

P
E R
N O
3

Piero Gilardi
Naturæ semper

01—08.11
2020

In collaboration with

Gufam



CASTELLO DI PERNO
ARTI CONTEMPORANEE

Curated by
MUSKETEERS

Supported by
GALLERIA GIRALDI





























TUTTO CIÒ CHE È, È NELLA NATURA

di Gianni Schiavon

«Tutto ciò che è, è nella natura». A questa frase di Democrito attingerei qualora dovessi esprimermi concisamente per definire il lavoro di Piero Gilardi. Una natura intesa ed indagata come l'insieme di tutte le entità esistenti, con riferimento particolare alla sua accezione di ambiente naturale ed ai relativi *regni linneani* animale, vegetale e minerale - dunque spaziante dalla fauna selvatica alle piante ed i boschi, dalle rocce e le spiagge ai fiumi ed i mari - e in generale a tutte quelle cose che non sono state sostanzialmente modificate dall'intervento umano, o che persistono nonostante l'intervento dell'uomo stesso. D'altro canto, nel corso dei secoli, l'arte ha fatto propri l'ambiente ed il dato naturale, talvolta spingendosi sino alla loro celebrazione quali protagonisti assoluti all'interno dell'opera o, per contro, è giunta dapprima ad interiorizzarli per dar spazio alla componente sentimentale ed emotiva dell'artista, sino infine a negarli, in maniera anche radicale, seguendo un percorso endogeno, intellettuale e formale, che si è autoalimentato internamente attraverso la linea, la campitura, il segno, il gesto, il colore e la materia.

La rappresentazione del dato naturale è stata caratteristica di molta pittura (e della pittura praticamente esclusiva), in particolare nella raffigurazione del paesaggio, come pure nella cosiddetta *natura morta*, laddove nel primo l'attenzione è rivolta allo spazio (per cui gli elementi sono letti ed interpretati nel loro insieme, senza poterne cogliere le singole peculiarità) e nella seconda al dettaglio, peraltro limitato all'oggetto inanimato. Paesaggio che più sovente è stato inteso quale sfondo alle vicende umane (o religiose, o delle divinità classiche) e dunque modellato, almeno in parte, dall'uomo, e caratterizzato dalla sua presenza e dalle sue attività, ma anche, più raramente, spingendosi fino alla descrizione delle terre selvagge, nelle quali la presenza umana è invece completamente assente e la natura solitaria unica protagonista.

Da Giotto, primo a dare una ambientazione all'opera sacra, a Leonardo, per il quale l'arte fu frutto di un approccio scientifico teso all'analisi del reale, sino ad arrivare alle opere dei veneti quali Giovanni Bellini e Giorgione; da Nicolas Poussin e Claude Lorrain, codificatori di un paesaggio classico e idealizzato, nel quale i personaggi del mito sono appena un pretesto, sino ai generi settecenteschi del *capriccio*, della *veduta* e del *pittoresco*. Da Constable e Corot sino al Romanticismo vero e proprio, con la fascinazione per le terre impervie ed inesplorate, caratterizzate da foreste, montagne e ghiacciai, da mari e cieli immensi e insondabili, dove la natura è tempesta e silenzio, grandezza e malinconia, un presagio di fine e un anelito d'infinito. Ed ancora lo studio dal vero delle Scuole di Barbizon, de L'Aia e di Düsseldorf, dell'Hudson River, di Posillipo, fino al realismo ultimo di Gustave Courbet, per giungere, infine,

