

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. 192-203.

La vita è una serie di azioni. "Arte Povera" a Genova e a Bologna

Anna Costantini

Un grande fermento attorno

Genova, agli inizi degli anni sessanta, è una città importante per l'economia dell'Italia del miracolo economico: sbocco a mare del triangolo industriale che forma con Torino e Milano, è sede di alcune delle principali aziende di Stato. In particolare, l'Italsider fa considerare la città come la capitale della siderurgia italiana¹. Ha una solida tradizione democratica ereditata dalla Resistenza (la città si è liberata da sola dall'occupazione tedesca) che ha improntato sia la classe operaia, sia la borghesia tradizionalista e cattolica. Una società per certi aspetti più chiusa alle novità della modernità e che fatica ad aggiornarsi ma di forti principi. In questo contesto, nell'ottobre del 1962 arriva a Genova per occupare momentaneamente la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna presso la facoltà di Lettere dell'Università, Eugenio Battisti. Allievo di Lionello Venturi, ha appena pubblicato quello che rimarrà uno dei suoi testi più importanti, *L'Antirinascimento*. Così Battisti ricorderà quel momento, vent'anni più tardi: "C'era, sul fronte delle arti, una varietà di tendenze, ciascuna rappresentata da un critico autorevole, giovane o vecchio che fosse; c'era un grande fermento attorno, in tutti i campi, ma era un fermento soprattutto creativo; c'era un chiaro nemico, l'accademia, consolidata nelle università e ramificata nelle società urbane, specialmente periferiche ai due centri, monopolisti, Roma e Milano"². Nel novembre del 1963, Battisti fonda la rivista "Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea", la cui redazione è affidata a Germano Celant. Inizialmente studente in ingegneria per desiderio della famiglia, Celant si è trasferito a Lettere e segue i corsi di Battisti³. Alla cena di Natale di quello stesso anno, "sempre stando tutti insieme", grazie a una piccola sottoscrizione nasce il Museo d'arte contemporanea. Allestito presso l'Istituto di Storia dell'arte dell'Università, verrà gestito dagli studenti "che andavano in giro a catturare doni degli artisti", e diretto dal "giovanissimo Celant"⁴. È questo il primo nucleo del Museo sperimentale d'arte contemporanea, costituito poi a Torino nel 1966 grazie alla donazione dello stesso Battisti che, non avendo trovato possibilità a Genova, individuerà nella Galleria Civica d'Arte Moderna il luogo più adatto per accogliere e conservare le più di cento opere raccolte nel frattempo⁵. Battisti si trasferisce negli Stati Uniti nel corso del 1964, l'anno dell'arrivo degli artisti della Pop Art alla XXXII edizione della Biennale di Venezia. L'attività delle gallerie d'arte di Genova è ancora lontana dal registrare la novità e prosegue, nei suoi esempi migliori, documentando l'attività, oltre l'Informale, di personalità quali Lucio Fontana (Galleria La Polena, 1964), Giulio Turcato (Galleria La Polena, 1964), Enrico Castellani (Galleria La Polena, 1964) o Carla Accardi (Galleria La Polena, 1965), da una parte; proponendo le esperienze più recenti dell'arte programmata e della poesia visuale, dall'altra (Getulio Alviani, Galleria del Deposito, 1964; Paolo Scheggi, Galleria La Polena, 1964; Mack Heinz, Galleria La Polena, 1964; Max Bill, Galleria del Deposito, 1964; Richard Lohse, Galleria del Deposito, 1964; Agostino Bonalumi, Galleria La Polena, 1964; Enzo Mari,

Galleria La Polena, 1965; Victor Vasarely, Galleria del Deposito, 1965). Nel febbraio del 1965, alla Galleria La Polena, è lo stesso Celant a curare la mostra collettiva "Proposte strutturali plastiche e sonore", presentata in catalogo da Umbro Apollonio. La rassegna include artisti quali, tra gli altri, Alviani, Castellani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Mari, il Gruppo N, Scheggi e Grazia Varisco e consiste in un'installazione in cui le opere interagiscono con la musica composta da Vittorio Gelmetti, nel direttivo di "Marcatré" e reduce dalla composizione della colonna sonora di *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni (1964), e Pietro Grossi. "Nel 1965, influenzato positivamente da Apollonio, mi interessai di arte programmata e dei suoi aspetti utopici, le letture di Norman Brown e l'arrivo dell'erba... una situazione molto intensa"⁶. Una situazione che non si riferisce solo a Genova ma che anzi, si sviluppa nei contatti di Celant soprattutto con Torino e con Roma, con qualche deviazione su Milano dove, per esempio, sempre nel 1965 conosce Luciano Fabro in occasione della sua prima mostra personale alla Galleria Vismara⁷. Ma è Torino che Celant considera "un centro attivo e internazionale di cultura"⁸. Nel maggio del 1964, Gian Enzo Sperone aveva aperto in città la sua galleria con una mostra collettiva che includeva opere di Roy Lichtenstein, insieme con lavori di Michelangelo Pistoletto, Aldo Mondino e Mimmo Rotella. Sperone, attraverso Pistoletto, nel 1965 conosce Pino Pascali, e qualche anno prima, sempre attraverso Pistoletto, la gallerista Ileana Sonnabend, prima moglie di Leo Castelli, che ha la sua attività a Parigi⁹. Nel gennaio del 1966, quando propone la mostra di Pascali, le "Armi", la galleria Sperone interrompe, dopo quasi due anni, la lunga sequenza di artisti della Pop Art americana proposti grazie a un accordo commerciale con la Sonnabend (e attraverso di lei con Castelli). Il 12 novembre dello stesso anno, quando inaugura un nuovo spazio espositivo a Genova, la Galleria La Bertesca, è ancora una mostra di artisti della Pop Art organizzata in collaborazione con Ileana Sonnabend (attraverso la conoscenza di Francesco Masnata, fondatore della nuova galleria con Sperone) quella che viene proposta a cura di Maurizio Calvesi¹⁰. Le edizioni di arte contemporanea della galleria diretta da Masnata e Nicola Trentalance, di cui il catalogo della mostra è il primo volume edito, sono a cura di Germano Celant. Un mese dopo, in dicembre, la stessa galleria propone, a cura di Celant, la mostra personale di Michelangelo Pistoletto dedicata agli *Oggetti in meno* presentata nello studio dell'artista a Torino all'inizio dell'anno.

