

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. 204-211.

## ***Amalfi "Arte povera più Azioni povere"***

**Angelo Trimarco**

1.

È proprio il "più" di "azioni povere" a segnare sotto la stella della teatralizzazione, ad Amalfi, negli Arsenali dell'Antica Repubblica, nei primissimi giorni di ottobre del 1968, particolarmente dolce, il viaggio dell'Arte Povera, certo, iniziato l'anno precedente, anzitutto, con le scritture di Germano Celant e, insieme, con la mostra "Arte povera Im-Spazio" alla Galleria La Bertesca di Genova e con la stessa presenza dei poveristi, come in seguito si dirà, in mostre personali e collettive che accolgono le tracce delle esperienze artistiche "dopo la Pop Art".

Del resto, se, da tempo, la "pre-cronistoria", come l'ha chiamata Celant, e gli ulteriori, più recenti approfondimenti hanno consegnato alla bibliografia e alla storia gli inizi dell'Arte Povera<sup>1</sup>, c'è ancora una testimonianza di Zorio, quasi in diretta, che merita un ricordo. "L'arte povera ufficialmente è nata nel '67" dice, ma "la situazione... esisteva già prima. Infatti sia Piacentino che Merz, sia Boetti che Pistoletto, ed anche io, lavoravamo fin dal 1965-66 in una direzione che preannunciava quella attuale". Tuttavia, aggiunge con cautela, "non credo che sia corretto parlare di una 'scuola torinese'. Viceversa si tratta di una situazione molto aperta, dialettica e nella quale confluiscono anche artisti che operano in altri contesti culturali"<sup>2</sup>. Si riferisce, in particolare, al lavoro romano di Jannis Kounellis, Pino Pascali e Mario Ceroli.

Senza dubbio, però, la mostra, curata dallo stesso Celant alla Galleria de' Foscherari di Bologna, tra febbraio e marzo del 1968, intitolata in maniera secca "Arte Povera"<sup>3</sup>, legando i protagonisti torinesi agli artisti romani, a Kounellis, a Pascali e a Ceroli, anche per il vivace dibattito che ha suscitato, è davvero, a mio parere, il precedente, non soltanto cronologico, di "Arte povera più Azioni povere". Riferimento parimenti ineludibile, anche come "identificazione di gruppo" a livello internazionale, è la presenza a "Prospect 68", curata da Konrad Fischer e Hans Strelow alla Kunsthalle di Dusseldorf (20-29 settembre), di Alighiero Boetti e Gianni Piacentino, invitati da Gian Enzo Sperone, e di Giovanni Anselmo, Mario Merz e Gilberio Zorio, segnalati da Ileana Sonnabend.

In questo quadro, credo, si stempera anche la veemenza con la quale Daniela Palazzoli, proprio ad Amalfi, nell'intenso dibattito che ha accompagnato "Arte povera più Azioni povere", ha rivendicato una sorta di primogenitura a "Con temp l'azione", la mostra che ha curato a Torino il 4 dicembre del 1967, articolata, avverte, nelle "tre gallerie più attente al lavoro dei giovani: Christian Stein, Sperone, Il Punto". Al tempo stesso, sottolinea la presenza degli artisti comuni alle due mostre, appunto, la partecipazione di Anselmo, Boetti e Luciano Fabro, e ancora di Piacentino e Zorio, ma soprattutto mette a fuoco, quale filo tenace di "Con temp l'azione", "l'ipotesi comunitaria, antieconomica e anticompetitiva insita nella moltiplicazione topologica, trasformando il 'vernissage' in una festa per la strada, (la strada) che collegava le tre gallerie"<sup>4</sup>.

Da parte mia, aggiungerei che la spinta e il movimento stesso che animano "Arte povera più Azioni povere", le sue mosse e la sua intensità sono in sintonia, pur nella loro radicalità, con una temperatura, un orientamento e un sentire - l' arte, l'opera d'arte e la vita - che hanno segnato soprattutto, a Foligno, nel gennaio del 1967, "Lo spazio dell'Immagine" e, a Roma, il "Teatro delle Mostre", per la regia di Maurizio Calvesi, in scena dal 6 al 31 maggio dello stesso anno nella galleria di Plinio De Martiis, La Tartaruga, sappiamo, spazio mitico della Scuola di Piazza del Popolo.

