

Carolyn Christov-Bakargiev

Arte Povera

Phaidon press, London 1999

Saggio introduttivo

Alla fine degli anni Sessanta alcuni artisti italiani operanti principalmente a Torino e Roma, oltre che a Genova, Milano e Bologna, iniziarono a esporre insieme le loro opere. Evitando risolutamente uno stile distintivo e incoraggiando l'incoerenza come valore positivo, questi artisti hanno prodotto lavori che spaziano dalla scultura, alla fotografia, all'installazione e alla performance, che hanno mostrato insieme a quelli di altri artisti internazionali coinvolti in tendenze parallele come Land Art, antifom, postminimalismo e arte concettuale. Quest'opera divenne nota come Arte Povera, che, letteralmente tradotto, significa 'arte povera', ma non si riferisce solo alla povertà dei materiali. L'impatto dell'Arte Povera sugli artisti dell'Europa occidentale e dell'America è stato sia immediato che profondo, e la sua influenza è ancora sentita in tutto il mondo.

Gli artisti che sarebbero diventati più strettamente associati a questo movimento: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kouneilis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini e Gilberto Zorio — si preoccupavano di quel punto in cui arte e vita, natura e cultura, si intersecano. Hanno tentato di creare una comprensione soggettiva della materia e dello spazio consentendo un'esperienza dell'energia "primaria" presente in tutti gli aspetti della vita come vissuta direttamente e non mediata da rappresentazioni, ideologie o linguaggi codificati. Questa energia era intesa, da un lato, per corrispondere alle forze fisiche fondamentali della natura [come la gravità o l'elettricità] e, d'altra parte, per riferirsi agli elementi fondamentali della natura umana [come la vitalità, la memoria e l'emozione]. Altri artisti talvolta associati all'Arte Povera, la cui opera si occupò anche di queste preoccupazioni, furono Mario Ceroli, Claudio Cintoli, Piero Gilardi, Paolo Icaro, Eliseo Vlattiacci, Aldo Mondino, Hidetoshi Nagasawa, Luca Patella e Gianni Piacentino. Il termine 'Arte Povera' è stato coniato nel settembre 1967 da il giovane critico genovese Germano Celant, che nel suo primo saggio in catalogo per la mostra, 'Arte povera — Im

spazio', scriveva: 'Quello che è successo [...] il luogo comune è entrato nell'ambito dell'arte. L'insignificante ha cominciato ad esistere, anzi si è imposto. La presenza fisica e il comportamento sono diventati arte [...] Il cinema, il teatro e le arti visive affermano la loro autorità di anti-presenza [...] Eliminano dalla loro indagine tutto ciò che può sembrare riflessione e rappresentazione mimetica o consuetudine linguistica per raggiungere un nuovo tipo di arte che, per prendere in prestito un termine dal teatro di Grotowsky, si può chiamare "povera".' Celant inizialmente concepì l'Arte Povera come un'arte che rifiutava la società dei consumi e che vedeva l'artista non come un 'produttore' ma come un individuo dedito alla 'libera autoproiezione dell'attività umana'. Prevedeva 'un'arte povera che si occupa di contingenza, eventi, storicismo, il presente [...] una visione antropologica, l'uomo "reale" [Marx] e la speranza [ora una certezza] di scartare ogni discorso visivamente univoco e coerente [...]' Così pluralistiche sono le sue manifestazioni e molteplici le sue preoccupazioni che ancora oggi, a più di trent'anni dall'iniziale ondata di creatività, è difficile da definire Arte Povera. La sua ricchezza sta proprio in questa varietà; concettuale e sensuale allo stesso tempo, letterale e metaforico, poetico e con i piedi per terra, è vicino ai processi naturali del presente e allo stesso tempo consapevole del passato attraverso la memoria. Trasformando radicalmente il linguaggio dell'arte contemporanea, l'Arte Povera ha cambiato le premesse storico-artistiche occidentali pur perseguendo definizioni più ampie di pratica culturale. L'accettazione della contraddizione e della complessità, legata al senso dell'importanza dell'apertura, della fluidità e della soggettività, posiziona la pratica dell'Arte Povera oltre il Modernismo e sostiene il nostro continuo fascino per esso. L'Arte Povera non vedeva l'arte e la vita come opposte. Come ha affermato il critico d'arte Tommaso Trini, che si interessò al movimento negli anni '60, 'Il rapporto tra "naturale-artificiale" è un tema tecnologico. L'antropologia preferisce esaminare il rapporto tra natura e cultura [...] presentano strutture identiche. I prodotti della cultura non si distinguono, essenzialmente, dai prodotti naturali». Gli artisti dell'Arte Povera hanno collegato natura e cultura attraverso la giustapposizione di materiali fabbricati banali [tubi al neon, vetro, stoffa] con materiali o elementi naturali organici [verdure, animali vivi, terra, fuoco, acqua]. Questi hanno fornito un nuovo alfabeto per un linguaggio non mediato dell'esperienza reale, né visivamente né verbalmente

rappresentativo, né figurativo né astratto. Sebbene molti artisti dell'Arte Povera abbiano iniziato come pittori, sono andati oltre la pittura su tela sia perché dava la priorità a un certo tipo di rappresentazione sia perché si concentrava sulla visione come veicolo primario di conoscenza. Tuttavia, non rifiutarono le tecniche tradizionali, questa "battaglia contro la tradizione" era già stata condotta dalla precedente generazione di artisti, tra cui Piero Manzoni e Yves Klein. Quando la pittura tradizionale viene richiamata o utilizzata nell'Arte Povera, sia direttamente, come nell'opera di Mario Merz, sia metonimicamente allusa da Anselmo o Paolini, si fa per ampliare la pittura unendola alle possibilità di processi orientati opera. La cultura moderna è stata definita dalla visione e l'occhio è diventato un emblema di potere e un simbolo di uno sguardo centrale, 'verticale' sul rapporto tra sé e il mondo. L'Arte Povera, invece, esplora diverse dimensioni percettive e sensuali, postulando una nozione 'orizzontale' di conoscenza. Quando Jannis Kounellis usa il caffè, per esempio, o Mario Merz usa cera d'api e frutta fresca, si concentrano sull'olfatto. Allo stesso modo, la sensazione del tatto è spesso evocata, sia dalla congiunzione di materiali con texture molto diverse, come lo sporco, il metallo e l'acqua nelle opere di Pino Pascali, la spugna porosa e il metallo pesante in *Respiro* di Giovanni Anselmo, 1969, *L'uso del marmo, del vetro e della seta* da parte di Luciano Fabro nei suoi *Piedi [Piedi]*, 1968-71, e le ciotole piene di sale di Marisa Merz — o creando una sensazione di freschezza, come nelle strutture formanti il ghiaccio di Pier Paolo Calzolari. I significati non convenzionali, contingenti e contestuali inerenti al linguaggio sono usati dagli artisti dell'Arte Povera insieme alle loro esplorazioni dei sensi. In Arte Povera le parole sono scritte a mano, esaltandone la natura soggettiva e le connotazioni fisiche ed emotive. Nei testi di Boetti scriveva con la mano sinistra, sfruttando le associazioni del mancino con processi mentali non razionali, immaginari. I testi manoscritti di Emilio Prini e Mario Merz hanno spesso la qualità dei disegni. Il rapporto tra arte e verità nel linguaggio è centrale anche nel lavoro di Zorio. In *Scrittura bruciata*, 1968-69, Zorio scrive un testo su carta con inchiostro invisibile e fa cadere la carta su un foglio di rame caldo, facendo sì che le parole siano momentaneamente visibili prima di bruciare. Dal 1969 realizza una serie di macchine alchemiche, *Per purificare le parole*, lunghi contenitori di alcol a forma di pipa attraverso i quali lo spettatore deve parlare. Dopo aver attraversato questa 'purificazione',

ciò che resta del linguaggio è il tono, il timbro e il ritmo della voce liberata dal 'contenuto', l'intenzionalità del discorso cosciente e la natura rappresentativa del linguaggio verbale. Nuovi modelli di pratica critica sono emersi in risposta all'Arte Povera. Il critico come conoscitore è stato respinto a favore di cronista e commentatore. L'esempio più chiaro di questo cambiamento di atteggiamento si può trovare nell'opera della critica Carla Lonzi. In linea con le teorie di Marshall McLuhan sul passaggio della civiltà dal meccanico, emblemizzato dalla stampa e dal puramente visivo, all'uditivo e partecipativo, come indotto dai nuovi media elettronici, Lonzi passa da saggi critici strutturati a interviste registrate con artisti. Questi sono stati pubblicati completi di inflessioni, sospensioni, interiezioni e altri elementi non denotativi del linguaggio. Ciò che interessava agli artisti dell'Arte Povera era il modo in cui è possibile massimizzare l'esperienza della bellezza con un minimo di trasformazione linguistica e di imposizione culturale. Il Cemento dell'armonia e dell'invenzione di Boetti, 1969, è realizzato con i mezzi e i metodi più 'poveri': tracciare a matita le linee su un foglio di carta millimetrata. Allo stesso modo, in Lo spazio [Lo spazio], 1967, Giulio Paolini accresce l'esperienza dello spazio da parte dello spettatore semplicemente posizionando otto lettere bianche di legno laccato attorno alle pareti della stanza. Mentre generalmente creano opere per interni, gli artisti dell'Arte Povera realizzano anche pezzi site-specific per ambienti esterni o non convenzionali. Usando liberamente forme e tecniche diverse, hanno esplorato le possibilità dell'installazione artistica, collegando scultura e arte dal vivo, fotografia e film o video, il permanente e l'effimero. La scala è spesso determinata dalle dimensioni del corpo umano, dalla sua presenza fisica e dal suo comportamento. Gli Igloo a cupola di Mario Merz, ad esempio, hanno le dimensioni di piccole capanne. Il cubo di stoffa di Fabro, in-cubo [Nel cubo], 1966, è proporzionato per ospitare una persona alla volta. Le interazioni individuali di Penone con la vita all'aria aperta nelle Alpi marittime [Alpi marittime], 1968, prevedevano gesti come quello di circondare con la mano il tronco di un giovane albero. Mai monumentale, la scala di queste opere richiama l'approccio umanistico di Leonardo da Vinci, la cui celebre immagine della figura umana illustra il concetto di armonia delle proporzioni determinata dal corpo. Il tentativo di fare arte senza la mediazione di un codice sia universale che individuale." Il linguaggio della rappresentazione rifletteva un

ideale di 'autenticità' comunemente sostenuto negli anni '60 da quella generazione di ribelli' che sfidava ciò che percepivano come un oppressivo economico e culturale sistema basato sul consumismo e sulla tradizione, concepito per controllare piuttosto che per liberare.

Le proteste di maggio per l'esplorazione del rapporto tra arte e vita, iniziate nel 1968 in tutto il mondo occidentale, hanno rappresentato il culmine di questa posizione in un contesto ampiamente sociale e politico. Proprio come le istituzioni, l'istruzione, la famiglia, la religione convenzionale e la sessualità sono state attaccate in generale, così le norme estetiche tradizionali su materiali, tecnica, forma in scala e concetto sono state sconvolte dalla nuova generazione di artisti. Rifiutando i valori borghesi e il capitalismo postindustriale, così come i rigori del marxismo tradizionale, abbracciarono anarchicamente i poteri dell'immaginazione. Nel tentativo di diminuire il controllo intellettuale sull'esperienza [deculturare - de-civilizzare - era un neologismo chiave dell'epoca] gli artisti dell'Arte Povera hanno ridotto l'oggetto d'arte a proposizioni e gesti elementari, disadorni, "poveri". A causa della sua posizione anti-intellettuale, e nonostante fosse diventato radicale

scoperte nel linguaggio dell'arte e della sua esposizione, l'Arte Povera ha messo in discussione presupposti e obiettivi dell'avanguardia. Perché il principio di 'innovazione' era considerato produttivista e poco più che un'imitazione delle strategie capitaliste, non una critica.

Nel 1970 il curatore svizzero Jean-Christophe Ammann ha offerto una definizione di Arte Povera particolarmente rilevante: «L'arte povera designa un tipo di arte che, in contrasto con il mondo tecnologico che la circonda, cerca di raggiungere un'affermazione poetica con i mezzi più semplici. Questo ritorno alla materia semplice, abrogando leggi e processi derivanti dal potere dell'immaginazione, è un esame del comportamento stesso dell'artista in una società industrializzata [I Un modo di "abbandono" che non è affatto negazione della società, ma che invece afferma una pretesa morale: la sensibilità soggettiva nella sua autenticità oggettivata riflette un ricordo naturale di fenomeni ambientali, sia universali che individuali.

Precursori

La messa in discussione delle categorie e delle norme estetiche occidentali, e l'allargamento di ciò che si può definire arte, attraverso l'esplorazione del rapporto tra arte e vita, inizia molto prima dell'Arte Povera. Importanti precedenti si possono trovare nella storia dell'arte del Novecento. Il riferimento a materiali quotidiani, ad esempio, può essere fatto risalire ad artisti dada come Marcel Duchamp e Kurt Schwitters, al Surrealismo e ai successivi assemblaggi new-dada di Robert Rauschenberg, al Nouveau Réalisme, Claes Oldenburg e altri artisti pop. Rilevante è anche lo sviluppo della performance art, da Dada e futuristi attraverso gli happening della Pop Art, gli eventi Fluxus e le performance di John Cage. La preoccupazione dell'Arte Povera per l'arte come ambiente da vivere, piuttosto che come oggetto autonomo, è stata anticipata dalle sperimentazioni costruttivista e Bauhaus e dallo Spazialismo di Lucio Fontana. E l'arte creata al di fuori dello spazio espositivo neutro, nell'ambiente urbano o naturale, ha le sue radici negli esperimenti situazionisti, nelle mostre all'aperto del gruppo giapponese Gutai e nel lavoro dei Land Artists. È anche importante riconoscere l'eredità dell'action painting, da Jackson Pollock agli artisti europei CoBrA; entrambi condividono la preoccupazione per 'l'arte come processo', in cui il gesto dell'artista diventa sia il soggetto che l'oggetto dell'opera d'arte, creando un equilibrio tra spontaneità e design.

