

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. 442-451.

## ***La musealizzazione/museificazione dell'Arte Povera***

**Maria Vittoria Marini Clarelli**

Musealizzazione e museificazione non sono sinonimi<sup>i</sup>. Il primo termine indica, nel modo più generale, il processo che trasforma una cosa in un oggetto da museo con tutte le relative conseguenze (uscita dal circuito della produzione e del consumo; estrazione dal contesto originario; sottoposizione a norme di sicurezza e a trattamenti conservativi per prolungarne la durata; funzionalità a un certo programma educativo, e così via)<sup>ii</sup>. Il secondo termine, invece, si riferisce alla lettura in chiave negativa di questo processo, come mostra la condivisione del suffisso con espressioni di carattere peggiorativo quali mummificazione o pietrificazione. Contro la museificazione si sono scagliati i futuristi, definendo il museo cimitero e obitorio.

Con Marcel Duchamp il bersaglio è diventato l'apparato museografico che muta lo statuto dell'oggetto. I ready-made hanno senso nella misura in cui presuppongono il processo di musealizzazione. Dal canto suo, Piero Manzoni ha messo sotto processo l'intero sistema dell'arte contemporanea, del quale il museo sarebbe solo un ingranaggio, giungendo a dimostrare che, per il suo funzionamento, l'opera d'arte non è necessaria. Nella seconda metà degli anni sessanta, la critica di alcuni artisti di area concettuale, come Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Mary Kelly, Louise Lawler, si è appuntata invece sul museo come istituzione, dando luogo ad alcuni interventi che saranno poi accomunati sotto il titolo di Institutional Critique<sup>iii</sup>. L'Arte Povera non attacca " politicamente" il museo ma lo sfida su due fronti sui quali esso sembra entrare in contraddizione con se stesso: la pretesa di far durare l'effimero e l'illusione di poter riportare nella flagranza della vita le cose che il processo di musealizzazione ha segregato. Almeno questa è la tesi che vorrei sostenere qui, per dimostrare che l'interazione con il museo è fin dall'inizio rilevante nell'esperienza dell'Arte Povera.

### **Uscire dal museo**

La seconda metà degli anni sessanta è stata una fase di grande fermento nel mondo dei musei. Sono gli anni in cui si scopre la dimensione sociale: negli Stati Uniti, nel 1967, John Kinard fonda l'Anacostia Neighborhood Museum nel ghetto nero di Washington<sup>iv</sup>, archetipo del museo di comunità; in Francia, nel 1968 inizia l'avventura dell'ecomusée, il museo senza pareti esteso a una certa porzione di territorio e alla sua popolazione<sup>v</sup>; in Italia nello stesso anno Alberto Cirese contrappone il museo-discorso al museo-collezione<sup>vi</sup> e Giulio Carlo Argan teorizza il museo d'arte contemporanea senza patrimonio, sul presupposto che "la cultura non si conserva, si fa"<sup>vii</sup>. Due testi propongono un nuovo approccio al mondo degli oggetti: *Le parole e le cose* di Marcel Foucault del 1966, tradotto in italiano nel 1967<sup>viii</sup>, e *Il Sistema degli oggetti* di Jean Baudrillard del 1968<sup>ix</sup>.

È in questo clima che Germano Celant, intervenendo a una tavola rotonda sulla contestazione della Biennale di Venezia, indetta nel settembre 1968 dalla rivista "Metro", propugna il "museo d'azione", smaterializzato e aperto alle modifiche degli artisti<sup>x</sup>.

Nel biennio 1967-1968 nascono anche due musei d'artista: The Museum of Normal Art di Joseph Kosuth a New York e il Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème siècle che Broodthaers apre nella sua casa a Bruxelles e nel quale gli elementi di allestimento diventano oggetti da museo. Quale sia la specificità dell'esperienza italiana rispetto a quella Americana lo spiegherà Celant in una conferenza tenuta il 19 maggio 1974 alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma<sup>xi</sup>,