Un'estate esplosiva

Il 1967 è un anno di passaggio: ormai sembra sempre più difficile ignorare il disagio impreveduto di una società che sembrava lanciata senza ripensamenti verso un futuro tecnologico rassicurante, in cui si poteva solo migliorare la qualità della vita e andare per lo più d'accordo, grazie a una sorta di patto sociale, nei casi migliori venato di paternalismo. La grande industria di Stato, cui tante famiglie genovesi avevano affidato la propria esistenza, pensava addirittura possibile compiere la rivoluzione estetica che le avanguardie storiche avevano iniziato: l'Italsider produce edizioni grafiche e oggetti di design e li vende a condizioni vantaggiose ai propri impiegati e operai. Il grande impulso del soggiorno genovese di Battisti viene capitalizzato da Torino, dove in aprile apre il Museo sperimentale d'arte contemporanea con una mostra curata anche da Celant. È importante rilevare come, a questa data, nella selezione degli artisti presenti, siano riunite per la prima volta opere di Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz e Giulio Paolini. Ci sono, infatti, alcuni movimenti importanti da registrare, in questi primi mesi del 1967, nella rete di scambi personali che è alla base della nascita dell'Arte Povera. Degli artisti che poi saranno riuniti a settembre nella prima mostra del gruppo alla Galleria La Bertesca, l'unica condivisione possibile al momento è quella tra Kounellis e Pascali, in parte biografica e geografica, in parte suffragata da una ricerca comune. Il loro punto d'incontro, oltre ad avere frequentato ambedue l'Accademia di Belle Arti di San Luca, è anche e soprattutto la galleria L'Attico di Fabio Sargentini, che appare sulla

scena romana nell'ottobre del 1966 proprio con una mostra di Pascali¹¹, seguita, nel marzo del 1967, da una personale di Kounellis¹². I due artisti sono inclusi insieme anche nella mostra collettiva, curata da Maurizio Calvesi, "8 pittori romani" che la Galleria de' Foscherari di Bologna propone in aprile¹³. In giugno, la mostra collettiva "Lo spazio degli elementi. Fuoco Immagine Acqua Terra" organizzata da Sargentini in galleria, rappresenta indubbiamente un momento importante per l'elaborazione critica dell'Arte Povera ma più per l'intuizione sugli elementi primari che caratterizzano in realtà solo le opere di Kounellis e Pascali¹⁴, che per il gruppo degli artisti scelti, ancora lontano, nonostante la presenza in più di Pistoletto, da quello che sarà riunito e presentato a Genova a settembre¹⁵. Il "gruppo" si delinea maggiormente a Torino, ancora una volta da Sperone. In aprile, in concomitanza con l'apertura del Museo sperimentale, la galleria propone una collettiva senza sostanziali giustificazioni teoriche che riunisce artisti tra loro molto diversi come Dan Flavin, James Rosenquist, John Chamberlain, Andy Warhol, Fontana, Pistoletto, Gilardi, Piacentino, Fabro, Pascali, Giovanni Anselmo, Giberto Zorio. Manca Kounellis, ormai patrimonio di Sargentini ma sono presenti, per la prima volta, i torinesi Zorio e Anselmo, di cui la galleria organizzerà le prime mostre personali, rispettivamente nel novembre del 1967 e nell'aprile del 1968. Manca l'anello di coesione centrale, Alighiero Boetti. Il 19 gennaio 1967, nella galleria aperta da poco da Christian Stein, si era inaugurata la sua prima personale¹⁶, il giorno dopo si apriva quella di Fabro alla Galleria Notizie, sempre a Torino. Così Giulio Paolini ricorda quei giorni: "Il primo incontro con Alighiero avvenne nel corso dell'inaugurazione della sua prima mostra personale alla Galleria Christian Stein di Torino nel 1967... A quell'epoca, come sappiamo, era proprio a Torino che - per ragioni complesse e in certo senso misteriose - accadevano gli episodi che si riveleranno tra i più significativi dell'arte italiana... Forse proprio per la sua non conclamata gloria artistica e culturale - a confronto di città italiane più ricche di storia - Torino ha saputo cogliere la sfida di un'evoluzione in senso internazionale che ha portato contatti nuovi e inaspettati, anche per merito di alcuni protagonisti come Luciano Pisto, Gian Enzo Sperone, Christian Stein..."¹⁷.

