'arte e con quale ruolo, se mi concedi l'espressione un po' vaga.

CL: Ma non lo so, tu sai che mio padre era collezionista, e io devo a lui la passione e la conoscenza. Ricordo che quando è tornato dall'Argentina, dopo la guerra, aveva portato un libro, quel famoso libro *Abstract and Surrealism in America*, me l'aveva portato, e io ero ragazzo e mi mostrava l'inquietudine di queste cose, cioè mio padre non è soltanto legato alle cose che ha raccolto, che erano prevalentemente italiane, ma per la vita che ha fatto in Argentina durante la guerra, sbalestrato per questioni razziali, ecc. È tornato con un'inquietudine conoscitiva che mi ha trasmesso, e quindi mi è difficile dirti quando sono entrato nel mondo dell'arte.

IG: Da sempre...

CL: Eh sì, figlio d'arte, mi piace dirlo in questo caso perché si riferisce a lui, io ho in seguito avuto un altro punto di riferimento in architettura fuori Torino, con Franco Albini, perché trovavo in lui non una definizione di gusto, non una ricerca formale data una volta per tutte, ma per ogni lavoro inventava addirittura la metodologia per arrivare alla definizione dei problemi, per cui c'è il Pirovano, per cui c'è il Museo di San Lorenzo, c'è la Casa di Parma, tutti filoni metodologici diversi e con esiti formali diversi, io ero incantato da questo e questo mio maestro l'ho seguito poi anche in questo aspetto. Mollino l'ho recuperato molto dopo, pur essendomi laureato con Gabetti e Mollino, però la sua straordinaria avventura l'ho recuperata quando mi sono avvicinato a Carol Rama, insomma quando ho capito cosa era Torino, quando ho dovuto io fare delle infrazioni, delle digressioni della mia vita, quindi mi sono trovato sulle posizioni che aveva già battuto Mollino, quando, per esempio, Mollino diceva che voleva fare un arredamento con mobili tutti comprati al Balòn per la signora Minola, credo sia una cosa alla Boetti, perché una volta Boetti mi ha detto: "Ho avuto l'incarico da un amico di fargli un arredamento, vado a Hong Kong compro tutti i mobili di giunco e glieli spedisco". Con lo stesso spirito, quindi Mollino l'ho recuperato e adesso fa parte del mio essere. Ma ho dovuto fare un salto, uno spostamento fuori. Parlavamo dei galleristi, di Christian Stein, che era la modernità influenzata anche dai giovani che aveva intorno, c'era Gian Enzo Sperone che era il legame con l'arte in divenire, e c'era Luciano Pistoì che era la teoria, per lui non c'era il tempo, era indifferente il tempo tanto che la proposta poteva essere Picabia, come poteva essere Twombly, come poteva essere Magritte o Paolini, quindi la teoria. La prima mostra di Frank Stella l'ho vista da Pistoì.

IG: Una mostra bellissima.

CL: Ah con quelle righe gialle, incredibile. E poi c'era Mario Tazzoli che era il sapere professionale, un qualche cosa che non era italiano sia nel fare il gallerista, sia nel modo anglosassone di fare, una classe incredibile e un rieditare che allora era una scoperta, non era una cosa retrò, personaggi come Bacon e Giacometti, per esempio, ma anche Egon Schiele, per cui faceva un lavoro culturale che da un lato era la tradizione e dall'altro una tradizione spostata. Quindi a Torino anche la tradizione improntata su Tazzoli è stata una tradizione singolare, una tradizione che aveva qualcosa di capzioso, di cattivo, per cui i saperi dei quattro galleristi secondo me, in tempi diversi, sono stati una fonte di informazione eccezionale in Torino per noi giovani, e sono convinto che gli artisti torinesi tra queste quattro personalità hanno avuto modo di elaborare, di avere dei punti di riferimento saldi, diversi e saldi, quasi non dico una dialettica fra loro, ma rappresentava una completezza avere a Torino queste quattro personalità, anche la Stein, mi pare che venga molto dopo, comunque, quando ha cominciato ha avuto il suo grande ruolo.

IG: Quindi, se capisco bene, i quattro personaggi tu li vedi in un certo qual modo complementari l'uno all'altro.

CL: Sì, li vedo molto diversi e danno veramente un fortunato quadro. Si capisce come ci sono stati tantissimi artisti, mi diceva Giancarlo Politi che è impossibile che a Torino ci siano così tanti artisti, più artisti a Torino che in tutta Europa, certo, è incredibile, proprio perché in fondo il quadro di riferimento era un quadro estremamente completo, dialettico, differenziato come poli, e quindi fecondissimo per un giovane che dovesse muovere i suoi passi.

IG: Essendo molto dialettico dava la possibilità a tutti di esprimersi, non predominava una tendenza precisa che potesse tagliare fuori le sensibilità diverse.

