

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. 350-355.

## ***L'angoscia dell'influenza***

**Massimiliano Gioni**

In tutta sincerità - e mi si perdoni la digressione autobiografica - mai avrei immaginato di scrivere un saggio sull'eredità dell'Arte Povera: a un giovane critico della mia generazione l'Arte Povera per molto tempo era sembrata una presenza ingombrante, un ostacolo da superare più che un fenomeno da capire.

E in realtà le cose sono assai più complicate: quel maledetto libro in bianco e nero comprato su una bancarella vent'anni fa - titolo e formato assolutamente perfetti: *Arte Povera* - ecco, quel libro per me è stato uno shock. E più o meno in quegli anni una piccola mostra al PAC di Milano - con fascine, igloo e il ping pong - mi si sarebbe stampata in testa per sempre. Da adolescente inquieto non potevo che infiammarmi per la retorica anni sessanta con il contorno di barricate e guerriglia. Quante volte ho sfogliato quel libro: ancora so recitare a memoria la sequenza dei nomi e delle immagini, come la formazione di una nazionale di calcio. Allo shock e all'eccitazione sarebbe seguita la constatazione che quella che pensavo essere stata una mia scoperta era ormai di fatto parte integrante e fondante della Storia dell'Arte Italiana, con tutte le sue belle maiuscole. Insomma i guerriglieri avevano vinto e occupato i posti giusti nei musei giusti. E allora che fare?, si chiedeva il giovane critico. Uccidere il padre o onorarlo? E poi chissà se i guerriglieri i figli li fanno o se li mangiano?

Nel dubbio credo di aver deciso di non scegliere e di mantenere una di stanza critica e discreta: non potevo non amare quella stagione e i suoi protagonisti, ma non li ho mai cercati, avvicinati o frequentati, preferendo immaginarmeli da lontano, coltivando il loro mito con un po' di sano scetticismo e fingendomi indifferente al loro fascino. Certo ignoravo che per quanto cercassi di spingermi lontano, tanto più pervasiva e volatile si faceva la loro presenza. E forse questa è proprio la prova più evidente di quanto ricca e profonda sia stata l'influenza degli artisti dell'Arte Povera: le loro tracce possono essere rinvenute ovunque nella storia recente dell'arte italiana e internazionale. E anzi più che di orme e di tracce, si dovrà parlare di spore, perché l'Arte Povera si è propagata e dispersa in maniera pulviscolare e discontinua, orizzontale e frammentaria, come si addice a una tendenza che sin dall'inizio si proponeva di essere acefala e anti-autoritaria.

L'eredità dell'Arte Povera è così pervasiva che sarebbe forse più facile e breve scrivere una storia dell'arte estranea alla sua influenza. E se poi per Arte Povera si intende l'accezione più estesa e internazionale del termine - quella codificata dal libro omonimo - allora si può dire che il suo impatto sull'arte successiva sia pari a quello della rivoluzione pop, e quindi impossibile da riassumere nelle pagine che seguono.

Ecco allora che - invece di tracciare un albero genealogico - ho preferito procedere per analogie e affinità elettive, indicando sì filiazioni dirette ma anche inseguendo parentele assai distanti, eredi illegittimi e anche - mi si passi l'espressione - figli bastardi.

Il più prolifico da questo punto di vista è stato senz'altro Boetti, forse perché nella sua pratica già abitava l'idea di una moltitudine, di una complessità che è in perfetta sintonia con il presente. Gli

