

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Raffaele Cimino

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Lara Conte

**“Ironizzare direttamente sulla scultura e indirettamente su certe situazioni”.
Qualche considerazione sugli esordi
di Paolo Icaro**

The art of Paolo Icaro makes an utterly original contribution to the languages that developed in the 1960s and 1970s, such as Arte Povera, Conceptual Art and Process Art, with particular impact on the renewal of contemporary sculpture in a period in which its very definition was being challenged and reconsidered. This article sets out to shed light on the early years of Icaro's career, in the time span extending from 1958, when the young artist - having dropped out of University, with a background in music - took his first steps in sculpture in the studio of Umberto Mastroianni in Turin, until 1966, when he moved to New York, after living in Rome since 1960. Already in this years some crucial aspects of his work emerge, like the definition of a canon, which is the measurement of the human body; play as a possibility for rethinking sculpture in an anti-monumental guise; and the process of making as a continuous action and an ongoing challenge to form.

Il tempestivo processo di storicizzazione che, negli anni Ottanta, ha portato all'affermazione nel sistema dell'arte internazionale delle pratiche artistiche emerse in Italia nel corso degli anni Sessanta, ha potuto giovare della costruzione di una grande narrazione, presto impostasi come “narrazione ufficiale” dell'arte italiana, in cui una selezionata rosa di nomi e una cronologia ben definita di eventi hanno tratteggiato le coordinate di una griglia interpretativa tanto obiettiva quanto oggetto di una visione personale e parziale. Studi ed eventi espositivi recenti hanno tuttavia reso sempre più evidenti le zone d'ombra, i molteplici processi di rimozione, più o meno volontari, cui sono incorse pratiche e figure, anche per la loro impossibilità ad essere inquadrare e trattenute in specifiche etichette, poetiche o gruppi¹.

Queste riflessioni possono essere utili per situare la vicenda creativa di Paolo Icaro, la cui presenza risulta rarefatta nella storia “ufficiale” dell'arte italiana degli anni Sessanta. Una “presenza-assenza” che solleva oggi qualche domanda, quantunque sia stata forse proprio la problematica ricezione critica e di mercato della sua opera ad aver determinato la sua fortuna, ovvero la libertà di una pratica sempre in divenire, mai riducibile a semplice cifra stilistica.

La ricerca di Icaro ha fornito un apporto originale alle istanze artistiche emerse negli anni Sessanta al di qua e al di là dell'Atlantico, assumendo talvolta rispetto ad esse una posizione vitalmente dialettica. Si pensi in prima battuta all'Arte Povera, di cui l'artista ha preso parte alle prime mostre che hanno accompagnato l'affermazione dell'etichetta critica e la ricezione della poetica a livello internazionale, ma anche al Minimalismo, alla Process Art e all'Arte Concettuale. Con un approccio di investigazione continua cui tuttavia è sottesa una profonda continuità di discorso, il suo lavoro ha impresso un contributo particolare al rinnovamento del linguaggio della scultura contemporanea, in uno snodo cronologico in cui è la stessa definizione di scultura ad essere messa in discussione.

Se alla ricerca di Icaro è mancata una precisa collocazione nello scacchiere delle poetiche internazionali degli anni Sessanta, allo stesso modo essa è incorsa in una frammentata lettura critica, tale da apparire come divisa in due momenti: la ricerca "sperimentale" degli anni Sessanta e Settanta, in cui la scultura si sottrae e si espande altresì a vario modo verso l'azione, e il ritorno alla scultura, in senso più tradizionale, negli anni Ottanta, quando il gesso diventa materiale di elezione.

Questo contributo si propone di far luce sugli esordi di Icaro, nella curvatura temporale che si estende dal 1958, quando il giovane artista, abbandonati gli studi universitari e con una formazione musicale alle spalle, muove i primi passi nella scultura nello studio di Umberto Mastroianni a Torino², sino al 1966, quando da Roma, dove si trasferisce alla fine del 1960, parte per New York³.

La data del primo soggiorno americano, che determina l'avvio di un nuovo discorso linguistico in altre sedi indagato⁴, è qui termine conclusivo della riflessione. Coincide con la realizzazione delle *Forme di spazio*, subito ribattezzate *Gabbie* (1967), con cui Icaro fornisce la propria critica e la propria risposta al Minimalismo imperante oltreoceano, attraverso il suo "Minimalismo mediterraneo", impuro, eccedente, eccentrico.

Può essere utile gettare lo sguardo sulla "pre-storia" dell'artista per evidenziare modalità di lavoro e poetiche che accompagneranno negli anni il suo modo di fare e vivere la ricerca plastica e per inquadrare la precisa prospettiva con cui egli compie il proprio rinnovamento del linguaggio scultura. Già a questa altezza cronologica si possono evidenziare alcuni aspetti cruciali del suo lavoro, come la definizione di un canone, che è la misura del corpo umano; la ludicità quale possibilità di ripensare la scultura in un'accezione antimonumentale; e ancora il processo del fare come azione continua e come continua messa in crisi della forma che la definizione di «fare-disfare-ri-fare-vedere», elaborata dall'artista stesso nel 1968, esemplarmente sintetizza⁵. Quest'espressione rivela la tensione autocritica del processo creativo in cui l'autore diventa spettatore privilegiato dell'accadimento

del proprio lavoro. Quasi rileggendo Leonardo attraverso Duchamp, Icaro estende il dominio dell'occhio all'invisibile, alla struttura intima, all'interiorità: compie un'investigazione dell'atto del vedere, imprescindibile dal fare, come strategia epistemologica. Ripercorrendo alcuni momenti della scultura della prima metà degli anni Sessanta si può dunque inquadrare la particolare dimensione concettuale della sua poetica che, alla fine del decennio, arriverà a coinvolgere media e processi diversi in un'accezione dematerializzante, ma sempre in una prospettiva intesa come allargamento dei confini del linguaggio della scultura.

