

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. 84-93.

Ripensando l'Arte Povera

Claire Gilman

"Quel che è accaduto è che il luogo comune è entrato nella sfera dell'arte... La natura corporea del materiale e del gesto, che sono generalmente reali e palpabili, sono posti in relazione con i nostri corpi. E con ciò raggiungiamo il vero terreno dell'Arte Povera".

*Germano Celant*¹

Sono trascorsi quarantacinque anni da quando il critico e curatore genovese Germano Celant scrisse queste eloquenti parole, e ancora oggi, nonostante la profonda influenza esercitata sulla produzione artistica, l'Arte Povera rimane uno dei movimenti più incompresi dalla critica dell'ultimo cinquantennio. La recente ondata di interesse da parte di curatori e mercanti d'arte ha suscitato nel 2001 una collettiva su questo movimento italiano degli anni sessanta presso la Tate/Walker, così come numerose personali, tra cui la retrospettiva di Michelangelo Pistoletto ospitata dal Philadelphia Museum of Art nel 2010 e l'imminente mostra su Alighiero Boetti organizzata congiuntamente dal Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dalla Tate Modern e dal Museum of Modern Art. Tuttavia, malgrado tanta attenzione, la visione corrente dell'Arte Povera rimane legata alle vaghe nozioni di forma non manipolata, materiali poveri e libertà di azione. Sorge quindi spontanea una domanda: che cosa è esattamente l'Arte Povera e in che modo possiamo iniziare a comprenderne le opere nella loro vera natura?

La difficoltà di definire in modo coerente l'Arte Povera deriva in parte dalla grande diversità delle opere dei suoi esponenti. Solo quando, alla fine degli anni sessanta, Celant descrisse e promosse l'Arte Povera attraverso una serie di esposizioni, artisti attivi sulla scena romana come Pino Pascali e Jannis Kounellis, o torinese, come Mario Merz e Pistoletto, che già si conoscevano e lavoravano fianco a fianco, iniziarono a essere considerati membri dello stesso gruppo. Lo stesso Celant fece fatica a stabilire criteri validi per tutti e modificò più volte l'elenco degli esponenti del movimento, in origine sei, fino a includere tredici artisti che oggi sono considerati le figure di spicco dell'Arte Povera². Inoltre, è sufficiente posare lo sguardo sulle rispettive opere di questi artisti per capire che l'analisi corrente - basata sul ricorso dell'artista a materiali "poveri" o naturali - è del tutto inadeguata. Dove collocare le armi di Pascali costruite con parti meccaniche di recupero o i *Quadri specchianti* di Pistoletto ricalcati da fotografie? Persino le opere che fanno uso di materiali naturali, come, ad esempio, la balla di cotone collocata all'interno di un contenitore in acciaio di Kounellis o il cilindro di asbesto contenente gesso e cloruro di cobalto di Gilberto Zorio si pongono esplicitamente in rapporto con la tecnologia, contraddicendo così l'interpretazione in centrata sull'impiego di materiali poveri. Inoltre, gli stessi protagonisti hanno rifiutato questa linea interpretativa, come ad esempio Kounellis che, in un'intervista del 1979 a Robin White, affermò: "È un'idea che non mi piace. In realtà i materiali non hanno poi molta importanza"³.

All'*impasse* critico ha contribuito anche la tendenza a estrapolare frasi isolate dai testi programmatici di Celant senza dar peso alle sfumature di significato degli stessi o tener conto del

contesto intellettuale e storico in cui furono scritti. Benché artisti come Afro, Alberto Burri e Lucio Fontana si fossero messi in luce grazie alla partecipazione a memorabili mostre collettive svoltesi al Museum of Modern Art di New York⁴, nel momento in cui Celant iniziò a promuovere l'Arte Povera, in Italia non esisteva un movimento che potesse rivendicare uno status internazionale paragonabile a quello delle tendenze di recente emerse in America. Inoltre, diversamente dalla Francia e dalla Germania, l'Italia, con la ragguardevole eccezione del Futurismo, non vantava una tradizione di movimenti di avanguardia in grado di agevolare la transizione alla legittimità dell'arte postbellica.

