

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. 62-75.

La ricostruzione della natura: gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte Povera

Nicholas Cullinan

Nel 1968 il critico Filiberto Menna affermò che gli artisti associati al movimento dell'Arte Povera, tra cui Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto e Jannis Kounellis cercavano di rivolgersi "altrove, alla natura, alla manualità e all'organico"¹. Il presente saggio, che mutua il titolo dal ciclo di Pascali *Ricostruzione della natura* del 1968 - lo stesso anno in cui Menna formulò il giudizio sopra citato - si propone di esplorare la dialettica tra naturale e artificiale che emerge, ad esempio, nella "rusticità" di un'opera come *Attrezzi agricoli* di Pascali (1968) o nella voluta artificialità di *Campi arati* del 1967, nonché in opere di altri esponenti dell'Arte Povera.

Come vedremo, queste opere testimoniano la volontà dell'Arte Povera di recuperare una dimensione artigianale a fronte del processo di crescente industrializzazione e urbanizzazione che, come andava affermando Pasolini in quegli anni, segnava la perdita delle origini essenzialmente rurali della cultura italiana.

All'inizio degli anni cinquanta la corrente cinematografica del neorealismo - che aveva prodotto capolavori quali il drammatico *Roma città aperta* di Roberto Rossellini (1954), l'amaro *Ladri di biciclette* di Vittorio de Sica (1948) e il film con esplicite connotazioni marxiane *La terra trema* di Luchino Visconti (1948), ambientato in un villaggio di pescatori della costa siciliana e interpretato da attori non professionisti che parlano in dialetto - cominciava ad apparire superata². Quando l'Italia iniziò a emergere gradatamente dalle devastazioni della Seconda guerra mondiale, registi come Roberto Rossellini si orientarono verso altre tematiche: la psicologia della vita moderna nell'Italia del dopoguerra, le rievocazioni storiche. Come ebbe a osservare il regista nel 1954: "Non si può continuare per sempre a fare film sull'eroismo tra le macerie"³. L'Arte Povera, nonostante il suo legame, talvolta solo superficiale, con il mondo della natura, aveva spesso un carattere di distanza e artificialità analogo a quello del cinema italiano degli anni sessanta e settanta, e un rapporto dialettico con quel tipo di Realismo (con un'enfatica "R" maiuscola) propugnato dal Partito Comunista Italiano ed esemplificato dai dipinti di Renato Guttuso⁴. Le opere di Piero Gilardi riproducevano letti di fiumi e forme vegetali, ma erano pur sempre realizzate in poliuretano, e i canali di irrigazione di Pascali erano costruiti con vasche in alluminio zincato riempite d'acqua colorata all'anilina⁵. Un'estetica analoga si riscontra nel deliberato manierismo del film *Casanova* di Federico Fellini, uscito nel 1976, in cui per reazione ai paesaggi veristi del cinema neorealista il regista utilizza fogli di plastica nera mossi da giganteschi ventilatori per riprodurre le acque della laguna di Venezia. La fondamentale mostra "Lo spazio degli elementi. Fuoco Immagine Acqua Terra; allestita dalla Galleria L'Attico di Roma nel giugno 1967, presentava opere di Gilardi, Kounellis, Pascali e Pistoletto che focalizzavano l'attenzione sulla materialità, sul potenziale teatrale dell'oggetto e sulla dialettica naturale-artificiale⁶. Kounellis espose *Senza titolo (Margherita di fuoco)*, un fiore in metallo da cui si sprigionavano fiamme alimentate da una bombola a gas. Pascali presentò opere come *9 mq di pozzanghere*, formate da pannelli in poliuretano e acqua, *7 mc di terra*

e *2 mc di terra* - due parallelepipedi in legno con terra incollata, esplorando la sovrapposizione tra naturale e artificiale. Ciò che ci proponiamo di mettere in luce in questo contributo, quindi, è il rapporto dell'Arte Povera non con la natura in sé, ma con l'idea, il concetto di natura.

L'inglese ha sei tempi verbali, mentre l'italiano ne ha quattordici⁷. La complessità linguistica dell'italiano offre una varietà di passati, presenti e futuri che si stratificano, si intrecciano, si compenetrano come strati archeologici. L'Arte Povera è stata spesso fraintesa ed equivocata come una forma d'arte incentrata principalmente su materiali poveri. L'"umiltà" implicita nel concetto di povertà tende a oscurare le nobili associazioni che essa ha in Italia con il patrono del paese, san Francesco d'Assisi, e il richiamo alla sua eredità in deliberata contrapposizione all'amnesia del Minimalismo e alla colonizzazione americana dell'Italia con la proliferazione di immagini del capitalismo avanzato alla fine degli anni sessanta. Anche i materiali grezzi impiegati dagli esponenti dell'Arte Povera spesso sono caratterizzati da complessi aspetti cronologici. Emblematico al riguardo è il ciclo *Alberi* di Giuseppe Penone, iniziato nel 1969, che esplora l'inestricabile connessione tra materiale e processo. Qui l'artista scava il blocco di legno fino a far riemergere gli anelli di crescita dell'albero, tornando a una fase precedente dello sviluppo della pianta e ripristinando nel contempo il suo stato originario, preindustriale, precedente al processo di lavorazione per mano dell'uomo e di trasformazione in utensile⁸. Intagliando il tronco di un grande albero, enucleandone gli anelli di crescita per portare alla luce l'arboscello che si cela al suo interno, il ciclo *Alberi* di Penone, stupefacente nella sua purezza artigianale, spazia dai fragili ramoscelli esili come fuscilli ai tronchi più robusti, conservando un rapporto dialettico tra il momento della crescita naturale dell'albero e la sua lavorazione industriale. Nelle mani di Penone, il legno, materiale scultoreo tradizionale, si arricchisce di connotazioni che rimandano a un dialogo tra crescita e regressione. In questo caso, il famoso neologismo "deculturare" coniato in Italia negli anni sessanta è rappresentato concretamente attraverso il confronto tra natura e cultura. L'opera di Penone, il cui tema dominante è il rapporto tra uomo e natura, elide i confini tra performance e Land Art. Ad esempio, *Svolgere la propria pelle*, realizzato per Documenta 5 nel 1972, esplorava la topografia dell'epidermide dell'artista trasformandola in un paesaggio translucido⁹.

