

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 41-49.

Oltre Arte Povera 2011

Germano Celant

L'impulso a riaffrontare nel 2011 il tema dell'Arte Povera, come insieme di ricerche storiche e attuali, avviene dopo decenni di studi specifici sui singoli artisti che si sono oramai affermati come protagonisti internazionali di una storia del contemporaneo. Ma è proprio in quest'ultima definizione che risiede la necessità di riproporre e di rileggere qual è stato il contributo linguistico e comportamentale, sociale e ambientale legato a questo momento. Qual è stata la differenza rispetto a quanto era successo prima e qual è stata l'influenza sul dopo, considerando che il contesto degli studi e delle vicende artistiche è fortemente cambiato dal 1990, quando dinnanzi all'arte si è aperto un universo di territori culturali, estetici e creativi che lentamente iniziavano a erodere la centralità del mondo euroamericano. Se l'Arte Povera, come tutti i movimenti che l'hanno preceduta o seguita fino agli albori del 2000, è stata capace di registrare i cambi o i flussi di emergenze sperimentali che si svolgevano sull'asse nord-atlantico, con la nuova coscienza di una mondializzazione legata a una visione postcoloniale, la riflessione dell'arte sull'identità si rivela inficiata di un forte nazionalismo e un costante imperialismo, dove l'unicità è un vicolo cieco.

Al pari l'idea di una linearità e una direzionalità si frantuma contro l'incommensurabilità delle culture globali perché diventa evidente che la nuova produzione artistica è sempre più lontana dai centri di potere, quelli sull'asse Parigi-New York. Non è un caso che le esposizioni "Paris-Moscow"; "Paris-New York" e "Paris-Berlin" al Centre Pompidou segnino la definizione di una centralità euroamericana, ma siano poi messe in crisi nel 1989 dall'esposizione "Magiciens de la Terre" che accetta di presentare l'eterogeneità multiculturale di una società artistica o quanto meno estetica.

Si inizia a considerare l'integrazione delle differenze e delle apparenze, seppur facendole rientrare sotto un ombrello ancora di marca europea. È una scossa alle vicende degli studi di storia dell'arte e della programmazione dei musei che ha la conseguenza di spingerli¹ a evitare l'omogeneizzazione e il predominio. Si prospetta invece un cambio di segno sulla conoscenza e sull'informazione artistica da parte degli storici e dei curatori, dove le loro dottrine si arricchiscono di implicazioni antropologiche e di aperture verso i *cultural e visual studies*.

Al tempo stesso sul piano dei contenuti l'aspetto utopico delle avanguardie, dalle moderne alle contemporanee, con l'avvio di una mondializzazione che è capace di integrare tutte le differenze e le diversità, tende a trasformarsi in una partecipazione democratica dove non si pone più alcun gruppo di sfondamento linguistico, definito con il termine militare di "avanguardia". Decade la condizione di attacco contro i valori esistenti e qualsiasi produzione artistica è inevitabilmente integrata, non più per la sua forza spiazzante e dirompente, ma per la sua possibile traduzione in comodità, con un prezzo e relativo mercato che ora arriva a espandersi in tutto il globo culturale.

Se queste sono alcune coordinate di analisi del presente, cosa significa oggi analizzare e ripresentare le vicende dell'Arte Povera, la sua filosofia e la sua pratica, databili a metà degli anni sessanta, quando esisteva ancora una forte polarità euro-americana e le differenze tra arte alta e arte bassa erano ancora praticate, tanto che l'uscita dalla tradizione della pittura e della scultura ha

segnato i suoi protagonisti e le loro ricerche? Quale ulteriore lettura si può fornire considerato che sono mutate le condizioni politiche, sociali ed economiche che si basavano sulla contrapposizione di due fronti, eredità della guerra fredda, e si sono aperti universi eterogenei ruotanti su un mercato globale?

