

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. 94-101.

Scrivere: appunti per una storia dell'Arte Povera

Gianfranco Maraniello

L'Arte Povera annuncia la negazione dell'ordine sistemico, l'insubordinazione alla cultura, all'egemonico, alla codificazione e cristallizzazione dell'immagine, alla tradizione del nuovo, a programmi che replicano modelli di manipolazione del mondo. Non si presta alle pseudoanalisi ideologiche o alle rivoluzioni subito "integrate"; rifugge dal porsi come avanguardia e si rende disponibile alla contingenza, ai processi, ai comportamenti, all'empirico, all'aleatorio, ossia alla vita. Le tracce di questo fare sono disseminate da Germano Celant, dai suoi segni che si pongono come strumenti intenzionalmente inadeguati per aderire al primato del presente che non sarebbe tale se ricadesse nell'ordine del discorso logico. Nel suo dispiegarsi, l'Arte Povera apre a un complesso rapporto con la storia, ne riconosce la necessità linguistica e antropologica, ma, insieme, ne avversa il potere repressivo per lo strutturare i fenomeni in articolazioni lineari, concatenate, relative e, quindi, sistemiche. È invece l'energia del represso che scatena le pulsioni emancipatorie alla fine degli anni sessanta, la sortita dalle costrizioni a favore di un autonomo progettarsi dell'uomo reale che infranga la coerenza come dogma e che si riverbera in arte come presa d'atto di una liberazione avvenuta senza accompagnarsi all'obbligo di produrre oggetti e idee da aggiungere a un mondo che tutto consuma. Ogni parola sull'Arte Povera, pertanto, non può che essere seconda e contraddittoria. Non può che originare il sospetto di una teoria, di una regola, di una riflessione, di una formalizzazione espressiva che, in ogni caso, avverrebbe a distanza dal presente e dall'adesione alla contingenza dell'evento, nella codificazione dell'esperienza compiuta o da compiersi, nell'ordine del dire, ossia in un discorso che perderebbe di mira l'osmosi con l'esperienza del reale nel suo farsi. Parlare e scrivere dell'Arte Povera significa avere consapevolezza di ricadere nella trama del *logos* e, conseguentemente, della storia, nel carattere testamentario della lettera, nella tendenza a voler ritrattare ciò che si esprime, ma non rinunciando a esporsi all'impossibilità che ciò non avvenga. Conscio che tale problema investa ogni tentativo di emergenza della decultura, del primario, del prelogico o del preiconografico, Celant non teorizza, ma esibisce accortezze e gesti che vigilano sulla propria prassi di scrittura, ne depotenziano l'eventuale carattere dichiarativo e categoriale a favore di uno spazio interpretativo che si dischiude e si rende disponibile a lettori di un testo che eccede la formulazione linguistica.

Lo stesso comunicato del 23 novembre 1967, il celebre *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, rimarca la data della propria composizione a piè di pagina e nelle sue ultime battute, consegnando all'effimero di un giorno le parole che constatano una situazione in atto. La denominazione di "appunti" rinvia a qualcosa che è trascrizione del dire di un parlante o un insieme di segni non programmatici di un imprecisato "da realizzarsi". Appunti sono le tracce di un discorso o gli indizi di un testo a venire: in ogni caso si tratta di una indicazione che accade nella provvisoria e limitata partizione di un tempo da superare o già superato, riferibile al solo momento presente dell'annotazione, senza proponimento di avviare azioni concertate da una nuova avanguardia. Una tale strategia linguistica cerca di esorbitare dal ciclo periodico delle mode culturali nella narrazione