CL: Poi una radicalità, ognuno nella sua linea faceva delle scoperte e aveva un'intransigenza, non esiste che Gian Enzo facesse una mostra a lui non convincente. Una mostra nì, come adesso se ne possono vedere, ma ora succede anche perché le cose sono più confuse, più difficili, complicate, ma forse è un luogo comune.

IG: Forse prima c'era un'ideologia ben definita, che rendeva le cose scelte più dirette, in qualche modo più semplici, quasi inevitabili.

CL: Erano molto coraggiose queste persone, perché mi diceva Pistoì che, per esempio, Manzoni portava i suoi quadri e li lasciava fuori sul pianerottolo e sembrava fossero delle tele bianche, era difficile capire che fossero un lavoro d'arte, e lui ha avuto un coraggio, una vitalità a capirli. I primi Fabro me li ha fatti conoscere lui, siamo andati insieme da Fabro a Milano, mi pare segnalato da Carla Lonzi. Siamo andati a Milano e abbiamo visto che c'era la stecca con il tondo eccetera, c'ero anch'io quella volta a casa di Fabro e coraggiosi tutti, proprio molto coraggiosi, intransigenti.

IG: Il clima torinese in quel momento era, dal tuo punto di vista, particolarmente positivo e stimolante grazie a uno speciale clima culturale, o la tua visione è più positiva rispetto al mondo dell'arte visiva?

CL: Non credo si possa tagliare con il coltello una città sul più o sul meno... Torino è una città industriale, per cui i problemi del mondo li sentiva direttamente, come li sente adesso nelle sue difficoltà, parlo del '68 ma anche prima. Non so, mi è difficile dirti le cose com'erano, posso dirti che ho dovuto andare via, questo sì, ma non so bene se è stato un fatto incidentale o un fatto sostanziale, vado come assistente di Albini a Venezia, subito dopo laureato e poi mi ha portato a Milano, a Milano mi sono trovato con la Facoltà in rivoluzione permanente per dieci anni e la

professione non si poteva più fare, o facevi una cosa o l'altra, i tempi della politica, del deragliamento, non potevano essere quelli della professione e della programmazione. La militanza è stata in primo piano alla Facoltà di Milano, tant'è vero che la generazione di Albini si è messa da parte e noi che eravamo gli assistenti abbiamo preso il suo posto, ma in modo diverso, abbiamo operato una trasformazione in questo travaglio. Per cui cosa posso dirti, cosa rimane in medi quegli anni torinesi, certamente rimane una spinta, un desiderio che era fortissimo, io ricordo gli artisti, le serate con Mondino, con Boetti, con Pistoletto, con Paolini, erano una cosa, erano ragazzi, rimane una spinta, una spinta che nel fatto politico si è poi trovata la naturale combinazione, e rimane una sorta di sapere sia dell'elaborazione sintattico-costruttiva, sia dell'infrazione delle cose. Perché già allora sembrava che ci fossero due anime in Torino, una della somma tenuta, dei messi delle cose, e l'altra della ricerca di indefinita alterità che non si è mai saputo cos'è, ma era fortissimo questo secondo desiderio. Che anche c'era negli anni precedenti, una volta ti parlavo dei tre personaggi straordinari di Torino, che sono stati Carlo Mollino, Benedetti Michelangeli e Carol Rama negli anni QuarantaCinquanta. C'era Casorati, ma c'erano anche loro, oltre a Spazzapan e Albino Galbano, quindi una città che ha avuto sempre questa dialettica, così come negli anni successivi di cui parliamo, insomma c'erano gli artisti che portavano avanti questo sapere straordinario, questo sapere che rasentava il sublime tanto era rigoroso, ma con argini, per poterne vedere all'interno tutti i nessi e le possibilità, parlo degli amici dell'Arte Povera, e a lato c'erano altri personaggi che tentavano delle connessioni eterodosse fra le cose, e come prima Mollino, Benedetti Michelangeli, Rama, furono Mondino, Piacentino, Gilardi. In questo secondo filone dell'infrazione i rapporti sintattici sono molto più difficili, perché la tradizione del deragliamento è una tradizione che non si consolida, è come se si facesse ogni volta, e in rapporto a un fuori mutevole, quindi è difficilissima da fermare, forse non è neanche la sua vocazione, per cui Torino, se mi chiedi, è questo doppio aspetto, io li amo entrambi, anzi ho imparato da tutti e due, la mia ambizione è quella di fare tesoro, come posso, di questi due filoni, grandissimi filoni, vorrei che fossero un po' il centro teorico di questa nostra conversazione.

IG: Tu sei andato via presto ma hai sempre avuto un rapporto con Torino, una frequentazione costante con la città e con il suo ambiente culturale. Penso a Pisto, che parlandomi della sua esperienza di gallerista, e inglobandovi Gian Enzo Sperone, mi ha detto che a metà degli anni Settanta sono dovuti andare via perché la città era diventata estremamente difficile, il clima era totalmente cambiato, non era più possibile lavorare, la situazione politica era invivibile sia a destra sia a sinistra e quindi si sono come autoesiliati. Mi sembra una posizione del tutto diversa dalla tua.