Per colmare questa lacuna, Celant si sforzò di portare l'Arte Povera sulla scena internazionale, situando il gruppo all'interno della più vasta eredità modernista. I suoi saggi successivi perseguirono esplicitamente questo intento, tracciando una linea di discendenza continua dal Futurismo all'astrazione degli anni cinquanta per poi culminare nell'estetica essenziale dell'Arte Povera⁵. Nei suoi primi scritti invece il legame appare più vago e gli artisti dell'Arte Povera sono definiti attraverso un compendio di termini quali "tautologia", "autonomia" e "univocità" che rimandano non tanto a una particolare formazione artistica quanto alla più vasta ricerca estetica di una dimensione oggettiva esente dai capricci del contesto interpretativo che attraversa il ventesimo secolo. "Il taglio come taglio, il cumulo come cumulo,... reale = reale, azione = azione", punto per punto e inseguendo una deliberata vaghezza, Celant lasciò da parte i dettagli per mettere in primo piano la mobilitazione da parte dell'artista di tropi chiave del modernismo quali l'eliminazione di codici di significato preesistenti, lo sradicamento dell'espressione autoriale e l'abolizione della contingenza storica⁶.

Per Celant, naturalmente, questo appello all'autonomia non si fondava sull'autosufficienza pittorica né su quella oggettuale, un'autosufficienza allora incarnata dall'estetica minimalista secondo cui "ciò che vedi è ciò che vedi". Egli celebrava invece il ritorno alla natura e ai processi corporei come via d'uscita dalla razionalità borghese repressiva e dal sistema capitalista; apparteneva alla generazione del 1968 e sia nel tono sia nel contenuto i suoi saggi sono saturi del fervore anarchico del momento. Dietro alle sue esortazioni a un "continuo nomadismo comportamentale"⁷ e a una libera azione che "dissolva la mimesi" senza ammettere "estensioni oggettuali"⁸, risuonano le voci non citate di Herbert Marcuse e Jean-Paul Sartre, Henri Lefebvre e Guy Debord. Come spiega chiaramente il titolo dell'articolo *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, la nuova arte italiana avrebbe sferrato un attacco radicale al sistema nel contesto di una specifica teoria estetica.

Ma se i summenzionati passaggi sembrano promuovere un ritorno alle cose in sé, l'opera di Celant sfugge a una facile definizione. Altrove, il critico sembra promuovere qualcosa di sottilmente diverso, come, ad esempio, quando afferma che l'arte affronta una dimensione "fantastica, politica ed estetica" o che "non siamo mai veramente contemporanei del nostro presente". Allo stesso modo, i riferimenti alla compresenza nell'arte di "vita quotidiana" e "fantasia" e l'esortazione critica rivolta agli artisti a essere aperti a "tutti i fatti della vita", inclusi "l'illogicità, la follia, il caso, la natura, l'infinità, la realtà [e] l'irrealtà" indica una tensione irrisolta. Quando, nell'analizzare i *Quadri specchianti* di Pistoletto, Celant sostiene che l'artista "rappresenta l'osmosi di arte e vita" o, nel descrivere gli oggetti mimetici di Pascali, afferma che evocano la "serietà del gioco" infantile, i materiali non sembrano aver una grande importanza. Ci troviamo, in realtà, in uno spazio non ben definito dove l'arte non presenta tanto la vita così com'è ma la plasma, le dà forma.

Ciò che in definitiva emerge dagli scritti di Celant è un forte attaccamento al "moderno" - che, in questo caso, significa abbracciare l'oggettività e il fatto materiale - associato alla riluttanza ad abbandonare il soggetto autoriale e a uno scetticismo di fondo nei confronti di qualsiasi tipo di posizione assolutista. È importante osservare che Celant era solo una delle voci operanti nell'ambito della critica d'arte italiana degli anni sessanta e che altri non tarderanno ad appellarsi più

