

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. 50-61.

Scambi transatlantici: il contesto internazionale dell'Arte Povera

Robert Lumley

La prima *Mappa* ricamata realizzata da Alighiero Boetti nel 1972 mostra un mondo bipolare in cui le due nazioni più potenti del globo sono coperte, rispettivamente, dalle stelle e strisce della bandiera americana e dal rosso di quella sovietica. Le versioni successive della *Mappa*, ricamate nel 1990, presentano invece un quadro più complesso, dove il rosso lascia il posto, nell'Asia centrale, a una moltiplicazione di bandiere. L'idea di Boetti di "dare al mondo il mondo", senza alcun tipo di invenzione da parte dell'artista, incorpora nella sua trama il trascorrere del tempo e quindi la storia umana, producendo immagini riconoscibili da qualsiasi studente di geografia della seconda metà del ventesimo secolo. Più semplicemente, la serie *Mappa* mostra la configurazione della Guerra fredda che dominava la vita politica e culturale dell'epoca¹. Oggi, con la crescita economica dei cosiddetti paesi BRIC (Brasile, Russia, India e Cina) e con lo scioglimento dei ghiacciai polari causato dall'attività dell'uomo, la geografia fisica e umana sta subendo drastici mutamenti, inoltre viviamo in una "multicultura globale"². Il contesto internazionale in cui si è sviluppata l'Arte Povera visto dalla prospettiva attuale appare un mondo completamente diverso.

Al fine di ricostruire la storia del movimento dell'Arte Povera occorre dunque ricostruire la situazione del secondo dopoguerra. Dopo il 1945, con la bomba atomica, gli Stati Uniti affermarono il loro ruolo di superpotenza, stabilendo il dollaro come valuta di riserva e proponendo un nuovo orizzonte ideologico di crescita economica. L'Europa era divisa, con le nazioni orientali sotto il dominio dell'URSS, che rappresentava un polo alternativo di potere e di influenza politica. Gli anni del dopoguerra videro anche la fine degli imperi coloniali in Africa e in Asia. Nuovi termini vennero conati per descrivere la nuova divisione del mondo: paesi "sviluppati" e "sottosviluppati", nazioni del "Primo", del "Secondo" e del "Terzo" Mondo. I modelli di modernizzazione venivano concepiti in termini di evoluzione economica, in base al grado di industrializzazione raggiunto da una data società. Anche all'interno del "mondo occidentale" esistevano aree considerate sottosviluppate, ad esempio il Meridione italiano³.

In questo saggio, l'attenzione verrà focalizzata sui rapporti culturali tra gli Stati Uniti e l'Europa occidentale, con particolare riguardo al caso italiano. Questo asse ebbe un'importanza cruciale negli anni sessanta, il periodo in cui nacque l'Arte Povera. D'altro canto, l'adozione di una prospettiva differente è necessaria per comprendere la diffusione delle prassi artistiche associate a questo movimento e la loro ricezione. La questione del mutamento di prospettiva geografica sarà affrontata nelle considerazioni conclusive.

Un confronto tra la realtà nordamericana e quella dell'Europa occidentale nel secondo dopoguerra è offerto dal magistrale studio di Tony Judt, *Postwar. A History of Europe since 1945*⁴. In parte, si tratta di una storia che ha a che fare con l'economia, infatti gli Stati Uniti si affermarono ben presto come potenza economica dominante: nel 1960 la quota statunitense del prodotto mondiale lordo rappresentava il 70%, quella del valore aggiunto manifatturiero l'80%. Il Piano Marshall costituì la base del processo di ricostruzione in Europa, fornendo non solo aiuti alimentari, ma contribuendo

anche alla ricostruzione e alla dotazione di nuove strutture produttive alle industrie. I governi americani ritenevano che il comunismo fosse frutto della povertà e della disperazione, la loro politica mirava a creare un capitalismo di crescita di modello keynesiano che avrebbe eliminato le cause di una radicalizzazione politica - una priorità in paesi come l'Italia, in cui il Partito Comunista nel 1946 contava quasi due milioni di iscritti e che confinava con la Jugoslavia comunista. La portata delle implicazioni politiche degli aiuti economici statunitensi divenne palese con il massiccio intervento nelle elezioni politiche italiane del 18 aprile 1948, un intervento descritto da Paul Ginsborg come "stupefacente per portata, ingenuità e flagrante violazione di qualsiasi principio di non interferenza negli affari interni di altri paesi"⁵. La posta in gioco, si pensava, non era il voto per un partito o per l'altro, bensì una scelta tra "il mondo libero" e il "comunismo".

Analizzando questo scenario, non ha senso separare economia e cultura, spazio privato e spazio pubblico, in quanto rappresentazione e identità sono parte integrante dello scambio di beni e immagini culturali. Secondo un articolo apparso nella rivista "House and Garden" nel 1949, "in un paese che è una vasta mescolanza di culture e punti di vista, dove ognuno può dire la sua con parole, legno, plastica o qualsiasi altro mezzo espressivo gli aggradi, non esiste un unico sistema di comunicazione bidirezionale... Questi designer hanno un solo obiettivo in comune: rendere le case americane l'invidia del mondo"⁶. Il punto in discussione era uno "stile di vita" in un'epoca in cui il modello americano era presentato come il modello del futuro. E non è difficile capire perché la prospettiva fosse allettante per l'Europa: dopo quasi mezzo secolo in cui sessanta milioni di persone erano morte in guerre o omicidi di stato, gli europei si trovavano ad affrontare il tracollo morale oltretutto economico del loro continente. Il loro sguardo era "saladammente e nervosamente fisso su un passato tremendo, e molti osservatori ne paventavano il ripetersi"⁷.