dei fenomeni artistici e della loro alternanza sulla scena, non fronteggia l'esercito delle posizioni codificate, non dichiara una guerra convenzionale. La guerriglia "vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire"¹. Pertanto Celant non si affida alla stesura di un saggio come occasione di un nuovo punto di vista storico, ma realizza un'incursione sulle pagine di una rivista - "Flash Art" - che all'epoca aveva il formato tipico di un quotidiano e che si proponeva la rapidità nell'informazione senza confini già attraverso il nome stesso della testata. La velocità di comunicazione e la puntualizzazione cronologica nella data del 23 novembre sono, a ben vedere, tecniche intraprese in partenza come fallimentari, destituite di efficacia, ma tendenti al desiderio più profondo di sciogliere la separata dimensionalità tra tempo della riflessione e della vita. L'Arte Povera ha di mira l'immediatezza che non è un momento di una cronologia, non è un passaggio in una continuità, ma l'estasi temporale stessa, l'esodo dalla storiografia, ciò che precede il segnare stesso del trascorrere degli eventi, il punto di rottura che "pone in crisi ogni affermazione"². Ecco perché, in conclusione del belligerante annuncio, Celant sostiene che "questo testo nel suo farsi è già lacunoso"³, ossia tradisce l'indicibile e pur sempre detta aspirazione all'unitarietà di prassi e pensiero, esperienza e natura. Ogni testo è lacunoso perché apre la distanza dal primario, crea un doppio e la differenza tra io e mondo. E non va trascurata l'espressione "nel suo farsi", adottata per restituire la composizione all'atto concreto di scrittura, ma *al tempo stesso* dichiarante una sorta di autonomia dell'evento, la non controllabilità di ciò che si produce al di là di ogni intenzione e che accade a dispetto degli obiettivi di qualsivoglia teoria. Celant sta invitando a prendere in considerazione le "lacune", il rimosso coesenziale a ogni grafema, cerca di scuotere la struttura a partire dai suoi margini, individua una lateralità e la collateralità del testo dando luogo a pratiche critiche esemplari e non limitabili al commento dell'azione degli artisti.

Collocate nel contenitore di cartone che accompagna la mostra "Arte povera Im-Spazio", dodici illustrazioni in fotocopie e sette pagine da leggere sono i materiali che annunciano l'esigenza di sottoporre a revisione "le sorgenti strumentali del linguaggio"⁴, rinunciando intenzionalmente "ad ogni complicazione retorica, ad ogni convenzione semantica" e, in analogia al *teatro povero* di Grotowski e Ricci, lasciando accadere situazioni umane che si facciano segni dove "il linguaggio gestico si sostituisce al testo". Si pone il problema di giungere a un nuovo umanesimo deculturalizzando l'arbitraria convenzionalità scritto-parlato, riportando i segni ai loro archetipi." Si disaliena il linguaggio e lo si riduce a puro elemento visuale, spogliato da ogni sovrastruttura storico-simbolica". Il 20 aprile 1968, a pochi mesi dalla chiusura della mostra che segna il primo esplicito atto di nascita dell'Arte Povera, Celant fa ritorno nella sua Genova, ma questa volta al La Carabaga Club e non nello spazio espositivo della Galleria La Bertesca dove aveva presentato le opere degli artisti. Ci si attende una conferenza. La disposizione delle sedie e del tavolo conferma tale aspettativa, replica la convenzionalità del detentore di parola che si rivolge a un pubblico. Il curatore del progetto, però, prende posto presso l'uditorio e un registratore posto sulla presunta "cattedra" entra in funzione emettendo le dichiarazioni di Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Giulio Paolini e altri artisti. Su ogni sedia è a disposizione il testo *Crito-oggetto* composto da Celant un anno prima. La scrittura è contestata da un fare ostensivo, si indica la scena stessa, lo sguardo del critico si rivolge alla fonte sonora che dispiega la parola nella mera riproducibilità tecnica della registrazione e nell'alienata differita di formulazioni inadeguate all'adesione alla vita che deve sciogliere ogni dicotomia, ogni distanza e che esige azione e un'inedita prassi per la quale anche l'autore assiste allo spettacolo del proprio stesso fare. Celant non può dire, ma esibire lo spostamento dai significati all'evidenza del significante, dai contenuti alla logica del discorso. La gestualità del curatore apre a un piano linguistico che sopravanza la lingua stessa, si consegna all'imprevisto, all'impronunciabile, scardina la posizione dell'ascoltatore assieme allo spazio