Il gesto

Icaro ha individuato nel ciclo delle *Terrecotte*, realizzate nel corso del 1963, il momento del suo presentarsi al mondo come artista⁶. Queste opere segnano per lui l'inizio di un nuovo percorso, determinato da un primo spostamento, da Torino a Roma. Un inizio che sancisce l'esigenza di rifondare, in un nuovo orizzonte, geografico ed esperienziale, il rapporto con il gesto scultoreo e con la materia.

Sebbene le *Terrecotte* costituiscano un momento cruciale della sua ricerca, è utile considerarle nella continuità: non solo riconoscendo il valore germinale di questa produzione per tutta una serie di ideazioni ed esperienze plastiche che si andranno formulando nel corso degli anni, ma anche in rapporto alle sperimentazioni condotte negli anni della formazione lasciati in ombra dall'artista. Considerare le *Terrecotte* nella continuità permette altresì di rileggerle in relazione a cicli di lavori coevi, in modo da restituire un orizzonte più completo della ricerca del giovane artista in quello che peraltro in Italia è il momento di passaggio dall'informale al nuovo e composito territorio "oltre l'informale", in cui si affermano le poetiche neo-dada, nouveau réalistes e pop; la nuova figurazione; le correnti neo-geometriche e neo-costruttiviste.

Un ricordo è impresso nella memoria di Icaro, il cui portato va certamente al di là dell'aneddoto. Come assistente di Mastroianni, nel 1960 è presente all'allestimento della mostra *Cinque scultori* tenutasi alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, dove sono esposte opere di Moore accanto a quelle di quattro scultori della generazione di mezzo operanti in Italia: oltreché Mastroianni, Fontana, Mirko e Viani⁷. A distanza di anni Icaro ripensa a quest'evento come «l'incontro» con la ricerca di Fontana. Una *Scultura spaziale* fu leggermente danneggiata e lui, come ricorda, «la «restaurò»⁸. Un'azione forse minima ma germinativa di un'esperienza, di un transito in qualche modo riassumibile come il passaggio dal «pieno gesticolante»⁹ della scultura di Mastroianni verso un rinnovato incontro con la natura,

con il «primordiale», «per vivere la materia piuttosto che i materiali»¹⁰, come rivelerà anni più tardi l'artista.

Nella ricerca di Fontana, e a vario modo in quella di Moore, Icaro coglie nuove possibilità formali che lo conducono verso un superamento dalla sintassi cubo-futurista, seppure conserverà sempre nel profondo memoria dell'«irruenza» della plastica del maestro intesa come stimolo «al fare, magari al disfare per rifare»¹¹.

In alcune sculture realizzate a Roma, subito dopo aver lasciato lo studio di Mastroianni, ed esposte nella prima mostra personale tenutasi nel 1962, alla Galleria Schneider¹², le volumetrie si fanno più essenziali, più morbide e sinuose. Icaro esplora una nuova organicità della forma che risente delle suggestioni provenienti dai grandi maestri della scultura moderna internazionale, da Brancusi ad Arp, a Moore, appunto. La «seriosa drammaticità e tragicità»¹³ che improntava la plastica degli esordi, popolata, di cavalli, cavalieri e fucili, da mettere iconograficamente in relazione tanto all'opera del maestro quanto a quella di protagonisti della scultura italiana come Marino Marini e Giacomo Manzù, è definitivamente superata in direzione di nuove tematiche e forme di matrice organico-surrealista. In *Seme* (1961; fig. 1) Icaro è «attratto dalla maternità non in senso femminile-biologico - scrive Murilo Mendes in catalogo - ma in quanto evoluzione e sviluppo della forma: nel seme di un frutto aperto egli sa vedere la forza della creazione»¹⁴.

Emerge altresì in queste sculture un interesse per il vuoto come alternativa al pieno materico, come possibilità di apertura della forma nello spazio che il giovane scultore ricorda di aver «scoperto» compiendo alcuni esercizi su piccoli pani di creta morbida, che non si sono conservati, concepiti per l'appunto come «cornici di vuoto»¹⁵: il vuoto che chiaramente Icaro ritrova, o scopre nelle differenti traiettorie formali e concettuali della scultura di Moore e Fontana.

Anche dal punto di vista delle tecniche e dei materiali si individuano dei cambiamenti nelle opere esposte nella mostra romana. In *Accordo musicale* (1961)¹⁶ e *Soggetto mitologico* (1962; fig. 2) il gesso non è più utilizzato come momento propedeutico alla formatura in bronzo, ma come materia di scultura la cui superficie è trattata con una patina scura - una sorta di vernice vegetale, derivata dalla terra e dalle radici che attenua la presenza vulnerabile del materiale e gli conferisce una certa preziosità. Già a questa altezza cronologica si annuncia dunque una polarità insita nella poetica dell'artista: tra organico e inorganico, tra natura e artificio (il «fatto ad arte»)¹⁷. Fu probabilmente per «motivi pratici»¹⁸, come puntualizza Mendes, che Icaro si avvicinò al gesso, ma questo diverso rapportarsi con la materia, al di là delle abilità artigianali del mestiere appreso e con un'attenzione rivolta a un materiale non nobile della scultura appartenente alla storia millenaria dell'uomo, in un certo qual modo residuale e povero, per come lo intende l'artista, determina

la ricerca di una nuova relazione con il gesto scultoreo e con la materia stessa. Le *Terrecotte*, plasmate subito dopo nello studio di Primavalle a Roma, sono per l'appunto le tracce di una gestualità istintiva trovata al termine di un fare senza progetto.