CL: Ti ho detto l'occasione per cui mi sono trovato a non avere altra possibilità di scelta, per cui non è stata neanche una decisione cosciente, volevo essere nella situazione di rinnovamento all'interno della Facoltà di Milano, e non potevo fare più il professionista a Torino, i tempi erano diversi, ma non era soltanto un fatto di tempo, era un fatto mentale, non si poteva fare le due cose, per cui il rifiuto della professione, come d'altra parte Gilardi a Torino allora aveva smesso di fare arte, io sto tornando ora all'architettura con un lunghissimo giro dopo tutto quel travaglio. Ma posso dirti che io credo che in qualunque situazione si possono fare delle cose, non credo che si debba andare via, come se si avesse dentro di sé un messaggio o un destino che deve trovare un posto, questo io non ci credo, sono parole, sono sfumature, vuol dire che una cosa sarà detta più tra le pieghe, più sommessa, fatta con dei codici diversi, ma non credo che bisogna necessariamente andarsene, viaggiare sì, se no c'è sempre solo un posto giusto, un momento giusto, mi pare che sia una cosa che in questi anni il policentrismo ha negato, Parigi negli anni Venti, New York nel 1950, non ci credo, si vede anche negli scrittori, si fanno delle cose straordinarie dovunque. Certo però quando passo da

Torino a Milano, ancora oggi, quando sto venti giorni a Torino ho difficoltà ad andare a Milano e quando sto a Milano ho difficoltà a tornare a Torino, è una lacerazione, e questo è un enigma rispetto a quanto ho detto che attraverso perché voglio capire.

IG: E rispetto invece alla critica? Prima citavamo Carla Lonzi, che è stata secondo me una delle personalità più interessanti degli anni Sessanta. Partendo da lei vorrei capire che tipo di rapporto hai avuto e con lei e con i critici in generale.

CL: Pochissimo rapporto, ma tramite Pistoì c'era questo legame e qualche incontro sporadico. C'era poi Carluccio, un personaggio, scriveva molto bene. Andrebbe riscoperto nelle pieghe di quello che diceva e anche nelle qualità sintattiche e linguistiche dei suoi scritti, lui ha esplorato il filone del simbolico, per cui la mostra del Surrealismo a Torino sembrava vista sotto l'aspetto di Bacon, che da un lato ha anticipato certi filoni dei decenni successivi, di questo bisogna dargli atto, e dall'altro, a me sembrava un passo in una direzione diversa da quella che a me interessava. Il primo Gorky l'ho visto a casa di Carluccio. Era un disegno enorme colorato che mi ha sconvolto, per dirti della qualità di informazione che poteva esserci a Torino. C'è stata una mostra di Wols, mi pare, una prima mostra di Wols, non so da chi...

IG: Da Luciano Pistoì. Ne ha presentate due...

CL: Ma non era in galleria, era nello...

IG: ...studio di Franco Garelli, ma fatta da Luciano. Mi ha raccontato che non avendo uno spazio dove mostrare queste piccole opere straordinarie, ha chiesto a Garelli il suo studio, e grazie a quella mostra, decise di aprire una galleria sua, sempre con una mostra di Wols, più ricca di quadri.

CL: Senti. Io te la lancio lì, come ipotesi, quando ho letto *Le città invisibili* di Calvino, mi è venuto in mente che Calvino avesse visto i disegni di Wols, ho detto, questa è una declinazione in chiave letteraria dei disegni di Wols. Io la butto lì, come un'ipotesi critica, agli esperti di letteratura e di arte vedere se è soltanto una connessione teorica e culturale o se c'è anche un qualche riscontro preciso, come si dice in termini legali, perché effettivamente quei fili, quei castelli in aria, sottoterra, sotto le navi, quelle connessioni incredibili che Wols disegna sono poi scritte nel libro di Calvino.

IG: E Calvino?

CL: Non so dirti, era una persona che ci ha fatto fare un salto dal Neorealismo alla..."metà del Visconte", e quindi un grande salto, incredibile.

IG: ...il mondo dell'arte percepiva essendone partecipe e interessato?

CL: Non credo, no. Non credo perché l'arte era già oltre, era fatta da giovanissimi, quelli che adesso sono i maestri, erano ragazzi di venti, ventidue anni... e quindi forse non avevano legami con il mondo letterario che era più strutturato, invece questi giovani...

IG: Dovevano ancora costruirlo.

CL: Certo, però hanno avuto la fortuna di avere personaggi, come Sperone, che erano giovani come loro e che subito sono stati compagni di viaggio, consiglieri con nessi internazionali, quindi il tessuto connettivo è nato insieme a questi giovani, i quali avevano a che fare con personaggi come appunto Pistoì, Tazzoli, quindi il proprio fare doveva collocarsi a quel livello o superiore, fecondissimo tessuto...