Come dimostra il ciclo *Alberi* di Penone (un monumento al divenire, al fare e al disfare), molte opere dell'Arte Povera sono contraddistinte da un rapporto complesso e spesso contraddittorio con i materiali, naturali e artificiali, e i loro corrispettivi tempi ed epoche¹⁰. Nel suo saggio del 1967 *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* Celant descriveva questa situazione come un sintomo del "legame con la storia" di questi artisti¹¹. Tale legame emerge, ad esempio, in *Pietra miliare* di Pistoletto del 1967: una pietra che reca incisa la data della sua realizzazione, diventando così un monumento commemorativo dell'anno in cui l'Arte Povera nacque e Celant mise in evidenza la consapevolezza della dimensione temporale degli artisti che la rappresentavano¹². Si confronti la statica, immutabile monumentalità dell'opera di Pistoletto con il carattere effimero di *Lampada annuale* di Alighiero Boetti, del 1966: una semplice scatola contenente una lampadina elettrica che dovrebbe accendersi casualmente solo una volta all'anno per undici secondi. L'opera di Boetti, con la sua sfida alla credulità dello spettatore, crea uno stato di costante sospensione. Nel periodo del "miracolo italiano" tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta, il carattere effimero e aleatorio di quest'opera di Boetti enfatizza la reificazione della durata non meno della mitologizzazione del contenuto e della esaltazione della sincerità di un'opera come *Merda d'artista* di Piero Manzoni, del 1961, che poneva in discussione il valore dell'artista. Nonostante il diverso modo di cogliere la dimensione temporale, l'opera di Pistoletto trova il suo corollario nelle dichiarazioni di Boetti relative all'incremento di valore delle tracce del passato (cosa degna di nota in un artista che nel 1966 aveva realizzato un'opera come *Catasta*, formata da barre di eternit impilate): "Se ad esempio scrivi su un muro '1970', sembra niente, proprio niente, ma fra trenta

anni... Ogni giorno che passa la data diventa più bella; il tempo, e solo il tempo, è artefice di questa bellezza. Le date hanno questa prerogativa: più passa il tempo e più diventano belle"¹³. Allo stesso modo, l'uso dell'evento effimero e l'anticipazione del futuro di Boetti sembrano trovare un compendio e un riscontro nelle riflessioni di Pistoletto sulle tracce del tempo e sulla potenza del passato: "Il passato non è visto come una ricorrenza nostalgica. Il passato è un referente formidabile per rovesciare la visione del futuro."¹⁴ Tra gli *Oggetti in meno* realizzati da Michelangelo Pistoletto nel 1965-1966 figura *Scultura lignea*: una scultura medievale in legno, atrofizzata e consunta dal tempo, racchiusa in una scatola di plexiglas arancione, che tematizza l'anacronismo e il contrasto tra i materiali e le epoche storiche. Qui il manufatto medievale è coniugato all'estetica minimalista in una giustapposizione anacronistica non dissimile da quella che caratterizza il ciclo *Technological Reliquaries* (1964-1967) di Paul Thek - parti del corpo umano riprodotte in cera e lattice racchiuse in teche futuristiche di plexiglas - in cui l'artista sfidava la misura e la compostezza del Minimalismo e si ispirava alle Catacombe dei Cappuccini, che aveva avuto modo di vedere a Palermo in occasione del suo lungo soggiorno in Italia.

Nel 1967, anno in cui nacque il movimento dell'Arte Povera, temi analoghi incentrati sulla nostalgia per un mondo pre-industriale e sulla critica nei confronti della crescente alienazione della società moderna vennero alla ribalta allorché Don Milani, un parroco cattolico dissidente, pubblicò *Lettera a una professoressa*. Il libro raccoglieva le testimonianze di un gruppo di studenti della scuola di Barbiana - un piccolo villaggio nel comune di Vicchio Mugello (a nord di Firenze) - che denunciavano il crescente individualismo e le discriminazioni di classe insite nel sistema scolastico italiano. La critica anti-tecnologica che connota il libro trova riscontro nello scritto di Celant apparso lo stesso anno, e *Lettera a una professoressa* divenne un testo di culto per il movimento studentesco: "Anche sugli uomini ne sapete meno di noi. L'ascensore è una macchina per ignorare i coinquilini. L'automobile per ignorare la gente che va in tram. Il telefono per non vedere in faccia e non entrare in casa"¹⁵. La stessa diffidenza nei confronti della tecnologia contraddistingue l'estetica artigianale delle opere di Pascali, ad esempio *Attrezzi agricoli* del 1968, che richiama l'ambientazione prevalentemente rurale del film di Pasolini *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). Anche le opere di Mario Merz, al pari di quelle di Pascali, sono improntate a un'estetica rustica e artigianale - ad esempio il suo *Cono portante* del 1967; lo stesso vale per la scultura di Marisa Merz *Scarpette*, arcaica e artigianale nello stesso tempo, realizzata in nylon lavorato a maglia, quasi modesta nella sua fragile levità, che fu esposta per la prima volta nella collettiva "Arte povera più Azioni povere" di Amalfi nel 1968.