I limiti imposti dalla tecnica, ovvero la cottura della creta essiccata nel forno che non permette di lavorare nel grande formato, contribuiscono a indirizzare la ricerca verso una nuova dimensione e possibilità di scultura. Nella realizzazione delle piccole *Terrecotte* Icaro scopre un nuovo vocabolario plastico, fatto di gesti semplici e diretti, da compiere sulla terra - fendere, sferzare, graffiare, attorcigliare... - e una tensione autocritica mediante la quale il gesto scultoreo si declina in un processo di lavoro continuo che immette già da questi primi passi la scultura nel qui e ora dell'esistenza e del divenire: rapportando la sua pratica a quella del panettiere¹⁹, Icaro sposta in qualche modo il baricentro dall'opera al lavoro, due concetti che la storia ha assimilato come sinonimi ma che il pensiero filosofico antico permette di enucleare nella loro sensibile differenza - una differenza di fine e relazione. Se «Il fine dell'opera è raggiunto quando l'oggetto è finito pronto per essere aggiunto al mondo comune delle cose - scrive Hannah Arendt nella *Vita activa* - il lavoro si muove sempre nello stesso circolo, prescritto dal processo biologico dell'organismo vivente». E come tale il lavoro è frutto di un «metabolismo dell'uomo con la natura»²⁰.

Il passaggio verso una nuova modalità di scultura si fa chiaro ed evidente anche nei titoli: *Gesto* (1963), *Torciglione* (1963), *Forma di aprile* (1963)... Il nuovo cammino del fare è segnato da una gestualità *autre*, che mette in risalto il grado zero, da intendersi come azione primaria e primordiale, in cui gli elementi organici e naturali contribuiscono talvolta al processo di definizione del lavoro. In *Girasole* (1963; fig. 3), letta da Mario Bertoni in relazione alla «drammaticità» dei *Soli* di Mattia Moreni²¹, il muschio e la muffa si appropriano della forma di argilla battuta, collocata all'aperto come se fosse un reperto archeologico in cui si stratificano i segni del tempo.

L'energia primaria del gesto è in quel periodo altresì esperita in alcuni bassorilievi in metallo rimasti sino ad oggi inediti, ma visibili accanto alle *Terrecotte* in alcune fotografie dello studio di Primavalle²² (fig. 4). Icaro interviene su un materiale di riuso, la latta di alcuni barattoli di conserva, che percuote con lo scalpello da muratore impossessandosi della superficie e oltrepassandola. Sono sfondature che mettono in comunicazione la parte anteriore con quella posteriore del supporto, attraverso la ripetizione di un gesto che scandisce dei percorsi dall'andamento ritmico musicale. Un'azione che può essere considerata, insieme a quella esplorata nelle *Terrecotte*, come una declinazione personale della gestualità *autre*,

che trova riscontri, parallelismi e risposdenze nelle esperienze segnico-gestuali, da Hartung a Fontana.

Coeva a questi bassorilievi è una serie di opere su carta (*Pulp Drawings*, 1963-1964; fig. 5), in cui la superficie è marcata da incisioni che la solcano. Superficie metallica e carta sono dunque poste già a partire dagli anni d'esordio su uno stesso piano di ricerca e sperimentazione, giacché l'intervento su carta è considerato da Icaro a vario modo come momento primario (in quanto essenziale) di scultura. Sebbene la definizione di *Pulp Drawing* risalga a un tempo ulteriore rispetto alla loro realizzazione, è utile formulare una constatazione: definendo come disegno il suo agire in senso scultoreo sulla carta, Icaro dilata la valenza concettuale di un medium che non considera esclusivamente supporto di un segno, né lo trattiene confinato a uno spazio propedeutico della ricerca plastica, ma al contrario lo esplora nelle sue diverse potenzialità, come materiale da coinvolgere e su cui intervenire in senso scultoreo²³. L'azione compiuta nei *Pulp Drawings* è appunto intesa come modificazione della superficie in un'accezione plastica: non un'estroffessione dal retro che altera la bidimensionalità del supporto, come avviene nella ricerca di Enrico Castellani, bensì una sorta di graffio a intaglio realizzato con un punteruolo di ferro che porta in evidenza lo spessore interno del materiale - la grana, la porosità, il profumo della carta... -, ovvero la vita organica della materia, svelando l'invisibile, nella polarità del bianco e del nero (ottenuto, quest'ultimo, oscurando la superficie chiara con l'inchiostro di china), e in una traiettoria di rimandi e suggestioni che allineano al nome di Fontana quelli di Klein e Manzoni.

Struttura, percezione, colore

La ricerca condotta tra il 1963-1964 permette di orientare il linguaggio della scultura verso un nuovo orizzonte di azione e pensiero, e conduce Icaro all'esplorazione di una nuova *misura*. Misura intesa come ricerca di un nuovo ordine del gesto. E misura in quanto passaggio da un'azione a "dimensione di mano", o nel caso degli *Incastri* (1964; fig. 6) a quella relativa all'ampiezza delle braccia aperte, verso l'individuazione di un nuovo canone: quello che lo scultore definisce «il sorgere ambizioso della figura»²⁴, ovvero della verticalità del corpo plastico in relazione alla misura umana, riferimento cruciale da allora in avanti della sua opera, in un'accezione dichiaratamente antimonumentale.

In una breve stagione di lavoro Icaro realizza alcune figure verticali modellate in gesso e in creta, alcune delle quali sono poi formate in cemento armato, materiale che permette di lavorare su una scala maggiore rispetto alle piccole *Terrecotte*, e di finalizzare il gesto verso una nuova progettualità, nel raggiungimento

di un particolare geometrismo e dinamismo della scultura. Anche negli *Incastri*²⁵, Icaro cerca di raggiungere un certo controllo del mezzo utilizzato, compiendo dei tagli nell'argilla con un filo di acciaio trattenuto alle estremità dalla braccia distese. In questo caso, registrando ogni minimo sussulto e movimento del corpo, il filo seziona il blocco di terra rendendo però visibile il risultato soltanto alla fine, quando vengono asportate le parti di argilla tagliate. Nella dialettica che si istituisce tra casualità e progetto, tra fare e vedere, si situa l'atto creativo, in cui l'autore diventa spettatore privilegiato di un risultato non prevedibile a priori.