ambientale e alle abituali coordinate dell'oratoria supposte dalla collocazione delle sedie e del tavolo dei relatori. In gioco è il corpo stesso del critico assieme alla fantasmatica presenza dell'artista e all'attiva partecipazione del pubblico. L'Arte Povera insegna a perdere le convenzioni per avvisarne dell'arbitrio, ad abdicare alle proprie ragioni per scoprirne l'insensato fondamento, a espropriarsi per riguadagnare se stessi.

La mostra alla Galleria de' Foscherari di Bologna del febbraio 1968 vede l'occasione di una prima formulazione teorica dell'Arte Povera o, quanto meno, pare percorrere mimeticamente la tradizione di un quaderno-catalogo e la modalità di un conseguente dibattito critico che sarà sintetizzato e pubblicato in un secondo volume, la cui uscita avviene a esposizione terminata. Celant, però, sembra subito manifestare i suoi antidoti alle fossilizzazioni della parola. Il suo testo introduttivo ha in esergo un estratto da un'intervista apparsa pochi giorni prima sul "Verri": non una citazione classica, ma una sorta di passaparola di un contemporaneo proponimento di "guerra con le altre cose" annunciato dal *Living Theatre* con l'assunzione del compito di "unificare tutte queste cose"⁵. Lo scritto è seguito da un "Notiziario" commissionato a Pietro Bonfiglioli e nella relativa premessa si informa che tale sezione è stata voluta da Celant come continuazione del "discorso da lui iniziato nella presentazione di questo catalogo"⁶. Parlare di "continuità" e "discorso iniziato" anziché offrire l'elaborazione di un saggio, riferirsi a "un'intervista" (del *Living Theatre*) e consegnare le posizioni dell'Arte Povera all'antitesi critica significa rimuovere l'affermazione del proprio progetto curatoriale in favore della "gettata" della vita stessa, del fluire dialettico dell'oralità, del cannibalismo di posizioni altre per unificare le prospettive "in guerra" risolvendole "al modo d'essere e dell'agire"⁷. Il testo di Celant riprende alcune formule già espresse in *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* e nello scritto preparato per la precedente mostra genovese. Non è solo l'esigenza strategica di ripetere come uno slogan quel che si sta realizzando nel giro di pochi mesi in una società in cui il flusso dell'informazione non è paragonabile alla telematica odierna, la riproposizione di parti del discorso è la consapevole destituzione di valore di parole da trattarsi come transitorie, appunti inessenziali rispetto all'autentica esperienza della vita e dell'aderenza al mondo per un soggetto liberato e consegnato al proprio agire intuitivo e non teorico. Un intento pragmatico, quindi, assolve Celant dall'obbligo di una continua originalità dei contenuti di scrittura e gli consente di disfare le posizioni teoriche altrui ospitandole nell'architettura del proprio "Notiziario", esibendole in un secondo volume che accoglierà anche una propria postfazione in cui dichiarare il "rifiuto dell'esserci come esporsi in un altro da sé per una completa osmosi tra azione e corpo, pensiero e corpo, energia ed individuo, consumo immediato dell'evento critico-estetico, direttamente posto fuori consumo, e passaggio diretto dall'arte povera all'azione povera"⁸. Mentre Celant scrive queste parole - datandole "settembre 1968" e continuando così a fornirci aggiornamenti del "Notiziario" sulle dinamiche in corso di svolgimento - ad Amalfi si sta preparando la mostra e la serie di interventi di "Arte povera più Azioni povere". Assieme allo statuto della scrittura va in crisi anche quello dell'opera d'arte, da rigettare se strumentalizzabile, ossia riducibile a oggetto, merce, prodotto. Si guarda alla possibilità di "tracce non utilizzabili", all'espone la processualità stessa di fatti e azioni, alla contingenza della scena del quotidiano come autentico *tableau vivant* non illustrativo, ma occasione di dilatazione della vitalità operativa e asistemica di un'esistenza non alienata.