Tra tutti questi precedenti, forse uno dei più importanti fu il Futurismo, di cui i giovani artisti dell'Arte Povera erano particolarmente consapevoli. All'inizio del Novecento, i futuristi - il poeta Filippo Tommaso Marinetti e gli artisti Umberto Boccioni e Giacomo Balla, tra gli altri - miravano a creare una nuova arte per il mondo moderno, basata su simultaneità, dinamismo e velocità, cercando di collocare l'italiano arte all'avanguardia delle avanguardie. Le tele di Balla utilizzano immagini che richiamano la traduzione del movimento negli esperimenti cronofotografici di Anton Giulio Bragaglia, e i suoi *Complessi plastici*, 1913, sono assemblaggi di vari materiali: cotone, filo metallico, liquidi di vari colori. L'uso da parte dei futuristi di diversi media e la preoccupazione per i processi basati sul tempo trova eco in opere come i *Quadri specchianti* in continua evoluzione di Pistoletto, o il dinamismo vitale dell'uso del fuoco di Kounellis. Anche altre più recenti sperimentazioni nell'arte contemporanea hanno inciso sulla nascita dell'Arte

Povera. Ad esempio, l'importanza della consapevolezza sociale da parte dell'artista e del potere dell'immaginazione come strumento di cambiamento sociale può essere ricondotta all'attività del Laboratorio di Alba, che è stato fondamentale per lo sviluppo di quello che poi sarebbe stato chiamato situazionismo internazionale. Il laboratorio sperimentale nella città di Alba vicino a Torino è stato fondato nel 1955 da Pinot Gallizio e Piero Simondo e dall'artista CoBrA Asgerhorn. Il significato di Gallizio nella formazione dell'identificazione dell'arte con la vita dell'Arte Povera è evidente dal commento di Mario Merz: Quando lo vidi ad Alba non aveva mai la tonaca del pittore né il pennello tra le mani [...] L'uomo era più forte del pittore. Ha mostrato come l'idea alla base della pittura fosse più importante della pittura[...] Ciò che era importante per lui era la pratica della vita [...]" Tuttavia, non è solo nell'arte europea che si possono trovare le radici dell'Arte Povera. Importante anche il gruppo giapponese Gutai precedente all'uso di materiali naturali da parte dell'Arte Povera e l'enfasi sull'azione e il processo nel fare arte. Formatosi nel 1954 attorno alla figura dell'artista Jiro Yoshihara, il gruppo Gutai si allontana dall'astrazione pittorica verso una sintesi di materia e soggetto, sviluppando una forma estrema di action painting, spesso unita alla performance, utilizzando materiali eterogenei. Dopo la prima mostra Gutai in Europa, organizzata dal giovane critico e gallerista Luciano Pistoletti nel 1959, e una seconda mostra nel 1961, quest'opera fu familiare agli artisti dell'Arte Povera più anziani come Mario Merz e Pistoletto. La maggior parte degli artisti più giovani, che hanno iniziato a lavorare solo tra l'inizio e la metà degli anni '60, non hanno avuto contatti diretti con Gutai. Per loro, altre influenze erano molto più significative. Nella Milano del dopoguerra, l'opera di Lucio Fontana determina uno spostamento dell'interesse dall'oggetto d'arte autonomo verso un'esplorazione dell'arte come ambiente totale. Il suo la ricerca sullo 'Spazialismo', insieme alla sua presenza carismatica a Milano, furono determinanti nell'incoraggiare l'ascesa dell'Arte Povera in Italia. Nel 1949, perforando la tela stessa, Fontana ha aperto la superficie pittorica della pittura astratta modernista allo spazio reale e alla luce, creando un ottimistico senso di continuità tra natura e cultura, luce, spazio e pensiero. Come gli artisti dell'Arte Povera dopo di lui, Fontana rimase affascinato dal concetto barocco di materia che si dilata nello spazio e nel tempo e dal

rapporto simbiotico tra natura e cultura. La sua eredità può essere vista, ad esempio, nella nozione di 'Habitat' di Fabro, nella visualizzazione di Anselmo del nostro rapporto con l'infinito e nell'interesse di Paolini per l'assenza dell'oggetto d'arte e il focus sulla presenza dello spettatore nello spazio espositivo.

I giovani artisti dell'Arte Povera a Roma, invece, sono cresciuti all'ombra dell'artista Alberto Burri. Alla fine degli anni Quaranta e all'inizio degli anni Cinquanta la sua esplorazione dei materiali e la loro trasformazione attraverso processi come la reazione chimica nel suo Muffe [Stampi], o la combustione nelle sue Combustioni [Combustioni], indicava una preoccupazione per la crescita organica.

Questa estetica prefigura le sperimentazioni dell'Arte Povera con i materiali in relazione all'energia primaria, come le opere di Zorio basate su reazioni chimiche, come Rosa-blu-rosa, 1967, un'opera che cambia colore in base all'umidità dell'ambiente aria. Nel 1952 Burri iniziò a realizzare i suoi Sacchi[Sacks], utilizzando sacchi di iuta strappati e suturati, e dalla metà degli anni '50 bruciava materiali come carta, legno e, successivamente, plastica. Queste opere hanno ispirato artisti come Pascali a muoversi verso il libero uso dei materiali come segni linguistici. Benché lungi dall'espore il senso del peso e del rigore che ritroviamo nelle tele sagomate che Burri realizzava sin dal suo primo Cobbo, nel 1950, le tele tridimensionali di Pascali su strutture lignee, come Labbra rosse. o Colosseo (Colosseo), entrambi del 1964, sono debitori di questi esperimenti. I primi dipinti di Kounellis con segni e scritte risuonano con il ricordo delle lettere stampate sui Sacchi [Sacchi] di Burri e i suoi cumuli di carbone ricordano il legno bruciato nero del vecchio artista. Ma mentre Burri realizzava i suoi dipinti con pezzi di sacchi di tela, Kounellis presenta i sacchi in termini di materiali, Kounellis presenta il fuoco stesso, sottolineando il processo stesso della combustione. Alcune opere di Kounellis, come Senza titolo [Margherita difuocol [Senza titolo (Daisy offre), 1967, utilizzano torce a fuoco e gas propano per accendere il pistillo di un fiore d'acciaio; altri presentano le effettive fonti di energia potenziale, come il carbone. Questi due artisti non solo condividono un'affinità con s materiali simili, ma anche un senso di rigore compositivo, e le loro opere, che esprimono l'atto artistico come morale, risuonano con la tragica memoria della recente storia europea. Significativi altri artisti italiani degli anni Cinquanta e primi anni Sessanta

alla nascita dell'Arte Povera si annoverano lo scultore Ettore Colla, il cui uso del metallo ritrovato amplia le possibilità dei media scultorei e la pittrice astratta Carla Accardi.

Accardi espone regolarmente negli anni '60 ed era familiare agli artisti più giovani. Le sue Tende, di plastica trasparente ricoperta di segni luminosi e pittorici, potrebbero aver influenzato molte opere di Arte Povera che, come In-cubo (In il cubo) di Fabro. 1966, gli Igloos di Mario Merz o Tenda [Tenda] di Zorio del 1967. esibiscono un senso di domesticità e un'idea utopica di habitat.

Forse l'appello di Accardi agli artisti più giovani risiedeva nel suo approccio gioioso e colorato, che era in così netto contrasto con il pessimismo esistenzialista della maggior parte dei pittori informali di

questo periodo. Alla fine degli anni '50, alla ricerca di una forma più vicina alla vita reale, gli artisti di tutta Europa rifiutavano l'astrazione pittorica e la natura eroica dell'Informale o dell'Astratto

Espressionismo. Il primo libro contemporaneo scritto sulla scena artistica italiana dell'epoca è Rapporto 60— Le arti oggi in Italia, dello storico dell'arte Maurizio Fagiolo dell'Arco. Pubblicato nel 1966, traccia questo allontanamento dall'espressionismo astratto del dopoguerra, identificando due principali linee di lavoro emergenti: ricerche visuali, che comprendevano l'arte ottica e cinetica; e figurazione nuovissima), che includeva Pop Art, Nouveau Réalisme e altre forme di rappresentazione iconica. È nella seconda area che colloca l'opera pre-Arte Povera di Pistoletto, Kounellis e Pascali, evidenziando la loro rinnovata attenzione al reale, una qualità condivisa, seppur in termini molto diversi, con la rappresentazione della quotidianità della Pop Art.

È interessante notare che a Parigi e New York negli anni '60 alcuni degli artisti che sarebbero poi stati raggruppati intorno all'Arte Povera esponevano alla Sonnabend, una galleria particolarmente affiliata alla prima Pop Art. La nascita del Pop ha certamente contribuito al ritorno dell'interesse per la vita reale, quotidiana. La banalità è stata elevata da Andy Warhol al livello di alta arte e l'artista si è reso conto che qualsiasi cosa dal paesaggio urbano poteva essere appropriato come materiale. L'Arte Povera, tuttavia, non condivideva l'attenzione della Pop Art sulla cultura di massa anonima e sulle immagini tratte da film, riviste o pubblicità.

Piuttosto, si trattava della differenza e della specificità soggettiva. Il critico d'arte Filiberto Menna, attivo nel panorama dell'arte contemporanea italiana per tutti gli anni Sessanta, lo commentava nel 1968: 'Artisti come Pascali e Ceroli, Pistoletto e Mondino, Kounellis e Marotta [... ho colto e accettato l'apertura diretta al reale proposta da Rauschenberg e Johns, Lichtenstein e Oldenburg. Ma non è loro scopo perseguire la stessa strada già intrapresa; vogliono invece aprire nuove direzioni ed esperienze - senza rifiutare la città, il tecnico e l'artificiale, si stanno rivolgendo altrove, verso la natura, l'artigianale e il biologico [Il Pop era visto dall'Arte Povera come troppo incontaminato e basato sul prodotto, creando oggetti autonomi che contrastava con il natura aperta e orientata al processo dell'Arte Povera. Come ha sottolineato Kounellis: qualcosa che dobbiamo raggiungere oggi è l'unità tra la vita e la nostra pratica artistica. La storia della Pop Art e di molti altri movimenti toglie questa unità. Come tutte le cose industriali e tecnologiche, ti mette in una posizione distaccata, tra te stesso e la cosa che stai facendo. Più importante fu l'influenza del nuovo Dada, degli artisti del gruppo Zero, del Nouveau Réalisme (tra cui Klein], e del gruppo Azimuth [Manzoni, Enrico Castellani a Milano nel fine anni '50 e inizio anni '60. L'esplorazione di Manzoni della natura umana, e la sua indagine sugli elementi che definiscono un'opera d'arte, lo hanno portato a esplorare i limiti del corpo, della natura, dell'arte e il mondo stesso. Dichiarazioni come Uova con impronta, 1960, un'opera che il pubblico potrebbe consumare; Sculture viventi (Sculture viventi), 1961, un gruppo di persone firmate dall'artista; e Merda d'amsta [Merda d'artista], 1961, una serie di Ofcans apparentemente contenenti le sue feci, evidenziano un approccio alla soggettività e lo svolgersi dell'opera in tempo e spazio che è stato poi sviluppato dall'Arte Povera. Lo scultore, pittore e artista performativo francese Yves Klein era familiare al pubblico italiano, in particolare dopo la sua mostra del 1957 di monocromi blu alla galleria Apollinaire di Milano. Aprendo i confini dell'arte attraverso la sua ricerca nell'assoluto, ha spostato la sua attenzione dalla pittura statica verso il processo di trasformazione materiale e spirituale implicito nell'atto artistico. Le sue idee per l'architettura utopica, Architecture de l'air, che integrerebbe perfettamente il soggetto nell'ambiente, anticipa

alcune delle preoccupazioni ecologiche dell'Arte Povera. Il modo in cui si muoveva fluido tra pittura, scultura e performance, e ha sviluppato un concetto del Vuoto come regno di libertà e creatività, ha avuto un forte impatto sull'attenzione dell'Arte Povera sperimentazione, processo, soggettività e utilizzo dei materiali per stimolare diversi tipi di percezione sensoriale. Pistoletto dice che Il salto nel vuoto di Klein, 1960, è importante come a precursore dei suoi dipinti a specchio;' ma mentre Klein cercava di raggiungere una nuova dimensione in cui il materiale e l'immateriale coincidono, Pistoletto sentiva che poteva essere raggiunta attraverso la trasformazione del quadro piatto in uno spazio dove soggetto e oggetto coincidono nel mondo sia dentro che fuori lo specchio.

Contesto culturale

Durante gli anni '50 e l'inizio degli anni '60, l'Italia attraversò un periodo di rapida industrializzazione e crescita economica che divenne noto come il Miracolo italiano. La tecnologia avanzata e la produzione in serie furono rapidamente introdotte, creando una nuova società italiana in cui il consumismo doveva essere accessibile a tutti, simboleggiato nel 1957 dall'automobile FIAT 500 universalmente accessibile. Era diffusa una nuova fiducia nella possibilità di imbrigliare arte, industria e scienza per un miglioramento della condizione umana. Entro la metà degli anni '60, tuttavia, era iniziata la recessione economica e il "miracolo" era finito. L'umore è passato dall'ottimismo allo scetticismo e al senso di precarietà. Erano gli anni delle rivolte studentesche e operaie del maggio 1968 in tutta Europa e in America; manifestazioni contro la guerra del Vietnam; una crescita di interesse per la filosofia orientale; una nuova liberazione sessuale; e una controcultura pacifista e hippie.

Può hanno dato vita ad alcune delle opere di Arte Povera orientate al processo basate sulla trasformazione chimica e atmosferica dei materiali.

Una messa in discussione generale del progresso come 'bene' sociale, così come una messa in discussione delle certezze che esistevano dall'Illuminismo, portarono all'emergere di posizioni culturali più relativistiche. Le filosofie di Kant, Hegel e persino Marx furono criticate come eccessivamente deterministiche e la psicoanalisi tradizionale di Freud e la linguistica strutturalista del primo Novecento si svilupparono ulteriormente lungo

modelli semiologici e post-strutturalisti. Le idee utopiche europee del diciottesimo e diciannovesimo secolo di un mondo in cui l'autorealizzazione è armonizzata con la democrazia si sono rivelate evolute in strutture di oppressione, sia all'interno della società occidentale che dei suoi successori colonialisti. È intorno a questi temi che sono emerse nuove prospettive in campi culturali diversi come arti visive, musica, cinema, teatro, letteratura, filosofia, linguistica, psicoanalisi, sociologia, storia dell'arte e critica d'arte, architettura e cultura popolare. Ascendevano nuovi intellettuali: lo psicanalista Jacques Lacan; il semiologo Roland Barthes; l'antropologo Claude Levi-Strauss; i filosofi Louis Althusser, Gaston Bachelard e Jean Francois Lyotard; i critici culturali Norman a Brown e Marshall McLuhan; e il teorico linguistico Noam Chomsky.