Come appunta Mario Bertoni, le opere in cemento rispondono a un'esigenza «di figuratività che si tiene discosta dall'idea di rappresentazione»²⁶. Se *La Silenziosa*, *La Tenera* e *Personaggio solare* (tutte del 1965), esposte alla *V Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio*²⁷, esplorano la verticalità in una dimensione magico-surrealista (fig. 7), *Parallelepipedo e cilindro* e *Bicilindrica* (entrambe del 1965; fig. 8)²⁸ rivelano una suggestione brancusiana in relazione a un'essenzializzazione della forma in direzione strutturale.

Osservando l'ombra proiettata sul muro da questi "personaggi", affiora la seduzione per la forma impreveduta, regalata dal caso, che crea una continuità tra l'elemento scultoreo verticale e l'ombra materializzata sul piano orizzontale. Tale rivelazione permette di portare l'attenzione agli aspetti immateriali della percezione - ombre, riflessi, rifrazioni... - che con la scultura assumono una consistenza fisica così come nei *Pulp Drawings* è l'invisibilità interna del materiale a rivelarsi nella sua flagrante plasticità.

Svincolandosi completamente dalla figurazione, in *Riflesso* e *Rifrazione* (entrambe del 1965; fig. 9), esposte alla IX Quadriennale²⁹, Icaro attinge un'ulteriore semplificazione della forma plastica in direzione astratta. Si cimenta con l'acciaio: sconfessa la natura intrinseca del materiale (le cui caratteristiche sono la durezza e la rigidità) per permettere al materiale stesso di raggiungere, nel farsi materia di scultura, la sua "utopia" (liquidità).

Il triennio che si dipana dal 1963 al 1965 è dunque un periodo intenso di sperimentazione, caratterizzato da slanci e cadute: si susseguono molteplici momenti di scultura che implicano l'avvicinamento a materiali diversi, in quanto il materiale è per Icaro sempre «conseguenza diretta della messa a punto dell'idea»³⁰, e ogniqualvolta la tecnica impone limiti alla realizzazione del lavoro, la risoluzione sta nel riconoscere il fallimento come stimolo verso la ricerca di nuove prospettive di investigazione e interrogazione della scultura. Terra, gesso, carta, latta e cemento; il marmo³¹, che incontrerà nuovamente molti anni più tardi, ma allora subito abbandonato per la lentezza dei tempi di lavorazione; e nel clima del boom economico dei primi anni Sessanta, l'attenzione ricade naturalmente anche sui materiali della nuova società tecnologica-industriale - dall'acciaio al tubo colora-

to - che proprio in quegli anni fanno la comparsa, al di qua e al di là dell'Atlantico nelle sperimentazioni plastiche di una nuova generazione di artisti.

La forma cilindrica è quella che più contiene l'idea della verticalità del corpo umano, e proprio per tale ragione è già presente nelle sculture in cemento come *Parallelepipedo e cilindro* e *Bicilindrica*. Tuttavia Icaro avverte il limite del cemento (troppo pesante e con scarsa possibilità di articolazione), così che nella sua ricerca di "cilindricità" la soluzione si presenta quando intuisce la possibilità di utilizzare il tubo di acciaio, già pronto, di diverso spessore e dimensione, che può essere assemblato, tagliato, modulato, colorato con vernici industriali che immettono la scultura nello sgargiante universo pop del nuovo paesaggio socio-culturale del boom economico³². In quegli stessi anni in cui nel Regno Unito la giovane generazione degli allievi di Anthony Caro sperimenta una nuova scultura in termini di spazio, e approda al colore in quanto forma - da Phillip King a William Tucker, da Isaac Witkin a Michael Bolus -, Icaro ricorre all'intervento cromatico per articolare i volumi e conferire alla forma una diversa consistenza plastica.

Il tubo è una struttura rigida ma all'interno cava che lascia passare l'aria conferendo al vuoto una dimensione di spazio. La scultura di Icaro «si porge sul mondo - osserva Maurizio Fagiolo dell'Arco in occasione della presentazione della mostra personale tenutasi alla Galleria 2000 di Bologna (1966), in un testo che coglie alcuni aspetti cruciali della poetica dell'artista -, sonda lo spazio, interroga le quattro dimensioni: perduto il senso antico d'una forma piena, escono alla ribalta i vuoti». In questa prospettiva lo spazio non è più un'entità «precostituita in cui collocare ordinatamente le forme»³³, bensì è generato dalla forma stessa ed è inteso dall'artista come spazio atmosferico.

Con opere come *Um Pa Pa*³⁴ (1965), *Zan Zan* (1965), *Lavori in corso* (1966), *Abbracciamoci nel tango* (1966) prendono vita mobili situazioni plastiche che accentuano la vocazione antimonumentale della scultura in direzione di una disinvolta ludicità, evidenziata anche dai titoli. Non si tratta più di oggetti da contemplare, ma di strutture che devono essere toccate, spostate, fatte girare e dondolare: quasi un invito al duchampiano «prière de toucher», definizione la cui essenza è ancora più conturbante se messa in relazione al monito brancusiano «non toccate le sculture: soffrono»³⁵, in un'ideale traiettoria della modernità che Icaro peraltro attraversa nella ricerca di una nuova via della scultura.