contrapponendo due eventi del novembre 1967 a pubblicazione del proprio articolo *Arte povera. Appunti per una guerriglia* su "Flash Art" e la mostra organizzata a New York da Kosuth. Quella italiana è "un'arte disponibile a tutte le idee e tutti i mezzi, che non crede nella recita artistica ma nella propria volontà liberatoria di uscita dal sistema. Un sistema che viene confermato invece, in senso filosofico ed artistico, con la mostra in novembre a New York, al Lannis Museum of Normal Art, un museo 'pensato' da Kosuth, che presenta oltre ai minimal, lavori di On Kawara, Kosuth, Darboven e LeWitt, che intendono esperire tutti i procedimenti temporali e linguistici". Di questa linea concettuale americana Celant stigmatizza "la metodicità operativa che contrasta con la forza liberatoria degli artisti italiani che a dicembre, nella mostra "Con temp l'azione" (Piacentino, Pistoletto, Mondino, Nespolo, Anselmo, Zorio, Alviani, Fabro, Simonetti, Boetti), curata da Daniela Palazzoli, invadono spazi plurimi e ambienti esterni, concretizzando opere che vivono per le strade e per le diverse gallerie (Punto, Stein, Sperone), come la sfera di carta da giornali pressati che Pistoletto fa rotolare per le vie di Torino"<sup>xii</sup>.

La distanza rispetto al Museo "denudato" di Broodthaers è minore, anche perché nella preistoria dell'Institutional Critique si possono inserire, come ha osservato Maria Grazia Messina, alcune esperienze italiane quali "Ipotesi di una mostra" di Giulio Paolini del 1963, che decostruisce il meccanismo espositivo e l'esposizione degli *Oggetti in meno* nello studio di Michelangelo Pistoletto nel 1966<sup>xiii</sup>. Sono questi i due artisti che più si occupano della circolarità del rapporto autore-opera-spettatore. Si pensi al *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Paolini del 1967, riproduzione in scala 1:1, ma in bianco e nero, del lottesco *Ritratto di giovane degli Uffizi*, accompagnato dalla didascalia: "Ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (ora) dall'osservatore di questo quadro". Dichiarerà poco dopo Paolini a Carla Lonzi che l'obiettivo era "trasformare, per un attimo, tutti quelli che guardano la riproduzione fotografica, in Lorenzo Lotto"<sup>xiv</sup>. Così i quadri specchianti di Pistoletto si propongono di far coincidere i ruoli di attore e spettatore, produttore e consumatore<sup>xv</sup>. Quello appositamente realizzato per il riallestimento della Galleria nazionale d'arte moderna nel 1968 s'intitola *I visitatori*<sup>xvi</sup> e mette il pubblico del museo in rapporto sia con se stesso sia con le altre opere d'arte che la superficie specchiante riflette inglobandole nella propria immagine. Pino Pascali, che allo spettatore aveva dedicato una poesia nel 1966<sup>xvii</sup>, arriva a immaginare l'appropriazione fisica delle opere da parte del pubblico proponendo una mostra collettiva sotto forma di caccia al tesoro: "Nella campagna romana nei posti più belli impervi conosciuti solo ai cacciatori ed ai pastori sono le nostre opere e chiunque le può prendere e portarsele a casa altrimenti può seguire i più normali concorsi a premi indetti dalla rai"<sup>xviii</sup>.

L'artista, scrive Celant nel 1969, "rifiuta la parte del vate, perché diffida del padrone culturale (artista, intellettuale ecc.) che suggerisce al servo (spettatore, pubblico ecc.) un modello di valore. Esce dagli spazi chiusi delle gallerie e dei musei (a volte, nonostante tutto, rientra), scende nelle piazze, attraversa foreste, campi di neve per stimolare un intervento partecipativo. Distrugge la sua 'funzione sociale', perché non crede più nei beni culturali"<sup>xix</sup>. Si smitizzano due dogmi di quella che era allora la linea avanzata della museologia e della tutela del patrimonio artistico in Italia: da un lato la funzione sociale del museo, argomento sul quale tanto insisteva Argan<sup>xx</sup>, e dall'altro i "beni culturali", termine relativamente recente, perché era entrato nel linguaggio giuridico ufficiale appena due anni prima, con gli atti della commissione di indagine sul patrimonio artistico, archeologico, storico e sul paesaggio detta Franceschini dal nome del suo presidente<sup>xxi</sup>. Molte sono le opere di questi anni che evocano, demitizzandolo, il patrimonio culturale come retaggio: citiamo, fra le altre, *Ricostruzione del dinosauro* di Pascali del 1966 (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna), che è una finta scultura ma anche un finto reperto paleontologico; la *Venere degli stracci* di Pistoletto del 1967 (l'esemplare musealizzato si trova oggi al Castello di Rivoli – Museo d'Arte Contemporanea) che mette a confronto l'aulico e il popolare, la forma intenzionale e quella casuale; l'*Elegia* di Paolini del 1969 (collezione privata), che riproduce l'occhio del David di Michelangelo, come fosse un frammento superstite, con uno specchio nella pupilla.