esplicitamente a quello scetticismo che nei suoi scritti rimane latente, nella profonda consapevolezza della facilità con cui la ricerca di verità oggettivamente verificabili tende a ricadere nel misticismo e nell'autoritarismo. In Italia, la generazione divenuta adulta dopo la fine della guerra si trovava in una posizione privilegiata per percepire i pericoli di questo genere di ricerche poiché aveva assistito alla collusione di Futurismo e Fascismo. Oggi in generale si riconosce che la reputazione del Fascismo italiano come movimento conservatore fondato sulla "romanità" e sul ritorno ai valori tradizionali è solo una faccia della medaglia. In effetti, non solo Mussolini tollerò i futuristi ma questi ultimi sostennero attivamente il suo regime. Molte delle cose celebrate dai futuristi - ad esempio, il tentativo di creare un presente totalizzato, la celebrazione della virilità e lo sforzo di andare oltre la storia - erano condivise da pensatori profascisti e mistico idealisti come Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, direttori delle riviste "Leonardo" (1903-1907) e "La Voce" (1908-1916), il cui approccio fideistico al rinnovamento culturale fu fonte di diretta ispirazione per il programma politico e ideologico del giovane Mussolini. Inoltre, le tipiche strategie dell'avanguardia - ossia l'astrazione, la tattilità, l'autoriflessività, la frammentazione e l'interpenetrazione di arte e vita - furono impiegate nelle grandiose manifestazioni del regime come mezzi atti a confermare l'autorità assoluta del Duce poiché coinvolgevano l'osservatore in uno spazio completamente fascista⁹.

Se il drastico rifiuto futurista del passato a favore di tutti gli aspetti della vita moderna è in linea con il tentativo fascista di creare un presente totalizzato fuori dal tempo e dalla storia, allora che ne è della tesi secondo cui il materialismo e l'innovazione sarebbero posizioni liberatorie? Analogamente, Giorgio de Chirico e le vedute nostalgiche della pittura metafisica erano ugualmente inaccettabili. Come affermò lo storico dell'arte Cesare Maltese nel suo saggio del 1960 sull'arte italiana del ventesimo secolo, il "classicismo" di De Chirico e l'anticlassicismo futurista erano in definitiva le facce della stessa medaglia. In entrambi i casi, scrive Maltese, "la realtà non conta niente e non è raggiungibile se non nel momento in cui il soggetto... la penetra [il Futurismo] o... contempla il suo enigma [De Chirico]". La differenza risiede nel fatto che nel primo caso, il soggetto rafforza se stesso in una comunione intuitiva con le cose, mentre, nel secondo caso, l'autore si tiene a distanza come un onnipotente demiurgo e in tutta calma dirige il gioco che si svolge dinanzi a lui¹⁰.

Contro entrambe le tendenze, i critici d'arte si associarono agli scrittori e ai filosofi nel promuovere un'estetica basata sulla molteplicità e sulla contraddizione, sulle condizioni cioè che definiscono il paesaggio del presente. In Italia, dove le vestigia della società rurale un tempo predominante coesistevano con un rapido sviluppo economico, ciò significava riconoscere a un tempo il nuovo e il vecchio, l'artigianale e il tecnologico, il naturale e l'artificiale. Eterogeneità, incertezza, artificialità; erano questi i termini che definivano il paesaggio contemporaneo e, in quanto tali, dovevano essere accettati e non ignorati. È questo lo scenario che fa da sfondo allo sviluppo da parte di Pier Paolo Pasolini della nozione di una modernità profonda contrapposta alla modernità superficiale, della visione di un presente indissolubilmente connesso a ciò che lo ha preceduto anche se solo in virtù del fatto di essersi lasciato alle spalle il passato. Gli scritti letterari di Pasolini tendevano a esporre e a rovesciare le espunzioni del modernismo attraverso l'adozione di una tecnica chiamata "stratificazione cronologica" in cui gli stili tradizionali coesistevano con motivi recenti, mentre i suoi film attingevano all'estetica barocca e manierista con un'esagerata artificialità che metteva in risalto le basi ideologiche di tutte le modalità di produzione culturale, passate e presenti. È in questo contesto inoltre che va compresa l'attrazione di Italo Calvino per la narrazione di storie come mezzo atto a contrastare la passività pubblica che aveva caratterizzato gli anni del Fascismo. In una sorprendente interpretazione della nozione di "letteratura impegnata", Calvino affermò che, nell'immediato dopoguerra, l'impegno non aveva niente a che fare con lo sforzo di illustrare una

certa tesi. Al contrario, nella prefazione del 1976 al suo primo racconto, *Il sentiero dei nidi di ragno*, l'impegno è inteso soprattutto come una questione di "immagine e parola, atteggiamento, ritmo, stile, sdegno, sfida"¹¹.