Fagiolo dell'Arco considera queste strutture mobili come «colossali giocattoli»³⁶, in linea con l'immagine intravista da Murilo Mendes, il quale parla di «animali di una nuova favola», di «una plastica carica di humor», che cela dietro una svagata leggerezza il pericolo di un mondo incerto retto dai delicati equilibri geopolitici della guerra fredda³⁷: un gioco serio potremmo dire parafrasando Mendes. Queste riflessioni si allineano alle parole stesse di Icaro, quando discorrendo sul

tema della “nuova scultura italiana”, nella conversazione con Gillo Dorfles, Gino Marotta, Carlo Lorenzetti, Attilio Pierelli, Alfredo Pizzo Greco e Remo Remotti, registrata da Nanni Loy, rivela:

Effettivamente è mia intenzione realizzare delle cose, degli oggetti molto semplici di forma, di colori primi elementari, che si caricano attraverso il movimento, di un certo senso di humor che ha per me lo scopo di ironizzare direttamente sulla scultura e indirettamente su certe situazioni e su certo costume borghese. Intanto divertire un po', far sorridere, entrare in comunicazione completa, diretta senza dover più guardare la scultura sul piedistallo col solito atteggiamento di riverenza, senza dover più dire: “Qui è il monumento tal dei tali”³⁸.

L'atteggiamento ludico, che fa proprio allora la comparsa nella scultura di Icaro, è di fatto una componente fondamentale della sua poetica, e si andrà sempre più determinando come comportamento, mediante lo spostamento d'attenzione dal “giocattolo” al verbo “giocare”, le cui radici sono da rintracciare a vario modo nell'ironia duchampiana. Il gioco, inteso nel periodo “tubista” come reazione alla “drammaticità” della scultura del secondo dopoguerra e all'idea di monumento, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta diventa per Icaro possibilità di conoscenza ed esperienza che l'uomo fa del mondo, tanto da condurre l'artista a rispecchiarsi nelle riflessioni di Eugen Fink, il cui testo *Il gioco come simbolo del mondo* sarà citato nel catalogo della sua mostra personale al PAC nel 1982³⁹. Ma il riferimento alla categoria del gioco permette di compiere una considerazione di portata ancora più ampia, ovvero di volgere l'attenzione al nuovo orizzonte della scultura italiana del secondo dopoguerra che, affrancandosi dal peso della retorica monumentale, indaga a vario modo questa categoria, in uno scenario che da Melotti giunge a Pascali, e che di volta in volta declina il gioco come affabulazione, sogno, visione, ironia, fantasia, alla ricerca di una nuova “responsabilità” della scultura.

Per quanto il geometrismo e il “macchinismo” di queste opere abbia indotto la critica ad affiancarle a quel côté della ricerca plastica coeva che tendeva ad utilizzare materiali e procedimenti industriali con una modalità progettuale vicina alla produzione di serie⁴⁰, Icaro non è mai interessato a penetrare nelle finalità della tecnica. In questa precisa angolatura, l'azione che porta al movimento e quindi al modificarsi della forma plastica nello spazio, oltre ad essere evidentemente distante da un'idea di movimento come lo intende Calder nei *mobiles*, cela un agire da parte dello spettatore che si configura come atto critico. «Il piacere di urtare l'osservatore per metterlo in stato reattivo domina quest'opera che nulla ha di casuale, ma rappresenta un'accurata scelta di elementi volutamente eterogenei accostati per conseguire lo scopo prefisso»⁴¹, si legge nella presentazione di *Happening* (1966; fig. 10), in occasione della mostra *La lettura dell'immagine* tenutasi al

Castello del Valentino a Torino nel 1966⁴². La forma della scultura può infatti essere modificata dal fruitore in base però a movimenti ben definiti dall'artista che si fa ancora una volta, come negli *Incastri*, spettatore privilegiato dell'accadimento della propria opera. La teatralità dell'*happening* d'oltreoceano, cui il titolo della scultura ovviamente rimanda, viene dunque declinata da Icaro nella particolare relazione che si istituisce tra opera, autore, spettatore e spazio, inteso quest'ultimo, per l'appunto, come spazio atmosferico.

Naturale conseguenza di questa riflessione sarà l'approdo a una dimensione praticabile della scultura, nel momento in cui tutta una nuova generazione di artisti sta a vario modo vivendo il passaggio dall'oggetto all'*environment*. Per Icaro è il transito dal "tubo" alle *Forme di spazio* (1967), in cui il tubo torna tuttavia per un'ultima volta ad essere utilizzato in un'accezione ambientale nel *Campo San Marino* (1967; fig. 11). L'evento plastico si trasforma in un campo aperto, da agire ed esperire: immerso in un orizzonte di tubi di altezza diversa, di due tonalità di verde organolettico, il fruitore può muovere i vari elementi e cambiare la configurazione della struttura nello spazio in base a una possibilità in parte definita dall'artista e in parte imprevedibile. *Campo San Marino* è fisicamente realizzata in Italia nell'estate del 1967 per la mostra *Nuove tecniche d'immagine* alla Biennale di San Marino, quantunque sia stata ideata nei primi mesi del soggiorno a New York, dove l'artista risiede a partire dall'aprile 1966⁴³. Tra Italia e Stati Uniti si dispiega infatti la vicenda biografica di Icaro, da allora sino a tutti gli anni Settanta. Tra questi due orizzonti geografici, che scandiscono due opposte visuali di spazi, di tempi, di memorie, egli nutrirà la propria poetica e proseguirà la propria messa in crisi della forma per rifondare una nuova dimensione della scultura e ritrovare «la scultura di *sempre*»⁴⁴.