Contraffazione e oggetti finti

Se Manzoni fu il primo a indicare un modo in cui l'artista poteva mettere in crisi il nascente mercato mondiale dell'arte svalutando l'inviolata sincerità del gesto artistico, Pascali formulava in termini molto diversi il tema della "simulazione" nel suo ciclo del 1966 *Finte sculture* in tele sagomate. Nel 1967, in una intervista con Carla Lonzi, Pascali affermava la necessità di appropriarsi, contraffacendola, dell'iconografia del "patrimonio di immagini" della tradizione in cui era immerso. E parlava del peso opprimente che il patrimonio culturale italiano rappresentava per un artista contemporaneo che cercava di competere con l'America: "Lo spazio in Europa è molto diverso dallo spazio in America: appartiene alla riflessione sull'azione più che all'azione stessa... Qui in Italia... esiste un altro tipo di spazio, che è ancora un fatto mentale, di selezione, di rifiuto di lasciarsi coinvolgere... Siamo nati qui e abbiamo quel patrimonio d'immagini, ma proprio per vincere queste immagini dobbiamo vederle freddamente e proprio fisicamente per quello che sono e verificare che possibilità hanno per poter esistere ancora... se queste cose sono vecchie, trapassate, non appartengono più alla nostra storia, uno non le può prendere più sul serio, capisci, e credere a

dei problemi di civiltà mediterranea ecc. Io praticamente per sentirmi uno scultore devo fare delle finte sculture"¹⁶.

Le "acque stagnanti" dell'arte europea

In una discussa intervista del 1968 di Bruce Glaser a Frank Stella e Donald Judd, quest'ultimo affermava: "L'arte europea non mi interessa per nulla; penso che sia finita"¹⁷. E continuava dichiarando che, per lui, l'intera tradizione europea - le sue strutture, i suoi valori, i suoi sentimenti - poteva tranquillamente sparire nel nulla¹⁸. Le recensioni scritte da Judd per la rivista "Arts" si spingevano ancora più in là, istituendo spesso confronti tra l'arte europea e quella americana in termini sfavorevoli alla prima. Ne è un esempio la stroncatura di Yves Klein, definito come "la rana più grossa... in acque alquanto stagnanti"¹⁹. Celant fu uno dei primi a reagire a un simile "ottuso e assurdo rigetto"²⁰ in queste presunte "acque stagnanti". La critica di Judd, pubblicata un anno prima della codificazione dell'Arte Povera, diede a Celant la forza propulsiva per organizzare le sue forze. L'Arte Povera, afferma il critico italiano, fu un mezzo per "mettere in discussione gli 'strumenti del comunicare' americani. L'Arte Povera fu pertanto una legittima difesa di una cultura naufraga e storica come quella europea. L'unico mezzo per salvarsi fu rifiutare il puritanesimo e l'omogeneizzazione, contaminandoli e squarciandoli con materie molli ed acide, con animali e fuoco, tecniche artigianali e primordiali come colpi d'ascia, stracci e terra, pietre e sostanze chimiche. L'importante era corrodere, incidere e frantumare. Tentare una decomposizione del regime culturale imposto, tanto che nel mio saggio parlai di decultura"²¹.

Le opere *1 mc di terra* e *2 mc di terra* di Pascali, del 1967, sembravano accogliere il grido di battaglia di Celant, alludendo (e probabilmente ridicolizzandole) alle sculture di Judd, contaminando - come nel caso del famoso *Condensation Cube* di Hans Haacke del 1963 - il cubo minimalista, traducendo le "strutture primarie" del Minimalismo nei "materiali primari" dell'Arte Povera e parodiando gli spigoli acuminati e le superfici lisce e lucide dei puri cubi minimalisti di Donald Judd. Qui, anche la "terraferma" italiana evocava una differenza culturale basata sul patrimonio storico. Gli esponenti dell'Arte Povera si prendevano gioco dell'amnesia intatta ed ermeticamente sigillata del Minimalismo, evidenziandone la boriosa supponenza: *Un metro cubo* di Boetti, del 1968, mescolava styrofoam, tubi in PVC, compensato, vetroresina, eternit e altri materiali ermeticamente sigillati in una teca di plexiglas. Boetti considerava le sgangherate strutture costruite utilizzando i materiali di recupero più disparati come alcuni dei migliori esempi di Arte Povera²². Al guanto di sfida lanciato da Judd gli artisti della tradizione europea risposero con la guerra, o meglio - considerato che era l'epoca della guerra in Vietnam - con una guerriglia non tradizionale.

Un anno prima della realizzazione di *7 mc di terra* e *2 mc di terra* di Pascali, l'antropologa Mary Douglas aveva pubblicato il suo fondamentale studio sui concetti di puro e impuro, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Secondo Celant, l'Arte Povera costituiva un'esortazione agli artisti europei a contaminare la "purezza" del Minimalismo con "stracci e terra, pietre e sostanze chimiche. L'importante era corrodere, incidere e frantumare. Tentare una decomposizione del regime culturale imposto"²³. Questo richiamo alla terra, alle pietre e alla frammentazione non solo getta una luce assai diversa sugli imperativi archeologici dell'Arte Povera (per non parlare dello spettro di un "regime culturale imposto"), ma al pari dei cubi di terra di Pascali mostra significative coincidenze con l'analisi del concetto di "impuro" e degli sforzi di contrastarlo svolti da Mary Douglas: "Se potessimo eliminare i concetti di patogenicità e di igiene dal nostro concetto di sporcizia, resterebbe l'antica definizione di quest'ultima come 'materia fuori posto'. È un approccio molto soggettivo, che implica due condizioni: un sistema ordinato di relazioni e una violazione di tale ordine. La sporcizia, dunque, non è mai un evento unico, isolato.