Questo il racconto dello stesso Boetti: "Il 1967. È l'anno della prima mostra a Torino, dalla Stein. Non avevo fatto una collettiva, nulla. Lavoravo in una portineria, un buco, era pazzesco; di colpo, dall'isolamento totale, mi sono trovato in una certa situazione... dove ho visto per la prima volta i critici, tra cui Celant, e artisti, tra cui Zorio, in mezzo alle varie persone intervenute alla mostra. Pur non avendone coscienza, mi sono subito integrato nel mondo artistico. Ricordo che prima andavo ogni tanto a vedere le mostre da Sperone, ma timidamente, senza aprire bocca, e poi me ne uscivo... Di colpo, mi sono trovato in questo ambiente... è arrivata la Palazzoli, Trini, Henry Martin, mi hanno proposto di fare un multiplo, e ho fatto il *Contatore*. Poi si è interessata la Bertesca, mi si è avvicinato Pistoletto, e da lì si è partiti... Quell'estate del 1967... è stata calda, davvero esplosiva!"¹⁸. Tra Torino, Genova e in parte Milano e Roma, prende vita in questi mesi e si protrarrà per almeno due anni, un clima di condivisione quotidiana, senza distinzione tra momenti di lavoro e quelli distensivi, in cui spesso si sperimentano sostanze stupefacenti come hashish, marijuana e LSD. Un'opera di Boetti, *Manifesto*, realizzata nel 1967, elenca sedici nomi di artisti, ognuno contrassegnato una serie di simboli, una sintesi misteriosa di questo nuovo modo di entrare in relazione e di scoprire insieme molti aspetti della vita. "Ancora oggi mi sorprende, e mi commuovo, alla vista di quella famosa opera-manifesto," dichiarerà Paolini, una certificazione di "appartenenza alla schiera dei protagonisti di quella stagione artistica... Quel manifesto, elenco muto e imparziale di una visione privata, soggettiva e inespressa, annunciava però paradossalmente una scelta di campo esplicita e rigorosa: la considerazione che se di arte si parla di artisti si tratta, e non di altro, cioè di quasi tutto il resto."¹⁹. Questo contesto di appartenenza e di condivisione che non conosce soluzione di continuità tra lavoro e vita, è una delle maggiori conquiste della nuova generazione di artisti che inizia a configurarsi come gruppo in questi mesi. I galleristi, i critici, gli artisti, sono tutti

accomunati dal desiderio di creare una reale alternativa a quella che Battisti, da professore universitario scomodo, chiamerà in seguito, come si è visto, "un chiaro nemico, l'accademia". Anche il ruolo del critico viene ridefinito, fino ad assumere i connotati di una sorta di compagno di strada. Dirà Paolini a proposito di Celant: "Si trattava più che altro di un rapporto fondato sull'amicizia, vale a dire che un'attenzione critica era così preziosa e inaspettata da esser presa per 'oro colato'... Soltanto in seguito si sarebbero profilati atteggiamenti e punti di vista non sempre perfettamente concordi. Proprio allora la figura del critico cominciava ad abbandonare il ruolo di 'recensore', di giudice temuto e riverito, per cedere il passo a quello di amico, confidente, 'profugo' di una funzione al tramonto e in cerca di nuova ospitalità"²⁰. E nei due testi che presentano le mostre "Arte Povera" di Genova e di Bologna, Celant significativamente richiama in continuazione il tema dell'"esserci" dell'artista: "La presenza fisica, il comportamento, nel loro essere ed esistere, sono arte", scrive Celant (Bertesca 1967). E ancora ritorna sui concetti di "pura presenza", "presenza fisica", "comportamento", "uomo reale" (Bertesca 1967) oppure denuncia il "vuoto esistente tra arte e vita", l'esigenza di "possedere il reale dominio del nostro esserci" e infine di considerare l'arte "come stimolo a verificare continuamente il proprio grado di esistenza (mentale e fisica), come urgenza di esserci che elimini lo schermo 'fantastico' e mimetico dinnanzi agli occhi della comunità degli spettatori" (De' Foscherari 1968). A questo esserci dell'artista nella sua opera, senza più infingimenti, si aggiunge la presenza del critico, che dichiara il suo nuovo ruolo partecipe. Il testo in catalogo di Celant per la mostra di Bologna si apre con una dichiarazione tratta da un'intervista ai componenti del Living Theatre, apparsa su "Il Verri". Ma il dattiloscritto del testo riporta altre due citazioni molto significative. Una è di Gunther Anders: "La presenza dell'oratore è una notizia che camuffa il fatto che il suo è un giudizio già pronunciato"; l'altra è di Marshall McLuhan: "Il fatto che la pagina che leggete è stampata è di gran lunga più importante di qualunque messaggio che possa esservi trasmesso". La tensione a eliminare lo "schermo mimetico" tra sé e gli altri, tra l'artista e l'opera come tra il critico e l'artista o tra il critico e l'artista e il pubblico, è uno dei contributi più importanti dei mesi che hanno portato un gruppo di persone che ha scambiato opinioni, pensieri ed esperienze a elaborare, tra l'altro, anche l'Arte Povera.