- 1 Si veda a tal proposito M. G. Messina, *Identité italiane a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia*, in «Palinsesti», 4, 2014, online [qui](#).
- 2 Nel 1957 Icaro scrive a Umberto Mastroianni chiedendo di venire accettato come apprendista nel suo studio a Torino. Dopo circa un anno l'artista lo accoglie nel suo studio a Cavoretto. In un primo momento Icaro concilia l'apprendistato con gli studi universitari in Lettere che tuttavia presto abbandona per dedicarsi completamente alla scultura. A Mastroianni si deve la scelta del nome d'arte Icaro. Siccome a Torino vi erano due fratelli scultori il cui cognome era Chissotti, Mastroianni suggerisce al giovane artista di cambiare nome e su un taccuino scrive: «Da oggi ti chiamo Icaro: vola, vola, vola! Tuo Mastro». P. Icaro, in conversazione con L. Conte, Tavullia (PU), 30 novembre 2005.
- 3 Il presente contributo rielabora e approfondisce i primi due capitoli della monografia che ho dedicato a Paolo Icaro in corso di stampa presso Mousse Publishing, Milano.
- 4 Mi riferisco a L. Conte, *Perché "lo spazio è il sempre del tempo": La ricerca di Paolo Icaro fra anni Sessanta e Settanta*, in *Paolo Icaro. Biografia Ideale*, catalogo della mostra, Pesaro 2009, a cura di L. Pratesi, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 24-39; e a *Paolo Icaro. 1967-1977*, catalogo della mostra, Bologna 2012, a cura di L. Conte, Bologna, 2012.
- 5 *Faredisfareifarevedere 0106768* è il titolo della mostra personale di Icaro inaugurata il 15 giugno 1968 alla Galleria La Bertesca di Genova.
- 6 Con le *Terrecotte* inizia il percorso dell'autobiografia di Icaro, *Lavori 1963-75 Works*, Milano, 1976 [da ora in poi indicata con LW e relativo numero].
- 7 *Cinque scultori. Henry Moore, Lucio Fontana, Umberto Mastroianni, Mirko, Alberto Viani*, catalogo della mostra, Torino 1960-1961, Torino, 1960.
- 8 P. Icaro, in L. Conte, *Percorsi nella geografia di Paolo Icaro fra anni Sessanta e Settanta*, in «Quaderni di scultura contemporanea», 10, 2011, p. 40.
- 9 *Ibidem*.
- 10 P. Icaro, in M. Bertoni, *Botta e risposta su Fontana e Giacometti*, 1988, intervista pubblicata in M. Bertoni, *Paolo Icaro*, Ravenna, 1990, pp. 150-151.
- 11 È curioso rilevare che, presentando la ricerca di Mastroianni nel 1960, Michelangelo Masciotta scriva dell'«irruenza» dell'artista come «stimolo al fare, magari al disfare per rifare». Cfr. M. Masciotta, in U. Apollonio, G.C. Argan, M. Masciotta, *Cinque scultori. Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani*, Torino, 1960.
- 12 Alla fine del 1960 Icaro lascia lo studio di Mastroianni, considerando terminato il periodo di apprendistato, e si trasferisce a Roma per avviare la propria ricerca artistica in autonomia.
- 13 P. Icaro, in conversazione con L. Conte, Tavullia (PU), in più sessioni nel corso del marzo 2011.
- 14 M. Mendes, in *Sculture di Paolo Icaro*, catalogo della mostra, Roma 1962, Roma, 1962.
- 15 In momenti diversi, durante le conversazioni intercorse con Icaro, è emerso il ricordo di queste sperimentazioni plastiche che alternativamente sono state ricondotte al periodo precedente l'apprendistato presso lo studio di Mastroianni o al 1960, quando "incontra" per la prima volta l'opera di Fontana, nel periodo dell'imminente trasferimento a Roma.
- 16 *Accordo musicale* è pubblicata nella copertina del catalogo della mostra *Sculture di Paolo Icaro*, cit.
- 17 M. Panzera, *Al cospetto di recenti opere di Paolo Icaro*, in *Paolo Icaro. Su misura*, catalogo della mostra, Firenze 2010, a cura di L. Conte e M. Panzera, Firenze, 2011.

- 18 Mendes, *Paolo Icaro*, cit.
- 19 Cfr. a tal proposito Icaro in *Percorsi*, cit., p. 40.
- 20 H. Arendt, *The human condition*, 1958, trad. it. *Vita activa. La condizione umana*, 1964, rip. Milano, 2004, p. 70.
- 21 Bertoni, *Paolo Icaro*, cit., p. 9.
- 22 Questo ciclo di bassorilievi non è datato. In relazione ai ricordi dell'artista si ritiene possibile collocarli al 1963-1964.
- 23 Un nucleo di otto *Pulp Drawings* (1964) è stato acquisito nel 1966 da Joseph H. Hirshhorn e attualmente conservato al Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC.
- 24 P. Icaro, in conversazione con L. Conte, 14 aprile 2015.
- 25 Due *Incastri* sono esposti alla *III Biennale d'Arte della Ceramica* a Gubbio, segnalati in catalogo con i titoli *Forma timbrica* e *Rapporto chiuso*. Con *Forma timbrica* Icaro riceve il IV Premio del Ministero per il Commercio con l'Estero. *III Biennale d'Arte della Ceramica. IX Premio Gubbio "Mastro Giorgio"*, catalogo della mostra, Gubbio 1964, Gubbio, 1964, p. 26, nn. 375, 376.
- 26 Bertoni, *Paolo Icaro*, cit., p. 10.
- 27 *V Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio*, catalogo della mostra, Roma 1965, Roma, 1965, vol. I, p. 52, nn. 19, 20, 21.
- 28 *Bicilindrica* viene donata a Eugenio Battisti per la collezione del *Museo Sperimentale di Arte Contemporanea* ideata da Battisti per la città di Genova poi confluita alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino.
- 29 *IX Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra, Roma 1965-1966, Roma, 1965, p. 135. Le opere sono segnalate con i titoli *Riflesso 1*, *Riflesso 2*, *Riflesso 3*.
- 30 Icaro, in *Percorsi*, cit., p. 41.
- 31 Nell'estate 1963 Icaro è invitato da Giuseppe Marchiori a partecipare al *Primo seminario Henraux della scultura* organizzato dalla Società marmifera Henraux, a Querceta di Seravezza (Lucca). L'obiettivo del seminario era di offrire a giovani scultori l'opportunità di avvicinarsi alla tecnica di lavorazione del marmo, potendosi giovare delle abilità artigianali delle maestranze locali, nonché delle tecnologie e dei materiali messi a disposizione dalla storica azienda versiliese. Il progetto rientrava nella strategia di rilancio del marmo nell'arte contemporanea messa a punto da Erminio Cidonio, amministratore delegato dell'azienda. Una fotografia dell'opera realizzata da Icaro è pubblicata in B. A. [B. Alfieri], *Il primo Seminario Henraux della scultura*, in «Marmo», 2, 1963, p. 213.
- 32 Icaro a tal proposito osserva:

La scultura l'ho scelta io come mezzo espressivo perché a me piace lavorare, articolare un discorso con le forme nello spazio. Ora uso anche il colore: voglio offendere l'occhio per sconvolgere l'uomo con le mie cose. Per questo ho usato il tubo: una forma della nostra civiltà industriale, aggressiva e carica di allusioni, e cerco di usare tutti gli elementi possibili per allargare il discorso: colore, movimento, tutto, pur di raggiungere una nuova forma.