In un saggio del 1961, il critico Enrico Crispolti applicò queste idee alla scena artistica. Ora gli artisti dovevano affrontare "l'oggetto fisico... nella sua infinita gamma di suggerimenti e analogie, nella sua storia, nel suo patrimonio storico di relazioni umane", secondo Crispolti. L'arte non poteva più essere separata dalla complessità degli elementi che la circondavano. Al contrario, lo scopo era "smembrare l'oscura cristallizzazione di una forma - o di un'idea - e restituire l'immagine alla vitale molteplicità delle relazioni che la compongono"¹². Con accenti simili, la storica dell'arte Marisa Volpi, parlando del bisogno di sfuggire all'immanenza claustrofobica dell'astrattismo dell'immediato dopoguerra (Informale), definiva così il nuovo terreno di confronto: "Solo dopo un po' fu evidente che il bisogno di uscire dall'Informale implicava la necessità di liberarsi dalla convenzione di fondo su cui si imperniava l'Informale: quella dell'autenticità, intesa come dono totale e romantico di sé"¹³. In breve, la nuova arte non si poneva come entità autonoma e atemporale bensì come struttura aperta che rivelava la sua natura costruita, analoga a quella del mondo che la circondava.

Scrivendo queste frasi, è verosimile che gli autori non si riferissero in modo specifico all'Arte Povera. In effetti, molti storici sembrarono ignorare il fatto che l'Arte Povera rappresentava solo uno dei molti raggruppamenti variamente configurati che popolavano il panorama artistico italiano negli anni sessanta. Altrettanto nota, ad esempio, era la Scuola di Piazza del Popolo, formata da artisti residenti a Roma come Franco Angeli, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Francesco Lo Savio e Mario Schifano, che esponevano le loro opere alla Galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani; o la Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, dove si tennero le prime personali di Kounellis e di Pascali¹⁴. Si potrebbe addirittura sostenere che Kounellis e Pascali avessero più cose in comune con questi artisti, anche loro interessati a scandagliare motivi tratti dalla cultura quotidiana e dalla storia italiane, di quante non ne avessero con autori leggermente più giovani come Pier Paolo Calzolari e Gilberto Zorio, dediti esclusivamente all'esplorazione dei cambiamenti degli stati energetici e alle trasformazioni materiali. Allo stesso modo, l'attenzione di Pistoletto e di Paolini per i processi visivi, sia naturali sia artificiali, acquista una maggiore complessità se la si considera alla luce dell'interesse altrettanto eterodosso di Schifano e Lo Savio per le componenti fisiche e immaginative della specularità.

L'idea che vorrei proporre è che la tendenza intellettuale espressa da Crispolti e sostenuta dagli scritti di Celant può rappresentare un modo diverso di accostarci all'Arte Povera, evocato più o meno esplicitamente dai singoli artisti coinvolti in quell'esperienza così come da alcuni tra i maggiori scrittori, filosofi, architetti e registi dell'epoca. Pistoletto, ad esempio, quando gli domandarono quali rapporti potessero esserci tra la sua arte e il Futurismo, si affrettò a respingere qualsiasi collegamento. "Il Futurismo, come il Fascismo", osservò "ha perso di vista la differenza, l'incontro e la connessione tra i poli opposti"¹⁵. Da parte sua, Pascali spiegò per quali ragioni fosse impensabile riprodurre l'entusiasmo americano per la novità in un paese appesantito dagli innumerevoli ricordi di una civiltà senza energie¹⁶, mentre Luciano Fabro considerava se stesso come il prodotto di una molteplicità di eventi e di storie. "La natura delle mie fantasie, sensibilità, intelligenza, cultura mi fornisce le immagini... Sono il figlio di tutto ciò che è accaduto prima di me"¹⁷.

Insomma, si può dire che l'Arte Povera non è riconducibile a un look o a uno stile specifici in quanto ha incarnato un'apertura che però non deve essere intesa come accettazione incondizionata ma piuttosto, nel senso indicato da Umberto Eco in *Opera aperta*, come disponibilità al dialogo e all'incontro. Tale apertura non può prescindere da una rivalutazione della funzione rappresentativa

dell'arte e di conseguenza da una netta distinzione tra opera d'arte e vita reale: cioè proprio da quello che le avanguardie avevano tentato di superare. Servendoci di questa lente, è possibile scoprire i legami che uniscono due figure così diverse come Pistoletto e Giovanni Anselmo. Il primo era attivo principalmente nel campo della fotografia e dell'arte figurativa, il secondo più interessato alla ricerca sui fenomeni e i processi naturali: ma ciò che accomuna questi artisti non sono i materiali bensì terreno radicalmente instabile che ciascuno di loro occupa, un terreno che si colloca a metà strada tra materialità e immaterialità o forse all'interno dello scambio continuo che intercorre tra forze e condizioni opposte.