IG: Rovesciando il problema, io vado per elementi, per ricostruire una situazione che non ho vissuto sempre dall'interno. Invece tu che l'hai vissuta dall'interno puoi avere una visione globale data dalla tua esperienza che si è formata in campi diversi e a contatto con personalità diverse, credo tu sia l'unico ad aver seguito l'attività di tutti, galleristi e artisti.

CL: Tu mi chiedi quali sono i nessi fondamentali che uno può tirar fuori, è questo che mi stai chiedendo?

IG: Sì.

CL: È quello che ti ho detto, la duplicità, la duplicità del sapere... era sì legata alla situazione nuova come l'Arte Povera, che era legata a un fatto politico, all'infrazione della parete, all'infrazione del luogo, ma nello stesso tempo era un preciso sapere sintattico e, anche se reinventato con modalità diverse, era un sapere assolutamente rigoroso di nessi, e contemporaneamente c'erano le alterità degli altri artisti di cui abbiamo parlato. Questo è l'insegnamento più forte che io ho, se dovessi dire quello che mi porto dentro, al di là dell'amore che ho per ciascuna personalità che mi ha poi formato, mi sembra che sia meno interessante parlarti della *Lampada annuale* di Boetti con cui ho tenuto gli occhi aperti per anni o il sit-in di Gilardi al Museo, che è stato un momento straordinario; c'erano Gilbert & George che facevano la loro performance e poco più in là c'era la contestazione di Gilardi e suoi amici seduti sul pavimento del museo. Quando sei ancora un ragazzo, un giovane, ti segnano queste cose, più che dirti altri episodi, te ne ho detti due e basta così... Per cui, per quanto riguarda me, io ho sempre un'oscillazione fra queste due posizioni, e non per mediarle, perché temo che non siano mediabili, però hanno una dialettica disomogenea, di cui la nostra epoca ha un suo bisogno forse... e questo l'ho ricreato poi in altre situazioni...

Sperone ha insistito molto presso grandi galleristi americani per il riconoscimento dei nuovi artisti torinesi, ma ricordo che fece lo stesso per artisti non italiani concettuali, minimalisti; era un personaggio di grande simpatia e qualità, quindi Torino non è stata un tramite passivo dall'America, Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Bruce Nauman, esposti subito qui e poi rilanciati là, e quindi Torino è stata uno specchio per l'America, questa città è ancora piena di queste opere, fortunatamente, è una ricchezza che è rimasta qui. A me fa impressione quando queste opere adesso sono rare, o quando mi fanno perdere tempo perché me le chiedono... dico... dove eravate, io non ho tempo, faccio altro, ma a volte...

IG: Questo è un altro aspetto dell'arte, che può creare straordinarie tensioni ma anche problemi, non stimolanti, in questo caso non sono problemi stimolanti.

CL: E poi Torino ha continuato a creare ondate di artisti nuovi, cosa che secondo me è la dimostrazione di una unicità, come città, incredibile. Perfino oggi ci sono leve, giovani, di una qualità estrema. Sono più bravo a vedere gli artisti quando sono giovani piuttosto che dopo.

IG: Sì infatti questa è un'altra domanda che ti avrei fatto dopo, se tu vedevi una continuità in questo senso, ma allora mi dici già di sì.

CL: Come creatività di artisti, sì, ha avuto artisti di avanguardia, ha avuto Salvo che è stato un punto di passaggio verso la postmodernità, per usare questa brutta parola, verso la crisi, ha messo in crisi tutti insomma... il punto proprio tra Boetti e il dopo... a proposito, ha avuto dei maestri straordinari Torino, Boetti è stato un maestro per tante generazioni, di Salvo, di Bagnoli, di Clemente, di Tirelli, e poi non so. Salvo ha fatto questo passaggio sul luogo comune, già implicito ma tutto di testa nel grande Boetti, per far capire che il ripiegamento dei mezzi, dei media e dei sentimenti poteva essere un qualche cosa legato all'attualità, che tutto il filone americano dell'East Village ha declinato in seguito, per cui Torino ha avuto anche questo aspetto di essere proiettata nel

futuro culturale attuale. E non si deve tacere Nicola De Maria, gli stessi artisti Gilardi, Mondino e Piacentino, non hanno ancora finito di dare nell'attualità quello che hanno seminato, mentre forse altri artisti, vuoi per le grandi occasioni che hanno avuto di essere conosciuti e quindi di autoriconoscersi, sono stati più metabolizzati dalla cultura. Ci sono delle sacche, come Mollino, per esempio, sono delle sacche che noi stiamo cercando oggi di elaborare. Torino è come una specie di serbatoio, proprio per questa duplicità, per questa ricchezza, per cui non solo ha continuato a produrre generazioni di artisti nuovi fino a oggi, da Luigi Stoisia a giovanissimi d'oggi. Stiamo parlando della nuova generazione artistica da dieci anni a questa parte, che ha già prodotto i suoi santi morti come Bruno Zanicelli, e sono i Fusole, i Pisano, i De Paris, i Cascavilla, la Carrocci e altri, per cui faccio un'ipotesi, gli artisti ci sono sempre se trovano un terreno fecondo, ma da subito, quando sono giovani, devono trovare un terreno di riconoscimento e di aiuto, perché la gente è mica molto diversa l'una dall'altra. Se c'è un tessuto culturale e c'è la capacità di essere colto, con un minimo di aiuto, neanche di guida, ma di esaltazione del meglio. Io credo che Torino ha sempre avuto galleristi nuovi e artisti nuovi insieme, perché i nuovi galleristi hanno rischiato insieme agli artisti, cioè nascevano con loro, all'inizio, così gli artisti non dovevano inserirsi in una struttura già esistente, e per l'ultimissima generazione è successa la stessa cosa. L'ipotesi che l'artista non sia una cosa rara ma che sia una cosa comune, abbastanza comune, soltanto che ci sia il terreno di cultura e l'accoglienza ...