Queste mostre - "Lo spazio dell'Immagine", il "Teatro delle Mostre" e, con maggiore tensione e

apertura, appunto, "Arte povera più Azioni povere" -, racchiuse nella curvatura di un anno, 1967-1968, operano una frattura e una discontinuità nella tessitura dell'arte degli anni sessanta, spostando, consapevolmente, lo sguardo da un'idea dell'opera quale compiuto oggetto microcosmale a una concezione dell'opera come processualità ed evento, farsi dell'esperienza e critica della durata. Calvesi, nel riflettere sulla struttura stessa del "Teatro delle Mostre" - ciascuna mostra dura soltanto la misura di una sera -, osserva, appunto, che "ogni opera dura il tempo necessario alla sua funzione che è quella di imprimere un ricambio alla nostra esperienza, di far scattare un altro passaggio". Per questo, annota, "se l'opera d'arte è un processo deve rispecchiare fino in fondo i caratteri di relatività e di continuità che sono propri di ogni processo dell'esperienza", deve porsi come critica della durata, in modo che "il prodotto non arriv(i) a costituirsi", dando, così, "un buon colpo, anche, alla mercificazione dell'opera"<sup>5</sup>. E la critica alla mercificazione dell'opera è un tema perfino ossessivo di questa inquieta stagione dell'arte e della vita.

2.

È questa la temperatura che segna i discorsi più incisivi dell'arte quando, il 4, 5 e 6 di ottobre del 1968 Germano Celant, non ancora trentenne come, del resto, una parte degli artisti invitati, presenta "Arte povera più Azioni povere": Perché proprio Amalfi, senz'altro luogo di meraviglie di cielo e di mare, ma distante dalle rotte più accreditate dell'arte?

Nella città di Flavio Gioia, dal 1966, un giovanissimo collezionista di Salerno, poco più che ventenne, presto anche editore di punta, Marcello Rumma ha ideato la Rassegna di Pittura di Amalfi, con l'intento di documentare le vie e gli incroci più arditi del presente dell'arte<sup>6</sup>. "L'ho conosciuto a Bologna", ha ricordato di recente Zorio, "in occasione della terza mostra alla Galleria de' Foscherari che si inaugurò nel marzo del 1968: Marcello era arrivato fin lì con Lia, allora giovanissima e molto timida, e non ci volle molto a coinvolgermi nell'avventura salernitana". Lo coinvolge perché Rumma mostra "una grande curiosità, una sensibilità eccezionale per le esperienze e le ricerche dei giovani artisti" e, al tempo stesso, perché porta "nel suo impegno nel mondo dell'arte l'entusiasmo e la consapevolezza della sua formazione e della sua attività di educatore"<sup>7</sup>. È vero, in questi anni Rumma si occupa attivamente della scuola-collegio "Colautti"; eredità di famiglia, a cui ha affiancato il "Centro Culturale Colautti" con la finalità di promuovere le ricerche più significative dell'arte in corso. Zorio ricorda, appunto, la sua partecipazione, nella primavera del 1968, a "Ricognizione Cinque".

Nel 1966, nell'euforia di eventi artistici destinati a segnare nel profondo gli itinerari dell'arte e, al tempo stesso, per meglio situare la sua stessa esperienza, Rumma fonda, proprio come "Centro Culturale Colautti"; in un'intesa fertile e irripetibile con la locale Azienda Autonoma Cura, Soggiorno e Turismo, diretta da Giuseppe Liuccio, appassionato di arte e lui stesso poeta, la Rassegna di Pittura di Amalfi. Dopo l'esordio, affidato a Renato Barilli che, nel nome di Edmund Husserl, con "Aspetti del ritorno alle cose stesse", ha provato a ridefinire i rapporti dell'arte con la realtà, sempre più latitudine degli oggetti quotidiani e dell'iconosfera urbana, la Rassegna, già l'anno successivo, con "L'impatto percettivo", la mostra curata da Alberto Boatto e da Filiberto Menna con l'intento di cogliere la "convergenza su una linea di oggettività percettiva di esperienze di origini diverse, e cioè New Dada, Pop Art, visualità pura e astrazione lirica"<sup>8</sup>, diviene internazionale: emblema propizio per la navigazione d'alto mare dell'Arte Povera.