Uscire dal museo significa ammettere che il museo non basta e cercare l'incontro con il pubblico nello spazio della vita, come avviene nel momento culminante dell'utopia poverista: quando, durante la

mostra "Arte povera più Azioni povere" alla fine del 1968 negli Arsenali di Amalfi gli artisti tentano l'autogestione ed entrano in contatto diretto con la popolazione<sup>xxii</sup>.

È in questo clima che nasce e sopravvive per un breve periodo uno spazio espositivo alternativo sia al museo sia alla galleria commerciale: il Deposito d'Arte Presente di Gian Enzo Sperone e Marcello Levi<sup>xxiii</sup>. Nel museo però, come aveva scritto Celant, nonostante tutto l'artista rientra.

### **Rientrare nel museo**

"Nel mese di marzo (1969) con le mostre 'Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren', edita da Wim A.L. Beeren allo Stedelijk di Amsterdam e 'When Attitudes Become Form', curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna avviene il riconoscimento museale ed europeo della Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, Antiform e Earth Works. Le due rassegne raccolgono contemporaneamente, con tempestività, tutti i protagonisti delle tendenze che si sono sviluppate dal 1966. L'insieme dei lavori fa esplodere completamente la tradizione espositiva, cumuli di terra si assommano a cartelli e fotografie, i materiali naturali come fuoco, acqua, pietre, fango, vengono esposti come lavori, la tendenza alla componente effimera è data da opere invisibili e impalpabili, mentre il lavoro concettuale si svolge sul catalogo e sulle pubblicazioni. Le due mostre dimostrano l'energia dirompente di quest'arte, la sua onnipresenza e potenzialità mentale. Ogni spazio, sia esso cortile, prato, angolo di strada, tetto, pavimento, vuoto, sembra contenere un lavoro, il 'campo' in cui gli artisti si muovono è infinito, si basa su tutte le componenti della vita minerale, vegetale e animale"<sup>xxiv</sup>.

Anche se, come osserva qui Celant, la consacrazione a livello di movimento avviene con queste due mostre epocali<sup>xxv</sup>, la promozione internazionale di alcuni i protagonisti dell'Arte Povera nella sua fase nascente era comunque già iniziata a opera della Galleria nazionale d'arte moderna. Il soprintendente Palma Bucarelli dal 1964 è affiancata al giovane ispettore storico dell'arte Giorgio De Marchis, cui è affidata la cura delle collezioni del ventesimo secolo. È lui a scegliere la rappresentanza italiana alla Biennale dei giovani di Parigi che inaugura il 1° ottobre 1967 alla presenza del ministro della cultura francese André Malraux. Un critico autorevole come Otto Hahn scrive che la sezione italiana è incontestabilmente la migliore "spectaculaire, théâtrale, baroque"<sup>xxvi</sup>. Due opere, in particolare, fanno scalpore, come annota un cronista italiano: "Vittima di un grave attentato alla libertà artistica è rimasto (nessuno ha protestato) il greco-romano Jannis Kounellis, autore di un grosso fiore metallico dal cui centro dovrebbe scaturire, a mo' di ardente corolla, una fiamma...; si dice 'dovrebbe' perché i pompieri parigini ne hanno proibito l'accensione. È vero che... abbiamo a portata di mano, entro una dozzina di bassi recipienti collegati fra loro, le *Acque dormienti* del barese [*sic!*] Pino Pascali, ma non si sa mai. Un vistoso cartello, del resto, avverte che è vietato 'immergerci i piedi': per non svegliare, evidentemente, le acque che dormono"<sup>xxvii</sup>. L'opera *Senza titolo (Margherita di fuoco)* di Kounellis era già stata esposta nel giugno 1967 alla mostra dell'Attico "Lo spazio degli elementi. Fuoco Immagine Acqua Terra", dove erano apparsi anche i *9 mq di pozzanghere* di Pascali (Pinacoteca Provinciale, Bari): vero fuoco e vera acqua, che il tandem galleria-museo porta rapidamente nel circuito internazionale.