Una crisi tautologica

La mostra "Arte Povera" presso la Galleria La Bertesca di Genova assembla sei opere in tutto²¹, una per artista presente, di cui l'unica realizzata in relazione allo spazio specifico per l'occasione specifica è quella di Emilio Prini. Tutte le altre, come succederà anche per quasi tutte le opere presenti alla Galleria de' Foscherari di Bologna, sempre con l'eccezione di Prini, provengono da altre mostre collettive o personali precedenti. Di Boetti è proposta una nuova versione di *Catasta*, già presentata nella sua prima mostra personale alla Galleria Stein nel gennaio del 1967. Là però l'opera è inserita in una moltitudine di forme e materiali, un'installazione piena e consapevolmente incoerente che esprime la sorpresa continua dell'artista rispetto alla varietà dei materiali impiegati. "Erano momenti di grande eccitamento", ricorda Boetti, "anche a livello di materiali: una scoperta. Quando ho fatto la *Catasta* di tubi di Eternit, ero andato in un deposito di costruzioni edili. Da impazzire a vedere le meraviglie che vi erano! Vi era proprio di tutto, dai mattoni refrattari, che sono bellissimi, alla lana di vetro, al polistirolo, tutto lì". La mostra da Stein è un immenso, casuale deposito mentre a Genova *Catasta* ritorna oggetto, che più che interagire con i lavori degli altri artisti, si isola nel suo rapporto con lo spazio, piuttosto costretto. A Bologna, Boetti ha la possibilità di esporre più opere: oltre a *Catasta*, *Bilancia*, 1966, *Panettone - Pietre e lamiere*, 1967, e *Mimetico*, 1966. In più realizza per la mostra il manifesto con la mappa *Città di Torino*. L'opera di Fabro esposta alla Bertesca è *Pavimento-tautologia*²², 1967. È un lavoro che condivide con le altre opere l'evidenza di quello che è, frutto di una "crisi tautologica: davanti agli oggetti mi accorgo che

sono sordi"²³. *Pavimento* è "costruito in uno o più pannelli rivestiti da piastrelle comuni. La superficie che ne risulta deve essere tenuta pulita e lucidata e costantemente coperta con carte o giornali. Del resto ogni esperienza che riguardi questo manufatto è limitata alla manutenzione"²⁴. A Bologna Fabro propone un lavoro ancora precedente, *Ruota*, 1964, presentato nella prima mostra personale tenutasi a Milano, alla Galleria Vismara, nel 1965: "Un braccio in acciaio inossidabile, pensile, incernierato alla parete, ha, saldato verso l'alto, a circa tre quarti della sua lunghezza, un cerchio dello stesso metallo. La lunghezza del braccio corrisponde alla circonferenza del cerchio. Il peso del cerchio provoca la flessione del braccio"²⁵. L'opera di Kounellis per La Bertesca è una struttura di ferro che contiene ed espone una reale quantità di carbone. È in relazione alle opere che l'artista sta preparando per la nuova mostra personale alla Galleria L'Attico che si terrà in novembre, così come lo è la struttura di ferro riempita di cotone che sarà esposta alla Galleria de' Foscherari in febbraio. A Genova, una fotografia dell'installazione testimonia, anche se in maniera appena accennata, la sua collocazione accanto a *Catasta* di Boetti. Anche l'opera di Paolini, *Lo Spazio*, 1967, è già stata esposta: in agosto, presso la Galleria del Leone, nella mostra curata dallo stesso Celant. L'opera alla Bertesca, composta da otto caratteri sagomati in legno compensato dipinto di bianco come la parete, assume un significato molto più assoluto rispetto a Venezia, dove, come testimoniano le fotografie dell'installazione, le lettere si individuano a fatica e identificano i muri della galleria come pareti-supporto degli altri lavori esposti. A Bologna Paolini ripropone *Averroè*, 1967, dopo averla esposta per la prima volta nella mostra personale presso la Galleria Notizie di Torino nell'aprile del 1967. Come spiega l'artista: "L'opera consiste in un'asta d'acciaio cromato che finisce con la tipica decorazione a foglia d'alloro. L'asta è alta 180 centimetri, circa l'altezza della persona, e sostiene, anziché una sola, quindici bandiere. Le bandiere che ho scelto non valgono di per sé, non sono cioè 'quelle' bandiere, semplicemente sono più di una bandiera e, quindi, sono quelle o altre, o altre ancora, o addirittura tutte le bandiere tranne quelle"²⁶. *I mc di terra*, 1967, di Pascali, è esposta sia alla Bertesca, sia alla Galleria de' Foscherari. In giugno, all'Attico di Roma, era stata inserita nella mostra collettiva "Lo spazio degli elementi. Fuoco Immagine Acqua Terra". A Genova l'opera è installata nella prima stanza, quella d'ingresso, avendo *Pavimento* di Fabro in un primo momento quasi in corrispondenza a terra²⁷, mentre nella collettiva di Roma interagiva direttamente con l'opera, sempre a terra, *9 mq di pozzanghere*, costituendo un insieme già ambientale. Chi invece non prescinde dallo spazio assegnato all'interno della mostra di Genova, è Prini, alla sua prima esperienza espositiva. *Perimetro d'aria*, 1967, consiste infatti in quattro neon collocati agli angoli di una stanza che, tramite un *relay*, ne segnalano il perimetro con la luce e il suono. Anche a Bologna Prini realizza un'installazione specifica per l'evento, *Ipotesi sullo spazio totale*, 1967, un'altra indagine sullo spazio che questa volta implica l'azione dell'artista stesso. Rispetto alla mostra della Galleria La Bertesca, a Bologna espongono anche Giovanni Anselmo, con un'opera costituita da un pannello di legno rivestito di formica trattenuto da una catena fissata al muro (*Senza titolo*, 1967), già esposto in dicembre in occasione di "Con temp l'azione"; Mario Merz (*Cestone*, 1967. L'opera proviene dalla mostra personale curata da Celant e inaugurata in gennaio da Sperone), Michelangelo Pistoletto, (*Bagno barca [Oggetti in meno, 1965-1966]*, 1966-1968), Gianni Piacentino (*Tavolo bronzo-bordeaux*, 1967-1968, e *Metalloid Gray-Brown Fence object*, 1967-1968), Mario Ceroli (*Le ombre*, 1968) e Gilberto Zorio (*Senza titolo*, 1968, due lastre d'acciaio tenute distanti e parallele da quattro ventose). Come esplicitamente indicato nella seconda di copertina del catalogo, la mostra "Arte Povera" alla Galleria de' Foscherari è realizzata in collaborazione con le gallerie L'Attico di Roma, La Bertesca di Genova e Sperone di Torino. Se infatti già alla Bertesca, come si è visto, la selezione degli artisti in mostra è il risultato di una serie di scambi e di contatti che trovano un punto d'incontro risolutivo, è in realtà a Bologna, a soli pochi mesi di distanza, che si configura con maggiore evidenza la volontà di presentare i singoli