Dove c'è sporcizia c'è un sistema"²⁴.

Nelle opere di Pascali si può anche ravvisare un'affinità con il film muto sperimentale di Luca Patella, realizzato sempre nel 1967, *Terra animata*, che riprende due persone intente a misurare e a rilevare un campo arato, proiettando i movimenti del corpo umano in questo paesaggio ondulato; il cortometraggio presenta una rimarchevole somiglianza con i *Campi arati* di Pascali, realizzati nello stesso anno con pannelli di eternit e vasche di zinco che riproducono in modo volutamente artificioso i solchi del terreno arato. Queste opere, ovviamente, presentano anche evidenti richiami alla dicotomia natura/industria che costituisce la cifra di un'opera come *Senza titolo* di Kounellis del 1967, con le sue vasche di ferro riempite di terra e cactus piantati in file stranamente regolari²⁵. Come osserva Pascali, in termini che richiamano il concetto di "archivio del discorso" formulato da Foucault: "Dietro abbiamo una specie di archivio in cui sono catalogati certi fatti, i musei in cui ci sono certe sculture, dei materiali che abbiamo usato..."²⁶. L'anno successivo il film sperimentale *SKMP2* di Luca Patella presentava vari e scene di Pascali sulla spiaggia di Ostia. Tra le più memorabili, vi è quella dell'artista che emerge dall'acqua baciando il calco in gesso di una statua classica; in un'altra si vede Pascali mentre si disseppellisce dalla fossa di sabbia in cui è stato sotterrato.

Un'estetica più trasgressiva e frammentata emerge nell'opera di Jannis Kounellis, artista greco trasferitosi in Italia nel 1956 dal Pireo nell'intento di lasciarsi indietro "il passato, un'epoca finita, e un posto isolato nel tempo" per approdare in una "città moderna, dove tutte le stratificazioni della storia culturale del passato emergono come strati archeologici"²⁷. L'archeologia si manifesta nell'opera di Kounellis in due forme. La prima è l'archeologia della *langue durée*, teorizzata da Foucault e derivata a sua volta dallo storico francese Fernand Braudel. "Sotto la storia in rapido mutamento di governi, guerre e carestie, emerge un'altra storia, apparentemente immota: la storia delle rotte marittime, la storia del grano e delle miniere d'oro, la storia della siccità e dell'irrigazione..."²⁸. Questo approccio metodologico trova un'eco nell'estetica adottata da Kounellis per il suo ciclo incentrato principalmente sui materiali: carbone, caffè, acciaio e lana, ma soprattutto nelle opere dell'artista che fanno riferimento alle antiche rotte commerciali del Mediterraneo - ne è un esempio la chiatta utilizzata alla Biennale di Venezia del 1974 per segnalarne le origini di città marinara e di snodo di scambi commerciali²⁹.

Anche l'impiego di materie prime in Kounellis è denso di memorie e allusioni alle tradizioni mediterranee. Un ultimo esempio può illustrare questo punto. La metodologia di Foucault si rifaceva a sua volta a quella di Fernand Braudel, che utilizzò il concetto di *langue durée* per le sue indagini storiche tese a esplorare i diversi modelli di temporalità. L'idea del tempo archeologico e dei diversi ritmi della storia ha le sue radici nell'approccio metodologico di Braudel, che esamina differenti modalità temporali e di forme di storia che si intersecano - il lungo termine, il medio termine, il breve termine degli eventi individuali. Il testo fondamentale in cui Braudel espresse questi concetti è *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II*. In questo testo, scritto dallo storico francese quando era prigioniero di guerra in Germania basandosi esclusivamente sulla memoria degli appunti raccolti negli anni precedenti, fu pubblicato nel 1949 (la traduzione in italiano apparve nel 1953) - tempo geo-storico, tempo sociale e tempo individuale si compenetrano a vicenda³⁰. Il saggio segnò una svolta fondamentale nello sviluppo di un nuovo approccio storiografico. Infine, *Les mémoires de la Méditerranée*, scritto alla fine degli anni sessanta e pubblicato postumo dopo la morte di Braudel, nel 1998, affronta la preistoria e l'antichità del Mediterraneo attraverso lo studio dei materiali e delle tecniche artigianali - la tecnologia dell'acqua e del fuoco, la ceramica, la tessitura, la lavorazione dei metalli - e sottolinea altresì l'importanza della navigazione. Le idee di Braudel trovano una sorta di corollario naturale nelle multiformi espressioni artistiche di Kounellis, ad esempio in *Senza titolo* (1969), dove l'artista

utilizza chicchi di caffè, fagioli e legumi in sacchi di tela per rievocare le antiche rotte commerciali del Mediterraneo. Come affermava Braudel, "nel lungo e stupefacente passato del Mediterraneo, la storia può non ripetersi, ma fa parte di un unico tessuto"³¹.