Se le reazioni e le testimonianze ascrivibili alle prime affermazioni poveriste si rifanno in genere al clima contestatario dell'epoca, al valore della prassi come enfasi del lavoro in contrapposizione alla merce, alla proposizione dell'uomo come soggetto e non oggetto dei propri prodotti attraverso un linguaggio di matrice marxiana e un'antropologia riconducibile agli scritti di Marcuse con lo svelamento del mito di un'autentica natura ridotta e violentata nelle dimensioni imposte dal capitalismo⁹, gli effetti più duraturi del "comportamentismo" dell'Arte Povera stanno nella rottura

linguistica oggi ancora osservabile e nella capacità di mettere in gioco pratiche più ampie di quelle convenzionali, affrontando con minore ingenuità ciò che costituisce ogni pensiero sistemico e quel che lo origina. A ben vedere i gesti esemplari dell'Arte Povera paiono più consonanti con i sospetti filosofici di Foucault o Derrida che prossimi ai manifesti e ai programmi che avrebbero fatto di molta arte una pratica ancillare a una ideologica militanza politica.

L'Arte Povera invita a "un'archeologia del sapere" e del saper-fare in relazione alla vita, muove all'indagine dei "margini" di testi che sollecitano "un'archiscrittura" per lo sfondamento dei perimetri della storia. È un pensare epocale che, al pari delle esperienze decostruttive qui evocate, spezza la catena dei "contenuti" e cerca un livello critico per indagare proprio la relazione tra significante e significato, ossia il presupposto dell'ordine del discorso e del carattere destinale del nostro tempo crono-logico¹⁰. Quel che Celant non può dire è proprio l'uscita dalla storia-grafia, la differenza di una gestualità che segni la sortita dalla teoria dell'arte e da una sua tradizionale scrittura. Eppure constata e afferma che "l'insignificante comincia a esistere, anzi si impone"¹¹, ossia annuncia un'arte che non rinvia ad altro, insiste su di sé, è segno intransitivo ed esige dal critico la progressiva riduzione (l'impovertimento) della propria stessa lettera e della cultura del commento. La parola seconda cede il passo all'azione che alla fine degli anni sessanta si traduce in pratica curatoriale. Quando Celant ripete che occorre guardare alla "grammatica espositiva" delle mostre adotta un'espressione impropria (ma necessaria) perché rischia di trasferire un modello linguistico a una pratica che, però, ha tutt'altra logica, anzi, è la rimozione stessa dell'ordine logico, narrativo, sistemico e illustrativo del reale.