La prima domanda è conseguenza di un motivo centrale interno a questo cambio di segno epocale: la relazione tra particolarità e universalità. Vale a dire se l'Arte Povera sia stata un movimento che rifletteva solo le circostanze italiane ed europee, funzionando da agente dirompente rispetto alla continuità artistica del momento, così da risultare un prodotto "nazionale", oppure si è posta come pratica che tendeva a trascendere questi limiti per entrare nel territorio dell'internazionalismo. Seppure questo ruotasse su un binomio tra Europa e America, certamente l'Arte Povera ha cercato di mettersi in relazione con il mondo "conosciuto" o meglio "riconosciuto".

Tale processo di consolidamento internazionale è avvenuto attraverso la processualità del fare, non l'aspetto iconico, dove a contare è stata l'eterogeneità delle materie e delle pratiche che fluidificano e fluttuano tra loro. In tal senso si inserisce, sin dall'inizio, in una critica dell'univocità linguistica ed egemonica che regnava specialmente attraverso i modelli americani della Pop Art e della Minimal Art. Forme estetiche e comunicative che erano anche veicoli di potere capaci di produrre, come successe, un'egemonia globale. Lo spirito radicale che informava le prime ipotesi di interpretazione dell'Arte Povera, definendole di "guerriglia"², corrispondeva a un ingenuo spirito di ribellione al presente e futuro dominio. Non certamente da un punto di vista locale contro il globale, ma da una prospettiva che, nutrendosi nell'*humus* ribollente che alimenterà le vicende degli anni sessanta, cercava di reagire contro l'espansione di un controllo che non era solo economico e culturale, ma principalmente linguistico, perché affidato allo status conservativo della pittura, dall'Action Painting alla Pop Art.

Il discorso dei singoli contributi artistici immetteva, date le diversità individuali, il tema dell'ibrido, così che l'arte arrivasse a comprendere in sé la mescolanza e la commistione di elementi, eterogenei e discordanti, quanto tutte le forme di espressività visuale, che non potevano più essere confinate alla piatta tela o alla costruzione elementare volumetrica, attuata con materiali tradizionali e industriali. Un argomento di espansione verso tutte le possibili materie "trovate", senza giudizio di valore plastico e ottico, che diventa fondamentale negli anni ottanta perché si lega a un pensiero aperto a tutte le situazioni e le condizioni operative, tanto da diventare un modo di pensare e di filosofare, in cui oggi un artista può adottare, in simultanea, qualsiasi tipo di segno o di materiale e di linguaggio, arrivando a includere, senza escludere pittura e scultura, anche tutte le altre arti e tutte le altre tecniche.

L'intento di coprire il gap tra le differenze e superare i confini per creare un'estetica senza limiti, anche performativa, è un passo linguistico importante, tanto che viene praticato immediatamente in "Arte povera più Azioni povere"³. Mentre un altro attestato, in cui l'ibrido tra "materie" è praticato come uscita dal territorio tradizionale dell'arte, è il *crossover* tra le arti che artisti come Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini e Mario Merz verranno a praticare entrando nel territorio del teatro e della fotografia, della performance e dell'architettura, così da muoversi in un mondo multilinguistico. Nel caso di Alighiero Boetti, lo sconfinamento arriva a includere la marginalità culturale, quella dell'artigianato afgano, a Kabul, che indica già un muoversi - seppur all'epoca inconscio - verso un formalismo postcoloniale, in cui l'arte si fa mescolanza tra locale e globale. Un'osmosi che comporta una *crosspollination* di soggettività e di identità che si sviluppano "fuori e senza casa" estetica: un primo tentativo di arte transnazionale. Seppur basato su una relazione inevitabilmente iniqua, incentrato sul potere dell'economia, il risultato è certamente di rivalutazione e di ricezione del fare dell'altro, quanto meno di una ricerca di dialogo.

Ma prima di parlare di aggancio alle zone globali, l'Arte Povera sembra essere stata fondamentale

per la ricerca di contatto e di scambio, diretto e complice, con le vicende artistiche di oltre Atlantico. Quindi una prima uscita dal territorio europeo, in cui erano rimaste circoscritte le avanguardie storiche, dal Cubismo al Surrealismo e al Realismo, operanti dalla Spagna alla Russia: un'entrata in una dimensione oltre-oceanica. Non una difesa dei confini e delle identità, ma una sortita verso una visione non solo acqua e terrestre ma aerea, che accelerasse gli intrecci e comprendesse poli - allora - lontani.