La teoria sociale critica, come sviluppata dalla Scuola di Francoforte durante gli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta nelle opere di Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse ed Erich Fromm, fu particolarmente influente sul pensiero radicale della Nuova Sinistra nel 19605. Collegamento psicoanalisi e marxismo, Adorno ha analizzato le contraddizioni del comportamento individuale nella società 'borghese'. Nella sua *Dialettica dell'Illuminismo*, 1947, scritta con Horkheimer, Adorno rivela il rapporto tra ragione e potere e spiega lo sviluppo di sistemi politici totalitari come il fascismo. Il marxismo e la psicoanalisi sottolineano anche le teorie di Marcuse, che smascherano e criticano gli istinti di sfruttamento e repressivi che si ritrovano nell'etica del lavoro e del risparmio della società capitalista. Sebbene gli artisti dell'Arte Povera non abbiano mai utilizzato esplicitamente la teoria sociale critica nelle loro opere, è non meno importante sottolineare la prevalenza delle questioni delle piastrelle discusse dalla Nuova Sinistra all'epoca dell'emergere dell'Arte Povera. La nozione, del tutto diversa da quella di principi estetici modernisti. Di una soggettività diffusa e decentrata che scaturisce creativamente dall'"atteggiamento" del creatore per materializzarsi nella forma è fondamentale, così come l'importanza del piacere e la visione utopica della libertà in una "società estetica", un'idea che ha forti legami con la scritti di Marcuse.

Secondo Adorno, fin dai tempi di Hegel, l'estetica moderna è stata caratterizzata da una negazione della 'bellezza naturale' a favore della 'bellezza artistica', cui raggiunge solo il

soggetto autonomo, lo 'spirito'. Rifiutando la visione idealistica e autoreferenziale dell'arte, l'Arte Povera è tornata attraverso il materialismo e l'empirismo verso un'idea di 'bellezza naturale', un 'deter. indeterminatezza minata'. Il soggetto forte, controllante e razionale si scompone a favore di un sé 'multidimensionale', disposto a seguire la direzione naturale o casuale del compagno Secondo Adorno, fin da Hegel l'estetica moderna è stata caratterizzata da una negazione della 'bellezza naturale' a favore della 'bellezza artistica', che è raggiunta solo dal soggetto autonomo. dallo 'spirito'. Rifiutare l'idealistico, autoreferenziale

visione dell'arte, l'Arte Povera è tornata attraverso il materialismo e l'empirismo verso un'idea di "bellezza naturale", una "determinata indeterminatezza". Il soggetto forte, controllante e razionale si scompone in favore di un sé multidimensionale, disposto a seguire la direzione naturale o casuale dei materiali stessi. Di conseguenza, i supporti morbidi e le forme cangianti, come la tela di Tre modi di mettere le lenzuola di Fabro, 1968, o Senza titolo [Coperte] di Marisa Merz, sempre 1968, sono una trattativa tra l'impulso a fare arte e il rifiuto di una rigida estetica idealistica e di una bellezza puramente 'artistica'." Anche lo strutturalismo e la semiologia furono importanti sviluppi culturali per gli intellettuali all'inizio degli anni '60. Secondo gli strutturalisti, i segni sono significativi solo come parte di un sistema di relazioni, non come elementi autonomi. La semiologia ha studiato i fenomeni culturali - moda, pubblicità, cinema, televisione, musica, ideologie, comunità - in termini di linguaggio e struttura, rivelandoli tutti come sistemi di comunicazione

e come segni. È questa concezione ampia del linguaggio, insieme alle innovazioni nella storia dell'arte come i ready-made di Duchamp, che ha formato un background culturale che ha consentito agli artisti di

utilizzare qualsiasi cosa come segno significativo in sé, senza bisogno di traduzione intellettuale in linguaggio rappresentativo verbale o visivo. Nel momento in cui cadono sotto il nostro sguardo, gli elementi della vita quotidiana [siano essi apparentemente 'culturali' o 'naturali'] fanno già parte del discorso: appartengono all'ordine simbolico e non possono essere 'reali'. Nel tentativo di appropriarsi della realtà come segno, l'Arte Povera intraprende quindi un paradosso, che mette in scena in termini pratici: cose e

processi sono contemporaneamente elementi della realtà e del linguaggio. Per parafrasare McLuhan, i cui scritti erano particolarmente rilevanti per la generazione Pop e "semiologica" prima dell'Arte Povera, se il mezzo, e non il contenuto, è il messaggio, e il messaggio dell'Arte Povera era il "sé sperimentando il mondo", quindi l'esperienza del sé, piuttosto che qualsiasi nuovo mezzo tecnologico, doveva essere il mezzo. Fu Umberto Eco, Professore di Semiotica all'Università di Bologna, a fondare studi semiologici in Italia. Il suo primo libro, *Opera aperta*, del 1962, che trattava dell'interpretazione dell'arte d'avanguardia, fu ampiamente rialzista. Di conseguenza, i supporti morbidi e le forme cangianti, come il tessuto in *Tre modi di mettere le lenzuola* di Fabro, 1968, o *Senza titolo [Coperte] (Untitled (Blankets))* di Marisa Merz, sempre 1968, sono una trattativa tra l'impulso a fare arte e il rifiuto di una rigida estetica idealistica e di una bellezza puramente "artistica". Anche lo strutturalismo e la semiologia furono importanti sviluppi culturali per gli intellettuali all'inizio degli anni Sessanta. Secondo gli strutturalisti, i segni sono significativi solo come parte di un sistema delle relazioni, non come elementi autonomi. La semiologia ha studiato i fenomeni culturali - moda, pubblicità, cinema, televisione, musica, ideologie, comunità - in termini di linguaggio e struttura, rivelandoli tutti come sistemi di comunicazione e come segni. È questa concezione ampia del linguaggio, accanto a innovazioni nella storia dell'arte come i ready-made di Duchamp, che costituivano un bagaglio culturale che consentiva agli artisti di utilizzare qualsiasi cosa come segno significativo in sé, con il che non c'è bisogno di leggere. Attraverso i suoi studi su James Joyce, John Cage, la musica seriale, la pittura informale, l'arte cinetica, la televisione, il *Nouveau Roman* e i film di Jean Luc Godard e Michelangelo Antonioni, Eco ha interpretato l'opera d'arte contemporanea come un sistema aperto dove l'esperienza dell'opera è flessibile e costantemente rinnovabile. Deriva dal post-strutturalismo l'opera del filosofo francese Michel Foucault, che studiò "genealogicamente" i sistemi di pensiero come espressioni di sistemi di potere in quella che chiamò "archeologia della conoscenza". Influenzato da Martin Heidegger e Friedrich Nietzsche, Foucault svela la relatività dei sistemi morali ed 'epistemici', contribuendo così a smantellare le certezze del Modernismo. In *Les mots et les choses* [L'ordine delle cose], 1966, pubblicato in italiano nel 1967, Foucault studia i sistemi di conoscenza dal Rinascimento alla nascita delle scienze umane

[psicologia, sociologia, antropologia, ecc.] nel Settecento , rivelando come la loro 'obiettività' scientifica non sia valida. L'"uomo" come soggetto centrale e oggetto di conoscenza, si sostiene, sta scomparendo. Le posizioni relativistiche di Foucault possono essere messe in relazione con l'indebolimento di un senso centrale di sé nella dimensione 'orizzontale' dell'Arte Povera, così come con il suo abbracciare la complessità, la differenza e l'incertezza. Le opere di Arte Povera sono spesso complesse e multistrato, ampiamente diverse l'una dall'altra anche se realizzate dallo stesso artista, ed evitano lo "stile" dell'artista omogeneizzante, orientato al design e riconoscibile del tardo Modernismo. Tra le opere principali di Foucault c'era *Histoire de la folie* *Page classique* [Madness and Civilization: History of Insanity in the Age of Reason], 1961 [pubblicato in italiano nel 1963], This key work, che tratta delle pratiche di esclusione e reclusione come mezzi del dominio, e critica i principi psichiatrici, ha avuto una grande influenza sullo sviluppo dell'antipsichiatria alla fine degli anni '60. In Italia nel 1968 Franco Basaglia, psichiatra dell'ospedale di Gorizia, iniziò a sviluppare la sua psichiatria democratica, una pratica basata sull'idea che l'ospedale psichiatrico non deve più essere un luogo costrittivo che sottrae la malattia alla società, ma deve diventare una comunità aperta dove il confine tra interno ed esterno è una membrana osmotica. Tra i suoi numerosi esperimenti c'era l'organizzazione di eventi simili a happening in cui la comunità ricoverata interagiva con la gente della città, di cui gli artisti erano a conoscenza. L'antipsichiatria di Basaglia in Italia, Ronald D. Laing e David Cooper in Gran Bretagna e Thomas Szasz negli Stati Uniti contribuisce a comprendere la tensione antirazionalista nell'Arte Povera e il rapporto tra interno ed esterno prevalente in molti dei lavori. Così come gli antipsichiatri hanno abbattuto i confini dell'ospedale, così gli artisti dell'Arte Povera hanno smantellato i confini dello spazio espositivo e l'isolamento della comunità artistica. L'artista Piero Gilardi, strettamente legato all'Arte Povera, pur non inserito nelle mostre a quel titolo curate da Germano Celant, è stato per alcuni anni direttamente coinvolto in un rinnovamento della terapia psichiatrica attraverso il lavoro creativo con i ricoverati a Torino. In *Senza titolo* [12 cavalli][Senza titolo(-12 cavalli)], 1969, Kounellis porta il mondo outdoor nello spazio della galleria esponendo dodici cavalli vivi. Il gruppo sperimentale di teatro di strada di Pistoletto, *Lo Zoo*, iniziato nel 1968, ha creato occasioni che

consentono relazioni dinamiche tra artisti e pubblico. L'interesse di Boetti a diminuire il controllo del sé razionale sulla pratica creativa e ad abbattere i confini tra autore e pubblico è stato sviluppato attraverso atti di creazione, come avere i suoi arazzi ricamati da artigiani afgani. Particolarmente importanti per lo sviluppo dell'Arte Povera sono state le sperimentazioni sul rapporto tra arte e vita e tra arte e autenticità nel teatro contemporaneo, 'Theatre of Cruelty' di Antonin Artaud, 'The Living Theatre' di Judith Malina e Julian Beck, e 'Poor' di Jerzy Grotowsky. Il teatro ha riportato lo spettacolo teatrale alle sue origini di rituale catartico e di rappresentazione collettiva. L'Arte Povera ha trattato lo spazio espositivo come un palcoscenico in cui realtà e finzione si uniscono in una sospensione 'teatrale' del giudizio. Una delle figure più importanti del teatro sperimentale del dopoguerra, Jerzy Grotowsky, si stabilisce nel 1970 nell'Italia centrale, dove negli anni '60 si tengono molte delle sue prime rappresentazioni. Fu lui a introdurre per primo l'uso della parola "poveri" [cioè, "teatro povero"] nel discorso culturale degli anni Sessanta. Nel suo teatro i classici si rivolgono e diventano narrazioni mitiche. Il metodo di Grotowsky riduce ogni forma di mediazione teatrale, ponendo l'accento sull'attore come elemento primario. Come disse nel 1965: "Il teatro deve ammettere i suoi limiti. Non posso essere più ricco di un film, quindi lascia che sia più povero. Non posso essere sontuoso come la televisione, allora lascia che sia ascetico. Se non riesce a creare un'attrazione a livello tecnico, allora rinuncia a tutta la tecnica artificiale. Non resta che un attore "santo" in un teatro povero». Il termine 'Arte Povera' inizialmente non si riferiva all'uso di materiali 'poveri', né a una critica sociologica della società dei consumi, ma al concetto di 'impoverimento' dell'esperienza del mondo di ciascuno; ciò implica liberare gradualmente la propria coscienza da strati di preconcetti ideologici e teorici, nonché dalle norme e regole del linguaggio della rappresentazione e della finzione. Erano questi preconcetti che venivano percepiti come ostacoli tra il sé e un'esperienza significativa ed essenziale del mondo. Quando l'ideale modernista di un'opera d'arte ordinata e autonoma vista da uno spettatore distaccato, è stata postulata una nuova forma di soggettività che attinge alla nozione di fenomenologia, lontana dalla soggettività trascendentale della metafisica filosofica del diciannovesimo secolo. Il fondatore del pensiero fenomenologico, Edmund Husserl, ha affermato che la conoscenza si ottiene "mettendo il mondo tra

parentesi" e sospendendo l'incredulità. La coscienza si libera così dai preconcetti e si acquisisce la conoscenza dell'essenza profonda delle cose e di se stessi. Tuttavia, è il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty, il cui libro *Phenomenology of Perception*, 1945 (pubblicato in italiano nel 1965), consente un più stretto parallelismo con alcuni dei principi alla base dell'Arte Povera. Per Merleau-Ponty, il rapporto tra coscienza e mondo è equivalente al rapporto tra natura e corpo. Piuttosto che sottolinearne la distinzione, li interpreta come strutture di comportamento, e si concentra sulla percezione come momento in cui il sé e il mondo si connettono. Anche la scena artistica italiana degli anni Sessanta è stata influenzata dai primi del Novecento John Dewey, pragmatico americano del secolo. Rifiutando forme di pensiero astratte e razionaliste, Dewey ha ipotizzato una forma di conoscenza creativa e aperta basata sull'importanza dell'esperienza iniziale, spontanea ed empirica del mondo. La natura, per Dewey, non è composta da sostanze ma da eventi e processi. Luciano Fabro una volta scrisse un articolo su Dewey; Lo storico dell'arte Maurizio Calvesi ha esposto a lungo il suo pensiero nel suo saggio per il catalogo 'Teatro delle Mostre', 1968 - importante mostra di artisti dell'Arte Povera - e, nel suo libro *Arte Povera* 1969, Germano Celant ha parafrasato Dewey: "Tra esseri viventi scopre anche se stesso, il suo corpo, la sua memoria, i suoi movimenti, tutto ciò che vive direttamente e così ricomincia a sperimentare il senso della vita e della natura, significato che implica, secondo Dewey, il sensoriale, il sensazionale, il sensibile, il sensibile, il sentimentale e il sensuale." Queste nozioni si riflettono nelle opere basate sul tempo dell'Arte Povera e nel suo uso di materiali fluidi e vivi per catturare il flusso dell'energia naturale nella materia. Le opere speculari di Pistoletto aprono la pittura a una sequenza di immagini riflesse per esplorare il tempo. *Alpi marittime* di Penone, 1968, verifica gli effetti dei gesti di un individuo nella natura. Le opere di Zorio sono dimostrazioni di leggi fisiche elementari come la pressione, l'evaporazione o la trasformazione della materia attraverso il calore e l'umidità. Nella sua *Tenda [Tent]*, 1967, ad esempio, l'acqua salata, versata su un telo di tela, gocciola ed evapora contemporaneamente. Nei suoi primi lavori 1966-67, Anselmo sospende l'energia attraverso la creazione di tensione in opere come *Senza titolo [Senza titolo]*, 1967, in cui crea una lastra curva di Perspex piegandola e collegando due dei suoi bordi tra loro con un ferro fissaggio. L'energia manifestata dalla proliferazione e dalla