In Italia il mito dell'"America" come paese nato dall'emigrazione e così vividamente evocato da Carlo Levi in *Cristo si è fermato a Eboli* trovò una riconfigurazione a seguito dello sbarco degli alleati e dell'attuazione del Piano Marshall, suscitando un misto contraddittorio di attrazione e repulsione⁸. Un esempio estremamente interessante è offerto da Luciano Bianciardi, scrittore e traduttore di autori americani. Le opere semi-autobiografiche di Bianciardi registrano un cambiamento di atteggiamento, da pro-americano ad anti-americano, non inusuale tra gli intellettuali di quel periodo. In gioventù, in *Il lavoro culturale* (1957)⁹, Bianciardi sogna il materializzarsi di una Kansas City nella cittadina provinciale di Grosseto, e viaggia con la sua immaginazione negli spazi della modernità offerti da innumerevoli film hollywoodiani. In seguito, in *L'integrazione* (1960)¹⁰, il termine "americanizzazione" ricorre per descrivere una Milano in cui il tempo della vita quotidiana e del lavoro richiedeva "efficienza", e in cui l'"industria culturale", simboleggiata dai manuali sul "come fare", soppiantava la concezione umanistica della conoscenza. La disillusione era una risposta al "miracolo economico" verificatosi in Italia nell'ambito della radicale trasformazione delle società europee. Urbanizzazione e industrializzazione decretavano la fine di uno stile di vita verso cui Bianciardi provava un senso di nostalgia. Il successo che, in Italia, ebbero il frigorifero e l'automobile indica le proporzioni e la velocità del mutamento che si andò verificando nel paese: nel 1951 furono prodotti 18.500 frigoriferi; nel 1971 ne furono prodotti 5.247.000 (quanti quelli prodotti negli Stati Uniti e in Europa insieme), e due anni dopo il 94% delle famiglie ne possedeva uno. Nel 1950 i proprietari di un'automobile erano 342.000; nel 1963 la provincia di Roma celebrava il numero di targa 600.000; nel 1965 la cifra nazionale ammontava a 5.500.000.

L'idea che il "modello americano" fosse in procinto di conquistare l'egemonia era in parte giustificata. Da un'indagine condotta nel 1957 risultò che la maggioranza delle casalinghe italiane non sceglieva prodotti di marca, al contrario del 92% delle donne americane. Una serie di studi mise in luce una diffusa diffidenza nei confronti dei nuovi materiali come la plastica. Le società

pubblicitarie statunitensi, come la J. Walter Thompson, si prefissero di modificare i comportamenti dei consumatori italiani portandoli in linea con quelli dominanti oltreoceano, utilizzando le "tecniche freudiane" della ricerca motivazionale¹¹. Gli italiani, dal canto loro, andarono negli Stati Uniti per imparare gli ultimi metodi. Come osservava Armando Testa dopo aver visitato un'agenzia pubblicitaria a New York: "Per un artista immerso nell'attualità oggi rappresentare la Coca-Cola è come per Perugino raffigurare la Madonna"¹². L'"americanizzazione" costituiva un termine generico per designare tutto ciò che era "nuovo" e "moderno"; il fascino di una "contemporaneità aggressiva: il cambiamento socio-economico del resto non era affatto superficiale e la sua portata storica è stata così sintetizzata da Judt: "Nel corso della storia, la maggior parte degli europei - come in altre parti del mondo - possedeva quattro tipi di cose: quelle ereditate dai genitori; quelle realizzate con le proprie mani; quelle barattate o scambiate con altri e infine i pochi oggetti che erano stati obbligati ad acquistare in contanti". In molte zone d'Europa, sino al secondo dopoguerra, la gente "non comprava né consumava: si limitava a sussistere"¹³. A partire dalla fine degli anni cinquanta, tuttavia, si sviluppò una nuova "società dei consumi" e persino i giovani, i *teenagers* - il neologismo inglese significativamente introdotto in quegli anni nella lingua italiana - cominciarono per la prima volta a comprare beni di consumo da soli¹⁴. Etichettare nuovi fenomeni come "americani" significava evidenziarne il carattere alieno, esotico e/o potenzialmente minaccioso, anche quando erano prodotti in patria. I prodotti della "cultura di massa"; in particolare, erano considerati responsabili di apportare uniformità e standardizzazione. Nella prospettiva degli "apocalittici"; come li definì Umberto Eco in quegli anni, non c'era bisogno di distinguere un programma televisivo o un film o un fumetto dall'altro¹⁵.

Gli atteggiamenti nei confronti della cultura americana negli anni cinquanta e sessanta, tuttavia, non possono essere divisi semplicisticamente in quelli degli "apocalittici" e quelli degli "integrati".