artisti come gruppo. Tra le due mostre, si precisano le intenzioni di ognuno, soprattutto attraverso iniziative come "Con temp l'azione", curata da Daniela Palazzoli, e l'esperienza del Deposito d'Arte Presente di Torino, spazio espositivo pubblico finanziato da privati che diventa subito luogo di scambio e di discussione. La rassegna della Palazzoli coinvolge le gallerie Il Punto, Stein e Sperone e, rispetto alla mostra della Bertesca, include gli artisti torinesi Anselmo, Merz (non presente in catalogo), Pistoletto e Zorio. Tra le due mostre di Genova e Bologna, inoltre, Celant approfondisce la sua analisi critica nel testo pubblicato sul quinto numero di "Flash Art"²⁸ e con una nuova rassegna per l'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Genova, "Collage 1". Anche in questa mostra si aggiungono al gruppo di artisti selezionati per La Bertesca Anselmo, Pistoletto e Zorio, anticipando quindi, sostanzialmente, le scelte che verranno fatte per Bologna²⁹. È interessante notare, come si è più volte rilevato, che le opere delle mostre di Genova e Bologna, pur provenendo da mostre personali molto compiute, spesso le prime e quindi preparate per presentare il proprio lavoro inedito o una nuova ricerca, sembrano avere una certa intercambiabilità nelle rassegne di "Arte Povera". L'operazione di decontestualizzazione accentua notevolmente quello che è uno dei punti chiave della teorizzazione di Celant, la riscoperta di una tautologia estetica, per usare le sue stesse parole: "Una stanza è un perimetro d'aria, il cotone è cotone, il mondo è un insieme impercettibile di nazioni... il pavimento è una porzione di mattonelle, la vita è una serie di azioni"³⁰.

Gettati dal quinto piano e sentirai quant'è duro

Più che alla rilevanza della mostra in sé, come si è visto realizzata per lo più con opere provenienti da esposizioni precedenti, "Arte Povera" alla Galleria de' Foscherari di Bologna suscita il primo, importante dibattito intorno alla teorizzazione di Celant. Nel febbraio 1968 Celant ha ventisette anni e - tra settembre del 1967 e febbraio del 1968 - è già intervenuto con almeno tre testi teorici fondamentali sul tema. Nel dicembre dell'anno precedente, la critica Daniela Palazzoli, con cui Celant condivide da quasi un anno - con Tommaso Trini e Mario Diacono - l'esperienza della rivista mensile "Bit", come si è visto cura la rassegna "Con temp l'azione", un passaggio che tutti avvertono come molto importante per la generazione di artisti che si sta affermando, sia per il delinearsi definitivo dell'importante presenza torinese, sia per la caratteristica di "evento" che la mostra della Palazzoli evidenzia, con le prime "uscite" dal perimetro dello spazio espositivo di Pistoletto (*Palla di giornali*, 1966, che rotola tra le tre gallerie impegnate nel progetto), per esempio. Il dibattito inizia già nel catalogo della mostra alla Galleria de' Foscherari, poiché, oltre al testo di Celant, sono inseriti gli interventi di Renato Barilli e di Pietro Bonfiglioli, che curerà poi il dibattito nella sua interezza³¹. Bonfiglioli è critico e teorico letterario, d'arte e di cinema e dal 1962 presiede la Commissione cinema del Comune di Bologna, diventata, nel 1967, Cineteca comunale, alla fondazione della quale partecipa anche Vittorio Boarini. Bologna è una sede universitaria gloriosa anche per gli studi di Storia dell'arte: Francesco Arcangeli, a cinquantadue anni, succede sempre nel 1967 a Roberto Longhi, spostatosi a insegnare a Firenze. L'ambiente bolognese, già attraversato dalle prime contestazioni studentesche di qualche rilievo, ha in Barilli - che nel 1968 ha trentatré anni - un esponente della neoavanguardia legata al Gruppo '63. Anche il poeta visivo fiorentino Lamberto Pignotti ha partecipato all'esperienza della neoavanguardia, ha appena pubblicato la raccolta *Una forma di lotta* e inizia in questo periodo a essere influenzato dagli studi effettuati nel campo della semiotica. Nel dibattito si inseriscono poi Maurizio Calvesi, che ha appena pubblicato *Le due avanguardie*, 1966; Giorgio De Marchis che a Roma lavora alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e da tempo promuove, in particolare, i giovani artisti Kounellis e Pascali; lo storico e critico Umbro Apollonia, con cui Celant, dopo la partenza di Battisti dall'Italia, ha molto collaborato nel momento del suo breve interesse per l'arte programmata; il giovane Maurizio Fagiolo (nel 1968 ha ventinove anni) che ha pubblicato una delle prime ricognizioni "militanti"