Da tale spinta è scaturita la necessità di dialogare e di confrontarsi, da europei, con gli artisti e i teorici americani, quanto il tentativo di mettersi sullo stesso piano di potere estetico, tanto da attuare uno scambio paritetico⁴ che non era ancora avvenuto in pieno. Prima a causa del dominio francese che aveva segnato tutta la metà del secolo e dopo, dal dopoguerra agli anni sessanta, a causa dell'Action Painting che, con l'Espressionismo Astratto e le successive ricerche pop e minimal, aveva avuto la predominanza sul mercato e sull'informazione.

Un muoversi che, in conseguenza di una visione sferica del mondo artistico, inizia ad assumere l'intera mappatura terrestre come corpo di produzione estetica ed espressiva, tanto da connetterne le città in diversi stati, quanto continenti e oceani⁵. Non è un caso che questa visione aerea in arte si sviluppi proprio all'epoca in cui artisti come Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Smithson, Richard Long e poi Nancy Holt e Dennis Oppenheim si avventurano, dopo una ricognizione con l'aeroplano, nei deserti e nelle pianure nevose per "marcarle" visualmente con interventi effimeri e macroscopici. È altresì vero che questo allargamento territoriale, a partire dal 1970, arriva a comprendere i contributi fondamentali dell'arte in Giappone e in America Latina, nonché a interrogarsi sull'assenza di altri continenti come l'Asia e l'Africa. Un riorientarsi storico e culturale che tendeva sempre più a introdurre culture visuali altre, non più assunte come derivati, ma come narrazioni indipendenti e autonome.

Tale tensione verso un'orizzontalità dei territori geografici e linguistici comporta un ulteriore cambio di segno, specialmente per la storia dell'arte. Questa, sino agli anni sessanta, poneva le sue radici cognitive nel passato, con una visione retrospettiva che si focalizzava su un preciso punto della storia e della tecnica. Era un'indagine al microscopio sul reperto, già inserito in una trama di informazioni che arricchivano o che dovevano essere messe in discussione. Un procedere superspecialistico, da ieri a oggi, che, con l'avvicinarsi agli anni novanta, entra in crisi perché si capisce che il passato è una interpretazione del presente, ha solo valore in relazione all'oggi. In questa prospettiva la storia si fa dall'oggi a ieri, secondo parametri interpretativi che si basano soltanto sugli "artefatti" umani, fuori da ogni valutazione formalista⁶. Inoltre, l'avvento di un'arte effimera e temporale, sempre più protesa verso l'evento, se non la piena performance, inevitabilmente fa collassare l'idea di un oggetto permanente che potrà essere studiato nel futuro. Toglie agli storici, come Giulio Carlo Argan, Leo Steinberg e Giuliano Briganti, che collegavano la storia del passato con la storia del moderno, il tempo di analisi "a distanza" dei fatti e degli accadimenti.

La nuova generazione di storici è invece costretta a lavorare "sul campo", e a mutare la sua strategia di indagine e di verifica, per passare dallo scavo archeologico e archivistico, alla registrazione in tempo reale, se non all'anticipazione e alla previsione della storia, quasi un'operazione di preveggenza che azzera il giudizio a posteriori, per rischiare un giudizio a priori. Tale mutamento di prospettiva temporale è palesemente dettato da una globalizzazione che vede il capitale d'impresa (anche artistica) proteso ad anticipare i valori e le produzioni estetiche le quali, venendo imposte come "universali", possono fruttare e rendere su ogni mercato del mondo.

Dovendo lavorare su un evento, su quanto sta succedendo e non sarà ripetuto, saltano tutti i riferimenti oggettuali, per cui si scatena un potenziamento degli strumenti documentari cinematografici e fotografici, come diversa concezione di registrazione temporale, da parte dei

critici e degli storici contemporanei. Tra questi si pone l'immediata inclusione, dagli anni settanta, del video come utensile di creazione estetica e artistica. L'idea non è più di scoprire dati del passato, ma trattenere i dati del presente che tendono a scomparire e a dissolversi. Nasce qui un'altra osmosi che l'Arte Povera, come gli altri movimenti paralleli, Conceptual Art, Land Art e Body Art, mette in circuito: la tattica di un'apertura a tutti i media.