In *Nuova scultura italiana. Conversazione registrata di Nanni Loy con Gillo Dorfles, Gino Marotta, Icaro, Lorenzetti, Pierelli, Pizzogreco, Remotti*, Campobasso, 1966. Con questo libro la casa editrice Nocera inaugura la nuova collana «Flash» nell'intento di divulgare aspetti e proble-

mi delle poetiche contemporanee. Il primo numero propone una forma editoriale inedita. Si tratta, appunto, di una conversazione registrata di N. Loy con G. Dorfles, G. Marotta, P. Icaro, C. Lorenzetti, A. Pierelli, A. Pizzo Greco e R. Remotti sul tema della "nuova scultura italiana", il cui format in qualche modo può essere assimilato al ben più noto *Autoritratto* di C. Lonzi che sarà pubblicato nel 1969.

- 33 M. Fagiolo dell'Arco, in *Icaro*, catalogo della mostra, Bologna 1966, Bologna, 1966. Le opere esposte in mostra sono *Zan Zan* (1965), *Gira tu che giro io* (1965), *Din dalan* (1965), *Um Pa Pa* (1965) e *Abbracciamoci nel tango* (1966).
- 34 Esposta altresì nel 1967 nel Padiglione Italiano dell'Expo di Montréal, *Um Pa Pa* entra in quello stesso anno nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.
- 35 Questa frase di Brancusi fu citata in relazione a Icaro da Mendes nella presentazione della mostra alla Galleria Schneider, Roma, 1962, cit., e riproposta da Fagiolo dell'Arco nella presentazione della mostra alla Galleria 2000, Bologna, 1966, cit.
- 36 Fagiolo dell'Arco, cit.
- 37 Scrive Mendes: «Nessuno ignora la gravità che si nasconde nell' "humor": questi tubi (in metallo) di Icaro sono stati creati per i parchi del nostro tempo, da dove tanti bambini si sono abituati a veder sorgere dal cielo l'ipotesi di qualche arma da distruzione». M. Mendes, presentazione, in *Dalla polemica alla costruzione*, catalogo della mostra, Roma 1966, Roma, 1966.
- 38 Icaro, in *Nuova scultura italiana*, cit.
- 39 E. Fink, *Spiel als Weltsymbol*, 1960, trad. it. *Il gioco come simbolo del mondo*, Roma, 1969, citato in *Paolo Icaro*, catalogo della mostra, Milano 1982, Milano, 1982.
- 40 Mi riferisco alla mostra *Immagini di spazio* organizzata da G.C. Argan alla libreria Feltrinelli di Roma nel giugno 1965, e alle successive *Giovane scultura italiana. Icaro, Remotti, Lorenzetti, Marotta, Pierelli, Pizzo Greco*, Milano, Galleria Cadario, 16 maggio - 10 giugno 1966 (catalogo con presentazione di G. Dorfles); *La nuova scultura italiana. Icaro, Lorenzetti, Marotta, Pierelli, Pizzo Greco, Remotti*, Roma, Galleria Arco d'Alibert, 30 maggio - 26 giugno 1966; *Icaro, Lorenzetti, Marotta, Pierelli, Pizzo Greco, Remotti*, Firenze, Centro Internazionale Arredamento, giugno 1966; Cinquale (MS), Garden House, luglio 1966 (catalogo con testi di G. Gatt, L. Vinca Masini, I. Tomassoni); *Nuova scultura italiana. Bonalumi, Degani, Icaro, Lorenzetti, Marotta, Pizzo Greco, Remotti*, Genova, Galleria La Polena, 29 ottobre - 30 novembre 1966; nonché ai seguenti articoli G. Marchiori, *La Nuova scultura italiana: Icaro, Lorenzetti, Marotta, Pierelli, Pizzo Greco, Remotti*, in «Metro», 11, 1966; C.C., *Il design scultura*, in «Domus», 444, 1966, pp. 45-48; G. Dorfles, *Giovane scultura italiana*, in «Marcatré», 26-29, 1966, p. 424. In relazione alle mostre che ruotano attorno alla definizione di "nuova scultura italiana", Icaro osserva, in *Percorsi*, cit., p. 41:

Io non mi riconoscevo molto in quella definizione. Era un gruppo eterogeneo di artisti, la cui unica forza coesiva poteva essere quella di guardare la scultura al di là del monumento. Per il resto, penso che ciascuno di noi avesse un proprio percorso davanti, che non si poteva contenere in quella dimensione di gruppo.

- 41 Cfr. «Il Compasso», 1, 1966.
- 42 Da quest'opera nasce un'ulteriore scultura, *Fetta di polenta o Happening n. 2* (1966), su cui Icaro osserva, in LW, nn. 17, 18, 19:

Fetta di polenta è l'ultimo dei pezzi colorati. Lo chiamo anche *Happening n. 2* perché si è sviluppato da *Happening n. 1*. Solo è capace di più completa espansione e contrazione

di cambiare ampiamente la sua fisionomia. In altre parole è disposto a contraddirsi ad ironizzarsi. È un pezzo da addio e non solo in modo metaforico. Infatti lascio Roma in modo drastico diretto a New York. Un certo cambiamento. Era la primavera del 1966. .