sdoppiamenti di personalità di Boetti fanno da tramite tra le ansie di inizio secolo - Luigi Pirandello + Sigmund Freud per intenderci - e le schizofrenie postmoderne - Gilles Deleuze & Félix Guattari + il balletto di identità cibernetiche e avatar da chatroom... In altre parole, i gemelli di Boetti - che si riproducono in maniera asessuata, per scissione - anticipano la diffusione virale della stessa Arte Povera. E poi c'è il Boetti - come dire - post-poverista: quello più opulento, lezioso, arzigogolato e bizantino delle mappe e degli arazzi. Questo Boetti è capace di produrre e accogliere decine di eredi, amici, compagni di strada. Per tutti gli anni ottanta e i primi novanta non c'è praticamente giovane artista in Italia che non abbia collaborato o che non rivendichi un rapporto privilegiato con Boetti: citando davvero a caso, basta ricordare Francesco Clemente e prima di lui Salvo e poi Corrado Levi, Stefano Arienti, Mario Dellavedova, Luca Pancrazzi, Amedeo Martegani. In maniera indiretta ma con altrettanto rispetto per il Maestro, Maurizio Cattelan e più tardi Paola Pivi cercheranno un dialogo a distanza con Boetti. E poi ci sono i moltissimi collaboratori e compagni di studio, per non parlare dell'influenza avuta sulla giovane critica - e si pensi solo a Giovan Battista Salerno e Hans Ulrich Obrist. Il fatto è che in quella factory mediterranea che è lo studio di Boetti si va immaginando una nuova forma di creatività espansa, un'intelligenza collettiva che ha snodi in tutto il mondo, da Roma a Kabul: questo network di conoscenze e contatti - che collega le antiche vie della seta con l'intuizione di una nuova rete globale - si regge su modalità produttive assolutamente nuove e che anticipano non solo l'arte ma anche l'economia di fine secolo e del duemila. La produzione di Boetti è mondiale e delocalizzata, fondata su un sistema di delega e post-produzione che sembra presagire non solo la cosiddetta "estetica di relazione" ma anche e soprattutto la nuova egemonia dell'industria della comunicazione globale. Boetti è anche il primo artista occidentale a spostare l'ago della bussola tutto verso Oriente, intuendo un altro imminente sisma culturale ed epistemologico che avrebbe spostato l'asse del mondo tutto verso la Cina e l'Est. Come sempre, quando si parla di eredità si rischia l'agiografia, e nel caso di Boetti è quanto mai facile cadere nella glorificazione perché, in fondo, Alighiero ha sempre coltivato la sua biografia come un aspetto fondamentale della sua opera. E il suo fascino da bello e dannato ha ipnotizzato molti giovani artisti in Italia e all'estero, al punto che ormai si potrebbe fondare un Boetti fans club. Tra i suoi membri si conterebbero lo scozzese Jonathan Monk che ha realizzato diverse opere su Boetti e il suo Afghanistan. Il messicano Mario Garcia Torres si è impegnato ormai da qualche anno in un lavoro di ricerca quasi archeologica su One Hotel, l'albergo di Boetti a Kabul. Mentre l'italiano Patrizio Di Massimo ha iniziato una serie di indagini su Boetti, dopo aver realizzato un affascinante documentario su Pino Pascali.

Pascali - come Boetti - ha avuto la (s)fortuna di morire troppo giovane per lasciare una vera e propria scuola. Quella di Pascali è un'opera pressoché unica per la capacità di iniettare una vena di umorismo e ironia nella grammatica a tratti puritana dell'Arte Povera. Paradossalmente l'opera di Pascali è la più contemporanea delle espressioni dell'Arte Povera - quanti giocattoli per adulti nelle gallerie e nei musei di oggi, quanto Pascali in Damien Hirst e Jeff Koons e nei mille adepti del surrealismo capitalista... - ma è anche la più isolata e la più difficile da riscoprire e rianimare con la stessa leggerezza e complessità di cui era capace Pascali.