Il trattenere le immagini, via medium, e riappropriarsene a piacere, quando è necessario, fa sì che l'esperienza del fatto contemporaneo sia immediatamente storicizzata, per cui si crea un ulteriore iato tra storia tradizionale dell'arte e nuova storia dell'attuale. Una volta accaduta l'esperienza è diffusa, quasi in simultanea, dopo avere compiuto un minimo attraversamento del mercato delle gallerie private, dagli strumenti mediatici, quali giornali e riviste, televisioni e radio, per passare poi a una pseudo-verifica dei musei e degli storici e a una vera valutazione da parte delle case d'asta⁷. Siccome tutto ciò non avveniva negli anni sessanta, la lettura storica di movimenti come l'Arte Povera va riconsiderata perché la sua radicalità linguistica e poetica ha una diversa valenza ora che la determinazione dei valori è affidata al *global market* per cui si pone il problema di una verifica della "resistenza" che tali ricerche hanno condotto contro questo inglobamento.

Esistono ancora sacche di resistenza, come alcuni esempi di Land Art e di Earth Works, in territori sperduti dell'America, oppure quali tipi di ricerche, in tutto il mondo, continuano a opporsi a questo annullamento? Si pongono testimonianze che non rientrano nella tipologia e nelle categorie estetiche che conosciamo, ma sono veri contributi al vedere e al percepire, fuori dalla definizione obsoleta di "arte"? Se assumiamo la possibilità di una "storia dell'arte globale", è o sarà possibile trovare esempi di questa attitudine in Senegal o in Guinea, in Pakistan o in Siberia, in Nigeria e in Arzerbaijan, in Mongolia e a Haiti senza che questi risultino effetti indiretti delle vicende euroamericane, come è successo per la recente "Russkoe Bednoe" sull'Arte Povera in Russia⁸, esempio di riappropriazione che non conduce fuori della tradizione? Si può stendere un racconto storico che sia mutuamente leggibile e interpretabile, così da trovare un altro territorio che escluda il giudizio e si riduca a parlare solo dell'aspetto socio-economico della storia dell'arte? In tal senso le due polarità che l'Arte Povera ha attraversato, l'avanguardia e ora la mondializzazione, con il relativo mercato globale, possono funzionare da ambito di lettura per i futuri storici dell'arte?

È tutto questo che ha portato nel 2011 a sollecitare l'intervento di molti storici e critici d'arte contemporanea sul soggetto dell'Arte Povera, perché l'ipotesi è di uscire dalla univocità del discorso teorico interno al movimento e dalle polarità che si sono vissute sino a oggi, per entrare in una terza condizione che forse non si inserisce in un sistema controllato e definito, chiuso e coerente, ma si può svolgere per discorsi e narrazioni parallele che non vengono mai a toccarsi, perché provengono da tutte le culture e non intendono omogeneizzarsi in una sola.

Se questo è ipoteticamente possibile per quanto riguarda una raccolta di contributi scritti, quale è la logica che informa l'evento mostra "Arte Povera 2011" che attraversa tutto il territorio italiano da Torino a Bari, via Milano, Bergamo, Bologna, Roma e Napoli? Il progetto di raccontare le vicende dell'Arte Povera, nella sua complessità e nella sua ampiezza, tali da comprendere tutti i suoi protagonisti, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Mario Merz, Marisa Merz, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini e Gilberto Zorio, ha sempre comportato un senso di "incompletezza", perché l'ipotesi di contenere tutte le problematiche sia storiche sia individuali, facendole esperire in un medesimo territorio, è stata quasi sempre impensabile. Inoltre le strutture museali esistenti difficilmente riescono a offrire una visione anche "parzialmente totale" di alcune ricerche nate negli anni sessanta, ad esempio la Minimal Art o la Land Art, così come l'Arte Povera, che non sono state mai sottoposte a una storicizzazione espositiva, perché gli spazi di un singolo museo, seppur