43 *Sesta Biennale d'Arte Repubblica di San Marino. Nuove tecniche d'immagine*, catalogo della mostra, San Marino 1967, Venezia, 1967.

44 Icaro, in *Percorsi*, cit., p. 39.



Fig. 1: *Seme (Maternità)*, 1961, bronzo, 50 x 43 x 26 cm, collezione dell'artista, foto Oscar Savio, Roma, courtesy Archivio Paolo Icaro



Fig. 2: *Soggetto mitologico*, 1962, gesso patinato, 25 x 18 x 24 cm, collezione privata, foto Oscar Savio, Roma, courtesy Archivio Paolo Icaro



Fig. 3: *Girasole (Forma di maggio n. 5)*, 1963, terracotta, 37 x 32 x 9 cm, collezione dell'artista
foto Nancy Nina, courtesy Archivio Paolo Icaro



Fig. 4: Lo studio di Primavalle a Roma, con visibili alcune *Terrecotte* (1963) e una superficie di latta perforata (*Senza titolo*, 1963-1964), foto Paolo Icaro, courtesy Archivio Paolo Icaro



Fig. 5: *4 Plus 4 Plus 1 (Pulp Drawing)*, 1964, intaglio a rilievo su carta Fabriano, 70,3 x 100,2 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, Gift of Joseph H. Hirshhorn, 1966, courtesy Archivio Paolo Icaro



Fig. 6: *Incastro chiuso*, 1964, terracotta dipinta di nero, 16 x 30 x 12 cm, collezione dell'artista, foto Oscar Savio, Roma, courtesy Archivio Paolo Icaro



Fig. 7: Veduta della V Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio, Palazzo delle Esposizioni, Roma, aprile - maggio 1965. Da sinistra: *Personaggio solare*, 1965, cemento, 192 x 47 x 34 cm, Collezione dell'artista; *La tenera*, 1965, cemento, 195 x 35 x 40 cm, collezione dell'artista; *La silenziosa*, 1965, cemento, 170 x 34 x 34 cm, collezione dell'artista, foto Herbert Lattes, Roma, courtesy Archivio Paolo Icaro



Fig. 8: *Parallelepipedo e cilindro*, 1965, cemento, 195 x 32 x 29 cm, collezione dell'artista, foto Renato Gozzano, courtesy Archivio Paolo Icaro



Fig. 9: *Riflesso*, 1965, acciaio, 180 x 15 x 15 cm, collezione privata, Stati Uniti, foto Nancy Nina, courtesy Archivio Paolo Icaro

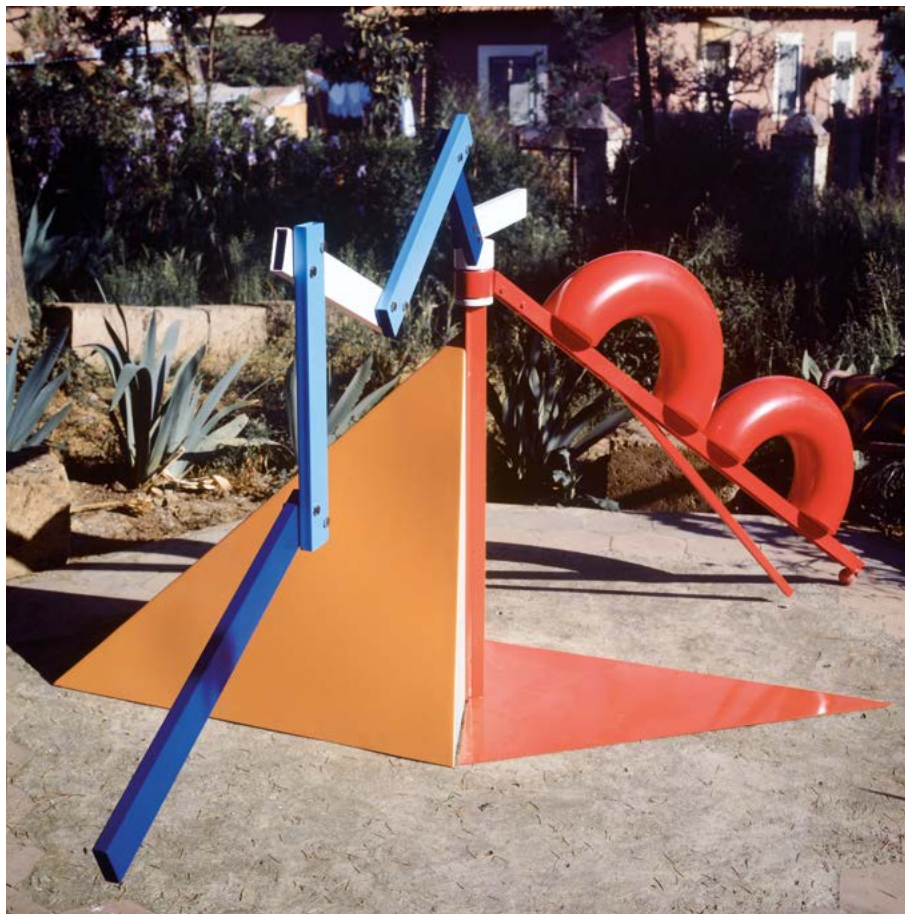


Fig. 10: *Happening*, 1966, acciaio smaltato, 122 x 183 x 230 cm, collezione dell'artista, foto Paolo Icaro, courtesy Archivio Paolo Icaro



Fig. 11: *Campo San Marino*, 1967, acciaio smaltato, 110 x 500 x 400 cm. Nell'allestimento della *Sesta Biennale d'Arte Repubblica di San Marino. Nuove tecniche d'immagine*, Palazzo dei Congressi, San Marino, 15 luglio - 30 settembre 1967. Foto Nancy Nina, courtesy Archivio Paolo Icaro