IG: ...favorevole...

CL: E una ipotesi forte, che mi piacerebbe fosse vera, io lo vedo a scuola, i miei ragazzi di ogni generazione sono straordinari, perché se dai a un giovane la partecipazione a rischi verosimili dell'intelletto e dell'esperienza loro ci sono.

IG: Oltre a Boetti, quali altre figure di artisti potremmo pensare come centrali in qualche modo?

CL: A Torino in quegli anni?

IG: Sì.

CL: Ma non so, Pistoletto, che era un grande personaggio anche sul piano teorico...

IG: Non solo italiani...

CL: Ah, che sia passato di qua?

IG: Sì.

CL: Non so dirti, perché non credo che nessuno si sia fermato poi molto, ti dirò che io ricordo appunto Robert Barry, Lawrence Weiner, io ricordo...

IG: Joseph Kosuth.

CL: Kosuth... Mi piace anche ricordare che andavamo nello studio di Giulio Paolini in piazza Castello, e c'era il telaio con sopra, non so cosa fosse... una pinza e la prima squadratura del foglio... E mi ricordo che una volta mi ha portato alla partenza del treno un foglio di carta bianco dentro un giornale piegato, mi ha regalato quel lavoro, che è uno dei primissimi lavori che ha fatto.

IG: È durato molto il tuo rapporto con Giulio?

CL: Eh be' sì, è durato fino a oggi.

IG: È stato diretto fra voi due o...

CL: Diretto. Quando io ho scritto i *Canti spezzini* a La Spezia, quando mi sono ritirato da Milano per il lutto degli anni di piombo, che non mi riguardava perché avevo fatto altre scelte, quella della politica del personale, a Milano non si poteva uscire alle nove di sera, tanto faceva paura, non c'era un posto aperto, nel '78-'79-'80. Mi sono ritirato a La Spezia e ho scritto i *Canti spezzini*. Era un libro tra la poesia e il sapere di questi amici maestri torinesi, con le cose nuove di vita e formali che sperimentavo. È difficile, io stesso non so bene considerare l'enigma delle cose quando nascono, come questo ricordo di Paolini, le cose quando nascono, la freschezza che hanno, e anche la precarietà che hanno, nel senso che chi le fa anche se è coscientissimo, non ha ancora il riscontro dell'esterno, quindi c'è una sorta..., invece di dare rafforzamento della personalità per averle fatte, danno un indebolimento della personalità, perché c'è un rischio che la persona ne sia presa. E invece il riconoscimento dopo è un passaggio che è un enigma, che non è continuo, è un passaggio di disomogeneità, secondo e, tra questi due momenti insomma. E come fare un lavoro e gestirlo, è come fare un quadro e poi metterlo in una mostra, diventa anche un altro... Per me quegli anni rappresentano questo momento di grandissima freschezza dell'origine delle cose, è una cosa che ho tentato di non perdere, e in ogni momento di essere in uno stato così, per dirti una cosa che ho imparato da Torino, e che ringrazio i miei amici di allora.

IG: *Oltre agli artisti, una figura interessante, stimolante nel mondo della cultura torinese?*

CL: Proprio non so.

IG: *Neanche un architetto? Non deve essere per forza legato strettamente...*

CL: Certamente Mollino è stato "la persona", poi Gino Becker, un personaggio straordinario, molto interessante. Io ti consiglierei di inserirlo nella mostra. C'è un libro su di lui *Gino Becker architetto*. Mi aveva nominato, questo ti può interessare, nel Consiglio direttivo del Museo di Torino, perché lui era consigliere comunale comunista e cercavano delle persone che sapessero qualcosa dell'arte e hanno messo me in quel posto con totale libertà.

IG: *E quali sono i tuoi ricordi di questa esperienza museale?*

CL: Mi ricordo che una volta ho proposto per cinque milioni di comprare un Rosenquist lungo otto metri, un Andy Warhol due per due, un Rauschenberg dei primissimi, con pietre e legni, rarissimi credo, quelli che ha distrutto buttandoli dal ponte credo a Firenze, un Jim Dine incredibile, c'era un quinto lavoro... adesso non ricordo... poteva essere Lichtenstein, dopo un pomeriggio di riunione, una sudata incredibile, mi hanno detto, hai talmente parlato che uno lo compriamo ...