crescita biologica è il tema delle spirali e degli Igloo di Mario Merz, e nella sua Bottiglia e neon, 1966-67, una bottiglia è trafitta, e quindi energizzata, dal flusso di elettricità in un tubo al neon. Dal 1967, le installazioni di Kounellis hanno a volte coinvolto uccelli e animali vivi, fonti di energia naturale viventi e selvagge. Anche l'architettura e il design stavano subendo grandi cambiamenti in quel periodo e le 'architetture radicali' italiane degli anni Sessanta e Settanta, come il gruppo fiorentino Superstudio e il milanese Archizoom, o il lavoro di Ettore Sottsass e altri, correvano parallelamente ad Arte Povera." Il visionario modello 'ecosistemico' di possibile compenetrazione tra natura ed edificio di Frank Lloyd Wright richiama la fluidità dell'Arte Povera e l'idea di una casa nomade e temporanea. Il suo The Living City, pubblicato nel 1958, esce in italiano nel 1966, un anno seminale nello sviluppo dell'Arte Povera. Inventata nel 1951, la cupola geodetica di Richard Buckminster Fuller, una struttura di triangoli collegati a catena, economica, leggera e facile da costruire che ricorda le cellule degli organismi viventi, ha fornito un aspetto profondamente originale, modello di architettura e progettazione ambientale utopico e socialmente orientato che combinava una tecnologia avanzata con un'attenta osservazione delle strutture organiche complesse della natura. Una di queste cupole fu realizzata a Milano per la Triennale di arti applicate del 1954 e ricorda da vicino l'uso della forma dell'igloo da parte di Mario Merz e l'applicazione dei principi matematici anticipati dalla Tenda (Tenda) di Accardi, 1965, e sviluppati nel concetto di Casa ideale di Calzolari [Casa ideale], 1969, o le opere Habitat di Luciano Fabro. La nozione di casa nomade è presente anche nell'opera poco documentata di Emilio Prini, in particolare nel suo progetto Camping [Amsterdam], 1969, un complesso evento all'aperto e successiva esposizione all'interno la galleria che raccoglie fotografie di persone sedute fuori dal museo davanti a tende sollevate su buchi nella sabbia. Paradossalmente, questi architetti hanno unito una visione anarchica e rivoluzionaria della società con un senso di comunità, storia e mito. Allo stesso modo, gli artisti dell'Arte Povera si occupavano di questioni di libertà ma non di 'novità' o di un'idea d'avanguardia del progresso e dell'evoluzione nell'arte. In questo senso la loro visione coincide con quella del regista, poeta, saggista e romanziere Pier Paolo Pasolini. La sua critica al marxismo ufficiale e alla combinazione di realismo e simbolismo nelle sue opere si riferisce a un mondo mitico, premoderno e rurale,

nonché alla cultura delle zone di confine in cui interagiscono le realtà urbane contemporanee e tradizionali agrarie. Questo può essere correlato ai problemi e all'immaginario dell'Arte Povera, da Attrezzi agricoli di Pascali, 1968, agli arcaici laboratori alchemici e alle "macchine" di Zorio. I riferimenti a una civiltà preindustriale, agraria, ea un armonioso mondo arcadico dell'economia artigianale, ricorrono nell'Arte Povera, un'arte che si è sviluppata in un paese carico delle contraddizioni di un'industrializzazione forse troppo rapida del dopoguerra. L'Arte Povera fa riferimento alla storia dell'arte, in particolare alla storia dell'arte mediterranea, pagando contemporaneamente

Pascali non fece cumuli di terra; riempì di terra e acqua i suoi Canali di irrigazione per rievocare un'antica attività agricola e allo stesso tempo costruendo quest'opera come una finzione contemporanea. Allo stesso modo, la lana, il carbone, il fuoco e le pietre di Kounellis ricordano la Grecia arcaica; Il senso dello spazio di Fabro nasce da un profondo rispetto per l'architettura rinascimentale, mentre il suo impiego di stoffa, vetro e foglia d'oro ricorda spesso il barocco; e la ricchezza cromatica e l'uso del pattern di Boetti è in costante dialogo con la storia e la pratica continua delle arti decorative e applicate in tutto il mondo. L'Arte Povera era anche in contrasto con le tendenze contemporanee, in particolare l'Arte Concettuale e il Minimalismo, nella sua completa e deliberata eterogeneità e apparente mancanza di rigore. I suoi principi avevano più in comune con la critica di Robert Smithson alle tecniche razionali e la sua preoccupazione per la condizione primordiale dei materiali.' Ci sono anche affinità tra l'Arte Povera e l'opera radicale dell'omaggio e dell'allontanamento dal patrimonio artistico forte, quasi prepotente, dell'Italia. Ciò ricorre in particolare nel lavoro di Kounellis, Paolini e Pistoletto, che hanno incorporato nelle loro opere sculture e frammenti antichi romani o greci, o dipinti rinascimentali. È questo dialogo libero e costante con una cultura del passato che distingue l'Arte Povera da altri movimenti della seconda parte degli anni Sessanta come Conceptual Art, Land Art, postminimalismo e antiforme, e da movimenti di poco successivi come body e performance art. Gli artisti dell'Arte Povera condividevano con molti artisti internazionali dell'epoca la visione ottimistica, a volte utopica dei movimenti del maggio 1968, nonché l'interesse per l'autenticità e la riduzione fenomenologica, per l'energia e il

processo, e per la scoperta dell'"orizzontale", non pratiche artistiche gerarchiche. Tuttavia, hanno spesso utilizzato metafore e connotazioni poetiche e simboliche che apparentemente contraddicevano l'ideale di una riduzione e identificazione dell'arte con la realtà.

Lo scultore/artista brasiliano Helio Oiticica e Lygia Clark, gli americani Eva Hesse, Bruce Nauman, Barry Flanagan, Walter De Maria, Richard Serra e Robert Morris, nonché con alcune opere di Hans Haacke come *Condensation Cube*, 1963-65, e le opere di Joseph Beuys che utilizzano feltro e grasso come trasportatori e simboli di energia. A differenza della maggior parte della Land Art, tuttavia, l'Arte Povera non è mai stata monumentale o tematica. Mentre la Land Art esplorava il rapporto tra la pratica dell'arte e il controllo del territorio, o del paesaggio, gli artisti dell'Arte Povera si sono occupati solo occasionalmente di questo tema e i loro interventi all'aperto, che precedono la maggior parte della Land Art, erano a misura d'uomo. Questi includevano *Tubo do mettere tra i fiori di Fabro* [Tube to place between flowers¹, 1963; *Alpi marittime di Penone* [Marittime a/ps] 1968; e *Untitled*, 1969 di Mario Merz — un cuneo realizzato versando cera nella cavità tra due rami di un albero.

Genealogia

L'Arte Povera era un'arte della soggettività 'pubblica', particolarmente alimentata dall'interazione umana all'interno del contesto culturale e dell'ambiente. È quindi importante riconoscere lo sviluppo delle reti tra quegli individui che costituivano la libera affiliazione denominata Arte Povera, così come la genealogia degli spazi in cui si incontravano e si mostravano insieme. In un'epoca in cui il mercato dell'arte non era così influente come lo è oggi — un'epoca di aperta resistenza anarchica a sistemi di pensiero e di comportamento chiusi e predeterminati — la storia delle mostre, sia negli spazi pubblici che privati, traccia una genealogia di idee nate e condivise. Non solo cronaca del potere». Sebbene l'Arte Povera non sia stata identificata come una tendenza fino al 1967, con la mostra *'Arte povera — Im spazio* alla Galleria La Bertesca di Genova, in verità le sue radici sono da ricercare in una serie di mostre di molti dei suoi artisti chiave, di cui ha ampiamente scritto la critica Carla Lonzi. Germano Celant, curatore di *'Arte povera — Im*

spazio' è stato il primo a dare il termine 'Arte povera' a questo tipo di opere. La mostra è stata suddivisa in due sezioni: in 'Arte povera' sono state inserite opere di Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali e Prini, mentre in 'Im spazio' sono state raccolte quelle di Bignardi, Ceroli, Tacchi, Mambor e Icaro. saggio, quello stesso anno pubblicò anche un articolo enfatico intitolato 'Arte Povera: Notes for a Guerrilla War' sulla neonata rivista Flash Art. Sebbene ciascuno degli artisti avesse prodotto il proprio lavoro in modo autonomo, e non fossero stati redatti manifesti di gruppo, riunirli in questa mostra Celant ha creato un quadro per la comprensione dell'Arte Povera come movimento. L'Arte Povera si è sviluppata in diverse città italiane e attraverso una vasta gamma di opere, ognuna delle quali ha avuto una sua storia particolare e un dialogo con il mondo dell'arte internazionale. Centri particolarmente importanti furono Roma e Torino — con ramificazioni a Genova e Milano.

Genova

Nonostante Germano Celant abbia iniziato come critico d'arte a Genova, che fu anche la città in cui si tenne la prima mostra collettiva 'Arte Povera', l'importanza della rete culturale genovese fino ad oggi non è stata adeguatamente considerata. Fu in questo antico ma modernissimo porto ligure del Nord Italia che Eugenio Battisti insegnò e curò la rivista *Marcatré*, i cui consulenti furono l'architetto Paolo Portoghesi, il semiologo Umberto Eco e il poeta Edoardo Sanguineti. Fu anche qui che Dudi Fagioni e Francesco Masnata aprirono la galleria La Bertesca. Nel dicembre 1967 una seconda importante mostra è curata da Celant all'Università di Genova. Chiamato 'Collage 1', comprendeva Boetti, Anselmo, Ceroli, Fabro, Cilardi, Mambor, Paolini, Pascali, Piacentino, Pistoletto, Prini, Simonetti e Zorio. Genova fu anche la città natale di Paolini e la casa di Prini. Germano Celant era stato studente all'Università di Genova, sotto la guida di Battisti, uno dei massimi storici dell'arte italiani e autore di *L'antirinascimento* [L'antirinascimento], 1962, una rassegna di aspetti meno noti del Quattrocento. e l'arte del XVI secolo, compresa la decorazione "in stile rustico" e l'influenza dell'alchimia nelle arti visive. In una serie di

seminari iniziati nel 1963, Battisti divenne noto anche per aver fornito agli studenti un accesso diretto agli artisti contemporanei, invitando i professionisti a visitare l'università ea commentare le opere che portavano con sé. Numerose furono le opere donate, che costituirono la collezione del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, oggi ospitato nella Galleria Civica d'Arte Moderna [Museo Civico di Torino]. Attraverso i seminari di Battisti Celant incontra Eco, Pasolini e gli storici dell'arte Maurizio Calvesi e Giulio Carlo Argan. Iniziò a scrivere per Marcotré e per la rivista di architettura Casabella. Questo ha dato al giovane critico la possibilità di viaggiare a lungo, di incontrare galleristi e di prendere dimestichezza con l'arte e le idee attuali: il rapporto tra teoria critica, pratica rivoluzionaria e produzione artistica, e comunicazione nelle società tecnologiche avanzate, cibernetica e semiologia. Questi problemi sono stati dibattuti non solo da intellettuali come Eco, ma anche dai membri del Gruppo '63, tra i quali spiccano i poeti Nanni Balestrini ed Edoardo Sanguineti, ei critici d'arte Renato Barilli e Cillo Dorfles. Le varie opere d'arte prodotte in Italia durante la metà degli anni '60, basate sull'ideale utopico di una fusione tra arte e scienza verso una ristrutturazione percettiva dell'ambiente umano, sono state denominate sotto il termine generico 'Arte programmata' ['programmata' o basata sulla Gestalt arte). Artisti come Gianni Colombo, che costruiva spazi di luce proiettata, e Cetulio Alviani, che costruiva elaborate installazioni di parti mobili e acciaio riflettente, furono i maggiori esponenti di questo approccio, che occupò gran parte della prima produzione critica di Celant. Nel 1966, però, quando scrive un saggio in catalogo per la mostra di Pistoletto alla Bertesca, Celant aveva già iniziato a muoversi verso la posizione radicale e critica di quella che venne chiamata 'Arte Povera'. I due testi seminali di Celant del 1967, 'Arte Povera: Notes for a Guerrilla War' e il saggio in catalogo per 'Arte povera — In spazio', spaziano ampiamente, riflettendo sui film di Warhol e Godard, gli scritti di Sartre e Beckett, e il teatro di Stanislavsky e soprattutto di Crotowsky. Celant ha individuato nell'opera dei suoi contemporanei una qualità rivoluzionaria nel valore applicato a ciò che appare insignificante, nella critica della rappresentazione implicata dall'"impoverimento dei segni ai loro archetipi" e in un uso paradigmatico di tutti gli elementi della vita come nuovo alfabeto per le arti. Analizzando queste opere nel più ampio contesto della protesta