capiente, sono risultati estremamente insufficienti; si veda l'esempio riduttivo della mostra "Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972", nel 2001 alla Tate Modern di Londra. L'attenzione è stata portata all'oggetto sicuro e gestibile, venendo a negare l'aspetto eversivo di queste ricerche rispetto ai limiti del museo, che non ammette alcuna deroga ai limiti espositivi. Questi non includono, quindi escludono, l'utilizzo di animali e di materiali pericolosi, dal gas al fuoco, quanto la presenza di processi deteriorativi come la putrefazione della frutta o lo scioglimento del ghiaccio e di materie organiche. Di fatto, l'inclusione di qualsiasi processo vitale, quanto mortale, è negata dall'istituzione museale che in teoria si dichiara in relazione al tempo dell'esistenza, ma esclude in pratica ogni procedimento partecipatorio che non sia controllato e legalizzato, connesso alla sicurezza di un oggetto finito e immobile.

E se le generazioni operanti dall'inizio del ventunesimo secolo stanno inserendo la partecipazione e la relazione con l'arte, ad esempio Carsten Höller, Tobias Rehberger, Tino Sehgal, Rirkrit Tiravanija, Gabriel Orozco e Francis Alÿs, l'immissione di un'esperienza a rischio del pubblico è ancora una situazione rimossa e non praticata. I modelli partecipatori sono ridotti, tanto che quando avvengono sono confinati. La consapevolezza di tali limitazioni, quanto la necessità di dare spazio a molte forme di soluzioni concreto-comportamentali, sviluppate nel tempo e nello spazio, secondo un percorso che è variato e si è modificato nei decenni, hanno spinto il progetto "Arte Povera 2011", a muoversi su diversi livelli di presentazione, da quello storico al contemporaneo, dal locale all'internazionale, dal singolo al collettivo. Tuttavia questi attraversamenti mossi dall'invito⁹ a fare una mostra a Milano, dove questa ricerca non era mai stata presentata nella sua completezza, non potevano essere costruiti né enucleati in un singolo edificio o territorio, per cui è stato inevitabile iniziare a pensare a un arcipelago di musei e di ambienti, di spazi urbani e spazi architettonici in cui poter concentrare alcuni aspetti, non tutti, delle molteplici storie dell'Arte Povera.

Tale narrazione, spezzata e dislocata, è sembrata più consona a mostrare in parallelo le pratiche della ricerca, come si sono sviluppate dal 1967 a oggi. L'intento è di offrire un completo contributo espositivo e teorico su una ricerca che, sin dalla fine degli anni novanta, sta ricevendo rapidamente innumerevoli attenzioni teoriche e analitiche, quanto rivalutazioni sul piano linguistico ed economico. Non si propone di creare un nuovo racconto dell'Arte Povera, né di condurre un'operazione celebrativa, piuttosto di concentrarsi sui diversi aspetti che danno consistenza a storie multiple. Un momento di ripensamento e di messa in prospettiva storica che si può considerare "relativo", perché ancora condotto fuori dall'universo accademico che continua a impegnarsi su interpretazioni locali e nazionalistiche¹⁰ non ancora relative a una storia globale.

La necessità di sviluppare questo discorso nel grande arco del territorio italiano è inoltre sollecitata dall'ulteriore consapevolezza che la mondializzazione ridurrà lentamente ma inesorabilmente l'Italia a un enorme comprensorio metropolitano. Se infatti si confronta il numero dei suoi abitanti, con qualsiasi quantità urbana in America Latina o in Cina, è facile verificare che il nostro paese è non più "grande" di due città come Mexico City, in Messico, e San Paolo, in Brasile, messe insieme; oppure è equivalente a una media provincia cinese, come Anhui con i suoi cinquantasette milioni circa di abitanti. Pertanto, la nozione di sistema museale è costretta inevitabilmente a considerare la sommatoria dei singoli musei, rispetto alla loro identità locale. E, sebbene ogni istituzione cercherà di mantenere la sua identità e il suo legame con il territorio, sarà sempre più catapultata a mettersi in rete, senza emulazione, né protagonismo che non sia quello di una convergenza di interessi scientifici ed estetici.