3.

Un ruolo di rilievo negli orientamenti di Rumma e nelle sue scelte mirate verso forme d'arte e di progetti sempre più incisivi e di ampio respiro, nella costruzione della sua stessa collezione e nelle proposte espositive amalfitane, oltre a un'assidua esperienza sul campo, senza dubbio, l'ha svolto anche Menna, amico e sodale, chiamato, nel 1965, dall'Istituto Universitario di Magistero di Salerno a ricoprire la cattedra di Storia dell'arte, che diviene presto centro di attrazione per un gruppo di giovani, di provenienze culturali diverse, disposti a scommettere sul presente dell'arte. Al tempo stesso, quale critico d'arte del quotidiano napoletano "Il Mattino", lo studioso ha svolto, a Napoli e a

Salerno, una decisa funzione di rinnovamento critico e di stimolo, in dialogo con gli artisti, i giovani critici e i galleristi più aperti e consapevoli.

Così, dopo "L'impatto percettivo" e il convegno che l'ha accompagnata, lo spazio nell'arte oggi, quasi un bilancio delle traiettorie dell'ultima generazione della critica, che per Barilli scandisce anche il cambio di scena a favore della "scuola romana" di ispirazione arganiana<sup>9</sup>, la Rassegna di Pittura di Amalfi vira verso l'Arte Povera, che appare davvero esperienza radicale, all'incrocio del '68, evento di forte passione politica, civile e sociale. Jean Starobinski, sappiamo, nel riferirsi a una data destinale, al 1789, ha osservato che "l'arte e l'evento si illuminano a vicenda: hanno valore d'indice l'uno nei confronti dell'altro", anche quando "manca un nesso causale diretto" tra "lo stile dell'evento" e "quello delle opere d'arte"<sup>10</sup>.

A disegnare la terza Rassegna di Amalfi, la RA3 suggerisce l'acronimo, che si propone di essere ancora più vicina e partecipe degli svolgimenti attuali dell'arte, Rumma chiama Celant che, si è accennato, ha già legato nome e intelligenza a quest'esperienza e agli artisti che ne animano i movimenti e il ritmo. "Arte povera più Azioni povere", il titolo dato da Celant, l'ho notato, segna anche un ulteriore passaggio, rispetto ai discorsi precedenti. È come se Celant, aggiungendo "più Azioni povere", abbia voluto accentuare e dare forza all'aggettivo "povero" che, prima ancora di qualificare l'Arte Povera, ha accompagnato l'itinerario teatrale di Jerzy Grotowski, appunto, il "teatro povero".

In altri termini, Celant lega l'Arte Povera al teatro o, meglio, alla teatralizzazione. Non a caso, a fare compagnia a Grotowski c'è anche il Living Theatre, in questi anni, davvero riferimento di culto. In esergo al testo che dà conto del disegno della mostra, Celant sente di dovere rilanciare un pensiero di Julian Beck e Judith Malina. "Il problema del mondo è quello di unificarsi. Noi siamo sempre divisi, la nostra mente è divisa dal nostro corpo, il lavoro dal nostro amore, la nostra passione dal nostro intelletto, lo stato dalle masse, la chiesa dallo spirito, niente si accorda insieme e noi siamo sempre e totalmente in uno stato di guerra".