Una delle opere più iconiche di Kounellis riesce altresì a trovare modi radicali di reintrodurre la natura nella dimensione tecnologica e urbana: l'installazione con i dodici cavalli legati alle pareti della Galleria L'Attico di Fabio Sargentini il 14 gennaio 1969. La performance di Kounellis inaugurava l'apertura della nuova galleria di Sargentini in un ex garage, dopo che Pascali, che avrebbe dovuto aprire la mostra, morì in un incidente in motocicletta nel settembre del 1968³². Questo fatto, mai menzionato in rapporto all'opera, conferisce ai cavalli senza cavalieri di Kounellis una dimensione spiccatamente elegiaca.

L'Arte Povera come anti-Rinascimento

Una serie di opere dell'Arte Povera esplora il concetto rinascimentale delle proporzioni ideali del corpo umano incarnato dall'Uomo *vitruviano*, il celebre disegno di Leonardo da Vinci del 1487-1492 circa, che colloca l'uomo al centro del mondo naturale. Esempio al riguardo è *Icubo* di Luciano Fabro del 1966, una struttura con le pareti in tela concepita a misura del singolo individuo, il cui titolo ha un doppio significato, "dentro il cubo" e "incubo"³³. Altre opere di Fabro richiamano anch'esse gli imperativi fenomenologici del Rinascimento, come *Ruota*, *Squadra* e *Asta*, misurando lo spazio in base alle proporzioni del corpo umano: *Asta*, ad esempio, ha un'altezza leggermente inferiore a quella della sala espositiva, mentre *Raccordo anulare* corrisponde alle dimensioni del braccio, della mano e del pollice dell'artista³⁴. Le opere di Fabro pertanto operano una sottile modernizzazione del concetto rinascimentale dell'uomo come centro dell'universo, presentandosi nel contempo come tracce permanenti della presenza corporale dell'artista stesso e del suo ruolo attivo nel plasmare l'opera attorno alla propria persona. Le opere di Fabro hanno altresì uno stretto legame con alcune delle sculture più performative di Giuseppe Penone, come *Alpi Marittime* del 1968, in cui l'artista inseriva nel letto di un fiume un intervento scultoreo che faceva ancora una volta riferimento alle proporzioni del proprio corpo, ne descriveva il perimetro e lo fotografava per dimostrarne il nesso con questa struttura. Penone riproponeva così "l'approccio umanistico di Leonardo da Vinci, la cui famosa immagine della figura umana illustra il concetto di un'armonia di proporzioni determinate dal corpo"³⁵. Tra le altre opere dell'Arte Povera incentrate sul rapporto con il corpo umano si possono citare gli igloo di Mario Merz, *1421965* di Giulio Paolini, del 1965, e *Quadro da pranzo* di Pistoletto, sempre del 1965, una struttura in legno costruita per incorniciare e contenere la forma umana.

Ma nonostante questo interesse per le proporzioni e l'umanesimo rinascimentali, gran parte dell'Arte Povera ha un carattere volutamente grezzo, così diretto nella sua immediatezza da sembrare diametralmente opposto alla raffinatezza dell'epoca rinascimentale. Nel suo libro sull'Arte Povera del 1969 Germano Celant sottolineava l'aspetto "magico" di questa tendenza, osservando come l'artista "riinizia a sentire il volgersi delle cose del mondo, non solo come essere animato, ma come produttore di fatti magici e meraviglianti. L'artista-alchimista organizza le cose viventi e vegetali in fatti magici, lavora alla scoperta del nocciolo delle cose, per ritrovarle ed esaltarle; il suo lavoro non mira però a servirsi dei più semplici materiali ed elementi naturali (rame, zinco, terra, acqua, fiumi, piombo, neve, fuoco, erba, aria, pietra, elettricità, uranio, cielo, peso, gravità, calore, crescita ecc.) per una descrizione o rappresentazione della natura; quello che lo interessa è invece la scoperta, la presentazione, l'insurrezione del valore magico e meravigliante degli elementi naturali"³⁶. L'interesse di Celant per la dimensione alchimistica e artigianale dell'Arte Povera potrebbe essere derivato dal suo maestro all'Università di Genova, Eugenio Battisti. Nel 1962, Battisti pubblicò *L'antirinascimento*, uno scritto in cui esaminava gli aspetti oscuri ed esoterici dell'arte italiana del

quindicesimo e del sedicesimo secolo, evidenziando l'influenza dell'alchimia e di una estetica rustica basata sull'artigianato³⁷.

Mentre molti esponenti dell'Arte Povera cominciarono ad abbandonare i riferimenti alla politica dopo che l'ottimismo del '68 degenerò nel terrorismo, altri trovarono nuovi modi di esprimere l'impegno politico. Nel caso di Piero Gilardi, non fu la sua produzione artistica ma piuttosto la rinuncia a essa a testimoniare il suo rifiuto sia ad abbandonare i suoi ideali politici, sia a essere associato ad attività terroristiche³⁸. Nel saggio di Gilardi per il catalogo della sua personale del 1966 "Tappeti-natura" alla Galleria Gian Enzo Sperone a Torino, l'artista si prendeva gioco della nuova schiavitù consumistica italiana incoraggiando a utilizzare le sue opere per gli scopi più borghesi, ad esempio trasformandole in abiti da cocktail o usandole come coperte da picnic³⁹. L'anno successivo, gli elementi decorativi borghesi lasciarono il posto a oggetti d'uso comune. Per la sua personale del 1967 alla Galleria Sperone di Milano Gilardi mostrò presunti oggetti utilitaristici, come una carriola, una sega, un pettine, costruiti con oggetti trovati, non molto diversi dalle "finte" armi e dagli attrezzi agricoli realizzati con materiali di recupero. Le opere di Gilardi testimoniano la valenza artigianale dell'Arte Povera, come conferma l'artista stesso commentando i suoi lavori: "Dedicarsi a una produzione marginale rispetto a quella della società consumistica voleva essere la metafora di un modo nuovo di vedere le cose, di un nuovo modo dell'individuo di creare, partendo proprio dal paesaggio alienato ed entropico degli oggetti di consumo"⁴⁰.