Ciò significa che è urgente iniziare¹¹ a pensare una configurazione museale, su temi specifici, che comprenda molte città e le loro istituzioni, in questo caso del contemporaneo, la rete riguarda soltanto: Torino, Milano, Bergamo, Bologna, Roma, Napoli e una futura istituzione a Bari, a cui dovranno agganciarsi altre realtà, già esistenti, naturalmente con altre motivazioni a venire come

Trento, Venezia, Prato, Nuoro, Catanzaro, Palermo e molte altre. Tale insieme, nel corso dei prossimi anni, sarà assunto come un "museo ad alta velocità", perché possibile tramite le nuove comunicazioni ferroviarie e aeree, quanto inevitabile per la futura trasformazione di regioni in nuove metropoli, come la Sicilia, la cui fortuna è di essere posta al centro del Mediterraneo e quindi si presenta potenzialmente¹² come fulcro di tutti gli scambi nell'ambito degli assi tra Nord e Sud, Europa e Africa, Est e Ovest.

Per concludere, oltre a funzionare da soggetto "comune" condivisibile per la creazione di una vera rete di musei in Italia, che si nutra delle differenze per convergere sul risultato internazionale e globale, come può essere letto il messaggio sottinteso in un evento come "Arte Povera 2011"? Forse come un invito a rileggere questo periodo storico, segnato da una totale democratizzazione dei segni e delle espressioni, in un contesto che oggi supera le polarità tra Europa e America: assumerlo come un punto estetico nella geografia globale che si è venuta formando a partire dall'inizio del ventesimo secolo. Per ottenere cosa? Certamente, oltre a una sua arricchita storicizzazione, una messa in sintonia con quelle ricerche "povere" che si sono venute costituendo nei paesi che erano stati definiti "ai margini" del sistema dell'arte. Al tempo stesso un avvio di studio sull'esistenza di una molteplicità di attitudini estetiche di base che, senza voler trovare risonanze altrove (queste rifletterebbero un ulteriore ritorno al passato, basato su un'attitudine comparativa, assunta dall'alto, già impostata su una "derivazione") possano permettere un contatto materico, non iconico né artistico in tutta la sfera terrestre.

La storia dell'arte che si avvia a essere globale sta iniziando infatti a dimostrare che tali connessioni sono sempre esistite costituendo percorsi paralleli, dove non si è posta alcuna precedenza. Una verifica delle configurazioni dei materiali, come professata dai suoi "attori", che consideri l'identità assolutamente autonoma di altre fatture, che non sono emerse per ragioni di forze economiche, politiche e culturali. Aspirazione a una rivalutazione delle vicende "materiche" (per evitare il termine artistico) di altri continenti, seppur coscienti di un'evitabile condizionamento "imperiale" del nostro valutare e fare storia, perché legato alla conoscenza di un procedere energetico specifico nel tempo e nello spazio, come è quello definito negli anni sessanta. Un aprirsi a una situazione sconosciuta, senza parametri, consapevoli che il risultato non potrà confermare un'egemonia né una centralità, piuttosto le rimuoverà completamente.

¹ Inizia a circolare la domanda se sia possibile una storia dell'arte globale, con le conseguenze di un'apertura quanto di una messa in discussione del modo di raccontare sia scritto sia espositivo. Bibl.: *Is Art History Global?*, a cura di J. Elkins, Routledge, New York-London 2007; *Art and Globalization*, a cura di J. Elkins, Z. Valiavicharska, A. Kim, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2010.

² G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, Roma, novembre-dicembre, p. 3.

³ "Arte povera più Azioni povere", a cura di G. Celant, Amalfi, 4-6 ottobre 1968.