In effetti è questo il principio strutturante che sorregge *Cera e Gomma* di Mario Merz, una scultura del 1968 formata da due strombature contrapposte, di forma e dimensioni simili, una di gomma nera e l'altra di rete metallica fissata a un'armatura metallica rivestita di cera e illuminata dall'interno. Richiamando l'attenzione su questo contrasto di materiali, Merz ha scritto: "*Cera e Gomma* è: oscurità che tende all'oscurità, cioè la gomma; oscurità che tende alla luce, cioè il passaggio dalla gomma alla luce; luce che tende all'oscurità, cioè il passaggio dalla luce alla gomma; luce che tende alla luce, cioè luce *per sé*"¹⁸. Molto distante da qualunque interesse di tipo essenzialista per le forme naturali, la scultura di Merz esplora il flusso tra le cose e l'impulso verso la forma in opposizione alla tendenza di una sostanza a rimanere coerente o risiedere in se stessa.

Una logica analoga guida due sculture di Giovanni Anselmo: *Direzione* (1966-1967), un blocco triangolare di granito sulla cui punta rivolta a nord era stato inserito l'ago di una bussola, e un'opera senza titolo del 1968, costituita da un cespo di lattuga inserito tra due blocchi di pietra. La serialità delle pietre sovrapposte - un tropo minimalista con cui Anselmo potrebbe essere entrato in contatto osservando i dipinti di Frank Stella e le sculture di Carl Andre esposti nelle gallerie torinesi - è interrotta dal verde della lattuga, che irrompe in questo complesso, per il resto austero, come una scandalosa e brillante escrescenza. Allo stesso modo, in *Direzione* l'unitarietà dell'oggetto minimalista è spezzata nel momento in cui il peso materiale viene aperto all'azione della forza gravitazionale o direzionale. Più che privilegiare l'organico rispetto al geometrico o l'immateriale rispetto al materiale, tuttavia, Anselmo punta a minare entrambe le posizioni. *Direzione* è una meditazione sulla lotta che l'artista conduce per superare i parametri stabiliti, una lotta smentita dalla stessa realtà fisica o, in questo caso, dall'ostinata fissità della pietra. Quest'opera del 1968, accompagnata da una clausola che prevedeva la sostituzione periodica della lattuga per impedire che marcisse provocando la caduta della pietra più piccola, ci parla dell'impossibile desiderio dell'artista di eludere i processi naturali e, allo stesso tempo, rappresenta una critica morfologica della geometricità scultorea.

Questa dualità percorre tutta la produzione dell'Arte Povera, animando opere così distanti sul piano formale come i serragli di animali di tela di Pascali, che ricordano i bizzarri oggetti di lusso biomorfi che popolano le riviste italiane; i sontuosi piedi di seta e marmo di Fabro, in cui il corpo appare riplasmato come oggetto di un esasperato design; o gli igloo di sabbia e ramoscelli di Merz, decorati con slogan al neon. In questi casi, l'Arte Povera rivela fino a che punto il consumismo e la cultura industriale si sono infiltrati anche nelle sfere tradizionalmente più protette, evocando allo stesso tempo il corporeo e l'antiquato come correttivo della strumentalità contemporanea. Infatti, ciò che le sculture di Pascali dimostrano è soprattutto l'assurdità della ricerca della pura essenza professata dall'Arte Povera, una ricerca che sta alla base più in generale del sogno di autosufficienza del Modernismo. I suoi pezzi d'artiglieria in trompe l'œil, i suoi schematici serragli - giraffe, rinoceronti e dinosauri realizzati tendendo pezzi di tela bianca su armature di legno visibili-percettibili - mettono in primo piano il processo rappresentativo in sé. Da qui l'aspetto improvvisato delle sculture e le forme astratte, stilizzate che le caratterizzano. La resa fumettistica delle squame dei dinosauri e delle pinne delle balene serve a segnalare che si tratta di figure convenzionali,

filtrate da una coscienza organizzante e niente affatto stabilite o necessarie.