Da artista ad artigiano e infine ad attivista, Gilardi cominciò anche a occuparsi dell'uso terapeutico dell'arte in psichiatria. Se critici come Giulio Carlo Argan, al pari di Celant, avevano parlato con inquietante precognizione di "estetica terroristica" a proposito dell'opera di Gilardi, per quest'ultimo essere un artista-artigiano non era sufficiente come presa di posizione politica. Come ricorda l'artista stesso: "A partire dal '68 ho fatto ancora qualche lavoro su commissione, poi ho smesso di produrre oggetti per gallerie e mi sono trovato un lavoro come artigiano. Lavoravo per una ditta di mobili eseguendo dei pezzi che verniciavo, e questo mi lasciava libero di fare il militante: dal volantinaggio della mattina alle assemblee della sera e del sabato. Ho vissuto con grande passione quel momento politico"⁴¹. La scelta di Gilardi di dedicarsi all'uso terapeutico dell'arte con i malati di mente a Torino testimonia l'influenza non solo della "psichiatria democratica" di Franco Basaglia, ma anche delle teorie di Foucault, come riconosce lo stesso Gilardi: "Per liberare l'arte occorreva liberare la vita, ed è per questo che ho iniziato a operare nel sociale. Prima all'interno di un manicomio, espressione massima della repressione (come aveva ben descritto Foucault), poi come militante in fabbrica. Un'attività politica che si relazionava agli altri"⁴².

Tuttavia, molte opere dell'Arte Povera negli anni sessanta trovarono un modo di accettare la modernità rimodellando l'Italia. Emblematico al riguardo è un ciclo di opere "tautologiche" di Boetti, *I Colori*, iniziato nel 1967, che impiegava pannelli di ferro smaltati le cui superfici lisce e uniformi erano dipinte con la gamma dei colori a spray utilizzati dalle case automobilistiche italiane - Alfa Romeo, Ferrari, Fiat, Maserati (le stesse alle quali le Brigate Rosse hanno dichiarato guerra) - nonché dalle aziende di motociclette Guzzi e Gilera. I colori artificiali brillanti e le superfici lucide giocavano con i nuovi materiali industriali che cominciavano all'epoca a essere disponibili. Anziché evocare i concetti romantici tradizionalmente associati ai colori "italiani" che rievocavano gli antichi maestri (il verde Veronese) o le tinte calde e solari (terra di Siena bruciata, giallo di Napoli), le opere di Boetti evidenziano beffardamente il processo di commercializzazione subito da tali colori, utilizzati ora per pubblicizzare oggetti di consumo. Nel caso del dittico rosso *Rosso Gilera 60 1232, Rosso Guzzi 60 1305* del 1971, le tonalità differiscono appena, ma il fatto di essere diventate il "marchio" di queste aziende concorrenti è evidenziato dal nome e dal codice industriale del colore impresso sui pannelli. I monocromi di Boetti, a differenza della quasi spiritualità dei dipinti in blu IKB di Yves Klein esposti a Milano nel 1957, o della candida austerità degli *Achromes*

di Manzoni, con le loro connotazioni cattoliche, costituivano un omaggio alle aziende automobilistiche italiane (un perfetto connubio di industria e design), ma anche a vari autodromi - ad esempio in *Oro Longchamp*, *Argento Auteuil*, *Verde Ascot* e *Bianco Saratoga* - quasi a suggerire che la tesi futurista secondo cui la bellezza di un'auto in corsa aveva superato quella antiquata di una *Venere di Samotraccia* era ancora valida. I tre colori del trittico *01.130 verde vagone 1133 rosso adrianopoli 22.33 bleu positano*, sebbene non avessero alcun riferimento con il tricolore bianco, rosso e verde della bandiera italiana, erano esplicitamente etichettabili come "italiani"; e in un'opera come *Rosso Palermo* del 1967 il riferimento al colore era associato all'evocazione di un luogo. Come osserva Briony Fer, attraverso queste opere apparentemente sarcastiche "Boetti coniuga il fantastico con il quotidiano, collegando l'evocazione spesso stereotipa di luoghi esotici con lo scatto egualmente esotico di una *Vespa* che sfreccia per strada. Nella assoluta semplicità di un pannello monocromo su cui è scritto il nome del colore, si apre un mondo immaginifico di pensieri frammentari e pullulanti. Quanto più la tautologia è serrata, tanto più ampia è la portata geografica e più assurda la dispersione dei nomi dei luoghi"⁴³. Qui, anche il colore ha un marchio, nella misura in cui viene identificato con il paese d'origine.