Presa in questa trama di pensieri, "Arte povera più Azioni povere", in un dinamico rapporto dentro/fuori, disegna uno spazio fluido che, muovendo dagli Arsenali, si sporge e penetra nello spazio urbano - nella piazza e nel labirinto bianco dell'antica struttura della città - , nel mare e nel verde della collina. Così, il "dentro", lo spazio degli Arsenali, è abitato da Anselmo, Boetti, Fabro, Mario Merz, Giulio Paolini, Piacentino, Michelangelo Pistoletto e Zorio. Soltanto Pascali, della koiné romana, accoglie l'invito di Celante presenta la *Vedova blu*, presa d'assalto dall'euforia dei ragazzi presenti. Gli Arsenali, una location, si dice oggi, insolita e impropria - non è museo, una galleria d'arte, come la De' Foscherari, né un palazzo storico quale Palazzo Trinci, a Foligno, che ha ospitato "Lo spazio dell'Immagine" -, non pongono rigidi vincoli espositivi, aperti come sono ad assecondare le vibrazioni delle opere.

Così, senza gerarchie, ma aderendo alle opere, lo spazio - il pavimento e i muri perimetrali -, scandito da un'ampia navata, fa luogo al farsi stesso di quest' "arte di entusiasmo", come l'ha detta subito Menna. Piero Gilardi, presente ad Amalfi quale sensibile sismografo della scena europea dell'arte - è attivo soprattutto nell'ideazione delle "azioni povere" - , ha raccontato l'attesa per il ritardo dei due camion con i lavori degli artisti, l'allestimento della mostra, iniziato solamente il giorno prima, il 3 ottobre, e l'effervescenza del pubblico. In effetti, osserva, "quel lavoro di montaggio poteva già rappresentare una 'azione', non fosse stato per la nevrosi individuale che immancabilmente prende gli artisti per la riuscita pratica dell'allestimento".

Anselmo, steso un lenzuolo bagnato sul pavimento, lo fende trasversalmente con un cilindro contenente una bussola che indica il Nord. L'inerzia del tessuto bagnato, seguendo il resoconto di Gilardi, "diede al gesto una immagine cristallizzata". Boetti, proprio all'ingresso, ha accumulato su un tessuto bianco, disteso sul pavimento, "una trentina di gadgets e campioni di materiali, tutti etichettati dalla sua galleria"; mentre, poco più avanti, Piacentino svolge il nastro dell'imbballaggio delle sue opere. Fabro, da parte sua, nel pomeriggio "venne a impiccare con un cavo di acciaio una sagoma geografica dell'Italia", mentre Paolini si è limitato ad appendere al muro un pannello con un elenco di nomi tessuti in modo da essere decifrati soltanto da chi già li conosceva. Merz ha riempito

di cera un contenitore a rete nel quale colloca la scritta al neon "sit in" che scioglie la cera facendola colare lungo il pavimento, in leggera pendenza, della seconda navata. Pistoletto, con l'aiuto di Carlo Colnaghi, "addobba" un antico sarcofago con stracci colorati e Zorio, fedele al suo lavoro, riempie un contenitore di acqua al fluoro<sup>11</sup>.

Mentre negli Arsenali gli artisti, nel dialogo con lo spazio, mettono in opera il proprio fare e la propria esperienza che conduce, avverte Celant, "solamente ad un allargamento di esperienza circa quell'idea, quell'evento, quel fatto e quell'azione", tenendosi a distanza "da qualsiasi apologia oggettuale o iconica" e soprattutto dalla tentazione del rappresentare,<sup>12</sup> all'esterno - nella piazza, sulla collina, sulla spiaggia e sulla superficie del mare - Annemarie Boetti e Riccardo Camoni, Jan Dibbets e Paolo Icaro, Pietro Lista e Richard Long, Gino Marotta, Plinio Martelli e Ger van Elk realizzano le "azioni povere", esperienze effimere che coinvolgono, quasi in una festa, critici, fotografi e soprattutto gente comune.