Nel 1969 si determina una radicale frantumazione della scrittura nell'affrontare la composizione del primo libro sull'Arte Povera. La premessa al volume è la contraddizione di quel che si ha di fronte: la paradossale negazione dell'idea stessa di "libro". Questo viene offerto "soltanto come strumento di un'ulteriore esperienza nei confronti dell'arte e della vita". Si avvisa della consapevolezza che "il libro" giunga sempre in ritardo, deformi e restringa "data la sua univocità letteraria e visuale", coaguli situazioni fluide. Pertanto occorre rifiutarne il valore unitario, "ricercarne in esso il mutamento, la contingenza, la precarietà e l'instabilità del lavoro artistico" e il lettore viene informato del fatto che il libro non corrisponde a un organico obiettivo preliminare, ma è stato affidato agli artisti stessi che si presentano con proprie parole e immagini, consentendo al volume di essere così "come si è venuto facendo" ossia generato dal libero progettarsi, dalla casualità e dai contributi emersi nel processo di realizzazione, in una "situazione artistico-sociale aleatoria"¹². Solo nelle ultime pagine e in vista del definitivo abbandono della teoria per lasciare la chiusura del volume alla vita in atto con lo Zoo e la preparazione di Torino di fine millennio con l'avvento in stile *new age* dell'epoca "dell'acquario", Celant apporrà il proprio sigillo riflessivo, ma dichiarando che l'arte, la vita e la politica povera nemmeno credono all'arte, alla vita e alla politica povera stesse, ossia che ogni posizione va immediatamente rimossa, non può essere la sostanza di quanto si espone invece all'istorico e all'infinita possibilità delle motivazioni individuali e sociali. Nel 1971, in maniera esplicita, Celant dichiarerà la fine dell'Arte Povera, ma già qui si comprendono le ragioni di un tale abdicare a se stessi, di un dire che deve essere capace di sopportare la contra-dizione, un tracciare per revocare la propria posizione lasciando spazio all'evento, all'arte senza programma e, quindi, al valore del singolo che il critico-curatore può affrontare solo con intenti mono-grafici¹³. Si può ritenere, quindi, che la storicizzazione dell'Arte Povera si compia già nel suo primo libro e nelle antinomie della propria condizione. A metà degli anni ottanta, dopo lunga astensione, Celant tornerà a usare la formula "Arte Povera" per riconoscerla come categoria determinata e per aprire un conflitto (non una guerriglia, ormai) "contro il ritorno all'ordine dell'arte degli anni ottanta"¹⁴. Ma l'istituzionalizzazione di un tale contributo non può ignorare il "non-detto, ma agito", il non stare in figura o nelle inquadrature delle sue mostre, delle azioni, delle inedite soluzioni artistiche e,

soprattutto, di quell'attività curatoriale indissolubile dalla teorizzazione. Forse la comprensione di quel che eccede i margini del discorso richiede modelli storiografici ancora impensati, capaci non solo di scontare la difficoltà di accesso alle fonti, ma un adeguato ruolo interpretativo e non documentario dello spostamento dall'informazione alla disposizione etica per una corrispondenza a tali pratiche comportamentali e gestuali. Ed ecco perché, a partire dalla considerazione di un necessario supplemento agli scritti sull'Arte Povera, questo stesso testo si dichiara come un'ulteriore raccolta di appunti per una sua storia e, "nel suo farsi", si propone come esperienza di una delle interminabili lacune originate dallo scrivere.

¹ G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, Roma, novembre-dicembre 1967, p. 3.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Questa e le successive espressioni virgolettate nel medesimo paragrafo sono tratte dal testo di G. Celant (a cura di). *Arte povera Im-Spazio*, edizioni Galleria La Bertesca, Genova 1967.

⁵ G. Celant (a cura di), *Arte Povera*, Galleria de' Foscherari, Bologna 1968.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ G. Celant, *Azione povera*, in P. Bonfiglioli (a cura di), *La povertà dell'arte*, Galleria de' Foscherari, Bologna 1968.

⁹ Così pare evidente, ad esempio, nella raccolta di contributi pubblicati in Bonfiglioli (a cura di). *op. cit.*

¹⁰ Sullo sfondo di tali mie considerazioni e delle formule linguistiche qui adottate sta ovviamente l'accoglimento di quanto espresso da Jacques Derrida diffusamente e, più in particolare, in *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1967, apparso in traduzione italiana già nel 1969 presso Jaca Book, Milano.

¹¹ Celant, *Azione povera*, cit.

¹² Cfr. "Premesso che...", in G. Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969, pp. 5-6.

¹³ Diffusamente Celant ricorda come il suo saggio del 1972 su Giulio Paolini possa considerarsi l'inizio di questa svolta "da storico" nella propria pratica di scrittura.

¹⁴ G. Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, in Celant, *Arte Povera. Storie...* cit., p. 18.