contro l'imperialismo americano manifestato dalla guerra del Vietnam, ha visto quest'opera come atti di resistenza anticapitalista, antiborghese, espressioni di e disordini culturali. Nel saggio per la mostra 'Arte Povera' tenutasi alla galleria De' Foscherari di Bologna nel 1968, aggiunge un riferimento al 'Teatro Vivente', oltre che al pensiero anarchico in genere. Nel 1969 scrive un quarto saggio sulla mostra 'Arte povera + Azioni povere', tenutasi ad Amalfi nell'ottobre 1968; questo testo segnala un accresciuto interesse per la performance art, per l'azione libera e sovversiva come arte, per la performance collettiva e la smaterializzazione dell'opera d'arte, tutti coerenti con gli sviluppi che si stanno verificando in ambito internazionale. Il libro di Celant *Arte Povera*, pubblicato nel 1969 in inglese, italiano e tedesco, segna l'anno in cui il movimento ha raggiunto riconoscimenti e significati internazionali. In esso, ha criticato l'"oggettività" dell'arte op, pop e minimalista come effettivamente separata dalla vita e ha sottolineato l'importanza di materiali vitali e vivi: "Animali, verdure e minerali sono spuntati nel mondo dell'arte. L'artista è attratto dalle loro possibilità fisiche, chimiche e biologiche. Sta rinnovando la sua conoscenza del processo di cambiamento della natura, non solo come essere vivente, ma anche come produttore di cose magiche e meravigliose. L'artista-alchimista organizza gli esseri viventi in modi magici. Oltre a Celant, un'altra figura chiave nel mondo dell'arte genovese è l'artista Emilio Prini. Nel 1967, poco più che ventenne, realizza opere basate sulla complessa relazione tra lo 'standard' [il prodotto uniforme, modulare, seriale, disumanizzato della produzione capitalista postindustriale] e il 'diverso' [l'errore, l'individuo, il soggettivo, il corporeo], nonché tra il linguaggio (il documentazione di un'opera d'arte attraverso la fotografia, il testo, ecc.) e l'esperienza [percezione autentica, fenomenologica, psicologica e fisica]. Le mostre di Prini sono sia installazioni che eventi in cui lo spettatore prende coscienza dello spazio e del tempo e del rapporto tra esperienza estetica e vita biologica del corpo. Sono anche scenografie in cui si svolge il teatro e, paradossalmente, trasformando la mostra in un luogo di teatro 'povero', la vita reale entra come un'epifania contemporanea. Ad esempio, in 'Arte Povera' nel 1967, Prini espone il suo primo Perimetro, intitolato *Perimetro d'aria*, 1967, in cui cinque luci al neon, una in ogni angolo della sala e una al centro, erano attivate secondo un sistema a relè accompagnato da un suono. Il lavoro ha permesso allo spettatore di

apprendere fisicamente se stesso in relazione ai bordi della stanza. Emblematico di queste preoccupazioni per la vita e il suo stesso consumo è l'uso da parte di Prini della macchina fotografica e dei suoi meccanismi. Un lavoro in corso del 1968 prevedeva l'uso continuo di una macchina fotografica fino a quando non fu distrutta dalla sua stessa funzione.

Dovevano essere scattate duemila scatti ogni anno per dieci anni, il tempo in cui si prevedeva che la fotocamera avrebbe raggiunto la fine della sua "vita". Un progetto simile è stato L'USA usa [un gioco di parole, letteralmente 'gli USA usano'], 1969, in cui un registratore registrava continuamente il suono del proprio meccanismo fino a quando questo uso ripetitivo non ne causava la rottura. Nel libro di Celant a ogni artista è stato chiesto di disegnare un determinato numero di pagine. Le pagine di Prini compilano testi, sia dattiloscritti che scritti a mano, fotografie, mappe e descrizioni di progetti parzialmente realizzati o ipotetici. Questi criptici, immagini complesse sono precedute da un'immagine dell'artista stesso con il naso da clown. Impaginata sopra l'immagine, in modo che solo una parte sia leggibile, è una filastrocca. Prini riflette sul rapporto tra segno e contesto e su come questi diventino sincronicamente e diacronicamente parte di un sistema di significati. Ecco perché nella sua mostra del 1996 a Strasburgo, ad esempio, ha raccolto insieme opere nuove e più vecchie in un'installazione di oggetti che sembravano essere stati temporaneamente collocati nello spazio, comprese strutture di compensato di "scarsa fattura" che si riferiscono a siti urbani aveva sperimentato a Roma o Genova. Questi elementi: un gradino, una curva, un potente centro di produzione, e molti artisti hanno risposto a questo facendo funzionare come una forma di muro anarchico, non funzionale, una strada in pendenza, un pezzo dello zoccolo di un edificio - sono rilievi quasi topografici di spazi reali. In una stanza vicina presentò giganteschi ingrandimenti di fotografie in bianco e nero dell'opera della sua prima mostra personale alla Bertesca, 1968, intitolata Pesi spinte azioni [oggetti a scomparsa totale — oggetti a scomparsa parziale] [Weights pushes actions (objects that scompaiono completamente: oggetti che scompaiono parzialmente)]. In quella mostra del 1968 Prini aveva esposto diverse Altre opere tra cui Fermacarte, 1968, che erano grandi fotografie di se stesso che eseguiva azioni tipo come saltare, camminare al piano di sopra o camminare a grandi passi, e venivano esposte in una distesa sul pavimento. Ogni fotografia era accompagnata da un fascio di pezzi di

piombo, il cui peso totale corrispondeva al proprio peso corporeo. Le sue Ipotesid'azione, 1967-68, sono quelli che potremmo chiamare oggetti che scompaiono totalmente. 'Sono andato in gita con Renato ho camminato lungo una strada in salita... ho sviluppato un vuoto di 4 m e 50 cm staccando un ramo da un albero... ho letto Alice nel paese delle meraviglie... ho costruito una casa. ..' O concretizzati nel linguaggio come lista scritta su carta, o dati peso fisico come caratteri impressi su fogli di piombo da 5 mm attraverso il peso del braccio dell'artista, questi atti di libertà non sono più semplicemente astratti o irreali; sono sospesi in un territorio tra il simbolico e il reale, tra linguaggio ed esperienza. Le azioni, sembra suggerire Prini, sono vissute - o liberate dal bisogno di essere agite - proprio attraverso la loro evocazione e la loro traduzione in iscrizioni in piombo. Questa idea di sottrazione, centrale nel suo lavoro, lo ha portato a rimuovere le tracce del suo lavoro dal mondo lasciando bianche le pagine dei cataloghi ea fare riferimento a un "vuoto" su cui poggia ogni presenza autentica.

Roma

Una parte importante della prima storia dell'Arte Povera si è svolta nelle principali città italiane, Roma e Torino. Roma invece è stata la città dello spettacolo, sede della RAI Television, in onda dal 1955, e del complesso di produzione cinematografica Cinecittà, che ha ospitato, tra gli altri, gli studi di Fellini e Antonioni. Già all'inizio degli anni '50 Roma era uno dei maggiori centri d'arte contemporanea. Il mondo dell'arte si incontrava e discuteva di attualità al Caffè Rosati in Piazza del Popolo. Gallerie come L'Obelisco, spazi gestiti da artisti come la Fondazione Origine, critici e storici tra cui Emilio Villa e Cesare Brandi [e poi Cesare Viraldil hanno contribuito a farne un centro culturale fondamentale, ben integrato nel panorama artistico internazionale. All'inizio degli anni '50 Rauschenberg, ad esempio, venne a Roma per esporre, Cy Twombly era residente e artisti romani come Afro e Burri esponevano regolarmente nelle gallerie di New York e nei musei internazionali. Anche i critici Michel Tapié e Pierre Restany, e i futuri commercianti Leo Castelli e Ileana Sonnabend, hanno visitato Roma occasionalmente negli anni '50. L'artista romano Mimmo Rotella, noto per i suoi décollages fatti di strati di manifesti strappati, entrò a far parte del movimento francese Nouveau Réalisme intorno al 1960, e l'artista e

scrittore Fabio Mauri aveva guadagnato notorietà con i suoi Schermi [Schermi] - tele monocromatiche a forma. E c'erano altri centri per le avanguardie emergenti, come La Tartaruga di Plinio De Martiis e La Salita di Gian Tommaso Liverani. Roma fu la grande calderone della vita notturna e della festa, popolato da artisti d'avanguardia, attori, registi e esponenti dell'aristocrazia romana, così drammaticamente interpretato da Federico Fellini ne La dolce vita nel 1959. E la festa durò fino alla metà degli anni Sessanta. Nei primi anni Sessanta, gli artisti della cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo (Mario Schifano, Salvatore Scarpitta, Tano Festa, Cioetta Fioroni, Sergio Lombardo, Renato Rambor, Cesare Tacchi e Franco Angelil sviluppavano un parallelo italiano con la Pop Art portando nelle immagini dei media con giocosa ironia e con un'attenzione da semiologo ai segni nel paesaggio urbano contemporaneo. È in questo contesto che sono emerse le prime opere dell'Arte Povera romana. I giovani artisti che vivono e lavorano a Roma, tra cui Pascali e Kounellis [così come Mario Ceroli, Eliseo Mattiacci e Luca Patella, che in seguito sarebbero stati tutti vagamente affiliati al movimento) svilupparono presto un approccio alla produzione artistica che combinava elementi naturali e artificiali in installazioni che erano in parte ispirate dalla scenografia, si univa paesaggio fittizio con spazio reale, ed è venuto fuori dall'approccio semiologico della generazione precedente. L'arte americana è stata vista anche sporadicamente a Roma. La prima mostra personale di Richard Serra a La Salita, "Live Animal Habitats", 1965-1966, è stata significativa in quanto ha mostrato quali possibilità potrebbero esserci per includere animali vivi nell'arte. A metà degli anni Sessanta, Pino Pascali è stato il protagonista emergente del mondo artistico romano. Nel 1965, nella sua prima mostra personale [allestita a La Tartaruga], espone tele sagomate e sporgenti dipinte a colori vivaci come Colosseo [Colosseo], 1964, e Labbra rosse [Labbra rosse], 1964. Con queste opere gioiose e gonfie, Pascali sposò un'indagine sulla possibile estensione della pittura oltre la superficie piana del Modernismo. Con un'appropriazione spensierata e pop della scenografia. Nell'ottobre del 1966 una nuova serie di quelle che l'artista chiamava "sculture finte" - strutture in tela bianca pura e sagomata - furono presentate a L'Attico di Fabio Sargentini, che alla fine degli anni '60 era diventata la galleria più importante di Roma per l'Arte Povera. Molti degli artisti dell'Arte Povera, tra cui Pascali e Kounellis, mentre iniziavano la loro carriera con La Tartaruga, si trasferirono

a L'Attico verso la metà degli anni '60. Mentre La Tartaruga era allineata con la generazione figurativa/pop della Scuola di Piazza del Popolo, l'interesse di Sargentini per il teatro e l'arte orientata al processo significava che L'Attico era più vicino ai concetti che informavano l'Arte Povera. Nel giugno 1967 Sargentini organizza presso L'Attico una mostra collettiva intitolata 'Fuoco, Immagine, Acqua, Terra', la prima mostra incentrata sul rapporto tra naturale e artificiale, e presentare una selezione coerente di opere realizzate con elementi naturali. Il programma prosegue con Pistoletto nel febbraio 1968, Pascali in marzo, Patella in aprile e Mattiacci in maggio, seguiti nel 1969 dalla prima mostra personale di Merz a Roma, nella quale espone, tra l'altro, l'auto che aveva guidato da Torino. L'Attico in seguito ha mostrato artisti come Beuys e Dibbets, ha organizzato eventi fuori dalla galleria tra cui Smithsonian's Asphalt Rundown nel 1969, e successivamente ha messo in scena eventi di musica e danza sperimentale di Steve Paxton, Trisha Brown e Yvonne Rainer." Essenziale nel metodo di Pascali era il suo modo di creare le sue opere molto rapidamente, dando ai suoi materiali una forma immediata senza giustificazione teorica. anni prima della sua morte, nel 1968, produsse un gran numero di opere estremamente variegata. Questa capacità di cambiare radicalmente lo stile e l'aspetto delle sue opere da una mostra all'altra rifletteva la vocazione dell'Arte Povera dell'eterogeneità e della differenza. Nella sua serie di sculture, Armi [Weaponry) [realizzato nel 1965 quando la guerra in Vietnam era inasprita ed erano iniziate le prime manifestazioni pacifiste negli Stati Uniti], usava vecchie lattine e parti metalliche per simulare armi; per Bachi di setola [Brushworms — il titolo è un gioco di parole : seta significa seta, ma setola è una spazzola di setole), 1968, ha disposto pennelli di plastica colorata in lunghe forme simili a vermi; e in El ponte [Il ponte], 1968, impiega spugne abrasive in lana d'acciaio per produrre forme architettoniche "primitive". Ha anche realizzato rappresentazioni fotografiche di se stesso "indossando" o "usando" le sue opere e film con l'artista Luca Patella per i quali ha "piantato" pagnotte nella sabbia. Affascinato dai materiali e dalle possibilità della loro trasformazione, come un bambino che crea i propri giocattoli, Pascali scoprì che tutto aveva lo stesso potenziale. Questi materiali molto diversi variavano da quelli innaturali e urbani, come la finta pelliccia, a supporti naturali come fieno, terra o acqua. In 32 m' di mare circa [Circa 32 m' Ofseal, 1967, unì i due utilizzando acqua che era stata tinta di blu.

Pascali stava cercando di creare una situazione di "finzione" - per creare opere rappresentative. Rifiutava il principio d'avanguardia dell'anti-fiction, ma questo non significava un ritorno a una tradizione. forma di rappresentazione 'adulta' basata su nozioni scientifiche, religiose o ideologiche e filosofiche. Piuttosto, ha creato una forma 'povera' di rappresentazione per trasformare il gioco infantile in legittima arte 'alta'.