Nel 1970, quando l'Arte Povera aveva raggiunto un crescente riconoscimento internazionale, Jean-Christophe Ammann curò la mostra "Processi di pensiero visualizzati: Junge italienische Avantgarde" al Kunstmuseum di Lucerna, incentrata quasi esclusivamente sull'Arte Povera, offrendo una definizione di questo movimento tuttora utile: "L'Arte Povera è quel tipo di arte che, in contrasto con il mondo tecnologizzato circostante, cerca di raggiungere un'espressione poetica con i mezzi più semplici. Questo ritorno a materiali semplici, rivelando leggi e processi derivati dal potere dell'immaginazione, costituisce un'esplorazione del ruolo dell'artista in una società industrializzata ... Una forma di "autoemarginazione" che non equivale affatto a un rifiuto della società, ma riafferma invece un principio morale: la sensibilità soggettivata nella sua autenticità oggettivata riflette una rievocazione naturale di fenomeni ambientali, sia universali sia individuali"⁴⁴. L'Arte Povera potrebbe pertanto esser considerata come una celebrazione e un'esaltazione della storia d'Italia e dello spirito della nazione, con tutte le sue contraddizioni intrinseche, effettuata in un momento in cui il paese sperimentava un momento di mutamenti senza precedenti. In questo senso, l'Arte Povera recuperava l'obsolescenza - di artefatti, immagini e tradizioni - a fronte del processo di rapida trasformazione.

¹ F. Menna, *Una mise en scène per la natura*, in "Carta bianca", marzo 1968, pp. 2-5, cit. in C. Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London-New York 1999, p. 22.

² Per un approfondimento sull'argomento cfr. P. Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Continuum, New York 1983.

³ M. Scherer, F. Truffaut, *Interview with Roberto Rossellini*, in "Film Culture"; 1 (1955), p. 12; apparso originariamente in "Cahiers du Cinema", 37 (1954).

⁴ A. van der Plaesten, *La Politique culturelle et artistique du PCI. Les arts plastiques, 1956-1973*, tesi di dottorato dell'Institut Universitaire Européen, Firenze 1992. Si veda anche L. Pucci, *Picturing the Worker: Guttuso, Visconti, De Santis and the Partito Comunista Italiano, c.1944-1953*, tesi di dottorato, Courtauld Institute of Art, London 2007.

⁵ Nel 1971, in collaborazione con il gruppo radicale di architetti e designer Studio 65, Piero Gilardi creò *Capitello*, una sedia a forma di colonna con capitello ionico che sembrava ancorata al suolo, realizzata in poliuretano espanso (un materiale il cui nome, come osservava Roland Barthes nel suo saggio *Plastica* del 1957, incluso nel volume *Miti d'oggi*, rievocava i "pastori greci"). Roland Barthes, *Le plastique*, in *Mythologies*, Éd. du Seuil, Paris 1970, trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1975.

⁶ Il tema è stato discusso in una conversazione con Fabio Sargentini a Roma, il 22 dicembre 2005. Si veda anche *Fuoco Immagine Acqua Terra*, Galleria L'Attico, Roma 1967.

⁷ Nei modi finiti, l'inglese ha il presente, il passato, il futuro, il passato prossimo, il trapassato prossimo e il futuro anteriore. In italiano vi sono: presente, passato prossimo, imperfetto, trapassato prossimo, passato remoto, trapassato remoto, futuro, futuro anteriore, nel modo indicativo; presente, passato, nel modo condizionale; presente, imperfetto, passato congiuntivo e trapassato nel modo congiuntivo.

⁸ Il significato di questa azione è estrapolato da R. Sheldrake, *The Presence of the Past: Morphic Resonance and the Habits of Nature*, che esplora la memoria collettiva insita nella natura: "Una plantula di faggio, ad esempio, nel processo di crescita che la trasformerà in albero assume la forma, la struttura e le abitudini di un faggio. E riesce a farlo in quanto eredita la sua natura dai faggi precedenti; ma questa ereditarietà non è un fatto puramente genetico, bensì dipende anche dalla trasmissione di forme di crescita e di sviluppo tramandate da innumerevoli piante di faggio esistite nel passato", R. Sheldrake, *The Presence of the Past: Morphic Resonance and the Habits of Nature*, First Vintage Books, New York 1988, pp. XVII-XIX, cit. in *Doubletake: Collective Memory and Contemporary Art*, Hayward Gallery, London 1992, p. 84.

⁹ Sull'importanza delle impronte nell'opera di Penone cfr. B. Fer, *Pressure Points: Penone's Tactile Vernacular*, in *Giuseppe Penone: The Imprint of Drawing*, Drawing Centre, New York 2003, pp. 89-97.

¹⁰ Per un'ulteriore discussione su questo tema cfr. P.M. Lee, *On Time in the Art of the 1960s*, MIT Press, Cambridge, Mass.-London 2004.

¹¹ G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, Roma, novembre-dicembre, p. 3.

¹² Come dichiara Pistoletto: "Penso che il concetto di 'tempo' sia essenziale per comprendere le mie opere. Vi è una differenza fondamentale tra i miei lavori e l'arte nel senso tradizionale: il mio fine non sono due dimensioni, e nemmeno tre, bensì quattro. Se le mie opere non sono lette tenendo conto di questa quarta dimensione, ossia il tempo, rischiano di essere fraintese, il pubblico non riuscirà a capirle. Credo che dobbiamo cominciare a considerare questa dimensione temporale in opere come i miei *Quadri specchianti*. Nella pittura tradizionale, rappresentazione e disegno occupano l'intera superficie. Si tratta di un aspetto statico che si è trasmesso negli anni come segnale univoco. Può corrispondere alla figura che colloco sulle superfici dei miei *Quadri specchianti*, un segnale fisso, un'immagine 'fotografata' in un dato momento storico. Ma nei miei *Quadri specchianti* l'immagine coesiste con ogni momento presente. I dipinti del passato oggi non recano tracce della presenza del nostro tempo; la loro unica presenza è quella della loro epoca. Il nostro compito è quello di renderle vive, familiari, di goderle, criticarle, storicizzarle in base ai nostri interessi attuali." *Continuum: Germano Celant e Michelangelo Pistoletto*, in *Pistoletto*, P.S.1, New York 1989, pp. 31-33, sp. p. 31.