sull'arte contemporanea *Rapporto '60*, 1966; Antonio Del Guercio, Achille Bonito Oliva e Renato Guttuso. Il coinvolgimento di tanti protagonisti degli studi e della critica, anche di ambito accademico, sancisce il riconoscimento definitivo della teorizzazione di Celant. Negli interventi, inspessiti da un'analisi ideologica che evidentemente risponde al prorompere della contestazione in ogni ambito di attività, incluso quello artistico, spesso è messa in evidenza una certa discrepanza tra il pensiero di Celant e il complesso delle opere degli artisti, così come in qualche caso si è contestata l'omogeneità delle esperienze artistiche tra loro. Ma è evidente che i temi considerati più rilevanti dell'insieme degli artisti identificati con l'Arte Povera sono il rapporto arte-vita, la rinuncia a qualsiasi ingingimento che riguardi la produzione artistica, incluso l'artista stesso e l'elemento temporale, quindi il processo di realizzazione dell'opera³², e una tensione verso "la riduzione dell'uomo come 'frammento fisiologico e mentale'"³³. Arcangeli esprime la sua posizione di dissenso in cui, in realtà - parlandone al negativo - si identificano alcune tra le evidenti caratteristiche degli artisti del gruppo, in particolare quando scrive di "regressioni banali più che primarie" o di una "inconfessata e inconscia vacanza dell'artista giovane di oggi e dei critici che lo illudono" o di "strutture primarie... modestamente ludiche"³⁴. Sarà Guttuso a replicare ad Arcangeli nella maniera più compiuta: "Il suo problema non è più il nostro, perché ciò che conta oggi, nell'arte e nella critica, è proprio prescindere dai dati certi e agire per aiutare l'attuarsi della prassi rivoluzionaria attraverso cui l'uomo, sull'esempio di Lenin, rovesciò il mondo, come un guanto. L'agire producendo arte ha una sua specificità insostituibile. Ma non è più la specificità cui si attiene Arcangeli, una specificità che si confonde con un concetto critico di qualità, in astratto"³⁵. Notevole poi l'intuizione di De Marchis nell'individuare "certi caratteri che per comodità chiameremo teatrali" e l'ingresso del fattore tempo nelle opere, "ogni volta una esecuzione, finita la quale gli oggetti tornano alla loro inerzia: nella loro misura entra così la durata"³⁶. Ma è Fagiolo che ha l'intuizione più importante. Dopo aver chiarito che non è l'attenzione ai materiali poveri quello che interessa questi artisti, quanto piuttosto "il fatto che balzi in primo piano proprio la tecnica", Fagiolo sottolinea l'importanza del ruolo di Celant: "Io vorrei parlare di una componente di questa mostra cui non penserà nessuno, dico Germano Celant... Pochi pensano che anche un critico deve (volente o nolente) sapere di fare arte... Non può essere che arte una critica venuta a trovarsi in una situazione che vede nell'arte la più sottile e penetrante forma di critica"³⁷. Prima del testo di Celant che presenterà la rassegna "Arte povera più Azioni povere" in ottobre ad Amalfi, è Pignotti a chiudere, in giugno, il dibattito. Il suo intervento coglie la fine di quell'idea di stabilità del sistema con cui si era aperto il decennio sessanta ("il progresso senza avventure") come l'inizio dell'arte del momento, a cui si attribuisce una funzione di lotta, perché "a forza di spingere l'acceleratore il sistema ribalterà". "Qui e ora", scrive Pignotti, "bisogna agire di contropiede, mischiare le carte in tavola, propagare false notizie, interrompere i collegamenti, aggirare le posizioni, cancellare le orme, ridere ai funerali, piangere per carnevale, ampliare la cultura intensiva del dubbio". Un'arte insomma che "ritorna alle cose, al mondo reale: che esiste, a prescindere da ogni filosofia speculativa. Gettati dal quinto piano e sentirai quant'è duro: il mondo reale", un'arte che sia "una proposta di vita"³⁸.

L'essenziale, conclude Pignotti, è che l'agitazione continui.