Quando nel marzo 1968 alla Galleria nazionale d'arte moderna inaugura il riallestimento delle collezioni del ventesimo secolo, Bucarelli è già riuscita a far acquistare al "superiore ministero" due opere di Pascali (*Primo piano labbra* e *Ricostruzione del dinosauro*), due di Kounellis (un quadro della serie degli alfabeti e un altro della serie delle rose) e i *Visitatori* di Pistoletto di cui abbiamo già parlato.

Tutti e tre questi artisti parteciperanno, nel corso del 1968, alla mostra itinerante "Cento opere d'arte italiana dal futurismo a oggi", che approdò alla Galleria nazionale il 20 dicembre dopo aver toccato Varsavia, Bochum, Colonia, Malmö e Stoccolma<sup>xxviii</sup>. Sandra Pinto, che insieme con Giorgio De Marchis selezionò le opere, ricorda che fu Pascali a segnalare Emilio Prini e Gilberto Zorio<sup>xxix</sup>, i quali furono inclusi nella sezione più recente insieme a Luciano Fabro. Il lavoro di Kounellis - *Senza titolo (Carboniera)* - e quello di Prini - *Perimetro (5 sistemi percettivi per l'ambiente)* - erano stati esposti nella mostra "Arte povera Im-Spazio" curata da Celant alla Galleria La Bertesca di Genova alla fine

del 1967 mentre *32 mq di mare circa* di Pascali aveva partecipato alla rassegna "Lo spazio dell'immagine" che si era svolta nell'estate precedente a Foligno.

Di Zorio è presentata *Senza titolo (Untitled)*, 1967, esposta alla sua mostra di esordio alla Galleria di Gian Enzo Sperone e che, come l'artista dichiara nel catalogo, "mette a fuoco un'idea di tensione e d'energia continua. Il tubo che poggia sulle camera d'aria, senza farle scoppiare, è un peso amorfo e sordo. Le camere sono l'energia viva e organica"<sup>xxx</sup>. Pistoletto partecipa con il quadro specchiante *Lampadina* (1965)<sup>xxxii</sup> e "Fabro con l'*Asta* del 1966 che era stata nel 1967 alla Galleria Notizie"<sup>xxxiii</sup>.

In questa mostra di carattere storico, che ricapitola il ventesimo secolo in Italia, l'Arte Povera trova dunque precoce ospitalità, accanto all'esperienza cinevisuale, grazie alla selezione che il museo aveva fatto di quanto recentemente esposto dalle gallerie di tendenza. Questo circolo virtuoso si interrompe alla fine del 1968 a causa dei dissapori che si creano fra Roma e Torino e della momentanea esclusione di Pascali e Kounellis dal novero dei "poveristi".