L'iniziativa della casa editrice Bompiani di pubblicare, nel 1942, l'antologia *Americana* segnalava una straordinaria apertura della cultura italiana nei confronti della letteratura americana del ventesimo secolo. L'arte contemporanea, per contro, era meno conosciuta e suscitava maggiore diffidenza; ciononostante, il lavoro di documentazione e di ricerca intrapreso, ad esempio, da Germano Celant e Anna Costantini in occasione della mostra "Roma-New York, 1948-64", denota l'esistenza di una rete di collegamenti e di scambi che fecero seguito al ritorno dall'esilio in America dello storico dell'arte antifascista Lionello Venturi¹⁶. Diversi artisti, critici e galleristi americani si recarono a Roma: l'incontro di Robert Rauschenberg con l'opera di Alberto Burri è entrato nella leggenda; la visita di Cy Twombly si trasformò in soggiorno permanente; Irene Brin introdusse i lettori statunitensi di "Vogue" e "Harper's Bazaar" all'arte italiana contemporanea; la galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis allestì le prime mostre di Espressionismo astratto. A loro volta, Piero Dorazio, Afro, Giuseppe Capogrossi, Salvatore Scarpitta, Toti Scialoja e altri artisti esposero le loro opere a New York. Tuttavia non si trattava di uno scambio tra eguali, anche l'avanguardia era intimamente associata alla ricerca di novità e alla visualizzazione di un cambiamento dinamico nel tentativo di restare al passo con una modernità identificata in misura crescente con la sua versione americana. Solo dopo il 1964, però, divenne evidente per tutti lo spostamento, nel mondo dell'arte, del centro di gravità dall'Europa all'America, da Parigi a New York. Il mercato artistico internazionale ora guardava a New York, con particolare attenzione alle varie correnti; il "sistema dell'arte" era diviso in blocchi concorrenti variamente designati come "Pop Art e Nouveau Réalisme" o "Minimal Art e Arte Cinetica"¹⁷. Se in precedenza gli europei avevano nutrito la convinzione di essere i depositari della cultura e delle arti, anche se gli americani detenevano la supremazia in campo militare ed economico, ora questa convinzione veniva messa apertamente in crisi.

Il punto di svolta fu la 32. Biennale di Venezia, quando Robert Rauschenberg vinse il Gran Premio

Internazionale per la pittura. Dal 1948 al 1962 il padiglione statunitense era stato gestito dal Museum of Modern Art, nel 1964 subentrò la United States Information Agency, che nominò sovrintendente Alan Salomon, direttore del Jewish Museum di New York. L'amico di Salomon, il gallerista Leo Castelli, lavorò a stretto contatto con lui, e quattro degli otto artisti che esposero le loro opere, incluso Rauschenberg, erano rappresentati dalla sua galleria.

Un maggior coinvolgimento diretto del governo nella promozione della cultura americana (una sorta di "politica estera culturale" della presidenza Kennedy), associato a un crescente intervento di importanti galleristi, contribuì ad alimentare paranoie e "teorie del complotto" nei confronti dell'"imperialismo culturale" americano¹⁸. L'impatto sulla scena artistica italiana in particolare fu drammatico. Per Fabio Mauri, "lo sbarco mediterraneo della Pop fu una luminosa esplosione paragonabile, nelle arti, a una circoscritta ma decisiva Pearl Harbor... L'intera flotta locale fu completamente affondata"¹⁹.

È interessante notare come i principali promotori della nuova arte americana fossero europei di prima generazione. Leo Castelli, che rappresentava artisti come Jasper Johns, Roy Lichtenstein e Andy Warhol, proveniva da una famiglia di banchieri ebraici italiano-austriaci originari di Trieste. Secondo il critico Barbara Rose, ciò che Castelli, il quale parlava correntemente cinque lingue, "vendeva realmente era un senso della storia dell'arte realizzata *hic et nunc*. Egli vi credeva fermamente e indusse i collezionisti a crederci"²⁰. Ai suoi principali acquirenti americani Castelli offriva un prestigio europeo, mentre nei suoi maggiori collezionisti europei, che cominciarono ad acquistare opere d'arte americane, rafforzò la convinzione che, per citare le parole di Peter Ludwig, "il sistema di vita americano stava diventando universale e gli artisti americani derivavano il loro potere dal fatto di essere vicini a quella fonte"²¹. L'altra figura, ugualmente importante dal punto di vista europeo, fu Ileana Sonnabend, che dopo il divorzio amichevole con Castelli, assieme al nuovo marito Michael Sonnabend, nel 1961 aprì una galleria a Parigi. I coniugi Sonnabend, assieme a Castelli, crearono una rete di collegamenti tra il continente europeo e New York. Si trattava di collezionisti (Ludwig ad Aachen, Peeters a Bruges, Roger Matthys a Bruxelles, Attilio Codognato a Venezia, il conte Panza di Biumo a Varese), giovani e importanti direttori di musei (Edi de Wilde dello Stedelijk, Pontus Hulten a Stoccolma, Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna, Paul Wember allo Haus Lange di Krefeld), e galleristi privati (Robert Fraser a Londra, Konrad Fischer a Düsseldorf, Gian Enzo Sperone a Torino)²². Ileana Sonnabend inoltre mise sotto contratto alcuni artisti europei. In Italia, Mario Schifano, Michelangelo Pistoletto e Piero Gilardi furono tutti rappresentati dalla sua galleria. Dal 1961 al 1966, i Sonnabend rappresentarono i principali punti di riferimento per il flusso di arte e di informazioni tra New York e l'Europa e viceversa. In quegli anni si era venuto a creare un vivace mercato nel campo dell'arte contemporanea, specialmente negli Stati Uniti. Secondo Allan Kaprow, "se nel 1946 gli artisti erano all'inferno, ora sono in affari"²³. In una rubrica dedicata al mercato artistico nella rivista d'arte contemporanea "Marcatré" si leggeva: "Il tempo, la sicurezza della validità pittorica e dell'impiego del proprio danaro non hanno importanza, l'euforia, la moda e la speculazione sono gli unici arbitri dei prezzi e così, ad esempio, nel 1961 per un dipinto di R. Lichtenstein (anni 38), si chiedevano 900 dollari, ora nel 1964, dopo solo 3 anni, i suoi prezzi sono sulla base di 4.000 dollari, l'aumento, quindi, di 1.000 dollari all'anno!... Il nostro mercato e collezionismo hanno una storia ed una tradizione che non permettono di pagare milioni per opere prodotte ieri da giovani sperimentatori, anche ammesso che siano dotati di talento"²⁴.