¹ L'Italsider si contraddistingue, in questi anni, per una particolare attenzione alla funzione sociale dell'impresa, specialmente in campo culturale. Per una ricostruzione della vicenda, cfr. per esempio E. Baiardo, *L'identità nascosta. Genova nella cultura del secondo Novecento*, Erga, Genova 1999, pp. 225-264.

² Testo di E. Battisti in *Pistoletto*, catalogo della mostra, Galleria La Polena, Genova 1983, n.p. Tra l'altro, Battisti ricorda come ottenne dall'Italsider delle borse di studio per storici dell'arte "in cambio di conferenze per gli operai".

³ "Con Battisti ero sottoposto a un fuoco di idee: è sempre stato una mitragliatrice. Per 'Marcatré' ho iniziato a curare la cronaca d'arte e facevo il giro di tutte le città italiane, così sono arrivato a conoscere direttamente i galleristi e gli artisti più importanti. In prima persona nei loro spazi e studi, come Schwarz e Fontana, De Martiis e Kounellis. A Torino ho incontrato Gian Enzo Sperone, Paolini e Pistoletto, Carla Lonzi e Pistoì, ed è stato un momento di energia che si è ripercosso su tutti gli anni a venire: G. Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, in G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti/Art Povera. Histories and Protagonists*, Electa, Milano 1985, p. 13.

⁴ Battisti, *op. cit.*

⁵ "L'idea del Museo è nata... non come scommessa o azzardo, ma per il bisogno di democratizzare gli strumenti del conoscere, di estendere la discussione e la fruizione dell'arte contemporanea, allora limitata per ragioni di strutture espositive e di mercato, a tre-quattro città al massimo". *Una testimonianza di Eugenio Battisti*, in M. Bandini, R. Maggio Serra (a cura di), *Il Museo Sperimentale di Torino*, catalogo della mostra, Musei Civici Fabbri Editori, Torino 1985, p. 22.

⁶ Celant, *Arte Povera. Storie...* cit., p. 14.

⁷ "At around the time of the Galleria Vismara exhibition Fabro first met Germano Celant". *Luciano Fabro: In Virtue of References*, in F. Morris, *Luciano Fabro*, catalogo della mostra, Tate Gallery, London 1997, p. 8. La mostra alla Vismara include l'opera *La Ruota*, 1964, poi riproposta nella mostra personale alla Galleria Notizie di Torino nel gennaio 1967 ed esposta nella seconda collettiva "Arte Povera" alla Galleria de' Foscherari di Bologna nel febbraio del 1968.

⁸ G. Celant, G. Zorio, *Una traversata nel crogiuolo delle irradiazioni artistiche*, in *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra, hopefulmonster-Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Torino-Prato 1992, p. 24.

⁹ "Michelangelo rimase il mio punto di riferimento ancora per due o tre anni. Uno dei suoi meriti eccezionali fu quello di portare Pino Pascali in persona, nel 1965, a Torino in galleria". I. Gianelli, intervista a Gian Enzo Sperone, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea-Charta, Milano 1993, p. 169. E a proposito della Sonnabend: "Un altro incontro per me fondamentale è stato quello avuto, tramite Pistoletto, a Parigi nel 1962 con Ileana Sonnabend e Leo Castelli, con cui avrei lavorato in seguito", in *ivi*, p. 170.

¹⁰ M. Calvesi, *Un pensiero concreto*, catalogo della mostra, Galleria La Bertesca, Genova 1966.

¹¹ Celant vede sicuramente la mostra di Pascali perché la recensisce il 20 dicembre 1966 sul quotidiano di Genova "Il Lavoro", occasione per presentare la produzione dell'artista nella sua interezza. G. Celant, *Con un repertorio di immagini sociali Pino Pascali aggredisce la "retorica"*, in "Il Lavoro", Genova, 20 dicembre 1966.

¹² La vicenda dei rapporti di Sargentini con Pascali e Kounellis è ricostruita da Sargentini stesso in *De septembre à septembre*, in *Pino Pascali*, catalogo della mostra, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1991, pp. 75-76.

¹³ La mostra, organizzata in collaborazione con la galleria La Tartaruga di Roma, presenta anche opere di Angeli, Ceroli, Festa, Fioroni, Schifano e Tacchi.

¹⁴ È in questa mostra che Pascali espone, per la prima volta, l'opera *7 mc di terra, 2 mc di terra*, 1967, poi inserita sia nella mostra "Arte Povera" della Bertesca in settembre a Genova, sia in quella alla De' Foscherari di Bologna nel febbraio del 1968 (solo l'elemento da 1 mc).

¹⁵ Curata da Calvesi e Alberto Boatto, la mostra, oltre a quelle di Kounellis, Pascali e Pistoletto, include opere di Umberto Bignardi, Ceroli, Gilardi e Schifano. Sargentini ha rivendicato, per questa mostra la primogenitura dell'Arte Povera: "Ainsi, c'est à Rame qu'eurent lieu les prémices de l'Arte Povera... Tous les artistes de l'exposition 'Fuoco immagine acqua terra' étaient représentés, ou presque". In Sargentini, *cit.* p. 76. In realtà, evidentemente, Sargentini considera la sezione della mostra della Bertesca "Im-Spazio", che includeva Bignardi e Ceroli. Quello che manca alla mostra romana è tutta la parallela elaborazione che stava avvenendo a Torino, cioè una parte essenziale del percorso.