alla conquista della luce caratteristica degli impressionisti e dei macchiaioli, per i quali le forme naturali divengono nota cromatica e pittorica, perdendo progressivamente e definitivamente la loro connotazione propriamente fisica e naturalistica. Da qui, la rappresentazione - nel senso letterale della parola - della natura, come pure del dato di natura, scompaiono per lasciar spazio alla loro interpretazione soggettiva ed emozionale. Il Novecento, poi, è “altro”, se non per sporadiche e minori interpretazioni di ambito prevalentemente locale. Il secondo dopoguerra è la negazione stessa dell'elemento naturale, con l'artista che opera all'interno dell'arte e dei suoi codici, e così pare non possa essere ormai altrimenti, sino all'arrivo nella scena artistica nazionale e internazionale di un giovane ventiquattrenne torinese, Piero Gilardi, che nella personale del 1966 alla Galleria Sperone di Torino (e poi in quelle dell'anno seguente alla Fishbach Gallery di New York, alla Galerie Sonnabend di Parigi, alla Zwirner di Colonia e di nuovo da Sperone, nello spazio di Milano), con le opere realizzate a partire dal 1965 e battezzate *Tappeti Natura*, apre la strada ad un nuovo modo di rappresentare e pensare la natura nell'arte. Sono letteralmente brani di paesaggio, a grandezza pressoché naturale, scolpiti nel poliuretano espanso e dipinti in maniera assolutamente realistica, al limite dell'iperrealismo. Sono anzitutto sculture, appunto, realizzate con maestria tecnica attraverso l'utilizzo di strumenti inusuali nel panorama della pratica scultorea quali rasoi e forbici, come pure assolutamente inconsueto è il materiale col quale sono realizzate, ovvero l'allora rivoluzionario poliuretano espanso; sono dipinte, come mai prima si è vista la scultura, attraverso un pigmento sintetico disciolto in resina vinilica. Ma sono anche opere nate per interagire sensorialmente con il corpo e la mente del fruitore, per accoglierlo ed essere percorse, attraversate, toccate, vissute: «volevo dare uno stimolo fruibile attraverso il proprio corpo, ed ho pensato a come fosse possibile fare una cosa del genere. Ho pensato a cosa accoglie il nostro corpo: sedie, poltrone, letti... sono arrivato così alla gommapiuma», racconterà Gilardi anni più tardi. Ad ogni modo non hanno artisticamente, visivamente e concettualmente, antesignani (se non forse, lontanamente, per quanto concerne la poetica sensoriale del “soft” già intrapresa da Claes Oldenburg).

Ettore Sottsass ne comprende immediatamente il valore concettuale definendole «un esorcismo contro la morte della natura» causata dallo sfrenato sviluppo industriale del dopoguerra e l'abuso nei confronti dell'ambiente, ed infatti sarà lo stesso Gilardi, anni dopo, a ricordare come quelle opere fossero nate da una passeggiata mattutina sul fiume Sengone e dalla «sensazione di ribrezzo alla vista di tutti i rifiuti sul greto del fiume», che lo spinse a tentare una ricostruzione di quello

scorcio «ripulito dalle tracce inquinanti umane». L'idea di «vedere un greto di fiume così com'è in natura» conduce l'artista a cercarne la più fedele riproduzione formale e cromatica ed a realizzare una natura incontaminata che viene congelata ed eternata nel tempo, con un effetto visivo che sta sul confine tra il brano di paesaggio e, solo apparentemente, la *natura morta*, perché della *natura morta* manca il senso della *vanitas* e l'intervento della mano ordinatrice e compositiva dell'uomo. Ma l'ossimoro di questi lavori è nella discrasia tra il soggetto rappresentato ed il mezzo utilizzato per la sua rappresentazione; nell'essere realizzati con un materiale propriamente industriale - il poliuretano espanso, appunto - che Gilardi sceglie sì per offrire al corpo e al tatto una sensazione di natura “immersiva”, ma al tempo stesso, concettualmente, polemicamente teso a sottolineare una nostalgia per la vera natura e la sua sostituzione con un materiale sintetico, che accoglie l'osservatore e contemporaneamente lo sorprende e lo invita a riflettere, attraverso un sotteso monito, affatto ottimistico, su quella apparentemente accogliente artificialità. Il gioco di ambiguità culmina, infine, nell'indeterminabilità della funzione dell'oggetto, che non è propriamente opera da appendere a parete ma, piuttosto, manufatto estetico fruibile praticamente e fisicamente.