La "lunga eredità della Biennale del 1964" e l'"ossessivo confronto con l'arte americana" sono temi ricorrenti nella prefazione di Laura Iamurra alla nuova edizione del celebre *Autoritratto* (1969) di Carla Lonzi. Le conversazioni tra il critico d'arte e gli artisti italiani includono le reazioni insofferenti di Lucio Fontana, che non aveva tempo per occuparsi dell'arte americana

contemporanea: "Rauschenberg", affermava "è un derivato di Duchamp, ma un cattivo derivato di Duchamp", mentre Jackson Pollock era confrontato in termini a lui sfavorevoli a Piero Manzoni²⁵. Per Pino Pascali, invece, l'incontro con la Pop e la Minimal Art fu una fonte di inquietudine²⁶; le sconnesse confessioni dell'artista a Carla Lonzi rivelano i suoi dubbi sulla capacità dell'arte europea di superare la dipendenza dalla tradizione e di confrontarsi adeguatamente con il nuovo. La "civiltà dei consumi" con i suoi nuovi materiali e le sue nuove tecnologie era un contesto in cui, secondo Pascali, gli artisti americani si sentivano a loro agio e liberi di agire. Il metodo di lavoro di Lichtenstein è considerato esemplare dall'artista: "Gli americani si possono concedere il lusso di prendere una cosa e di inchiodarla su un quadro e il quadro viene, di prendere un fumetto e di rifarlo e il quadro è un quadro perché loro nel loro gesto riassumono storicamente quello che è veramente la loro civiltà"²⁷. D'altro canto, in quanto europeo, Pascali si sentiva sopraffatto dall'autoconsapevolezza, arenato in una terra di nessuno tra nuovo e vecchio: "Non mi appartiene né quello che ho, né quello che hanno gli americani". La storia dell'arte che lo circonda a Roma era percepita come un insieme di cose "vecchie, trapassate, che non appartengono più alla nostra storia"²⁸. Se vi era una terra in cui vita e arte erano indissolubilmente unite, nell'immaginario di Pascali questa era l'Africa: "Dalla civiltà di consumo nasce un oggetto... invece, i negri, quando fanno gli oggetti, creano una civiltà"²⁹.

Le considerazioni di Pascali mettono in risalto la situazione senza precedenti in cui versavano le arti visive alla metà degli anni sessanta. Come osserva Anna Detheridge, l'arte si trovò ricollocata nel quadro più ampio della cultura: "La storia dell'arte oggi non può esistere se non all'interno di una più vasta disciplina della storia delle immagini"³⁰. Gli artisti, secondo Angela Vettese, non potevano competere con le immagini commerciali e si trovavano sostanzialmente di fronte a due alternative: "Assumere l'immagine di massa come soggetto per una riflessione elitaria, o altrimenti dimenticarla del tutto, dimenticare l'attitudine dell'arte a dare luogo a delle immagini"³¹. Inoltre, vi era il problema del modo in cui realizzare l'opera e il dilemma se adottare o meno metodi di produzione e riproduzione in serie e di utilizzare tecniche e tecnologie industriali - una questione che ebbe un'importanza particolare nella ricezione della Minimal Art in Italia.