¹⁶ In questa prima mostra è inclusa l'opera realizzata in tubi in fibrocemento Eternit, *Catasta*, 1966, ora in collezione Castello di Rivoli. Una versione in tubi Eternit sempre a sezione quadrata ma più grande è esposta alla galleria La Bertesca in settembre.

¹⁷ Intervista a Giulio Paolini di Ludovico Pratesi, in pieghevole stampato in occasione di "Alighiero Boetti Day", Auditorium RAI, Torino, 28 maggio 2011.

¹⁸ Intervista ad Alighiero Boetti di Mirella Bandini, versione integrale, in J-C. Ammann, M.T Roberto, A.-M. Sauzeau (a cura di), *Alighiero Boetti 1965-1994*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea-Mazzotta, Torino-Milano 1996, pp. 202-203.

¹⁹ Intervista a Giulio Paolini di Ludovico Pratesi, cit.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ "Il titolo completo della mostra alla Galleria La Bertesca curata da Germano Celant era "Arte povera Im-Spazio". Nonostante l'allestimento considerasse la mostra un insieme unico, nel pieghevole-catalogo risulta evidente l'intenzione di tenere criticamente ben separate le due sezioni: "Arte povera" (con Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali e Prini) e "Im-Spazio" (con Bignardi, Ceroli, Icaro, Mambor, Mattiacci e Tacchi), cui infatti Celant dedica due testi critici diversi. È per questa ragione che, in questo testo, si è scelto di riferirsi all'evento espositivo sempre e solo indicando il titolo "Arte povera", non essendo oggetto del contributo, né della mostra per cui è stato scritto, la ricerca degli artisti inclusi in "Im-Spazio".

²² *Pavimento* la prima *Tautologia* della serie. Viene realizzata per la prima volta per la mostra collettivo organizzata dalla Galleria Notizie di Torino nel giugno 1966 a cui partecipa anche Paolini.

²³ In *Luciano Fabro*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale-Comune di Milano, Cinisello Balsamo-Milano 1980, n. 6.

²⁴ *L. Fabro*, in catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 1967.

²⁵ *L. Fabro*, in catalogo della mostra, Galleria Vismara, Milano 1965.

²⁶ Intervista di Carla Lonzi a Giulio Paolini in C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, pp. 304-305.

²⁷ L'opera di Fabro, nell'allestimento definitivo, risulta spostata al primo piano della galleria.

²⁸ G. Celant, *Arte Povera, Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, Roma, novembre-dicembre 1967, p. 3. Da segnalare anche la pubblicazione di un ulteriore testo, in parte riassuntivo di tutti gli interventi di Celant di questo periodo, in "D'Ars agency" (G. Celant, *Arte povera*, in "D'Ars Agency", a. IX, nn. 38-39, 20 ottobre 1967 - 10 febbraio 1968, pp. 133-135).

²⁹ La mostra "Collage 1" (13-21 dicembre 1967) è realizzata in collaborazione con la Galleria La Bertesca e complessivamente include opere di Anselmo, Boetti, Ceroli, Fabro, Gilardi, Icaro, Mambor, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini, Gianni Emilio Simonetti, Tacchi, Zorio.

³⁰ G. Celant, *Arte Povera*, Galleria de' Foscherari, Bologna 1968, n.p.

³¹ Il dibattito si svolge tra il febbraio e il giugno del 1968 e sarà interamente pubblicato in P. Bonfiglioli (a cura di), *La povertà dell'arte*, quaderni Galleria de' Foscherari, n. 1, Bologna 1968.

³² È Bonito Oliva a interpretare nel modo più corretto il concetto di povertà ("La necessaria 'povertà' consiste nella assoluta trasparenza dell'opera") e la presenza non più mascherata dell'artista nell'opera ("L'opera, attraverso l'assottigliamento quantitativo e qualitativo degli strumenti e dei materiali, non è più un oggetto ottimisticamente accampato fuori dal suo ideatore bensì un gesto in rapporto permanente con colui che lo ha realizzato; A. Bonito Oliva, *Effimero permanente*, in Bonfiglioli (a cura di), *op. cit.*, n.p.

³³ V. Boarini, *Ricerca del primario o archeologia del represso*, in *ivi*.

³⁴ F. Arcangeli, *Banale o primario*, in *ivi*.

³⁵ R. Guttuso, *Il puro necessario*, in *ivi*.

³⁶ G. De Marchis, *Temporalità dell'immagine*, in *ivi*. De Marchis intuisce molto puntualmente l'inevitabile passaggio all'azione e la frattura con i movimenti precedenti. "Da parte dell'artista c'è il rifiuto dello specialismo nella produzione di oggetti d'arte in favore di un tipo di gesto o di azione che abbia la concretezza e la singolarità dei gesti della vita (questa 'esecuzione', detto per inciso, è quanto di più lontano dall'opera d'arte in serie con cui abbiamo creduto di esorcizzare il diavolo della civiltà industriale)".

³⁷ M. Fagiolo, *1968: l'arte del cattivo selvaggio*, in *ivi*.

³⁸ L. Pignotti, *La Madonna e la seggiola*, in *ivi*.