Nel 1968, quando l'artista ha già ottenuto successo e notorietà internazionali (persino Lucio Fontana, per la sua villa di campagna a Comabbio, sceglie come unico lavoro un grande *Tappeto Natura*, testimoniato da uno scatto di Ugo Mulas poi pubblicato nel numero secondo del 1970 di “Bolaffiarte”) abbandona improvvisamente quanto repentinamente la pratica artistica, ritenuta compromessa dal sistema mercantile, per dedicarsi dapprima ad una attività curatoriale, critica e teorica, che lo conduce a partecipare all'ideazione di mostre epocali quali *When Attitudes Become Form* di Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna e *Op Losse Schroeven* di Wim Beeren allo Stadelijk di Amsterdam, ma, infine, insoddisfatto di quegli esiti e consapevole del dominio del potere economico sulla creatività, a passare ad un «attivismo militante creativo», come egli stesso lo definisce, ed alla lotta biopolitica che ne caratterizza tutti gli anni Settanta.

I *Tappeti Natura* torneranno soltanto nel 1980, presentati nella mostra personale alla Galleria Persano di Torino, e nel corso dei successivi decenni arriveranno, attraverso la meccanica e l'elettronica, a farsi interattivi, dinamici, sonori, persino olfattivi.

L'idea di opera d'arte “utile”, vissuta nella quotidianità, figlia della contemporaneità e del modo di vivere contemporaneo, già in nuce nella collettiva *Arte abitabile*, ideata da Gilardi alla Galleria Sperone nel 1966, culmina con la collaborazione che

l'artista avvia nel 1967 con la neonata Gufram, l'azienda dedicata alla produzione di sedute e complementi d'arredo fondata l'anno precedente e capace di affermarsi immediatamente a livello internazionale per l'influenza nel campo del disegno industriale ed il contributo apportato nel rivoluzionare l'estetica del mobile. Sotto la direzione artistica di Giuseppe Raimondi, che firma da subito diversi prodotti, tra i quali gli iconici *Alvar*, chaise longue del 1966, e *Margherita*, tavolo e sedie con la collaborazione di Ugo Nespolo nel 1967, l'azienda lavora al coinvolgimento di artisti e architetti nella progettazione dei primi prodotti e prototipi, come il *Cactus* firmato da Guido Drocco e Franco Mello, il divano *Bocca* dello Studio 65 di Franco Audrito o il *Pratone* di Giorgio Ceretti, Pietro Derossi e Riccardo Rosso, alcuni dei quali presentati per la prima volta alla XIV Triennale di Milano. Già nel 1967, Gilardi realizza per la ditta il tappeto *Pavépiuma* e poi, negli anni seguenti, alcuni celebri pezzi quali il sistema di sedute *Sassi*, nel 1968 (e presentato proprio alla Triennale di quell'anno), la poltrona *Mela morsicata* nel 1971, la lampada *Sassi* nel 1973 ed il tavolino da fumo *Massolo*, nel 1974, soltanto per citare i Suoi pezzi più celebri.

Certo è che il rapporto con Gufram si rivela reciprocamente proficuo, perché se da un lato è Gilardi a concedere la formula della Sua miscela a base di lattice di gomma - la cosiddetta “Mescola Gilardi” - studiata per proteggere il poliuretano dal degrado indotto dalla luce e dall'ossidazione, è proprio Gufram a mettere in campo ingegneri e una tecnologia sviluppata per migliorarne la composizione, perfezionandone i dosaggi e affinando le modalità di applicazione. Proprio grazie a questa insolita quanto determinante collaborazione, i prodotti dell'azienda conquistano il mondo e vengono celebrati nelle grandi mostre come quella del 1972 dedicata dal MOMA di New York al design italiano e intitolata *Italy: The New Domestic Landscape*, curata da Emilio Ambasz.

Successivamente, molti oggetti dell'azienda saranno acquisiti da prestigiosi musei europei ed americani, ed in particolare l'opera *Sassi* figurerà inserita nelle più disparate collezioni, dal Metropolitan Museum of Art di New York al Museum of Fine Arts di Houston, dal Denver Art Museum al Montreal Museum of Fine Arts.