IG: *Non deve essere stato facile scegliere.*

CL: Scelsi Andy Warhol.

IG: *Un bellissimo Car-Crash arancio ...*

CL: Ecco, be', insomma, adesso ho un bel ricordo... perché si è comprato... c'era un sindaco straordinario che era...aiutami, che era... l'avvocato... il famoso sindaco Giuseppe Grosso... che si intendeva anche d'arte, aveva comprato due Licini.

IG: *Avevate un punto in comune.*

CL: Eh sì, aveva comprato Licini alla mostra fatta da Carluccio alla Promotrice, "Francia-Italia", che è un'altra storia, perché fa parte di Torino in quegli anni... prima non c'ero io al museo e si è comprato molto da "Francia-Italia", c'era Carluccio, hanno comprato Picasso, Estève, Bissier, Soulages, un clima tra astrattismo e sensibilità, poi quando sono entrato io c'era la nostra situazione

e si è comprato Burri, quello bellissimo, lo straordinario Manzoni, si è comprato l'incredibile Tancredi, Soldati, Licini, i primi Merz dei saldatori, si è comprato Paolini, ma forse apparteneva alla fondazione Eugenio Battisti. Comunque, io ho un bel ricordo di quella esperienza al museo, come di quando abbiamo comprato il Dix, *Il Marinaio di Amburgo*.

IG: Bellissimo. E c'era già Mallè come direttore o c'era ancora Viale quando tu facevi parte della commissione?

CL: C'era già Mallè. Dicevo di Licini... Siamo stati con mio padre, ero ancora molto, molto ragazzo, a Milano da Ghiringhelli al Milione, una mostra di luglio di quegli accrochage di fine stagione, arriviamo a questa mostra e c'era un grande paesaggio marchigiano del primo periodo realista di Licini. Io do una gomitata a mio padre e gli ho detto, ma chi è questo Soutine-Morandi? E lì sono stato bravo, Corrado aveva capito a prima vista gli ambiti culturali di Licini. Io sono impazzito per questo quadro, siamo andati in ufficio, e ha detto: "Sì, è uno di cui abbiamo fatto una mostra nel 1930, questo è il catalogo dei quadri astratti di quel periodo, *Il drago, Bocca*", io sempre più impazzito, "Sapete abita a Monte Vidon Corrado, vi do l'indirizzo". Sì, papà compra quei quadri, poi mio padre mi ha detto: "Sei uno scemo, non devi far vedere che ti piace così tanto una cosa", giustamente "quando imparerai a essere furbo?" "Mai" gli ho detto "però abbiamo i Licini." "Questo è vero" ha detto lui... Che se non fossi così ingenuo nel manifestare le cose forse non avrei queste qualità. E da studente, io con i miei compagni di università andavamo a trovare, non c'era l'autostrada, prendevamo la 600, andavamo a trovare Licini a Monte Vidon Corrado, gli scrivo una lettera, "Chi è lei così bravo che..." e lui mi risponde con quella famosa lettera teorica, che mi spiega tutto il filo della sua vita, è la lettera più importante che lui abbia fatto spiegando i suoi tre periodi, "adesso sono un angelo ribelle che si mangia la coda ecc. e volo per i cieli della fantasia", vado a trovarlo con questi miei colleghi di scuola, c'è stata una grande pastasciutta, andavamo là, c'era la moglie olandese... la compagna... e si è stabilito questo grande rapporto tra me ragazzo e Licini,... muore nel 1958 Licini, quindi parliamo del '52, '53, sono proprio quegli anni lì... raccogliamo dei suoi lavori, Carluccio li vede in casa di papà, indipendentemente Carluccio diceva che li aveva visti, che era stato un amore congiunto, e di lì parte l'avventura di Licini. Mostra a Ivrea, mostra a "Francia-Italia", gran premio alla Biennale, tutti nello stesso anno. Molti dei titoli dei quadri di Licini esposti alla Biennale, c'è una lettera di Licini incredibile... "li metta lei i titoli. Caro Levi li metta lei". *Sull'Angelo ribelle* che ho mi piace ricordare un episodio, perché questi grandi artisti hanno una spregiudicatezza per il proprio lavoro, certi grandi artisti...Ti dicevo, c'è questo fondo che è mezzo lucido e mezzo opaco dell'angelo ribelle, e chiedo a Licini cosa vuol dire, come la mettiamo, va bene così? e dice: "Tu compri il blu oltremare e gli ridai il fondo"... avrebbe potuto dirla Schifano una frase così, i grandissimi artisti hanno un distacco, un essere oltre le cose, straordinario. E ho imparato da questi personaggi questa relatività, essere un pochino oltre il proprio lavoro, che aveva certamente anche de Pisis, per cui... Licini, una bella avventura nell'arte italiana, da Morandi alla Francia, l'internazionalismo passando attraverso l'Astrattismo, e poi la sua ultima avventura di pittura fantastica che precorre molte altre cose, se si sfronda un aspetto estatico di Licini, molti spingono su questa sua parte e si guarda al movimento, all'avventura di questo suo pensiero che riesce a evolversi, che è proprio l'opposto di Morandi, lui cerca il mutamento dalla fissità, mentre Licini ha cercato il movimento nelle cose, i disegni di Licini sono di una qualità... tutte quelle cancellature sovrapposte e successive, e il personaggio... era sindaco comunista, è già una bella follia in Italia avere un sindaco così, perché era un sindaco folle, straordinario, con delle arrabbiate irriducibili e passeggiare d'argento vivo, il suo carattere come le sue cose... La dialettica Licini-Morandi secondo me è una delle avventure più straordinarie che ci siano nella cultura italiana, quasi due mondi, a me piace sempre vedere, anche qui in Torino, queste cose diverse fra