Rispetto a Pascali, Jannis Kounellis è più riservato e meditativo. La sua prima infanzia è stata trascorsa in Grecia, dove ha assistito non solo alla seconda guerra mondiale, ma anche a dieci anni di guerra civile. Giunto a Roma nel 1956, si iscrive all'Accademia d'Arte ed espone a La Tartaruga nel 1960. È in quell'anno che espone i suoi dipinti 'segno' e 'alfabeto', sia su carta che su tela, che si riferivano ad una percezione elementare della realtà e comunicazione nella cultura urbana. Le grandi lettere nere, le frecce o i simboli aritmetici, spesso stampigliati per diminuire l'evidenza del "tocco dell'artista", aleggiano misteriosamente su uno sfondo bianco o di giornale. Né astratti né rappresentativi, segnalano la consapevolezza dell'artista che il dibattito tra arte astratta e figurativa non era più rilevante in un paesaggio post-industriale in cui i segni sono percepiti come "reali" e plasmano la coscienza. Nel 1966-67, Kounellis fece un importante spostamento dalla superficie piatta dei dipinti dei segni includendo materiali organici e inorganici nelle sue opere, che, dal fine del 1967, era diventata installazioni. Nel marzo del 1967 espone a L'Attico dipinti che combinano uccelli vivi in gabbia con grandi ritagli di stoffa a forma di rosa fissati su tela. Alcuni critici dell'epoca vedevano queste opere come un nuovo tipo di assemblaggio surrealista, ma Kounellis era più interessato alla libertà anarchica dalle norme linguistiche e dai materiali convenzionali. Nel contesto alienante della produzione e del consumo di massa, dove le insegne si erano reificate in cartelloni pubblicitari, i neon, televisione e cinema, il ruolo rivoluzionario ed etico dell'artista è stato quello di recuperare l'autenticità attraverso la memoria e trasformare le cose stesse in un nuovo alfabeto dell'arte. Kounellis è stato colpito da quella che vedeva come la tragedia della storia europea e la lacerazione degli ideali illuministi nel ventesimo secolo. Ha sviluppato un'arte catartica in cui il pubblico poteva diventare parte dei suoi "paesaggi". Lo spazio della galleria e il sito espositivo in generale si sono trasformati in un palcoscenico dove vita reale e finzione possono unirsi in una sospensione di incredulità. Nella sua prima

installazione nel novembre 1967 presso L' Attico, Kounellis crea un equilibrio di elementi inorganici e organici in un paesaggio onirico. Potrebbe sembrare, a prima vista, più una mostra collettiva che una personale. piantò piante semplici, come i cactus, in contenitori di terra geometrici e dall'aspetto minimale [che anche l'estate Pascali aveva iniziato a usare la terra); nelle vicinanze una struttura metallica traboccava di cotone grezzo, mentre sul muro una lastra di ferro sosteneva un trespolo su cui sedeva un pappagallo vivo. In una stanza adiacente il pesce rosso nuotava in un acquario. Ma nonostante queste opere tridimensionali, Kounellis non è uno scultore; pensa come un pittore. Ammiratore di Henri Matisse ed Eugene Delacroix, Kounellis ha tentato di creare composizioni pittoriche rompendo la superficie frontale, sincronica e modernista in un'arte che si sviluppa in tempo e spazio reali, dove gli spettatori sono "attori" nella scena. Non ritrasse il muro, ma lo utilizzò come elemento ritrovato; non dipinge scene di lavoro, ma manipola materiali evocativi dell'industrialismo moderno, come ferro e carbone. Non ha cercato di rappresentare in senso figurato le difficoltà della vita rurale che si era lasciato alle spalle in Grecia, ma lo ha rappresentato simbolicamente con pietre e lana grezza. Qualsiasi cosa poteva entrare nel 'dipinto' a condizione che fosse imbrigliato in una composizione equilibrata e classica. Poetici e carichi di riferimenti alla storia e al mito, i lavori successivi di Kounellis hanno abbracciato installazione e performance e sono spesso site-specific. Nel 1969, alla galleria di Lucio Amelio, Modern Art Agency di Napoli, ad esempio, espone il caffè macinato sugli scaffali, ricordando il trasporto di merci nel porto del Mediterraneo. Quando nel 1969 Sargentini chiuse il suo appartamento/ galleria in piazza di Spagna e aprì un nuovo spazio per L'Attico in un vecchio garage in via Beccaria, per la mostra inaugurale Kounellis 'parcheggiava' non macchine ma dodici cavalli vivi nello spazio. In tal modo ha radicalmente ricentrato il cavallo - a lungo soggetto dell'arte tradizionale nelle statue equestri e nei dipinti di battaglia - nella pratica d'avanguardia, incanalando la sua energia nello spazio della galleria. Negli antichi Mercati di Traiano, a Roma, nel 1997 ha collocato tredici armadi a due ante, tutti sigillati in piombo, lungo un cornicione di impalcatura, che ostruiva in parte gli ingressi al salone centrale. Sia all'interno dell'architettura che esposti all'esterno, gli armadi hanno decentrato la realtà, sembrando custodire ricordi segreti di vite passate.

Torino

L'altra città chiave per lo sviluppo dell'Arte Povera è stata Torino. Questa era la città in cui Mario Merz e Pistoletto esponevano dalla fine degli anni Cinquanta, a cui si unirono negli anni Sessanta Anselmo, Boetti, Gilardi, Marisa Merz, Paolini, Penone e Zorio.

Dopo le devastazioni della prima guerra mondiale, Torino divenne il centro industriale ed economico della ricostruzione del Paese. Qui aveva sede la fabbrica di automobili FIAT e nella vicina città di Ivrea si svilupparono altre industrie manifatturiere come l'Olivetti.

Questo aumento della prosperità e delle maggiori opportunità di lavoro attirò gli immigrati della classe operaia dall'Italia meridionale e presto seguirono conflitti sociali, insieme alla rapida crescita delle tentacolari periferie industriali. Allo stesso tempo, grazie alla vicinanza di Torino al resto d'Europa, in particolare a Parigi, divenne fucina per lo sviluppo di nuove relazioni culturali internazionali dopo l'isolamento del periodo fascista.

Nascono nuove gallerie private, di particolare importanza per la quasi assenza di istituzioni pubbliche d'arte contemporanea in Italia, anche per l'importanza data al patrimonio storico secolare del Paese. In molti casi gallerie private sono state fondate da critici d'arte e curatori, frustrati dal fallimento delle mostre pubbliche nel riflettere i loro interessi. Nel 1947, ad esempio, il critico d'arte Luigi Carluccio aprì La Bussola, inserendo nel suo programma l'arte dall'estero, come opera delle avanguardie francesi, nell'ottica del reinserimento di Torino nel più ampio mondo artistico internazionale. Negli anni '50 Francis Bacon è stato tra gli artisti internazionali che hanno esposto a Torino. Il critico francese Michel Tapié ha anche visitato e incontrato i maggiori esponenti della cultura cittadina, tra cui il giovane critico d'arte Luciano Pistoì, che in seguito ha aperto la galleria Notizie. Fu in questo contesto che Mario Merz tenne la sua prima mostra personale nel 1954, in cui esponeva opere a finto dipinto raffiguranti foglie, animali e altri elementi del mondo naturale. Merz è cresciuto a Torino e ha studiato scienze e medicina all'Università. Durante la seconda guerra mondiale fu arrestato per attività antifascista e trascorse un anno in carcere alle Carceri Nuove, dove iniziò a realizzare disegni realizzati senza staccare la matita dalla carta. Dopo il suo rilascio ha continuato a realizzare questi "disegni continui" come un modo per rappresentare il paesaggio. Questa visione della creazione

organica e fluida è ancora visibile nei numeri e nelle parole scritte a mano al neon di Merz, l'elettricità che si sposta da un segno all'altro in un flusso continuo di energia. Sebbene Celant abbia usato la metafora della "guerriglia" per descrivere il lavoro gli artisti dell'Arte Povera, essi stessi raramente si riferivano direttamente all'azione politica nelle loro opere o nei loro scritti. Un'importante eccezione, tuttavia, risiede nell'uso da parte di Merz di brevi slogan verbali come *Sitin* [*Sit in*], 1968. Questa frase, ricavata da tubi al neon, era posta in una padella di pesce piena di cera, che si ammorbidiva leggermente quando riscaldata dal mite calore del neon. Queste opere sono una metafora dell'azione politica non violenta: sebbene seduto passivamente in un vaso, il neon ha il suo effetto graduale. Nel 1968, riferendosi al discorso e all'opuscolo di Lenin del 1912 sul ruolo dell'intellettuale nel processo rivoluzionario, Merz stabilì le parole *Che fare?* [*Cosa si deve fare?*] in una pentola di cera. Le stesse parole sono apparse anche in stucco di fango sulla parete dell'Attico a Roma nel 1969 nell'ambito della mostra personale di Merz, allestita accanto a un rubinetto d'acqua in continuo movimento che ricorda le numerose fontane di Roma. Le parole di Lenin espongono l'eterno dilemma che circonda l'azione umana, anche di fronte a un rubinetto dell'acqua: lasciarlo scorrere o chiuderlo? Questa domanda era particolarmente rilevante tra la fine e l'inizio degli anni '70, quando, in seguito agli eventi del maggio 1968, i lavoratori italiani manifestavano e nascevano gruppi politici altamente accusati, anche terroristici. Anche la prima opera *Igloo di Merz*, *Igloo di Giap* [*Giap igloo*], 1968, fa uso dello slogan. Decorata al neon sulla sua cupola è la famosa dichiarazione di guerriglia del generale vietcong Vo Nguyen Giap: 'Se il nemico si concentra perde terreno se si disperde perde forza' [*Se il nemico si concentra, perde terreno. Se si disperde, perde forza*]. L'intento di Merz era quello di creare opere in continua evoluzione, altamente materiche e fisiche e tuttavia sempre effimere e concettuali. I suoi igloo si riferiscono alla forma del globo terrestre, alla cupola celeste e alla più semplice delle architetture: la capanna. Sono costruiti con tubi di metallo, vetro, sacchi di sabbia, giornali e materiali autoctoni del luogo. Vengono ricostruiti ad ogni mostra; i materiali cambiano a seconda del sito. Come in natura, germinano e crescono - a volte in doppi e tripli igloo - e sono legati alla terra. Merz ha sviluppato questa idea di crescita dal 1970 in poi, utilizzando una serie numerica esponenziale in cui ogni cifra è la somma delle due precedenti: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, ecc.

Questa sequenza matematica (evidente, per esempio, nella spirale del guscio di una lumaca) è stato identificato come principio centrale della natura dal matematico del primo Duecento Leonardo da Pisa, soprannominato Fibonacci, che ha basato le sue osservazioni sul modello riproduttivo sessuale dei conigli. Nel 1971 Merz collocò una sequenza di numeri di Fibonacci al neon scritti a mano lungo la scala a chiocciola supvEf del Guggenheim Museum di New York, in omaggio ai principi organici dell'architettura di Frank Lloyd Wright. Nei suoi disegni, nelle sue installazioni con tavole del 1972-73, e anche nei suoi pochi video, Merz ha spesso utilizzato la forma a spirale come correlativo visivo della sequenza di Fibonacci." Come ha affermato lo stesso Merz: "Odio la razionalità della vita. Io ama la razionalità dei numeri, però, perché i numeri sono un'invenzione fantastica: se apri un guscio di piselli e tu li conti, ci sono numeri fantastici, sempre diversi... Contare i numeri è un modo per avvicinarsi all'irrazionalità della vita. Merz ha incontrato la sua futura moglie Marisa negli anni '50. Era anche un'artista, lavorando in uno studio d'artista a Torino. È nella loro casa torinese che mercanti e critici, tra cui Cian Enzo Sperone e Tommaso Trini, e artisti come Cilardi, Zorio e Anselmo, si incontravano frequentemente a metà degli anni Sessanta. L'approccio di Marisa Merz all'impegno tra arte e vita, l'importanza della soggettività e della pratica visionaria intuitiva, la sua esplorazione di una dimensione orizzontale, così come la sua profonda attenzione all'autenticità delle relazioni umane, hanno avuto un grande impatto su tutta l'Arte Povera artisti che le sono stati vicini, in particolare Mario Merz. Puntando alla continuità tra pubblico e privato, Marisa Merz ha fatto della casa un ambiente per la sua arte. Piuttosto che sottomettere la sensibilità interiore alle regole imposte dalla società esterna, l'ha espressa attraverso lo spazio interno. Le sue morbide, vorticose e variegate bobine di alluminio, che espose nel 1967 a Sperone, pendevano dal soffitto della sua casa nel 1965-66, paradigma di questa nuova sensibilità soggettiva e libera. Hanno creato una foresta fitta e intricata.

come lo spazio, lontano dalle geometrie riduzionistiche del minimalismo contemporaneo. Il suo uso di forme mutevoli, e del soffitto piuttosto che del muro, ha segnato un allontanamento dal classico

il modernismo verso una nozione dell'arte meno frontale e autoritaria. Nel 1967 appende anche nella sua casa Altalena per Bea [Swingfor Beal, un oggetto che per sua figlia Beatrice è stata sia una scultura che un vero e proprio dondolo, elevando il gioco e il piacere ai regni dell'arte. Nel 1968 Marisa Merz iniziò a lavorare a maglia fili di nylon o di rame nella sua casa/studio, non mostrando più pubblicamente il suo lavoro fino alla sua mostra personale del 1970 a L'Attico. Ha creato semplici quadrati e rettangoli, o forme che si adattano al suo corpo, ricordando la maglieria di una volta. Ha installato queste delicate opere lungo le pareti o su basi orizzontali o anche in composizioni di ambienti esterni. Non sono appese come "opere d'arte" verticali, pensate per essere viste frontalmente, ma sembrano aggrapparsi al muro come ragnatele in un gesto organico di abbraccio. Simili ai suoi disegni a matita del 1996-97 - spesso ritratti quasi astratti fatti di un numero infinito di linee continue sovrapposte - attirano lo sguardo dello spettatore nella loro complessa rete di fili. Durante il suo lavoro, Marisa Merz ha esplorato la possibilità di visioni e rituali attraverso le esperienze quotidiane della vita. Il suo Coperte, coperte arrotolate e legate. Furono collocate in varie posizioni e luoghi: sulle spalle di Mario durante la sua mostra all'Attico nel 1969, nella sua mostra lì nel 1970, sul ripiano inferiore di un tavolo ricoperto di cera, o sulla sabbia bagnata della spiaggia di Ostia vicino a Roma. Ha anche utilizzato cera e sale, materiali che 'respirano' e reagiscono al clima. Dagli anni '80 realizza una serie di piccole teste di argilla e cera tattili che esprimono plasticamente la sensazione interiore della visione. Richiamano sculture realizzate da ciechi, comunicando sensazioni propriocettive piuttosto che solo visive. Anche se il suo lavoro è stato esposto pubblicamente allo Sperone nel 1967, e recensito da Trini, sorprendentemente Celant non si riferiva a lei nei suoi saggi del 1967 sull'Arte Povera. Né è stata inclusa nelle mostre collettive sotto quella voce nel 1967 e nel 1968; negli anni '80, tuttavia, il suo lavoro è stato rivalutato e riconosciuto come parte integrante del movimento. Michelangelo Pistoletto è stato anche una figura chiave, non solo a Torino ma altrove, nel collegare la generazione di Manzoni e Klein dei primi anni Sessanta con l'Arte Povera, oltre a contribuire a creare legami tra Torino, Roma e il mondo dell'arte internazionale. Interessato ad esplorare il rapporto tra la figura e la materia, Pistoletto ha voluto trovare un modo per coniugare il materico [tessitura dei dipinti prodotti dagli artisti del movimento nucleare [letteralmente,

'movimento nucleare', tra cui artisti come Enrico Ban, con il recupero della soggettività attraverso la presenza iconica dell'artista nell'opera. Ciò ha portato a un processo di smantellamento costruttivo della figurazione tradizionale attraverso i suoi Quadri specchianti in continua evoluzione e basati sul tempo, iniziato nel 1961.