Nell'Arte Povera, il passato ritorna non come gesto nostalgico ma come testamento, e allo stesso tempo come richiamo alla persistenza di una memoria culturale e alla storicità della produzione artistica. Un quadro come *Disegno geometrico*, realizzato da Paolini nel 1960, completamente vuoto se si eccettuano le linee a inchiostro usate tradizionalmente dai pittori per misurare lo spazio prospettico, intende sfidare la *tabula rasa* modernista attraverso l'apertura del monocromo al suo passato represso, ma rimane allo stesso tempo un'opera risolutamente non figurativa. Allo stesso modo, l'installazione allestita da Kounellis alla Galleria L'Attico di Roma nel 1969, comprendente alcuni cavalli vivi, non era un assalto organicista alla funzione tradizionale dello spazio espositivo né, come si è spesso sostenuto, una resurrezione della tradizione artistica tramite un'allusione alla storia della pittura o della statuaria equestre. Il suo scopo era piuttosto quello di mettere a confronto due opposti, le associazioni narrative continuamente confuse dall'esistenza brutta, materiale dei cavalli e viceversa. Contro la ricerca dell'immediatezza obiettiva che caratterizzava la ricerca del Minimalismo americano e della contemporanea Performance Art, l'installazione di Kounellis vuole dimostrare che il semplice atto di far riconoscere qualcosa in quanto fisicamente presente - di metterlo in vista - implica la necessità che quell'oggetto sia collocato davanti a un orizzonte, in modo da renderlo interpretabile e farlo entrare in dialogo con il passato.

I critici non hanno torto nel sottolineare l'aspetto improvvisato di molte opere prodotte dagli artisti dell'Arte Povera. Oltre a fare affidamento, sia pure con qualche riserva, su materiali rudimentali come bastoni, sabbia, granito e asbesto, gli oggetti dell'Arte Povera sono spesso volutamente grezzi. A mio avviso, però, il rifiuto della perfezione tecnica che caratterizza gli oggetti di cui abbiamo parlato punta a rendere manifesta la natura estremamente elaborata e quindi non permanente delle produzioni umane, e non di esaltare l'incompiutezza come valore in sé, un gesto che sembrerebbe ricondurli nell'ambito della ricerca modernista dell'essenza. Mettendo a nudo la materialità, gli esponenti dell'Arte Povera rivelano il ruolo della mano nella fabbricazione dell'opera e, quindi, le imperfezioni che accompagnano ogni intervento umano.

Mi sembra appropriato concludere con l'esempio di Boetti, l'artista torinese che ha costruito la sua carriera sulla creazione di nuovi sistemi di classificazione utilizzando tecniche artigianali come la tintura e il cucito. Dalle mappe ricamate che documentano i cambiamenti della geografia politica, alle griglie di tessuto che spezzano la tautologia della forma modernista introducendo un contenuto nei titoli lavorati a maglia e mescolati tra loro, Boetti ha sempre riconosciuto la necessità di lavorare all'interno di un sistema codificato, ma anche l'inevitabile disordine e le successive trasformazioni che uno sforzo di categorizzazione di questo tipo implica. Rivelando il modo in cui era stato realizzato un sistema, Boetti metteva a nudo anche la facilità con cui si poteva disfarlo - tirando un filo - e rifarlo da capo. Per Boetti, come per i suoi colleghi dell'Arte Povera, il problema non era l'eccesso di irrealtà della vita contemporanea, bensì l'incapacità di comprendere e di accettare questa irrealtà in quanto tale. Sostenitori della dualità e dell'instabilità, gli esponenti dell'Arte Povera mettevano a confronto presente e passato, opacità materiale e senso narrativo, naturale e artificiale, nello sforzo di evitare qualsiasi tipo di categorizzazione assoluta e definitiva. La strada che conduceva al futuro, lontano dal passato fascista, era, a quanto pare, la differenza.

¹ G. Celant, *Arte Povera*, in G. Celant (a cura di), *Arte povera Im-Spazio*, edizioni Galleria La Bertesca, Genova 1967.

² I tredici nomi dell'elenco sono quelli di Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, e Gilberto Zorio.

³ Jannis Kounellis, intervista di Robin White in *Odyssée Lagunaire: Écrits et entretiens 1966-1989*, a cura di D. Lelong, Galerie Lelong, Paris 1990, p. 65. Pubblicato in origine in inglese in "View", n. 1, 10 marzo 1979. Ove non specificato, le traduzioni sono dell'autrice.

⁴ Tra le quali ricorderemo "Twentieth-Century Italian Art" (1949) e "The New Decade: 22 European Painters and sculptures" (1955).