loro in dialettica zoppa. Ricordo una cosa straordinaria, ero andato ad aiutare Licini a montare la mostra alla Biennale, era il 1958, avevo fatto incorniciare i quadri, messo i titoli ecc., stavamo montando la sala e passa Fontana, aveva la sala anche Fontana, e con la generosità dei grandi artisti dà un consiglio straordinario all'allestimento della sala di Licini. C'erano i due angeli, poi c'era un quadretto in mezzo e dice: "No, i due angeli devono essere vicini perché l'apoteosi della sala si chiude così". Fontana ha dato questa idea spaziale, incredibile, per cui ha dato un colpo straordinario all'allestimento di un artista che era suo concorrente. Poi Licini ha preso il gran premio... va be' non è per quello, ma tanto per dire, la generosità. Mi ricordo che Fontana mi diceva, c'era Rothko, gli americani, "Ah... questa spazialità, questa cosa che io avevo intravisto e che invece ha realizzato in questo modo", cioè, un grandissimo personaggio. Così come Licini in quella Biennale era attento a Wols e mi diceva: "Vai a vedere bene Wols tre volte poi torna", per dire come sono i grandi.

IG: Quindi c'è una generosità che accompagna la grande qualità.

CL: Sì, molte volte, forse non sempre, ma molte volte. Perché a un certo punto, ciascuno può pensarla come vuole, però con l'intelligenza...

IG: E Fontana tu l'avevi conosciuto indirettamente o hai avuto un rapporto personale?

CL: Mio padre lo conosceva, perché era con lui in Argentina. Era amico di mio padre, io ero troppo giovane. Ho dovuto rifarmi da solo i percorsi che mio padre aveva fatto prima di me...

IG: Un altro personaggio importante come Licini, per te, qual è stato?

CL: Ma sai, ho provato tutta la vita a essere allievo di tutti, quindi... a innamorarmi delle altre personalità, sono sempre stato a un passo dal perdermi, e lo uso un po' come metodo, per questo non sono un critico tradizionale e non posso scrivere di chiunque, hai visto che sono molto attento, scrivo soltanto quando mi sono avventurato così tanto da perdermi nell'amore e nella sintassi di qualcuno, dei suoi intrighi, e tirarmi indietro a tempo, appena appena a tempo. Allora posso scrivere di un artista a occhi chiusi, perché ne ho vissuta l'esperienza, tantissimi personaggi, Albini appunto, Mollino dopo, Carol Rama, Arturo Benedetti Michelangeli, questi qui che ti ho detto, non so cosa dirti... tutti gli altri amici, Paolini, Boetti e tutti quanti... Taglia, taglia molto, meno le cose... i ricordi solo se sono...

IG: Questo di Licini e Fontana è molto bello, è una cosa che... sono importantissime chiavi di lettura secondo me...

CL: Perché poi sono cose che rimangono a un ragazzo.

IG: Sono segni importanti ...

CL: ... come le cose che mi ha insegnato Schifano tanto dopo che sono proprio straordinarie.

IG: Di Carol Rama, personaggio molto controverso, qual è la tua visione?

CL: Io mi sono accostato a Carol Rama in un tempo diverso, mentre gli altri erano giovani e ho visto nascere la loro grandezza, come compagno di stupore della loro grandezza, Carol Rama io l'ho conosciuta che era già un personaggio straordinario, quindi ho soltanto riconosciuto dentro di me la sua... la sua solitudine e singolarità, la sua solitudine è legata a questo aspetto diverso di Torino, a questi personaggi suoi amici, Benedetti Michelangeli, Mollino, Mila e...

IG: Edoardo Sanguineti.