Questi contrastavano il movimento della realtà, riflessa sull'acciaio lucido, con un'immagine fissa - figure piatte o oggetti incollati sulla superficie dello specchio - per rappresentare, letteralmente, infinite differenze e diversità. Nel 1963 Pistoletto espone i suoi primi Specchi alla galleria Galatea di Torino. Sono stati acquistati da Ileana Sonnabend di cui aveva visitato la galleria parigina di recente e che ha esposto le sue opere l'anno successivo. L'importanza dei viaggi di Pistoletto per lo sviluppo della rete di intellettuali, critici e artisti dell'Arte Povera in tutto il mondo non può essere sottovalutata. Fu anche Pistoletto a proporre nel 1960 che il giovane gallerista di Galatea, Gian Enzo Sperone, diventasse direttore de Il Punto, che Sperone diresse per un paio d'anni prima di aprire nel 1964 un proprio spazio in via Cesare Battisti, divenuta la prima galleria più importante per gli artisti dell'Arte Povera, e attraverso i suoi rapporti con Sonnabend [poi proprietario della rinomata galleria di New York) e il gallerista di Dusseldorf Konrad Fischer, Sperone creò una piattaforma per l'internazionalizzazione dell'Arte Povera. La Biennale di Venezia del 1964 è stata dominata da una nuova e potente forza nell'arte. Il trionfo della Pop Art americana sconvolse il mondo artistico italiano, provocando il desiderio di riaffermare un'autonoma identità europea. In risposta alla simulazione distaccata di Pop degli oggetti e delle icone della società dei consumi, è emersa un'intera gamma di forme d'arte orientate al processo e all'esperienza che erano esteticamente e persino politicamente contrarie ad essa. Già in contatto con gli artisti Gilardi e Piacentino, Pistoletto in questo periodo iniziò a incontrare altri artisti, come Anselmo, Boetti, Mario e Marisa Merz, Penone e Zorio, che condividevano le sue preoccupazioni. Esempi di una nuova sensibilità si trovano nella collettiva 'Arte abitabile' allo Sperone di Torino nel 1966, dove opere di Gilardi, Gianni Piacentino e Pistoletto, tra cui la sua importante serie Oggetti in Meno. , 1965-66, creò un paesaggio 'domestico' di nuove forme scultoree che richiamavano elementi della casa. Piuttosto che aggiungere sempre di più oggetti a una società consumistica basata sul processo di produzione e consumo, come affermava

Pistoletto che stavano facendo gli artisti pop, voleva creare situazioni complesse che riflettessero diverse esperienze psicologiche e fenomenologiche. Lo ha fatto costruendo e contrastando una serie di strutture diversificate che ricordavano i mobili. Questi 'oggetti', come Struttura per parlare in piedi, Lampada a Mercurio e Letto, furono i primi prima di 'Arte abitabile'. distinzioni tra spazio della galleria pubblica e spazio abitativo privato. Ciò aveva lo scopo di determinare un cambiamento di focus; sottrarre metaforicamente oggetti dal paesaggio percettivo e di conseguenza concentrarsi sulla diversa relazione di ciascun individuo. Desideroso aumentare la comunicazione tra le persone, le arti e altre discipline, Pistoletto ha continuato a creare una varietà di opere basate sul tempo ed eventi teatrali. Nelle sue sculture, performance, installazioni, fotografie e video, che vede come "famiglie" e "generazioni" di opere, ha utilizzato ' materiali come il marmo, quelli 'poveri' tra cui gommapiuma o stracci, e le sostanze 'inerti' come l'intonaco di gesso con elementi 'vivi' come candele accese per creare un 'teatro' soggettivo dello spazio e del tempo. Dopo il suo saggio 'Le ultime parole famose' del 1967, in cui metteva in discussione la paternità individuale, ha aperto il suo studio a poeti, registi e intellettuali, che a sua volta ha portato a Lo Zoo [1968-71], un gruppo collettivo di azione e teatro fondato da Pistoletto e amici. Le rappresentazioni aperte simboliche e solo parzialmente coreografate di LO zoo hanno unito musica e teatro, e si sono svolte in strade, gallerie e teatri in Italia e in tutta Europa. Altro attore importante nella costituzione di una rete di artisti fu Piero Gilardi, che realizzò alcune opere d'Arte Povera, tra cui Carriola [Wheelbarrow], 1967. Nel 1965 iniziò a realizzare i suoi più noti Tappeti natura in poliuretano, che simulavano iperrealisticamente natura, come foglie e frutti, su un campo d'erba, e che sono stati esposti a livello internazionale negli anni '60. Alla fine del 1966 aprì a Torino il night-club Piper che ben presto si affermò per le brevi presentazioni di opere d'artista. Chiesto dagli organizzatori di creare un pezzo per il club, Gilardi ha appeso alcuni di questi tappeti Nature su un lungo paravento di alluminio. Rappresentando un mare, un deserto, pannocchie, sassi e zucche, sono stati illuminati da luci e sovrapposti con immagini proiettate. L'ultima sera, un gigantesco fungo di poliuretano ha fatto una "festa" di poliuretano, lanciandone frammenti l'un l'altro e ballando lo Shake. L'evento non voleva essere provocatorio o aggressivo nei confronti del pubblico [come lo erano i primi happening dada o futuristi),

ma piuttosto creare un contesto per un'esperienza collettiva basata sul rilascio di impulsi regressivi e irrazionali. Presentare l'arte in un luogo di musica è stato un esempio del tentativo dell'Arte Povera di rompere i confini del mondo dell'arte facendo incursioni in vari altri territori di vita urbana contemporanea. Un'altra volta, le bobine di alluminio di Marisa Merz furono appese al soffitto del Piper, e nel 1967 Pistoletto orchestrò *Lafme* di Pistoletto [La fine di Pistoletto], in cui gli attori si muovevano nello spazio con specchi, ciascuno indossando una maschera con una fotografia dell'artista, a simboleggiare un fare artistico che coinvolgeva gli altri in un flusso di riflessioni instabili e di soggettività diffusa.

Dopo il 1968 l'Arte Povera e l'arte italiana diventano internazionali. Molti artisti in Europa e L'America iniziò a utilizzare materiali non convenzionali e "vivi". Nel 1967-68 i viaggi di Gilardi in Europa e gli articoli stampati in *Flash Art* furono fondamentali per la comunicazione tra artisti che la pensano allo stesso modo altrove. In Germania Gilardi conobbe Beuys e portò in Italia notizie dell'opera di Beuys; in Olanda conosce Dibbets e Van Elk; e in Gran Bretagna conobbe Barry Flanagan e Richard Long. Molti di questi artisti esporranno insieme agli italiani ad Amalfi già nel 1968 nella mostra 'Arte povera + Azioni povere'. Come conseguenza della nuova rete internazionale, sono state organizzate all'estero diverse mostre di artisti dell'Arte Povera tra cui 'Prospect '68' alla Kunsthalle di Dusseldorf, a cura di Konrad Fischer e Hans Strelow, e '9 at Leo Castelli' a New York nel 1968. Promuovendo l'idea di mostre collettive internazionali di nuovi artisti con giovani curatori come Harald Szeemann e Wim Beeren, Gilardi è stato influente nel determinare due mostre internazionali paradigmatiche in Europa: 'Live in Your Head: When Attitudes Become Form' [Berna, Londra, Krefeld, 1961] e 'Op losse schroeven: situazioni en cryptostructuren' [Amsterdam, 1961]. Gilardi ha criticato la mediazione delle gallerie private a favore dell'auto-presentazione e dell'auto-organizzazione degli artisti ed era preoccupato per gli interessi di galleristi come Sonnabend, Sperone e Fischer stavano influenzando la selezione degli artisti nelle mostre pubbliche in cui Gilardi è stato coinvolto. Ad esempio, Paolini e Fabro, che erano rappresentati dalla galleria Notizie di Pistoia piuttosto che da Sperone, non furono invitati a partecipare a nessuna delle due mostre. In conseguenza delle sue convinzioni politiche e della sua critica alla

commercializzazione dell'arte, Gilardi ha smesso di produrre oggetti d'arte fisica per oltre un decennio durante gli anni '70. Poi negli anni '80 è tornato alla sua pratica artistica con la creazione di ambienti interattivi e computer-oriented. Forse è attraverso i legami di Pistoia e Lonzi con artisti romani, come Accardi, e gallerie, come La Salita, che alcuni degli artisti che collaborano con Notizie di Torino e L'Ariete di Milano espongono a Roma negli anni Sessanta. Giulio Paolini, ad esempio, che vive e lavora a Torino, tenne la sua prima mostra personale a Roma nel 1964, molto prima ancora che l'Arte Povera fosse in divenire. Per la sua mostra a La Salita ha posizionato pannelli di compensato intorno allo spazio, suggerendo che l'installazione era ancora in corso. Tiene anche mostre personali a Torino nel 1965 e a Milano nel 1966. Queste mostre sono state spesso accompagnate da saggi critici di Lonzi. Ha interpretato l'atteggiamento riduttivo di Paolini non come concettualismo freddo, analitico, ma piuttosto come finestra su esperienze ricche e possibili: «Ciò che può essere interpretato frettolosamente come negazione nell'opera di Giulio Paolini è, in realtà, un'affermazione del possibile — non in termini ideologici, ma come esperienza concreta, come disponibilità personale e un'apertura così sconfinata da rendere vano qualsiasi compromesso [...] Ci sono troppi dipinti che nascono già rigidi per volontà di integrarsi [...] e ci sono dipinti [come quelli di Paolini] dall'altro che irradiano, attraverso un preciso uso di sottigliezza e verifica, una volontà di vivere elasticamente nel flusso dell'esistenza. Alla fine degli anni '60, la distinzione tra Arte Povera e Arte Concettuale non era così marcata come lo è oggi. Sia l'Arte Povera che il Concettualismo tentano una riduzione dell'arte alle sue strutture elementari, e le sperimentazioni di Paolini in questo ambito hanno avvicinato il suo lavoro a quest'ultima di qualsiasi altro artista dell'Arte Povera. Il suo lavoro è quasi sempre il risultato di un'indagine tautologica sulla natura dell'arte. Duepiudue [Twop/ustwo], 1965, ad esempio, è costituito da un pannello cieco, al centro di che è una fotografia di se stesso. È possibile, tuttavia, fare alcune distinzioni. Molti artisti concettuali si sono concentrati analiticamente sul concetto di opera d'arte come soggetto, tentando di raggiungere un "grado zero" dell'arte come atto estetico; allontanarsi, come gesto politico, dalla commercializzazione dell'arte, dall'obbligo della presenza fisica dell'opera; e per criticare la nozione di paternità. Di conseguenza, i concettualisti hanno impiegato vari "non materiali" - linguaggio, gesti, messaggi registrati su nastro e

fotografia. Paolini, d'altra parte, pur utilizzando mezzi simili, si è concentrato sull'effettivo processo di visione e interpretazione dell'opera d'arte nello spazio e nel tempo reali. Le sue mostre sono presentazioni di sistemi di segni correlati che puntano alla natura e all'esperienza dell'arte stessa. A causa di questa concentrazione sull'esperienza del reale, evita la tela dipinta o la scultura. Credendo che l'opera d'arte risieda nell'esperienza del pubblico di essa, si concentra sulle tracce e sulla documentazione delle opere d'arte, creando una scenografia per una mostra, adornata con oggetti di scena che puntano all'arte ma non sono arte. L'assenza dell'“opera d'arte” permette paradossalmente che l'esperienza dell'“arte” avvenga. Questa attenzione al processo fenomenologico reale, contingente e all'esperienza della visione ridotta a un grado di base 'povero' giustifica l'inclusione di Paolini come artista dell'Arte Povera. Nella sua prima opera, Disegno geometrico, 1960, divide lo spazio rettangolare della tela disegnando due serie di linee incrociate. Il tradizionale atto preparatorio di misurare il proprio spazio prima di realizzare effettivamente un disegno è diventato così il soggetto e l'oggetto dell'opera. Ha continuato a considerare i materiali stessi della creazione artistica esibendo il retro di una tela o mettendo un barattolo di vernice bianca in una barella. In Vedo [la decifrazione del mio campo visivo] [I see (La decifrazione del mio campo visivo)], del 1969, definisce l'area del suo campo visivo segnandola a matita con dei punti sul muro. Quando interroga l'arte, Paolini non interroga la sua natura in maniera astratta, universale e metafisica, ma sempre nei termini della sua esistenza concreta. Quindi, come per Foucault non può esistere che una 'archeologia della conoscenza', così l'indagine di Paolini è radicata nella storia delle opere d'arte, nella loro presentazione e comunicazione. Se Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali, Pistoletto e Mario Merz avevano esposto prima del 1967, il 1967-68 furono anni chiave per l'allargamento del gruppo dell'Arte Povera a Torino attraverso dibattiti, mostre, nuove gallerie e pubblicazioni. Accanto alle Notizie di Sperone e Luciano Pisto, la nuova galleria Christian Stein era stata inaugurata alla fine del 1966 con una mostra di Aldo Mondino, artista torinese noto per le sue opere a base di zucchero e cioccolato, e a volte mescolate a Zorio. Anselmo, Penone e Boetti, leggermente più giovani degli Altri artisti, iniziano a esporre i loro lavori, sia in mostre personali che in seminali collettive. Dall'autunno del 1967 il Deposito d'arte presente [iniziato da Pistoletto e Sperone, oltre che