⁵ Si veda, tra gli altri, *The Italian Complexity*, in *The Knot. Arte Povera at P.S.1*, P.S.1 The Institute for Art and Urban Resources, Inc. Umberto Allemandi & C., New York-Torino 1985, pp. 17-47 e *In Total Freedom: Italian Art, 1943-1968*, in *The Italian Metamorphosis: 1943-1968*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1994, pp. 4-19.

⁶ G. Celant, *Arte Povera* (1967), ripubblicato in G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti/Art Povera. Histories and Protagonists*, Electa, Milano 1985, pp. 31-33.

⁷ G. Celant, *Arte Povera* (1969), in *ivi*, p. 123.

⁸ G. Celant, "An Arte Povera" (1968), in *The Knot... cit.*, pp. 15-16.

⁹ Tra i testi che esplorano il legame di affiliazione tra Fascismo e Modernismo occorre ricordare W.L. Adamson, *Avant-Garde Florence: From Modernism to Fascism*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.-London 1993; R. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2001; E. Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge 2000; E. Gentile, *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism, and Fascism*, Praeger Publishers, Westport, CT 2003; C. Fogu, *The Historic Imaginary: Politics of History in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2003; A. Hewitt, *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*, Stanford University Press, Stanford 1993 e Z. Sternhell, *The Birth of Fascist Ideology: From Cultural Rebellion to Political Revolution*, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1994.

¹⁰ C. Maltese, *Storia dell'Arte in Italia, 1785 - 1943*, Einaudi, Torino 1962, p. 323.

¹¹ I. Calvino, *Prefazione, Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1976.

¹² E. Tadini, saggio senza titolo pubblicato in *Nuove prospettive della pittura italiana*, a cura di R. Barilli, Edizioni Alfa-Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1962, citato in E. Crispolti, *Oggettività, Alternative, Responsabilità*, in *Ricerche dopo l'Informale*, Officina, Roma 1968, p. 417.

¹³ M. Volpi (1965), in *Tano Festa*, a cura di A. Bonito Oliva, Electa, Milano 1988, p. 23.

¹⁴ Tra le mostre più importanti ricordiamo "Aspetti dell'arte contemporanea" allestita da Palma Bucarelli e Giorgio De Marchis presso la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma nel 1965, che comprendeva opere di Angeli, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Festa, Pascali, Mimmo Rotella e Schifano, tra gli altri, nonché una mostra organizzata lo stesso anno al Palazzo delle Esposizioni con il titolo "V Rassegna d'Arte Figurativa di Roma e Lazio", che comprendeva tra gli altri opere di Angeli, Umberto Bignardi, Ceroli, Fioroni, Kounellis, Renato Mambor, Pascali e Schifano.

¹⁵ Pistoletto, intervista dell'autore, aprile 1999.

¹⁶ Il testo completo della dichiarazione di Pascali è il seguente: "I capelloni si atteggiavano a schernitori della società. Scelgono certi abiti per rafforzare questa immagine. Ma la stoffa esisteva già. La stoffa non è una creazione personale. Sono un italiano che vive a Roma e per me usare la plastica rappresenta una dimensione molto particolare. Bisogna ammettere che l'Europa è un posto molto diverso dall'America... Là è l'azione che conta: qui è la riflessione. Gli americani sono capaci di spendere un mucchio di soldi per prendere un oggetto e inchiodarlo a una tela: è un quadro! In Italia questo non si può fare. Viviamo in una civiltà senza energie. A differenza degli americani, vediamo le cose nella loro particolarità. Non sono completamente distaccato, ma le osservo da una certa distanza. Quello che vedo non mi appartiene in nessun modo. Niente mi appartiene, né quello che sono io, né quello che sono gli americani. Non appartengo né a questo mondo né all'altro. Siamo nati qui, abbiamo ereditato queste immagini". P. Pascali intervistato da C. Lonzi in "Marcatré"; nn. 30-33, Milano, luglio 1967, ripubblicato in C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, p. 188.

¹⁷ L. Fabro, *Questions of Identity: A Dialogue with Luciano Fabro*, intervista di M. Rowell, in *Luciano Fabro*, Fundació Joan Miró, Barcelona 1990, pp. 76-81.

¹⁸ M. Merz, intervista di G. Celant (Genova 1971), in *Mario Merz*, Electa-Solomon R. Guggenheim Museum, Milano-NewYork 1989, p. 107.