CL: Certo c'era un gruppo a Torino... comunque. Per me ha molte risonanze, è l'infrazione che è rimasta a Torino, mentre io ho dovuto riconoscerla altrove, quindi per me ha molti significati... Quest'unione fra questi due saperi, forse, se tu guardi i suoi quadri delle gomme, dei bricolage, ci sono dei grumi quasi informali, ma sempre dolorosi di schizzi di colore sotto un groviglio di fili di ferro o di unghie, ecc. si potrebbe forse azzardare un'ipotesi critica che in Carol ci sono tutte e due le cose, senza perdita da nessuno dei due lati, forse è l'unico caso di compresenza dei due filoni dell'eterodosso e... del consolidabile. E in lei c'è forse l'unione di queste due cose, per questo è molto isolata, secondo me, sono da inventare le categorie critiche per la sua conoscenza, perché devi slittare tra le due connotazioni critiche, tra le due metodologie; anche la sua vita è una vita di infrazione e allo stesso tempo di certolina, di lavoro e di rigore, quindi anche nella vita c'è questo doppio aspetto che fa poi la grandezza delle persone, per cui Carol è stata una persona che mi ha segnato... stiamo parlando dell'artista... perché poi le altre cose personali sono ancora più grandi... la nevrosi pianistica di Benedetti Michelangeli siamo lì, siamo al limite, è un sapere estremo, è una professionalità, come nessuno in quegli anni, insieme a una nevrosi interpretativa che rasenta il tic, le sue interpretazioni forzano le due cose, un sapere ereditato, un patrimonio accumulato... e poi farlo girare intorno, per cercare attraverso dei rischi, dei cortocircuiti, dei lutti, dei giri che... soltanto con quel tipo di... rovesciamento interno, c'è la speranza di avvicinarsi, e questo questa città l'ha fatto con questi personaggi come Carol Rama, Mollino... e poi che tutte queste cose non siano mai state sullo stesso piano in quanto a riconoscimento è ancora una ricchezza maggiore... perché grazie a Dio la storia se fosse tutta spiattellata, che noia, basterebbe leggere un libro, la ricchezza d'Italia è che nessuno ha mai visto le stesse mostre, perché non si farebbe altro, se io vedessi tutte le mostre, se tu vedessi tutte le mostre che ci sono... non si farebbe altro.

IG: È impossibile.

CL: E questa è una ricchezza che provoca differenze.

IG: Sono anche legate alla nostra vita in quel momento senza voler dare giudizi negativi o positivi, delle coincidenze che esistono o non esistono.

CL: Difatti, mi è successo... io sono stato nel 1983 a New York, ho pensato seriamente di rimanere là, di fare l'artista là, e poi ho pensato, se rimango tre o quattro anni, quello che io sapevo di qua me l'hanno spremuto e l'hanno assorbito tutto, perché sono bravi a darti delle possibilità su un piatto d'argento finché ne hanno bisogno... quando poi non servi, mi sono detto io non capirò più niente né di là né di qua, perché non sono più così giovane da riciclarli, come ha fatto Lucio Pozzi, come hanno fatto altri artisti più giovani, come Clemente, o personaggi che potevano rifarsi una vita. Io ero a metà del cammino, e forse oltre, quando sono andato là. Vengono molto in Italia gli artisti americani, stanno qua, stanno sei mesi in Europa d'estate perché c'è bisogno di questa differenza di informazione, che è poi quella che feconda le cose, perché poi uno fa le cose con le informazioni che ha, mica è metafisico il fare, è molto materialista... se si leggono gli stessi libri si raggiungono gli stessi risultati più o meno bene.

IG: Sì, gli strumenti sono quelli... Quindi il rientro in Italia che impressione ti ha fatto?

CL: Al ritorno in Italia c'è stata l'avventura con i giovani, con una nuova generazione di artisti... Io sono rimasto molto impressionato dall'esperienza dei graffiti e soprattutto dell'East Village in America, proprio per l'alterità da SoHo, mi sembrava di riconoscere lì una libertà politica, con strumenti diversi, qualche anno dopo la nostra esperienza politica collegantesi a tutta la ricchezza di prima degli anni di piombo, e quindi ho pensato tornando... mah, se io ritrovo quel locale in corso San Gottardo a Milano, lo affitto per annoiarmi di meno, vediamo di fare un po' di mostre con i

giovani milanesi, con gli allievi, e tutti quanti. E così è cominciata l'avventura dei nuovi giovani italiani, che si è sviluppata e ha prodotto dei bravi artisti... L'enigma, il mio problema, sempre perché le chiacchierate devono... mettere in gioco cose aperte, è che io ho sempre bisogno di questo essere un momentino più avanti della mia vita, essere sempre un pochino di frontiera. E questo ha fatto sì che ho avuto la ventura di essere compagno di strada di più generazioni, come quella degli artisti torinesi di allora e questa dei giovanissimi di adesso, diciamo così, io ho fatto da tramite e quindi è stato anche un modo di far vivere quello che ho imparato a Torino nella generazione nuova anche se l'ho fatto a Milano, quindi certamente Torino non mi ha abbandonato, e il mio problema, è che ho bisogno sempre di essere di frontiera però... come fare a consolidare un filone di ricerca senza fermarsi, essendo sempre spostato, capisci? Questo è il mio problema oggi e teorico della mia vita, e una conversazione su un passato così importante per me deve, credo, dire anche cose di oggi... chiudiamo?