⁴ Il 1969-1970 è un biennio di svolta sul piano dell'informazione artistica perché, utilizzando al massimo il potere di "sacralizzazione" internazionale che le istituzioni europee, dalla Biennale di Venezia a Documenta, dai musei olandesi a quelli svizzeri, avevano portato al moderno, quanto al presente, si attua non pianificata - un'imponente campagna espositiva, prodotta in Europa e in America sugli strappi linguistici nel contemporaneo. Seppur anticipato dalle intuizioni del mercato come nel caso di "Prospect 68" a Düsseldorf, il biennio successivo vede il 15 marzo 1969 l'apertura di "Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren", a cura di Wim Beeren, allo Stedelijk Museum di Amsterdam, seguita una settimana dopo da "When Attitudes Become Form", curata da Harald Szeeman alla Kunsthalle, Berna, e qual che mese dopo dal libro di G. Celant, *Arte povera*, London-Milano-New York-Tubingen. Sempre sul piano del dialogo internazionale il 1970 è segnato dall'immediato ampliamento territoriale e storico di queste ricerche, a maggio, da "Between Man and Matter" curato da Yusuke Nakahara, alla Metropolitan Art Gallery, Tokyo, a giugno da "Conceptual Art Arte Povera Land Art" a cura di G. Celant alla Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino e a luglio da "Information" a cura di Kynaston McShine, al Museum of Modern Art, New York. Come si può verificare il processo di riconoscimento in diretta delle nuove vicende artistiche è attuato prima in Europa e in Giappone, sia sul piano dell'attualità sia su quello della storia, e poi in America. A partire dal 1972, con la concentrazione in un solo quartiere, SoHo (Bibl.: *New York-Downtown Manhattan: SoHo*, a cura di R. Block, Akademie der Künste, Berliner Festwochen, Berlin, settembre 1976), delle più importanti gallerie americane ed europee, da Leo Castelli a Paola Cooper, da Ileana Sonnabend a John Weber, da Ok Harris a Holly Solomon, seguite dal berlinese René Block (Bibl.: T. Hesse, *The Germans are coming*, in "New York Magazine", New York, giugno 1974) e poi dalle italiane Gian Enzo Sperone e Christian Stein, avviene il definitivo mutamento di leadership informativa. New York, con le sue gallerie, i suoi musei, le sue fondazioni, come la DIA e poi le sue case d'asta, detta e impone i dati artistici da acquistare e da storicizzare. Tale situazione sarà rimessa in discussione alla fine degli anni novanta con la creazione di un mercato globale che arriva a comprendere l'Asia, in particolare la Cina, ma anche il Brasile, l'India e il Messico, per cui la centralità di New York sopravvive ma viene seriamente ridimensionata.

⁵ Nel film *Hardcore*, 1969, di Walter De Maria, mentre la camera compie tre giri circolari per riprendere due figure che simbolizzano l'Occidente e l'Oriente, il Cow Boy e la Geisha, sul fondo del Mojave Desert in California, il sonoro è dato dalle onde che si rifrangono singolarmente nell'oceano Atlantico e nell'oceano Pacifico, l'andamento del suono è convergente e arriva al massimo volume quando i due oceani "si incontrano", per poi scemare man mano che si allontanano. Il film fu proiettato in un cinema torinese in occasione dell'opening di "Conceptual Art Arte Povera Land Art" a Torino, il 12 giugno 1970.

⁶ D. Summers, *Real Spaces*, Phaidon, London 2003.

⁷ A partire dagli anni settanta lo sviluppo dell'editoria dedicata agli artisti viventi registra un boom produttivo, totalmente assente nel dopoguerra, tanto che dall'inizio del ventunesimo secolo le monografie sulle singole produzioni coincidono oramai con la prima o seconda uscita pubblica delle opere. Questo esclude ogni tipo di possibile "storicizzazione" del percorso creativo, perché si affida a un mercato tipografico, in cui l'artista o il gallerista coprono le spese di produzione, lasciando all'editore la scarna distribuzione. Lo stesso sta succedendo con le istituzioni museali, che vedendo ridotto sempre più il loro budget, sono costrette a ricorrere all'aiuto economico, a volte palese a volte nascosto, del mercato.

⁸ "Materia Prima. Russkoe Bednoe", a cura di M. Guelman, PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, luglio 2011.