A esaltarne la tensione rituale, la teatralizzazione, certo, ha contribuito anche lo Zoo - i Guitti dello ZOO-, "che vuol dire quelli che stanno al di qua delle sbarre". Lo Zoo, gruppo teatrale fondato da Pistoletto, proprio nel 1968, con la partecipazione di Colnaghi, Henry Martin e Maria Pioppi dà appuntamento al popolo dell'arte amalfitano, all'imbrunire, davanti agli Arsenali. "Saranno gradite le offerte", si raccomanda. Presenteranno *L'uomo ammaestrato*, un'"azione libera", senza un testo da rappresentare, che, snodandosi lungo il tessuto urbano, bianco e strettissimo, sospinge nel suo cammino il pubblico, stupito, ma attivo e partecipe, in uno slargo-piazza dove, insieme, liberamente, reiventano modelli e modi teatrali dimenticati<sup>13</sup>.

4.

Il 5 dicembre, quando il catalogo-libro è in lavorazione - nel 1969 sarà pubblicato dalla Rumma editore, in quanto Marcello ha affiancato alla missione del collezionista anche un articolato e raffinato progetto editoriale - , i Guitti dello Zoo gli scrivono una lettera in cui affermano: "Noi non aderiamo, non facciamo parte e non accettiamo il termine arte povera benché amiamo gli amici con cui ci siamo trovati anche ad Amalfi". Non l'accettiamo perché "per noi il termine povero va bene e basta, perché esso equivale a ricco mentre il termine arte vuol dire ricco tu e povero io". Da parte sua, Celant scrive di avere "intuito" ad Amalfi che "il lavoro di un critico, nel momento che si instaura come autonomo, spontaneo ed individuale, diventa violento, dittatoriale, vivo ma mortificante, al tempo stesso, l'altrui libertà"<sup>14</sup>.

Sono due testimonianze, diversamente calibrate ma intrecciate, che, nella loro radicalità, pongono al centro temi di lunga durata. Anzitutto, la questione - è la tesi dello Zoo - che l'arte e, quindi, anche l'Arte Povera rischia di essere un'esperienza separata e un lavoro privilegiato. Da questo punto di vista è di esempio la "vita" di Gilardi che, presto, abbandonerà i riti dell'arte per il lavoro politico nelle periferie urbane e nei manicomi<sup>15</sup>. Celant, da parte sua, nel rispondere con spregiudicatezza alla domanda degli artisti che, ad Amalfi, hanno chiesto ai critici un rapporto più franco - un'intimità - con la loro esperienza e con le loro opere, mette a nudo la struttura autoritaria e violenta della pratica critica.

Il fatto è che, ad Amalfi, è la mia convinzione, "Arte povera più Azioni povere" ha insegnato - almeno, ha insegnato a me - che l'arte e la critica, le loro relazioni e i loro intrecci, sono, a loro volta, legati, in un nesso profondo e dinamico, alla vita, alle sue lacerazioni e, insieme, alle sue trasformazioni. Ha detto che in questo reticolo di rapporti e di relazioni, oltre ogni referenzialismo, è il proprio dell'arte e della critica, il loro tratto etico.

---

<sup>1</sup> Cfr. in particolare, G. Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, Roma, novembre-dicembre 1967, p. 3 e, come bilancio dei primi, decisivi anni, anche G. Celant, *Preconistoria 1966-1969*, Centro Di, Firenze 1976. Più di recente, cfr. M. Meneguzzo (a cura di), *Verso l'arte povera. Momenti e aspetti degli anni sessanta in Italia*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1989 e L. Caramel (a cura di), *Arte in Italia negli anni '70. Verso i settanta (1968-1970)*, Edizioni Charta, Milano 1996.

---

<sup>2</sup> G. Zorio, *Dichiarazioni*, in A. Trimarco (a cura di), *Ricognizione cinque*, edizioni del Centro studi Colautti, Salerno 1968. Alla mostra con Zorio, presentata da Boatto, hanno partecipato Agostino Bonalumi, Marco Gandini, Aldo Mondino e Gianni Rutti, rispettivamente, presentati da Achille Bonito Oliva, Fagiolo, Celant e Barilli.