¹³ A. Boetti in *Alighiero Boetti, 1965-1994*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1996, p. 200.

¹⁴ M. Pistoletto in *Pistoletto*, cit., p. 78.

¹⁵ Scuola di Barbiana, *Lettera a una professoressa*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1967, p. 116.

¹⁶ P. Pascali in *Carla Lonzi e Pino Pascali: Discorsi*, in "Marcatré", nn. 30-33 (1967), pp. 238-245, sp. p. 242. Ripubb. in C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, p. 124.

¹⁷ *Questions to Stella and Judd: Interview by Bruce Glaser, a cura di Lucy Lippard*, in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art: A Critical Anthology*, E.P. Dutton, New York: 1968, pp. 148-164, in part. p. 154.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ D. Judd, *Complete Writings, 1959-1975: Gallery reviews, book reviews, articles, letters to the editor, reports, statements, complaints*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design-New York University Press, Halifax, Nova Scotia-New York 2005, p. 69.

²⁰ G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti/Art Povera. Histories and Protagonists*, Electa, Milano 1985, p. 16.

²¹ *Ibidem*.

²² Intervista ad Alighiero Boetti di Mirella Bandini del 1972, in "NAC", n. 3, marzo 1973.

²³ Celant, *Arte Povera...* cit., p. 16.

²⁴ M. Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Penguin, Harmondsworth 1966, p. 36. Il passaggio è citato - in relazione al lavoro di Robert Smithson che esamineremo in seguito in questo capitolo - in A. Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, The MIT Press, Cambridge, Mass.-London 2003, p. 193.

-
- ²⁵ Per un approfondimento di questo tema, con una discussione sull'Arte Povera nel contesto più ampio della Land Art americana si veda S. Boettger, *Earthworks: Art and Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley Los Angeles-London 2002.
- ²⁶ P. Pascali in *Carla Lonzi...* cit., pp. 238-245, in part. p. 242.
- ²⁷ M.J. Jacob, *Introduction*, in *Jannis Kounellis*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1986, pp. 12-13, in part. p. 12.
- ²⁸ M. Foucault, *Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
- ²⁹ *Annuario 1975, Eventi del 1974*, La Biennale di Venezia, Venezia 1975, p. 209.
- ³⁰ F. Braudel, *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 3 voll., Armand Colin, Paris 1949, trad. it.; *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, trad. C. Pischetta, Einaudi, Torino 1953.
- ³¹ F. Braudel, *Les mémoires de la Méditerranée*, Editions de Fallois, Paris 1998, trad. it. *Memorie del Mediterraneo*, Bompiani, Milano 1998.
- ³² Conversazione con Gabriele Stocchi, Vienna, 3 giugno 2009.
- ³³ Per la mostra del 1967 "Lo Spazio dell'immagine"; organizzata da Umbro Apollonia, Maurizio Calvesi, Giorgio De Marchis e Gillo Dorfles, allestita a luglio nello storico Palazzo Trinci di Foligno come prima mostra "di ambienti spaziali contemporanei in un palazzo storico", Fabro espone *Incubo* in una stanza con le pareti coperte di affreschi medievali. Si veda il catalogo della mostra, U. Apollonia, M. Calvesi, G. De Marchis, G. Dorfles, *Lo Spazio dell'immagine*, Alfieri edizioni dell'arte, Venezia 1967.
- ³⁴ Come sostiene Catherine Grenier: "Questa ripresa del sistema rinascimentale fondato sull'equivalenza tra antropometria e geometria, la cui rappresentazione includeva il corpo nella costruzione dello spazio, è una forma di antidoto sia rispetto al discorso fenomenologico del Minimalismo, sia all'intellettualismo dell'Arte concettuale", C. Grenier, *Dwelling in Space*, in *Fabro*, Centre Pompidou, Paris 1996, p. 293.
- ³⁵ Christov-Bakargiev, *op. cit.*, pp. 19-20.
- ³⁶ G. Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969, n.p.
- ³⁷ E. Battisti, *L'antirinascimento*, Feltrinelli, Milano 1962.
- ³⁸ Questo tema è stato discusso in una serie di e-mail tra me e Gilardi nel settembre-novembre del 2005.
- ³⁹ *Piero Gilardi: Tappeti-natura*, Galleria Gian Enzo Sperone, Torino 1966.
- ⁴⁰ *Conversazione tra Piero Gilardi e Claudio Spadone*, in *Piero Gilardi*, Loggetta Lombardesca, Ravenna 1999, pp. 29-38, in part. p. 35.
- ⁴¹ Ivi, pp. 35-36.
- ⁴² *Ibidem*.
- ⁴³ B. Fer, *Color Manual*, in A. Temkin (a cura di), *Colour Chart*, The Museum of Modern Art, New York 2008, pp. 28-38, in part. p. 36. Si veda anche B. Fer, *Color in Pieces: The Italian Neo-Avant-Garde*, in *Part Object, Part Sculpture*, Wexler Center for the Art-The Ohio State University, Columbus 2006, pp. 50-61.
- ⁴⁴ La mostra si tenne dal 31 maggio al 12 luglio 1970. Si veda J.-Ch. Ammann, *About the Exhibition*, in *Processi di pensiero visualizzati: Junge italienische Avantgarde*, Kunstmuseum, Luzern 1970, in Christov-Bakargiev, *op. cit.*, pp. 226-227, in part. p. 226.