Orgogliosamente isolate e solitarie appaiono oggi anche le posizioni assai diverse tra loro di Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, Giuseppe Penone, e Gilberto Zorio, che paiono voler lavorare in profondità, dedicandosi alla propria opera senza preoccuparsi di eredi ed epigoni. Ma naturalmente anche l'opera del più isolato di questi artisti è ormai entrata a far parte dell'inconscio collettivo dell'arte italiana e così si rintracciano senza fatica ricordi e memorie involontarie dell'Arte Povera nelle opere assai diverse di artisti giovani e meno giovani, tra cui vale la pena di ricordare *en passant* almeno gli italiani Micol Assaël, Simone Berti, Bruna Esposito, Giuseppe Gabellane e Diego Perrone.

È soprattutto il rapporto tra natura e tecnologia evocato in molte opere dell'Arte Povera delle origini a tornare a preoccupare molti artisti di oggi. E anche se allora non era ancora in voga parlare di ecologia, non si può non pensare a una lettura ambientalista per molte opere di Anselmo, Calzolari, Mario Merz, Penone e Zorio, tra gli altri. L'idea di un rapporto ecosostenibile tra uomo e natura si unisce nelle opere di questi autori a una vocazione quasi ascetica, francescana della forma. E così oltre alla preservazione della natura, nelle opere degli artisti associati al gruppo dell'Arte Povera si intravede anche il desiderio di coltivare un'idea del fare arte che rifiuta la frontalità sfacciata e ottusa di oggetti ingombranti e tronfi, preferendo piuttosto un atteggiamento più modesto, marginale. Gli *Oggetti in meno* di Michelangelo Pistoletto indicano - sin dal titolo - questa vocazione al lavorare per 'sottrazione che però non corrisponde alla logica arida e riduzionista del Minimalismo, quanto piuttosto a una nuova prassi e a una nuova scienza della coesistenza, a una nuova ecologia dell'immagine.

Molti sono gli artisti di oggi che riscoprono le intuizioni dell'Arte Povera, mentre indagano il destino della natura in una società iperindustrializzata. I palloni e le sonde meteorologiche di Tomas Saraceno evocano gli igloo di Merz, che ritornano anche nelle architetture cadenti e nei rifugi di Oscar Tuazon; gli esperimenti di Tue Greenfort ricordano le macchine e i generatori di Calzolari; mentre i monumenti per insetti e lumache di Francesco Gennari sembrano ricollegarsi all'opera di Anselmo, Fabro e Zorio. Ma è forse il caso più estremo di Tino Sehgal - che rifiuta la produzione di nuovi oggetti in favore di gesti e movimenti usati per comporre nuove sculture umane - a condurre alla sua conclusione logica e ultima la poetica ecologista dell'Arte Povera: quelli di Sehgal sono oggetti così "in meno" da scomparire, oggetti smaterializzati che traducono la teoria - e l'ideologia - dell'Arte Povera in azione.

L'opera di Sehgal si accompagna anche alla riscoperta del segreto: la sua è una concezione dell'opera come iniziazione e come forza catalizzante di un gruppo di credenti e adepti. È questo un atteggiamento coltivato anche da molti artisti dell'Arte Povera, da Boetti con i suoi "vedenti", passando per Calzolari ed Emilio Prini. Anche la pittura di Marisa Merz sembra fondarsi su un'idea simile di arte come segreto e rivelazione. In fondo i guerriglieri dell'Arte Povera sono anche mistici e sacerdoti, ed è proprio in questa riscoperta di una dimensione magica e sacrale dell'arte che, per esempio, l'opera di Marisa Merz riesce a dialogare a distanza con la ricerca del pittore tedesco Kai Althoff, tra i più interessanti artisti della sua generazione.