<sup>3</sup> G. Celant (a cura di), *Arte Povera*, Galleria de' Foscherari, Bologna 1968. Gli artisti invitati: Zorio, Boetti, Pascali, Pistoletto, Merz, Kounellis, Paolini, Fabro, Anselmo, Prini, Ceroli e Piacentino. Il dibattito che ha accompagnato la mostra è stato raccolto in Quaderni de' Foscherari, pubblicati dalla stessa galleria, a cura di Pietro Bonfiglioli, a riprova che, in questi anni, le gallerie d'arte sono state anche spazio di incontro e di discussione. Gli interventi sono di Mario Apollonio, Francesco Arcangeli, Barilli, Licinio Boarini, Pietro Bonfiglioli, Bonito Oliva, Calvesi, Celant che intitola il suo scritto, *Azione povera*, Antonio Del Guercio, Giorgio de Marchis, Maurizio Fagiolo, Renato Guttuso e Lamberto Pignotti.

<sup>4</sup> D. Palazzoli, *Con temp l'azione*, in G. Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, Rumma Editore, Salerno 1969, p. 89.

<sup>5</sup> M. Calvesi, *Arte e tempo*, in M. Calvesi, *Teatro delle Mostre*, Lerici, Roma 1968, n.p.

<sup>6</sup> G. Guercio, *Marcello Rumma, collezionista e editore*, in S. Zuliani (a cura di), *La costruzione del nuovo. Salerno 1966/1976. Documenti Immagini Testimonianze*, catalogo della mostra, Edizioni 10/17, Salerno 2005, pp. 55 sgg.

<sup>7</sup> G. Zorio, *Essere nuovi senza rompere con il passato*, in *ivi*, p. 31.

<sup>8</sup> A. Boatto, F. Menna, *L'impatto percettivo*, catalogo della mostra, Amalfi 1967, n.p. Gli artisti invitati sono Rodolfo Aricò, Enrico Castellani, Lucio Del Pezzo, Piero Dorazio, Robert Indiana, Allen Johns, Ellsworth Kelly, Nicholas Krushenick, Roy Lichtenstein, Kenneth Noland, Luca Maria Patella, Smith, Frank Stella, Joe Tilson, Victor Vasarely e Andy Warhol.

<sup>9</sup> Il Convegno, introdotto dalle relazioni di Calvesi e Menna, è animato dagli interventi di Boatto, de Marchis e Fagiolo, di Gatt, Marisa Volpi e Barilli e dalle battute, tra le altre, di Luciano Caramel e Daniela Palazzoli. Hanno declinato l'invito, per ragioni diverse, Enrico Crispolti, che invia un telegramma augurando "buon impatto", Emilio Tadini e Cesare Vivaldi, Edoardo Sanguineti e Del Guercio. Di queste assenze, che hanno privato il dibattito di voci diversamente orientate, si lamenta Barilli (R. Barilli, *Informale, oggetto, comportamento. La ricerca artistica negli anni '70*, volume 11, Feltrinelli, Milano 1979, p. 239). Ho analizzato questo luogo in *Napoli. Un racconto d'arte 1954/2000*, Editori Riuniti, Roma 2002, pp. 54 sgg.

<sup>10</sup> J. Starobinski, *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, Garzanti, Milano 1981, p. 7.

<sup>11</sup> P. Gilardi, *L'esperienza di Amalfi*, in Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, cit., pp. 78 sgg.

<sup>12</sup> G. Celant, *Arte povera*, in *ivi*, p. 11.

<sup>13</sup> Cfr. G. Bartolucci, *Azioni povere su un teatro povero*, in *ivi*, pp. 57 sgg.

<sup>14</sup> Lo Zoo, *Caro Marcello*, in *ivi*, p. 103; G. Celant, *Ad Amalfi ho intuito che*, in *ivi*, p. 54.

<sup>15</sup> P. Gilardi, *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte*, introduzione di M. Bandini, Prints Etc. edizioni, Paris 1982.