Le polemiche non si sono del tutto placate quando Bucarelli decide di organizzare, a meno di un anno dalla sua scomparsa, una grande retrospettiva di Pascali. Ci si interroga non solo sulla sua tempestività (che a molti parve eccessiva e a qualcuno addirittura "sospetta"<sup>xxxiii</sup>) ma anche sull'opportunità di trattare come opere d'arte dei materiali che l'artista utilizzava. La metafora che ricorre con più frequenza è la stanza dei balocchi. Leonardo Sinisgalli, infatti, definisce la mostra "una immensa camera dei giuochi zeppa di pezzi rotti e di oggetti sventrati"<sup>xxxiv</sup>; Giovanni Scheiwiller "una malinconica rassegna di balocchi per adulti, senza la presenza del regista bambino"<sup>xxxv</sup>. In assenza dell'artista, quegli oggetti sembrano condannati alla stessa sorte dei giocattoli senza bambini nei film gialli: evocare l'angoscia, l'inquietudine. L'abilità di Bucarelli e De Marchis è stata di non aver annullato bensì accentuato l'impressione straniante della stanza dei balocchi quando dalla mostra si passa all'allestimento della sala monografica di Pascali nel museo, dopo la donazione di un cospicuo numero di opere da parte dei suoi genitori nel 1972<sup>xxxvi</sup>. È improbabile che l'intenzione fosse di compensare la perdita della vita con l'acquisto dell'aura, quella particolare atmosfera che Walter Benjamin aveva definito "l'apparizione unica di una lontananza per quanto possa apparire vicina"<sup>xxxvii</sup> preconizzandone la morte. Tuttavia è proprio questo che accadde: anche se non era ancora iniziata la sua riabilitazione da parte della museologia postmoderna, l'aura prese ad aleggiare in quella sala diversa dalle altre, perché era così gremita di oggetti al punto da poter essere vista solo dall'esterno e perché a fare il resto bastava il mito dell'artista morto giovane, bello e sulla soglia del successo. Nel periodo che intercorre fra la retrospettiva di Pascali del 1969 e l'inaugurazione della sua sala monografica nel 1973, la vicenda ufficiale dell'Arte Povera si era conclusa, ma non senza che un museo italiano, la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, l'avesse celebrata come fenomeno collettivo e di rilievo internazionale nell'estate del 1970<sup>xxxviii</sup>.

È però solo dopo l'apertura al pubblico del Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli che il tema dell'aura diventa determinante nella relazione complessa fra le opere poveriste e lo spazio museale. L'ex residenza sabauda fu inaugurata nel 1984 con una bellissima mostra che avrebbe potuto essere il primo nucleo della collezione e invece non lo fu forse perché, come ha scritto più tardi Ida Gianelli, "evidentemente negli anni Ottanta i tempi non erano maturi; non ci si era ancora liberati della cultura dell'effimero così amata negli anni Settanta"<sup>xxxix</sup>. Rispetto agli spazi moderni della Galleria civica di Torino e a quelli modernizzati della Galleria nazionale di Roma, l'antichità e l'incompletezza del castello di Rivoli - entrambe esibite nel restauro di Andrea Bruno - offrono all'Arte Povera un altro habitat. Ma è anche lecito chiedersi se uno spazio così connotato come il Castello di Rivoli avrebbe potuto diventare un museo d'arte contemporanea senza la vicenda dell'Arte Povera.

### **Restare nel museo**

La mostra "Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959" curata da Celant al Centre Pompidou di Parigi, aperto al pubblico quattro anni prima, lascia come traccia in quel museo - che non si vuole più chiamare tale - due lavori apparentemente impossibili da musealizzare: *l'Igloo di Giap* di Mario Merz e la *Senza titolo (Struttura che mangia)* di Giovanni Anselmo. Se la prima serve soprattutto a

visualizzare il clima contestatario del '68, la seconda interviene in modo radicale sul problema della conservazione: "C'è un blocco di granito piccolo legato a un blocco grande (ho fatto levigare entrambi perché non offrissero appigli). Il blocco piccolo non cade al suolo finché i vegetali che si trovano pressati fra i due blocchi non diminuiscono di volume disidratandosi. Affinché il tutto regga, i vegetali devono essere sostituiti frequentemente con altri vegetali freschi"<sup>xi</sup>. Il granito - il più duraturo dei marmi - e la lattuga - il più deperibile degli ortaggi - coesistono legati da un filo di rame e si sono scambiati i ruoli: il fragile sostiene il solido, perché l'equilibrio regge finché qualcosa esiste dell'originaria energia vitale<sup>xli</sup>. La regolare manutenzione, dunque, non è richiesta solo come "buona pratica" conservativa ma è la condizione indispensabile affinché l'opera esista. "Ogni esperienza che riguarda questo manufatto è limitata alla manutenzione" è, del resto, la didascalia del lavoro di Fabro *Pavimento tautologia* del 1967 (Napoli, MADRE - Museo d'Arte contemporanea Donnaregina), una porzione di pavimento pulita e coperta da fogli di giornale che la proteggono. In entrambi i casi è messo in evidenza il lavoro umile del manutentore; un lavoro che, però, se le opere entrano - come è accaduto - in un museo, diviene specializzato e qualificato perché a svolgerlo deve essere un restauratore. In entrambi i casi, inoltre, entra in gioco il rapporto originale/sostituto, dato che, per loro natura, le due opere non possono essere sempre uguali a se stesse. L'irrelevanza dell'autenticità riguarda in senso più ampio l'Arte Concettuale, ma ciò che rende paradigmatiche opere come queste, o come le sculture di stracci di Pistoletto, è il loro entrare in conflitto con le teorie del restauro, conducendole fino alle soglie del feticismo o addirittura del ridicolo.