Ancora oggi, a distanza di oltre cinquant'anni, Piero Gilardi e Gufram rappresentano nel mondo l'eccellenza dell'arte e del design italiani, come testimoniano da un lato la recente mostra dell'artista alla Galerie Michel Rein di Parigi e l'acquisizione da parte del Centre Pompidou di un secondo lavoro per le sue collezioni e, dall'altro, la rinvigorita attività dell'azienda grazie ad un catalogo sempre più ricco di pezzi iconici - oggi nuovamente in produzione - che hanno fatto la storia dell'arredamento e del design internazionali.

CLARISSA TEMPESTINI

PIERO GILARDI

Caro Maestro, come sta ad oggi, 1 ottobre 2020?

Nel 1965 ha iniziato i suoi iconici *Tappeti Natura*, molto prima che il discorso sulla fine della natura spostasse il suo asse da “distopico” a “realtà che potrebbe manifestarsi in poche generazioni”. Penso che nella scelta del materiale si nasconda molto della poetica di un artista, per questo volevo chiederle come ha iniziato a lavorare sui *Tappeti Natura* e perché ha scelto di usare proprio il poliuretano espanso?

La sua ricerca unisce arte, scienze naturali, sociali e impegno politico. Come si traduce tutto questo in un'opera d'arte?

In che modo l'arte può aiutarci a cambiare il nostro modo di vivere utilizzando le energie della ricerca scientifica e la capacità tecnologica? Per trovare soluzioni sostenibili?

In un mondo dove il sistema capitalistico consuma la natura, per salvare il salvabile, secondo lei che cosa possiamo imparare dalla vita vegetale?

Qual è il suo rapporto con la natura?

In mostra al Castello di Perno ci guarda in faccia la figura del Presidente statunitense Donald Trump, facente parte della sua serie di maschere utilizzate in manifestazioni nelle strade e nelle piazze. Un modo per renderlo un souvenir del passato o un monito per il futuro?

Che cosa ne pensa della coscienza politica attuale nell'era dei social media?

Mi vuole raccontare qualcosa che non le ho chiesto e che ha voglia di dire adesso?

Sto male, come tutti noi, per gli effetti della pandemia, ma reagisco sviluppando un grande progetto per il Parco Arte Vivente: la mostra internazionale *Sustainable Assembly* prevista per l'estate 2021.

Ho scelto il poliuretano espanso perché i miei *Tappeti Natura* dovevano accogliere confortevolmente il nostro corpo.

Il retroterra teorico-culturale delle mie opere è costituito da tutte le mie esperienze di studio e di vita, dalle biotecnologie alla psicoterapia, dall'attivismo politico alle responsabilità istituzionali.

L'arte intuisce e profetizza le soluzioni per superare le contraddizioni dell'Antropocene e costruire la futura società eco-sociale.

Le piante, come dice il filosofo Emanuele Coccia, sono al medesimo tempo le vittime dell'ecocidio e la soluzione per creare un modello di vita e civiltà ecosostenibile.

Ho profondamente interiorizzato la natura perché ho vissuto i miei primi tre anni di vita in campagna, durante l'ultima guerra mondiale. Oggi tutte le settimane vado a disegnare la natura dal vero con il mio album.

La maschera di Trump è il simbolo di tutti i dittatori neoliberalisti della nostra epoca e l'auspicio che almeno lui cada nelle ormai prossime elezioni presidenziali degli Stati Uniti.

I social media alimentano quella che la psicoanalista francese Claudel chiama l'ipertrofia del sé e quindi sono prevalentemente un ostacolo allo sviluppo e alla condivisione della soggettività politica collettiva.

Vorrei dirle che l'individualismo, oggi alimentato dall'ideologia liberista, non ha, dal punto di vista antropologico, alcun fondamento poiché l'essere umano è un animale sociale anche nella sua psiche complessa e interiore.

Grazie a
Francesca Bazoli
Chiara Rusconi
Dario e Marco Giraldi
Charley Vezza
Axel Iberti
Laura Lesina
Franco Marchino
Chiara Valentini

Foto
Fabiano Di Cocco

Trasporti
Federico Bocci



Gufram



GALLERIA GIRALDI

www.castellodiperno.it