Per quanto riguarda la Pop Art americana, alcuni artisti italiani furono attratti nella sua orbita anche grazie alle strategie di alcune gallerie. I *Quadri specchianti* di Pistoletto, ad esempio, furono esposti insieme a opere di Johns e Warhol; come si legge nel catalogo: "Pistoletto è immerso nel quotidiano dell'esistenza... Come per la Pop Art, la vita stessa è volgare; i banali fatti di cronaca permettono il dialogo dell'uomo con se stesso"³². Pascali, che lavorava come scenografo per un piccolo studio cinematografico e per la RAI, attinse alla letteratura pulp, ai fumetti, ai film di Tarzan e ad altre fonti della cultura di massa per le sue opere. Come abbiamo osservato altrove, "la precisione e l'essenzialità delle 'sculture bianche' di Pascali evidenziano uno sguardo acuito dall'apprezzamento per i fumetti, con il loro carattere elementare e il loro linguaggio metonimico: basta la pinna per rappresentare lo squalo"³³. Tuttavia, vi è un discrimine culturale che separa la Pop Art americana dalle sue presunte versioni europee, quali che siano le sovrapposizioni iconografiche. Richiamandosi a Roland Barthes, Lucy Lippard sintetizza così tale differenza: "Gli americani prendono la loro realtà quotidiana per quel che è, laddove gli europei amano chiamare le loro fonti 'mitologie quotidiane'³⁴.

Per quanto riguarda la Minimal Art, gli artisti che lavoravano in Italia condividevano il rifiuto dei concetti tardoromantici di individualità espressiva, associati da loro, all'Informale. Tuttavia, essi cercarono un approccio alternativo per realizzare oggetti che fossero, secondo la definizione di Alex Potts, "sino a un certo grado immaginifici o figurativi", in contrapposizione "al carattere radicalmente astratto e letterale del Minimal americano"³⁵. Questi artisti - appartenenti a una corrente identificata con le figure di Pistoletto, Pascali e Boetti, ma anche dell'americano Claes

Oldenburg - svilupparono procedure che "negavano l'autenticità e il concetto di 'tocco d'artista'", ma conservavano il carattere eterogeneo e improvvisato tipico delle tecniche di *assemblage*, in contrasto con le "strutture a griglia e seriali predilette dai minimalisti"³⁶. Gli *Oggetti in meno* di Pistoletto, con il loro carattere improntato alla spontaneità e alla contingenza e il rifiuto di una riconoscibilità stilistica, assieme agli scritti dell'artista, in particolare *Le ultime parole famose* (1967), influenzarono in modo significativo la concezione dell'Arte Povera elaborata da Germano Celant. Anche Boetti instaurò un dialogo con il Minimalismo nella sua mostra allestita alla galleria Christian Stein nel gennaio del 1967. Come osserva Luca Cerizza: "Mentre le reiterazioni e le produzioni seriali del Minimalismo alludevano a un processo meccanico, quelle di Boetti hanno un carattere quasi 'casuale'... Le sculture geometriche e impilate e le semplici alterazioni di un materiale industriale, anche quando sono ridotte al minimo, mostrano l'intervento dell'uomo, del suo intelletto"³⁷.

I rapporti tra la scena artistica americana e quella europea conobbero un momento critico con la pubblicazione nella rivista "Artnews" di una intervista con Frank Stella e Donald Judd del settembre del 1966, in cui quest'ultimo dichiarava: "L'arte europea non mi interessa minimamente, e penso che sia finita"³⁸. Questa affermazione rivela più la tendenza a usare etichette riduttive - come se le prassi artistiche potessero continentali - che non lo stato reale delle cose nella sua complessità. Nel 1966 "a New York vi furono due mostre di capitale importanza. "Primary Structures" al Jewish Museum offriva una panoramica della Minimal Art, mentre la mostra "Eccentric Abstraction" allestita da Lucy Lippard proponeva un'"alternativa emotiva ed erotica"³⁹.

Negli Stati Uniti la situazione politica, sociale e culturale globale entrava in quegli anni in una nuova fase. Con l'escalation della guerra in Vietnam e lo sviluppo di controculture, l'idea dell'"America" come entità unitaria "esplose", come visualizzato nella sequenza finale del film di Michelangelo Antonioni *Zabriskie Point*, uscito nel 1970. Gli osservatori italiani più acuti avevano da tempo soffermato l'attenzione sull'"altra faccia" del sogno americano, come dimostrano gli scritti di Fernanda Pivano, che fece conoscere i poeti della Beat Generation ai lettori italiani, traducendone le opere e invitandoli in Italia⁴⁰. Per raccogliere informazioni aggiornate su ciò che accadeva nel mondo artistico americano, Giancarlo Politi mandò Piero Gilardi negli Stati Uniti come inviato per la nuova rivista "Flash Art", Gilardi fu uno dei primi a segnalare la preoccupazione per questioni di tempo e di energia che prometteva una convergenza con la ricerca condotta da un gruppo di artisti torinesi, esponenti di quella corrente che in seguito Gilardi definirà "arte micro-emotiva"⁴¹.

Sebbene il milieu dell'arte contemporanea a Roma fosse per molti versi più aperto all'influenza culturale americana, anche grazie a Cinecittà, fu a Torino che Gian Enzo Sperone espose Lichtenstein sei mesi prima della Biennale del 1964⁴². I collezionisti locali furono tra i primi ad acquistare opere come le serigrafie *Car Crash* di Warhol. Tuttavia, come osservò Maurizio Fagiolo, la galleria Sperone a Torino conobbe notevoli metamorfosi tra il 1964 e il 1967: "... come passi dall'amore per la figura all'esaltazione della Pop Art, per arrivare all'Arte Povera (l'icona e l'iconoclastica)"⁴³. Da un lato, Torino era una città estremamente recettiva nei confronti della nuova arte di provenienza americana, dall'altro, il capoluogo piemontese divenne il centro di gravità di quella che sarebbe diventata nota come Arte Povera - un movimento definito "iconoclasta" da Fagiolo. In parte, poi, la nuova arte italiana si autodefiniva in contrapposizione alle icone moderne della Pop Art⁴⁴, ma nello stesso tempo, trovava un terreno comune con artisti come Robert Morris, Carl Andre, Bruce Nauman, Sol LeWitt e Joseph Kosuth, le cui opere vennero esposte da Sperone nel 1969-1970.