Conservatori e restauratori devono combattere con i "materiali poveri" non solo perché deperiscono - si pensi alla cera dell'Igloo *Dal miele alle ceneri* di Merz del 1984 (Amsterdam, Stedelijk Museum) in cui è intervenuto di nuovo l'artista<sup>xlii</sup> - ma anche perché, secondo le norme di sicurezza vigenti, sono diventati pericolosi. Si pensi all'*eternit*, il composto di cemento e fibre di amianto prodotto anche in Italia (nota è la fabbrica di Casale Monferrato) usato da Zorio nell'opera già ricordata della Galleria nazionale d'arte moderna, da Pascali in *Botole ovvero lavori in corso* del 1968 oggi nello stesso museo e da Boetti nella sua *Catasta* del 1966.

Se i musei avessero dovuto rispettare l'intenzionalità degli autori, molte delle opere che ora figurano nelle loro collezioni sarebbero deperite naturalmente. Secondo qualcuno, la museificazione di oggetti che non erano stati concepiti per durare più di qualche mese è una forzatura culturale inaccettabile. Secondo qualcun altro, è la rivincita del mercato, dimostratosi capace di trasformare in merce ciò che non avrebbe dovuto mai diventarlo. Gli artisti - almeno alcuni - lo avevano previsto però fin dal principio. Basti pensare alla profezia formulata da Pietro Gilardi nel 1968: "Le 'azioni', i 'progetti geografici' e le espressioni 'dematerializzate' saranno sempre più esposte nei musei, nelle gallerie private e nelle illustrazioni dei libri, nel quadro di un controllo culturale di vasto respiro che l'establishment artistico internazionale applicherà alle nuove avanguardie"<sup>xliii</sup>.

---

<sup>i</sup> Sui due termini, si veda A. Desvallées, F Mairesse, *Concepts clés de muséologie*, Armand Colin, Paris 2010, pp. 48-50. Il testo contiene le voci principali del *Dizionario enciclopedico di museologia* dell'ICOFOM, il comitato per la museologia dell'ICOM, attualmente in corso di pubblicazione.

<sup>ii</sup> Del processo di musealizzazione mi sono occupata altrove, si veda M.V. Marini Clarelli, *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Carocci, Roma 2011.

<sup>iii</sup> J. Welchmann (a cura di, *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zurich 2008. Sulla fortuna critica dell'*Institutional Critique* v. anche l'utile sintesi di C. Marfella, *Institutional Critique: vademecum*, in *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, atti del convegno, a cura di S. Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 137-138, pp. 205-211).

<sup>iv</sup> Si veda J. Kinard, *Intermediaries between the museum and the community*, in *Papers from the Ninth General Conference of ICOM, UNESCO, Paris 1972*, pp. 151-156.

<sup>v</sup> Il termine entra in uso ufficialmente nel 1971 ma già nel 1968, nel parco regionale naturale di Ouessant si era cominciato a sperimentare il collegamento, in chiave di musealizzazione territoriale, fra una certa comunità e un certo ambiente.

<sup>vi</sup> A.M. Cirese, *I musei del mondo popolare: collezioni o centri di propulsione della ricerca?*, in "Architetti di Sicilia", n. 17/18, 1968, pp. 13-21.

<sup>vii</sup> G.C. Argan, *Biennale: fine di un equivoco*, in "Astrolabio", 30 giugno 1968, pp. 31-32.

<sup>viii</sup> M. Foucault, *Le mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966

<sup>ix</sup> J. Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, Paris 1968

---

<sup>x</sup> *Biennale Portfolio*, in "Metro", n. 15, 1969, p. 43.