⁹ Nei primi mesi del 2009 Davide Rampello, Presidente della Triennale di Milano, insieme a Martin Angioni, Amministratore Delegato di Electa, mi sollecita un possibile progetto sull'Arte Povera, ricerca che non ha mai trovato alcuna attenzione istituzionale nella città di Milano. Seppur interessato all'invito, sono consapevole dell'impossibilità di confinare in un unico edificio la complessità di tale fare che per esporlo degnamente avrebbe avuto bisogno di diverse istituzioni così da formare una rete in cui distribuire, in contemporanea, tutte le periodizzazioni linguistiche attraversate dagli artisti, sia in gruppo sia individualmente. Scaturisce qui la prima idea di impostare un dialogo con Torino-Rivoli, in relazione a MiTo, il quale si propaga lentamente alle altre città così da includere prima le mostre storiche, da "Arte povera", 1968 a Bologna, da esporre al MAMbo, ad "Arte povera più Azioni povere" di Amalfi, 1968, da presentare al MADRE - Museo d'Arte contemporanea Donnaregina a Napoli. Nel corso del tempo, in collaborazione con Electa, che diventa coordinatore ed editore, anche in relazione a una possibile manifestazione relativa ai 150 anni dell'Unità d'Italia, i contatti arrivano a comprendere prima le collezioni d'Arte Povera al MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo e la Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma e poi a pensare, con la GAMEC, a interventi più attuali e contemporanei in relazione agli spazi urbani della città di Bergamo e con il Comune di Bari per il Teatro Margherita, in corso di restauro.

¹⁰ G. Lista, *Amalfi Octobre 1968: un témoignage*, in "Arte povera", Ligeia Dossiers sur l'Art, nn. 25-28, ottobre 1998 - giugno 1999, pp. 103-111 e G. Lista, *Specificità e percorso storico dell'Arte Povera*, in "Arte povera, Interviste raccolte e curate da Giovanni Lista", Abscondita, Milano 2011, pp. 159-204. Qui l'autore, segnato forse dallo spirito nazionalista dei suoi studi sul Futurismo, si addentra in una lettura parziale e senza alcuna verifica dei documenti e dei fatti, affidati per gli aspetti inediti alle testimonianze verbali di familiari-artisti e di galleristi, in una interpretazione storica che tende a esaltare il carattere particolarmente localista dell'Arte Povera, senza verificare gli intrecci internazionali già creatisi a partire dagli anni sessanta con l'Europa e in seguito con l'America. Un'interpretazione italo-centrica, se non campanocentrica, dove le contraddizioni di una ricerca di contatti vengono ridotte a una storia personale, tesa a una appropriazione tarda, inficiata dalla mancanza di *checking facts*.

¹¹ Già nel 1997, quale direttore della Biennale di Venezia, proposi alle rare istituzioni museali esistenti e dedicate al contemporaneo, come il Castello di Rivoli, la Galleria d'arte moderna di Bologna, il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato e la Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma, di mettersi in rete tra loro e presentare il risultato del loro coordinamento espositivo in uno spazio all'interno della Biennale, così da utilizzare un'istituzione di risonanza internazionale per un sistema di musei italiani che stavano affiorando. Come sempre, per problemi di protagonismo locale, il progetto non si realizzò. L'iniziativa "Arte Povera 2011" lo riprende, incentrandolo sulle città che ne hanno ospitato gli albori, quanto lo sviluppo e la storicizzazione.

¹² Un interessante studio di fattibilità per trasformare la Sicilia in un Città Megalopolitana Globale è stato prodotto dall'architetto Pier Paolo Maggiora. Prendendo spunto dall'accelerato processo di mondializzazione dei mercati il progetto prevede l'assunzione futura della regione siciliana in "Piazza degli Scambi del Mediterraneo nel III Millennio". Un'anticipazione che si basa sulla congiunzione delle direttrici tra l'Europa continentale e nordica, quanto tra il nuovo mondo islamico e il mondo africano. Una visione creata dalle condizioni di un mutamento multiculturale che ruoterà sempre più sugli assi delle aree di eccellenza geografica. Bibl. Pier Paolo Maggiora & Associati, *Progetto Sicilia*, ArchA, Torino, febbraio 2011.