Di fatto, lo spirito dell'epoca dopo gli eventi del '68 era contrario alla catalogazione degli artisti in base alla nazionalità e più propenso a un internazionalismo onnicomprensivo. Quando Celant, nel 1969, pubblicò il libro *Arte Povera*, indicò gli artisti statunitensi ed europei senza un ordine

particolare, indicando solo la città di provenienza. Fu in uno spirito di libertà dalle convenzioni che furono organizzate le storiche mostre del 1969: "Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren", allestita allo Stedelijk Museum di Amsterdam, e "When Attitudes Become Form", allestita alla Kunsthalle di Berna. I titoli scelti per queste mostre denotano l'idea di liberare l'arte da preconcetti e strutture in favore della fluidità, del movimento e dell'autorganizzazione. Era come se l'arte fosse diventata il veicolo di un'utopia impossibile in politica. Né fu un caso che i critici e gli artisti italiani avessero un ruolo determinante nel modo in cui furono concepite le mostre, come ha messo in luce il recente studio di Christian Rattemeyer⁴⁵. Sebbene all'epoca si parlasse di opere americane relativamente poco conosciute in Europa, questa mostra segnò un'importante occasione di incontro in cui gli artisti si misuravano su un piano di eguaglianza. Come ricorda Richard Serra: "La cosa interessante per me era che non avevo avuto modo di vedere molto degli artisti europei. Non conoscevo bene le opere di Beuys, avevo visto poche cose di Long, Kounellis o Merz... Non penso vi fosse una linea di demarcazione tra continenti. Tutti condividevamo lo stesso linguaggio e la stessa sensibilità. Con la nostra generazione vi era una possibilità di dialogo che non esisteva per la generazione precedente"⁴⁶.

Sussiste nondimeno il rischio che concentrando l'attenzione sulla scena artistica nordamericana e sul suo rapporto con quella dell'Europa occidentale si trascurino altri rapporti tra gli artisti italiani e quelli di altri paesi, e l'incremento delle istituzioni, dei collezionisti e delle gallerie interessate a investire in opere d'arte europee. Si potrebbe sostenere che vi fu una sorta di effetto di "europeizzazione" prodotto dalla rivalità con gli americani, specialmente quando l'Europa era un terreno di competizione, laddove, per citare Tom Crow, "l'America restava in larga misura chiusa alle importazioni dal vecchio continente"⁴⁷.

La radicalizzazione politica intensificò anche la comunicazione all'interno del vecchio continente, sebbene gli artisti francesi restassero relativamente ai margini in confronto al ruolo degli intellettuali *maîtres à penser*. Nuove connessioni vennero invece istituite in Europa, con l'instaurarsi di legami, ad esempio, tra gli artisti italiani e i loro colleghi a Londra, Düsseldorf e Amsterdam. Significativamente, Jan Dibbets, Ger van Elk e Richard Long furono invitati ad Amalfi per la III Rassegna di arti figurative "Arte povera più Azioni povere" nell'ottobre del 1968. Long ricorda la sensazione di "essere catapultato nel mondo di una compagnia di artisti da circo girovaghi. Non bisogna dimenticare che il dogma prevalente era l'arte americana, e che l'arte dell'epoca era il Minimalismo... l'Arte Povera era completamente sconosciuta. Lo spirito dell'Arte Povera era molto più libero e rilassante - più intuitivo, più aperto"⁴⁸. Da una prospettiva londinese, l'Italia era alla periferia e tutti gli occhi erano puntati su New York. Long, tuttavia, fece amicizie e collaborò con varie gallerie in Italia, dove le sue opere vennero subito comprese e apprezzate⁴⁹. Sintomatica del diffondersi di questo spirito di collaborazione fu l'opera di Gerry Schum che, secondo la rivista "Studio International", "ha consentito ad artisti di vari paesi, incoraggiandoli, di fare arte in una forma che la rende disponibile immediatamente - come materiale originale - a tutto il vasto pubblico televisivo"⁵⁰. L'utopia di uno spazio pubblico televisivo in cui la nuova Arte Concettuale e la Land Art fossero fruibili a un pubblico di massa dà la misura delle ambizioni dell'avanguardia europea in quegli anni.