<sup>xi</sup> G. Celant, *Conceptual Art - Arte povera - Land Art - Body Art (1966-1969). Conferenza tenuta il 19 maggio 1974 nell'ambito del ciclo delle attività didattiche 1973- 1974 della Galleria nazionale d'arte moderna*, Arte e società, Roma s.d. "Questa cronologia redatta nell'agosto 1972 prende in esame solo gli avvenimenti collettivi, costituiti principalmente da manifestazioni di Gruppo e fonti scritte quali testi, saggi, pubblicazioni e dichiarazioni, che hanno determinato, nella storia di queste tendenze, gli atteggiamenti ideologici e le definizioni, mentre trascurava, per ora, gli apporti individuali dei singoli artisti. La scelta del periodo è dovuta al fatto che questi quattro anni hanno segnato il graduale espandersi e la definitiva affermazione della conceptual art, arte povera, land art e body art" (ivi, p. 31).

<sup>xii</sup> Celant, *Conceptual Art cit...*, pp. 7-8. Kosuth ha chiarito che lo spazio inizialmente si chiamava Lannis Gallery, poi Museum of Normal Art, v. *Joseph Kosuth and Seth Siegelau Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art*, in "October", vol. 57, estate 1991, p. 153.

<sup>xiii</sup> M.G. Messina, *Modi italiani di critica istituzionale*, in *Le funzioni del museo... cit.*, pp. 137-138.

<sup>xiv</sup> G. Paolini in C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, p. 79.

<sup>xv</sup> Intervista di P. Prestipino a M. Pistoletto in *Pistoletto*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Electa, Milano 1984, p. 97.

<sup>xvi</sup> Citato nella scheda di A. Barbuto in S. Frezzotti, C. Italiano, A. Rorro (a cura di), *Galleria d'arte moderna & MAXXI. Le collezioni 1958-2008*, Mondadori Electa, Milano 2009, II, p. 554.

<sup>xvii</sup> *Spettatore (con ritornello)* fu composto per la sua mostra di finte sculture che si svolse in due tempi all'Attico nel 1966: "La scena è quella della galleria./ I muri sono vuoti, fluttuano nel bianco assoluto./ Il pavimento nero taglia in due la sfera astratta delle pareti ed indica il percorso./ Le finte sculture sono ordinate sul pavimento, immobili e composte come comparse in attesa del ciack./ Gli uomini si muovono lentamente intorno ad esse seguendo una coreografia rituale ed istintiva: uno inchinosi inquadra con gli occhi un particolare di poca importanza, altri verificano con le dita la consistenza della tela./ Qualcuno mi parla; è in cerca di un testo, di qualcosa da recitare insieme./ Mi indica una "scultura". La guardiamo insieme./ Mi è estranea, distante, solo la tela bianca mi ricorda un tessuto già conosciuto, quello dell'abito che ho da poco acquistato e non ho mai potuto indossare: l'abito nuovo./ Ci vedo dentro il mio interlocutore, elegantissimo in questo smoking bianco pavoneggiarsi con la doppia testa di uomo e di rinoceronte decapitato./ Ritornello: io son come un serpente/ogni anno cambio pelle./ La mia pelle non la butto /ma con essa faccio tutto./ Ciò che ho fatto di recente/già da tempo mi repelle./ Io sono un punto a sinistra del foglio./ Traccio la i continuo in o salto alla spasso alla o/ percorro la n termino in o". Il testo è stato pubblicato per la prima volta da Pinta, *art. cit.*, p. 123.

<sup>xviii</sup> Pubblicato in ivi, p. 131.

<sup>xix</sup> G. Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969, ripubblicato in G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti/Art Povera. Histories and Protagonists*, Electa, Milano 1985, pp. 118-120.

<sup>xx</sup> G.C. Argan in *Biennale Portfolio*, art. cit., pp. 49-50.

<sup>xxi</sup> L'uso ufficiale del termine in Italia risale agli atti della commissione d'indagine sullo stato del patrimonio culturale italiano detta Franceschini dal nome del suo presidente: *Per la salvezza dei beni culturali in Italia: atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, s.e., Roma 1967.

<sup>xxii</sup> Per una lettura in chiave di utopia dell'esperienza di Amalfi si veda G. Lista, *Arte povera, 5 Continents*, Milano 2006, pp. 26-30.