Non si può d'altra parte esagerare con un'interpretazione esoterica dell'Arte Povera. Al contrario la sua carica di rottura si giocava tutta nella radicale immanenza dei materiali, nella fisicità brutta degli oggetti, nel peso sordo delle cose di tutti i giorni assemblate in sculture e installazioni. Non a caso tra le prime definizioni che si accompagnavano a quella di Arte Povera c'era anche quella di Im-Spazio e di arte abitabile, che insistevano sulla sfera domestica, sullo spazio della casa... È proprio questa scoperta di una poeticità inscritta nei materiali più semplici ad aver aperto le porte alla ricerca di molti artisti più giovani. Dalle fragili nature morte di Gabriel Orozco fino agli assemblage instabili di quell'ondata di scultori che sono stati raccolti sotto l'etichetta di "Unmonumental" - l'antimonumentalismo dei nuovi americani come Rachel Harrison, Sam Durant, Gedi Sibony, Carol Bove e molti altri - la scultura degli ultimi vent'anni sembra innestarsi sulle forme frantumate e irsute dell'Arte Povera.<sup>1</sup> È un'arte di strada che combina spazzatura e formalismo, e che trova nell'opera di David Hammons il tramite ideale tra l'origine francescana e rurale dell'Arte Povera e le sue declinazioni in chiave metropolitana.

Questa continua revisione della storia dell'Arte Povera è uno degli aspetti più interessanti del modo in cui gli artisti più giovani si relazionano al lavoro dei loro predecessori. Così come l'Arte Povera

modifica e influenza l'opera di artisti più giovani, allo stesso modo questi ultimi si inventano una nuova Arte Povera.

Alcuni artisti si sono formati a diretto contatto con i maestri dell'Arte Povera che più hanno riflettuto sulla funzione pedagogica dell'arte come Fabro e Pistoletto. Nelle esperienze della Casa degli Artisti di Milano e del gruppo di via Lazzaro Palazzi - entrambe influenzate da Fabro - si sviluppa una rilettura dell'Arte Povera come creatività collettiva e nuova possibilità di aggregazione, che ritorna anche in maniera diversa nelle attività della Fondazione Cittadellarte di Pistoletto.

Nelle opere assai diverse di Mario Airò, Massimo Bartolini, Eva Marisaldi e Liliana Moro - alcuni dei quali formati direttamente a contatto con i poveristi - il ricordo dell'Arte Povera si esprime in una versione più morbida e ospitale, meno manichea e rigida. Probabilmente per questa generazione attiva all'inizio degli anni novanta si trattava soprattutto di stemperare certi eccessi autocelebrativi e compiaciuti del lavoro dei maestri dell'Arte Povera.

Nell'opera di Cattelan si legge al meglio questo rapporto conflittuale tra padri e figli. Da una parte Cattelan si appropria dei materiali e delle tattiche da guerriglia semiotica dell'Arte Povera, al punto che l'intera sua opera può essere letta come un tributo ai suoi predecessori. Dall'altra c'è una forte indole parodistica, irriverente nel lavoro di Cattelan e le sue opere sembrano irridere la tradizione poverista. Quando per esempio installa carrelli da supermercato davanti alle sculture di Pistoletto, quando sostituisce un asino ragliante ai cavalli di Kounellis o quando gioca con Penone e Boetti costruendo nuovi alberi fuori scala, Cattelan mette in scena al meglio quel misto di ammirazione, odio e invidia con cui molte delle generazioni successive hanno cercato di fare i conti con l'Arte Povera.

A fare da *pendant* alla rabbia repressa dell'Edipo Cattelan, c'è invece lo sguardo innamorato di Tacita Dean che, in un bellissimo ritratto in pellicola di Mario Merz realizzato a pochi mesi dalla sua scomparsa, immortalava l'artista come un grande patriarca, un padre affettuoso e padrone.

Come Enea, Tacita Dean porta il suo Anchise sulle spalle; come Elettra preserva la memoria del padre: lo ama e ricorda come una figlia devota. Filmato in sedici millimetri, il film è pervaso da quel senso di imminente obsolescenza che pervade tutta l'opera di Tacita Dean e che qui si tinge di atmosfere ancora più cupe perché il ritratto di Merz rappresenta l'imminente scomparsa di un intero mondo. Ma - proprio come ci ha insegnato Merz - anche se la forma scompare, la sua radice è eterna.