La genesi dell'Arte Povera appartiene, allora, a un momento storico e a un contesto internazionale in cui si andava definendo l'evolversi dei rapporti tra "America" ed "Europa". In momenti cruciali, gli artisti americani furono confrontati e si confrontarono con i loro colleghi europei, e viceversa. Nonostante l'azione controbilanciante dell'internazionalismo, l'Arte Povera era percepita (e in ultimo percepiva se stessa) come "italiana", come indicano i titoli delle mostre tenute a Lucerna e a Monaco rispettivamente nel 1970 e nel 1971: "Processi di pensiero visualizzati: Junge Italienische Avantgarde" e "Arte povera: 13 Italienische Künstler". Tuttavia, il mondo è cambiato nei decenni

successivi e potrebbero rendersi necessari modi molto diversi di ricostruire la storia dell'Arte Povera al fine di comprendere cosa abbia significato, in senso più ampio, questa corrente artistica. La sua influenza in Messico e in America Latina, ad esempio, è un segnale del richiamo che essa ha esercitato al di fuori della tendenza dominante d'oltreoceano⁵¹. La pionieristica mostra "Global Conceptual", tenutasi a New York nel 1999 potrebbe offrire un interessante modello, indicando come si possa abbandonare una prospettiva focalizzata esclusivamente sull'arte dell'Europa occidentale-Nordamerica in favore di una visuale più pluralistica e policentrica. L'approccio adottato in questa mostra consisteva nel distinguere tra Arte Concettuale come "prassi essenzialmente formalistica sviluppata sull'onda del Minimalismo" da un lato, e il Concettualismo dall'altro, "che prendeva le distanze in modo decisivo dalla dipendenza storica dell'arte dalla forma fisica e dalla sua percezione visiva", un approccio che privilegiava l'idea e il modo di fare arte rispetto all'oggetto"⁵². Cercando una definizione più ampia, i curatori presentavano un fenomeno globale anziché localizzato. Una strategia analoga potrebbe forse contribuire a "de-territorializzare" l'Arte Povera e a mettere in luce una molteplicità di affiliazioni in ogni parte del mondo. Un'idea per una mostra futura?

¹ L. Cerizza, *Alighiero e Boetti: Mappa*, Afterall, Cambridge, Mass.-London 2008.

² P. Nederveen, *Global Multiculture: Cultures, Transnational Culture, Deep Culture*, in C. Baraldi, A. Borsari, A. Carli (a cura di), *Hybrids, Differences, Visions*, Davis Group, Aurora, Colorado 2011.

³ Lo studio di Edward Banfield sull'Italia meridionale alla metà degli anni cinquanta esemplifica l'ideologia di sviluppo e modernizzazione dell'epoca: *The Moral Basis of a Backward Society*, Free Press 1958.

⁴ T. Judt, *Postwar A History of Europe since 1945*, Vintage Books, London 2005.

⁵ P. Ginsborg, *A History of Contemporary Italy Society and Politics 1943-88*, Penguin Books, London 1990, p. 115.

⁶ Cit. in G. Wright, *Good Design and "The Good Life": Cultural Exchange in Post-World War II American Domestic Architecture*, in L. Passerini (a cura di), *Across the Atlantic: Cultural Exchanges between Europe and the United States*, Peter Lang, Bern-Oxford 2000, p. 278.

⁷ Judt, *op. cit.*, p. 236.

⁸ Esiste attualmente una nutrita ricerca su questa tematica; si veda V. de Grazia, *Irresistible Empire: America's Advance through Twentieth Century Europe*, Belknap Press, Cambridge, Mass. 2005; S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Giunti, Firenze 1995.

⁹ L. Bianciardi, *Il lavoro culturale*, Feltrinelli, Milano 1974³.

¹⁰ L. Bianciardi, *L'integrazione*, Bompiani, Milano 1960.

¹¹ A. Arvidsson, *The Discovery of Subjectivity: Motivational Research in Italy 1958-1968*, in Passerini (a cura di), *op. cit.*, pp. 279-293; si veda anche *La marca nell'economia dell'informazione. Per una teoria dei brand*, Franco Angeli, Milano 2010.

¹² Armando Testa, Charta, Milano 2001, p. 114.

¹³ Judt, *op. cit.*, pp. 337-338.

¹⁴ E. Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema italiano*, Giunti, Firenze 2004.

¹⁵ U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.

¹⁶ G. Celant, A. Constantini, *Roma-New York, 1948-64*, Edizioni Charta, Milano 1993.

¹⁷ Ivi, p. 38.

¹⁸ L. Alloway, *The Venice Biennale, 1895-1968*, New York Graphic Society, Greenwich, Conn. 1968, pp. 149-153.