<sup>xxiii</sup> R. Lumley, *Arte Povera in Turin: The Interesting Case of the Deposito d'Arte Presente*, in *Marcello Levi. Ritratto di un collezionista*, hopefulmonster, Torino 2006, pp. 19-39.

<sup>xxiv</sup> Celant, *Conceptual Art... cit.*, pp. 12-13.

<sup>xxv</sup> Tuttavia gli artisti "poveristi" non andranno ad allestire le loro opere né visiteranno le due mostre, come ha dichiarato recentemente Giovanni Anselmo a Nicholas Cullinan, si veda N. Cullinan, *Made in Italy. Fatto a mano, fatto a macchina, già fatto, rifatto*, in A. Mattiolo, G. Guercio (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Mondadori Electa, Milano 2010, p. 246.

<sup>xxvi</sup> O. Hahn, *L'age d'un peintre ne veut rien dire*, in "L'Express" 2-8 ottobre 1967, p. 126.

<sup>xxvii</sup> D. Zanelli, *Il boom dei pittori senza pennello*, in "Il Resto del Carlino" 25 ottobre 1967.

<sup>xxviii</sup> *Cento opere d'arte italiana dal futurismo a oggi*, catalogo della mostra, a cura di G. De Marchis, S. Pinta, De Luca, Roma 1968, p. 216; v. anche la scheda di L. Di Calisto in Frezzotti, Italiano, Rorro (a cura di), *op. cit.*, II, p. 678.

<sup>xxix</sup> S. Pinta, *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 a oggi*, D'Arts Agency 1969, ripubblicato in S. Pinta, L. Velani, M.V. Marini Clarelli, M. Gargiulo, *Pino Pascali. Il mare ecc.*, catalogo della mostra, Mondadori Electa, Milano 2005, p. 129.

<sup>xxx</sup> *Cento opere d'arte... cit.*, p. 216; v. anche la scheda di L. Di Calisto in Frezzotti, Italiano, Rorro (a cura di), *op. cit.*, II, p. 678.

<sup>xxxi</sup> Nel catalogo anche quest'opera viene indicata come già esposta alla Bertesca di Genova I *Cento opere d'arte... cit.*, p. 214) ma a quella mostra Pistoletto non aveva partecipato.

<sup>xxxii</sup> *Cento opere d'arte... cit.*, p. 194. Di Fabro il museo avrebbe poi acquistato l'opera *Buco*. Si veda la scheda di A. Lanzoni, in Frezzotti, Italiano, Rorro, *op. cit.*, I, p. 271.

<sup>xxxiii</sup> E. Crispolti in "Il canocchiale", giugno 1970.

<sup>xxxiv</sup> L. Sinisgalli, *I balocchi rotti di Pino Pascali*, in "il Tempo", 12 luglio 1969.

<sup>xxxv</sup> G. Scheiwiller in "Panorama", 17 luglio 1969.

- 
- <sup>xxxvi</sup> Sull'acquisizione delle opere di Pascali si veda B. Tornassi, *Pino Pascali*, in M. Mininni (a cura di), *Le storie dell'arte. Grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della GNAM*, Mondadori Electa, Milano 2011, pp. 254-269.
- <sup>xxxvii</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 25. (ed. orig.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in "Zeitschriften für Sozialforschung", 1937).
- <sup>xxxviii</sup> *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970.
- <sup>xxxix</sup> I. Gianelli, *Il luogo delle opere in Castello di Rivoli - Museo d'arte contemporanea. La residenza sabauda. La collezione*, Skira, Milano 2008, pp. 9-10.
- <sup>xl</sup> Cit. in D. Borromeo, *Materiali poveri e materiali industriali*, in S. Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma 2007, p. 207.
- <sup>xli</sup> Giovanni Lista ha giustamente osservato che qui convivono "l'effimero e il cosiddetto eterno", Lista, *op. cit.*, p. (45).
- <sup>xlii</sup> Borromeo, *op. cit.*, pp. 192-193.
- <sup>xliii</sup> P. Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, 1968, ripubblicato in Celant, *Arte povera. Storie... cit.*, p. 94.