-
- ¹⁹ Cit. in A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 2005, p. 260.
- ²⁰ C. Tomkins, *Leo Castelli: A Good Eye and a Good Ear*, in *Da Rauschenberg a Warhol, da Flavin a Judd, 20 artisti a New York negli anni Sessanta, omaggio a Leo Castelli*, Skira, Milano 1996, p. 63.
- ²¹ Ivi, p. 65.
- ²² G. De Feo, L. Velani (a cura di), *La collezione Sonnabend. Dalla Pop Art in poi*, Editoriale Umbra, Milano 1989, pp. 14-21.
- ²³ B. Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition*, Harry N. Abrams, New York 1994, p. 219.
- ²⁴ C.A. Bruni, *Un mercato improbabile per l'arte Americana d'oggi*, in "Marcatré"; nn. 8, 9, 10, 1964, p. 280.
- ²⁵ C. Lanzi, *Autoritratto* (De Donato, Bari 1969), et al. edizioni, Milano 2010, pp. 91-92.
- ²⁶ Per una eccellente analisi della reazione di Pascali al Minimalismo americano, si veda Martin Holman, *"I step into the water but don't get wet": Pino Pascali and Primary Materials in 1967*, in *'... a multitude of soap bubbles which explode from time to time': Pino Pascali's Final Works*, Camden Arts Centre, London 2011.
- ²⁷ Ivi, pp. 92-93.
- ²⁸ Ivi, p. 94.
- ²⁹ Ivi, p. 186.
- ³⁰ A. Detheridge, *Presentazione*, in A. Detheridge (a cura di), *Le immagini al potere. Gli anni '60*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1996, p. 11.
- ³¹ A. Vettese, *La reazione dell'arte all'estensione dell'immagine di massa*, in Detheridge (a cura di), *op. cit.*, p. 57.
- ³² Cit. in B. Corà, *Pistoletto*, Essegi, Ravenna 1986, pp. 39-40; sul rapporto tra Pistoletto e la Pop Art, si veda R. Golan, *Eclisse: arte italiana negli anni sessanta*, in G. Guercio, A. Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente, Arte italiana 1960-2010*, Mondadori Electa, Milano 2010; R. Lumley, *Between Pop Art and Arte Povera*, in Passerini (a cura di), *op. cit.*
- ³³ R. Lumey, *Make Believe: The Invented World of Pino Pascali*, in *Pino Pascali*, Gagosian Gallery, New York 2006, p. 19.
- ³⁴ L. Lippard, *Pop Art*, Thames and Hudson, London 1970, pp. 174-175; Tommaso Trini espresse un giudizio analogo, osservando: "Le intenzioni, tra molti di questi artisti francesi e italiani, sono proprio opposte: sociologiche in alcuni (la tendenza più facile, meno concludente) e d'ordine più compiutamente percettivo-mentale in altri"; in "Domus", n. 455, ottobre 1967.
- ³⁵ A. Potts, *Disencumbered Objects*, in "October", n. 124, primavera 2008, pp. 169-170.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ Cerizza, *op. cit.*, p. 7; sulle strategie di de-reificazione di Boetti si veda Ch. G. Bennett, *Substantive Thoughts: The Early Work of Alighiero Boetti*, in "October", n. 124, primavera 2008.
- ³⁸ *Questions to Stella and Judd (Interview with Bruce Glaser)*, in "Artnews"; n. 65/5, settembre 1966, pp. 55-61.
- ³⁹ L'attività concorrente di differenti tendenze rende discutibile la nozione di "postminimalismo"; come chiarisce la voce per l'anno 1969 in H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh, *Art Since 1900*, Thames and Hudson, London 2005, p. 534.
- ⁴⁰ Si veda, ad esempio, *Pianeta fresco*, edito da Fernanda Pivano ed Ettore Sottsass Junior, un frammento di cultura "underground" italiana.
- ⁴¹ P. Gilardi, *Lettera da New York*, in "Flash", nn. 3-4, settembre-ottobre 1967; *Diario da New York*, in "Flash Art", n. 5, novembre-dicembre 1967.
- ⁴² A. Minala, M.C. Mundici, M.T. Roberto, *Gian Enzo Sperone: Torino, Roma, New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, hopefulmonster, Torino 2000.

⁴³ M. Fagiolo dell'Arco, *Luoghi, persone, tempi della ricerca artistica*, in I. Gianelli (a cura di), *Un'avventura internazionale: Torino e le arti 1950-1970*, Charta, Milano 1993, p. 141.

⁴⁴ Ricordo una conversazione con la gallerista Christian Stein nel 1999, in cui ella mi disse che gli artisti dell'Arte Povera "avevano il dente avvelenato con la Pop Art".

⁴⁵ Ch. Rattemeyer *et alii*, *Exhibiting the New Art: 'Op losse schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Afterall Books, London 2010.

⁴⁶ Rattemeyer *et alii*, *op. cit.*, p. 261.

⁴⁷ T. Crow, *The Rise of the Sixties*, Everyman Art Library, London 1996, p. 145.

⁴⁸ Intervista con Richard Long pubblicata dal quotidiano "Independent on Sunday", 30 maggio 2001.

⁴⁹ I rapporti di amicizia e di collaborazione di artisti e galleristi furono celebrati anche nella mostra "Richard Long e Giuseppe Penone" al Tucci Russo Studio, 11 febbraio - 30 aprile 2006.

⁵⁰ C. Harrison, *Grounds of Optimism: The Work of Gerry Schum*, in U. Groos, B. Hess, U. Wevers (a cura di), *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum Videogalerie schum*, Snoeck, Düsseldorf 2004, p. 53.

⁵¹ Sintomatico della nuova geografia dell'arte contemporanea (e dello studio dell'arte) e il TrAIN Research Centre for Transnational Art Identity Nation -, con sede a Londra, attualmente impegnato in una ricerca sui rapporti tra l'Europa e l'America Latina a partire dal 1945, che evita di focalizzare l'interesse su New York prestando particolare attenzione a movimenti come l'Arte Povera.

⁵² F. Ward, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, in "Frieze", n. 48, settembre-ottobre 1999.