dal collezionista Marcello Levi che contribuì a finanziarlo. organizzata da Cilardi e presieduta da Luigi Carlucciol diventa un informale luogo di incontro ed esposizione dell'Arte Povera e di altri artisti torinesi. Situato in un'antica fabbrica in Corso Casale, ha aperto al pubblico all'inizio del 1968 per dibattiti, mostre, eventi teatrali e concerti. In un paese in cui pochissime istituzioni pubbliche esponevano il lavoro di giovani artisti, e in un'epoca in cui una critica alla commercializzazione dell'arte rendeva inadeguate le gallerie private. uno spazio pubblico aperto e ampio come una serie di materiali organici e inorganici. dalla lattuga, acqua ed elettricità, al granito, ferro e plastica, e anche materiali invisibili come la forza di gravità. Ha anche impiegato una varietà di tecniche e forme spesso tra cui libri d'artista, disegno, fotografia e proiezione di diapositive. Eppure, nonostante questa diversità, tutto nella sua opera è essenziale, elementare. Il suo metodo di fare arte è preciso, quasi matematico, metodologicamente legato a proposizioni filosofiche o a esperimenti di fisica. Nell'agosto del 1965, camminando all'alba sul vulcano del monte Stromboli, Anselmo si accorse che il suo corpo non proiettava alcuna ombra visibile a causa della sua posizione rispetto al sole basso. Si poteva invece immaginare un'ombra "invisibile", proiettata contro il cielo alle sue spalle. Questo evento minore ha avuto un enorme impatto sull'artista. La rivelazione che egli era solo un minuscolo dettaglio in un vasto continuum di energia universale ha ispirato molte delle sue opere riferite alla gravità e ai campi magnetici, come Direzione [Direction], 1967-68. un compasso inserito in un grande blocco di granito, grosso modo triangolare, questo, dove potevano interagire le opere di diversi artisti, aveva un grande significato. Dopo circa due anni, però, le opere degli artisti furono temporaneamente rimosse per far posto a una mostra e a un incontro con lo scrittore e regista Pier Paolo Pasolini. Alcuni degli artisti, come Pistoletto, si opposero a ciò che ritenevano fosse un'eccessiva attenzione rivolta a Pasolini. Molte opere non furono successivamente reinstallate, e questo segnò l'eventuale decadenza del Deposito come un spazio gestito dall'artista. Nel dicembre 1967 si tiene un'importante mostra, coordinata attraverso tre gallerie torinesi: Il Punto, Christian Stein e Sperone. La mostra, intitolata 'Con temp l'azione' [un gioco di parole, che potrebbe essere letta sia come 'Contemplazione' che 'Con il tempo, azione'] è stata curata da Daniela Palazzoli. Fu qui che Mario Merz espose uno dei suoi primi oggetti con il neon, e la mostra

comprendeva anche opere di Anselmo, Alviani, Boetti, Fabro, Mondino, Nespolo, Piacentino, Pistoletto, Scheggi, Simonetti e Zorio. Giovanni Anselmo è nato in un piccolo paese fuori Torino e da allora ha alternato periodi nella città piemontese ad estati nella sua isola natale di Stromboli. Ha utilizzato un ampio orientamento verso nord. Sta anche alla base della sua visione di una soggettività decentrata e si esprime in molte opere sul rapporto tra finito e infinito, microcosmo e macrocosmo. La parola particolare ricorre nei suoi titoli ed è spesso proiettata sulle pareti dello spazio della galleria o talvolta al centro di una stanza su un punto che diventa visibile solo quando il corpo dello spettatore attraversa il suo campo. Dal 1967-69 Anselmo amplia queste idee esplorando la fenomenologia dell'energia, creando vere e proprie situazioni di tensione, come in *Torsione*, 1968, dove il fustagno viene attorcigliato il più strettamente possibile, fissato con un'asta di ferro e poi fissato al muro. Allo stesso modo, in *Senza titolo* [Senza titolo], 1968 — detto anche *Struttura che mangia* — un cespo di lattuga è alloggiato tra un blocco di granito e un sassolino, tenuti insieme da un filo. Se la lattuga viene lasciata seccare, il filo si allenterà e il nocciolo più piccolo cadrà. Nel suo desiderio di tradurre in arte l'esperienza reale senza la mediazione della rappresentazione simbolica, Anselmo inverte le convenzioni della rappresentazione tradizionale. Nelle sue opere di paesaggio, ad esempio, entra concretamente nel paesaggio stesso. Per *Verkürzter Himmel* [Cielo accorciato], mostrato a Munster nel 1987, ha posizionato una lastra d'acciaio verticalmente nel terreno, "accorciando" così il cielo di quella distanza." In *Entrare nell'opera* [Entrare nell'opera], 1971 — una fotografia a rilascio ritardato che mostra l'artista che corre in un campo — l'autore del paesaggio ne diventa il soggetto. Analogo capovolgimento si verifica in *Il paesaggio con mano che 10 indica* mentre a nord i grigi si alleggeriscono [Il paesaggio con la mano che lo indica mentre a nord i grigi si schiariscono], 1982, in cui un disegno di una mano sulla parete della galleria indica vere pietre sottostanti, affiancandole lo spettatore diventa parte del paesaggio. Questi continui rimandi alle convenzioni e alle tradizioni della rappresentazione in pittura distinguono la ricerca di Anselmo dalle pratiche che tentano di annullare l'arte tradizionale a favore della vita. Per Anselmo, come la consapevolezza dell'infinito avviene solo attraverso il particolare e il finito, così la conoscenza e la

comprensione del reale può avvenire solo attraverso il 'testo' riflesso dell'opera d'arte in un teatro 'povero'

di rappresentazione. Un simile incanalamento dell'energia primaria nell'arte è al centro della pratica di Gilberto Zorio. Mentre l'arte di Anselmo consiste nel rivelare le leggi della natura come esse determinano invisibilmente un universo in cui gli esseri umani sono solo un dettaglio, il lavoro di Zorio è orientato al rilascio di energia nella trasformazione dei materiali. Per analogia, esplora l'energia e gli effetti dell'azione umana rivoluzionaria. La violenza [e la distruzione] non è un concetto negativo per Zorio. Come un vulcano in eruzione che modifica radicalmente il paesaggio, è l'espressione di un'ondata di intenzione trasformata in azione creativa. L'energia, quando viene consumata, non viene persa, secondo Zorio, ma semplicemente trasferita da un elemento all'altro. Questo processo di trasformazione da calore e sostanze chimiche è spesso utilizzato nelle sue opere, che hanno abbracciato scultura, installazione, testo e performance, e anche le sue mostre riflettono questo senso di 'eruzione' energetica. Esposte né frontalmente né tradizionalmente, le opere sono giustapposte per differenza, mettendo in relazione dinamicamente pavimento, soffitto, pareti e angoli. Lo sradicamento degli strati per raggiungere la natura originaria e arcaica dei materiali è un tema ricorrente per Zorio, ... Il mio lavoro con le luci a pavimento è nato dall'idea di restituire la luce alla sua vera funzione, che non è quella di illuminare un tavolo o una stanza ma come fonte di calore, di energia io...] come leggermente in competizione con il sole."

Ha iniziato come assistente di Gilardi nel 1966, e nei primi pezzi, come Sedia (Chair), 1966, Zorio ha preso in prestito il poliuretano colorato dei tappeti dell'artista più anziano, ma ne ha radicalmente interrotto l'aspetto rappresentativo. materiali da costruzione elementari, come l'impalcatura metallica nel telo e l'acqua salata Tenda [Tenda), 1967. Viene esposta alla prima mostra personale di Zorio a Sperone nel 1967 insieme a Rosa-blu-rosa [Rosa-blu-rosa], 1967 , un'altra opera orientata al processo composta da un lungo semicilindro in legno di amianto riempito con un intonaco di gesso e una miscela di cloruro di cobalto che cambia colore a seconda dell'umidità dell'aria. Senza titolo [Senza titolo], 1967, era una colonna ottenuta versando uno strato dopo l'altro di impasto denso attraverso un tubo. Una volta asciutto, ha mantenuto la sua forma simile al magma, riflettendo gli effetti della

gravità e della pressione. La nozione di forme fluide ed elastiche è caratteristica dell'approccio antimodernista e antirazionalista degli anni '60, evidente anche in *Clue Pour* e *Asphalt Rundown* di Smithson [entrambi 1969]. Altre due opere del 1967 a Sperone trattavano il tema del peso: una era un cilindro che spremeva l'aria da una camera d'aria di gomma; l'altro era un pezzo di cemento che si sbriciolava lentamente sotto il suo stesso peso. Zorio ha costruito negli ultimi anni macchine complesse che coinvolgono movimento e suono che si sviluppano tridimensionalmente nello spazio. Si tratta di opere strane, antiproduttive e ludiche che rievocano la storia delle macchine esoteriche nell'arte del Novecento, da *Large Class* di Marcel Duchamp alle costruzioni di Jean Tinguely degli anni Cinquanta. Si riferiscono anche a un mondo mitico di scienza e manufatti premoderni - alchimia, etere, acidi, ampole, cuoio, canoe, giavellotti - che creano paesaggi di finzione. Giuseppe Penone espone le sue prime opere al Deposito d'arte presente nel 1968 e tenne la sua prima mostra personale a Torino allo Sperone nel 1969. Tra i pochi artisti dell'Arte Povera a realizzare importanti opere giovanili in un contesto esterno, non si preoccupò, come molti Land Artist della fine degli anni Sessanta, di sviluppare modifiche monumentali al paesaggio. Inizia a lavorare sulle colline intorno alla sua città natale, Caressio, a sud di Torino. Il rapporto con la comunità contadina delle sue origini ha determinato i concetti alla base del suo lavoro e ha plasmato le sue preoccupazioni ecologiche e antropologiche.

I suoi primi lavori furono una serie di azioni intitolate *Alpi marittime* che si svolgevano nel bosco. In *Alpi marittime: ho intrecciato tre alberi* [maritime alps: ho tessuto tre alberi], 1968, intreccia tre arbusti, modificando la direzione della loro crescita. Per Penone, la conoscenza non si acquisisce mai con il ragionamento, ma si raggiunge disponendosi a uno stato di apertura filosofica [e orizzontalità] per comprendere empiricamente la realtà. Il soggetto deve entrare in contatto con il mondo attraverso il rapporto del proprio corpo con processi naturali come la crescita di alberi e piante, concentrandosi su gesti umani come toccare, modellare o modellare. Considerando la pelle come la membrana osmotica e mutevole che porta i segni della creazione, Penone ha spesso utilizzato tecniche di concentrazione sulle superfici, compreso l'imprinting, l'intaglio e la colata. Contro il filo del modernismo tradizionale che relegava l'artigianato e il lavoro

manuale nell'arte 'bassa', Penone rifiuta il ruolo dell'artista come figura distaccata dalle attività quotidiane e agisce come un maestro falegname, un contadino, concentrandosi su gesti elementari e minimi: ' Un buon sentiero è quello che si perde nel sottobosco, quello dove i cespugli si chiudono subito dietro il viandante senza dire se è il primo a lasciarvi una traccia o l'ultimo a calpestarlo... Per trovare il sentiero, seguirlo, esaminarlo e sgombrare il groviglio del sottobosco: questa è scultura. Proprio come l'artista è creato e plasmato all'interno del regno naturale, così la sua azione raddoppia la creazione in natura. Nel 1970, a Monaco di Baviera, per l'opera Albero, Penone scolpì con cura strati di legno intorno ai nodi in tronchi da costruzione di forma industriale. Una volta terminato questo processo, il tronco sembrava essere un tronco grezzo di un albero più giovane, con i ceppi al posto dei suoi rami. Questa azione inverte la sequenza normale dalla forma naturale a una forma artificiale, "funzionale". Il suo primo Albero, realizzato a ventidue anni, fu scolpito alle dimensioni di un albero della stessa età. Questo processo di inversione può essere visto anche nel suo Rovesciare i propri occhi, 1970, un'opera che esiste oggi sotto forma di fotografia dell'artista che indossa lenti a contatto specchiate: piuttosto che ricevere percezioni dall'esterno, l'occhio diventa un mezzo di ri-proiezione. L'arte di Alighiero Boetti è tra le più varie dell'Arte Povera. I suoi materiali spaziavano dal cemento, legno e stoffa alla luce elettrica, numeri, lettere, date, carta, parole, mappe e copertine di riviste. Le sue tecniche variavano da costruire, disegnare, colorare e cucire a contare, fotocopiare, spedire, stampa, fotografia e invio di telegrammi. Ha realizzato opere individuali, progetti collettivi, oggetti tridimensionali, installazioni, cartoline, libri, poster e un video. Questi erano raramente site-specific perché, sebbene fosse interessato a diversi contesti culturali e ad ampliare le prospettive occidentali sull'arte con tradizioni e pratiche non eurocentriche, non si preoccupava di criticare lo spazio espositivo. Vedeva le sue opere, realizzate nel suo studio o in luoghi lontani, come cose ricevute e a cui essere divulgate. tante parti del mondo, come tanti messaggi in bottiglia. Boetti era affascinato dal modo in cui gli esseri umani ordinano e classificano allo scopo di acquisire conoscenza e creano codici convenzionali e arbitrari per comunicare tra loro. Ma ha anche visto quell'esperienza nel tempo, e attraverso la memoria, trasformare i codici convenzionali in processi di cambiamento, in una miriade di storie e storie. Poteva allearsi alle idee

dell'Arte Povera purch  non riguardassero specificamente i materiali ma l'“energia” e il rapporto tra arte e vita attraverso approcci fenomenologici e concettuali. Nella sua prima mostra alla galleria Christian Stein di Torino nel 1967, Boetti espone diverse strutture tridimensionali in diversi materiali 'poveri', che richiamano l'edilizia e il design. Questi includevano una prima versione delle sue pile di oggetti, Catasta [Pile), 1966, e opere che esploravano il tempo e la nozione di energia "mentale". Lampada annuale, 1966, era una lampadina in una scatola, progettata per accendersi casualmente per undici secondi all'anno. Riferendosi all'attesa e all'aspettativa, questo lavoro fornisce sia un'immagine visiva dei poteri trasformativi dell'energia. e ci ricorda gli innumerevoli eventi non programmati che accadono senza la nostra consapevolezza. Nella giocosa Ping Pong, 1966, si illuminano alternativamente due scatole luminose rosse quadrate, ognuna delle quali rivela parte del titolo dell'opera:

'Ping' o 'Pong'. I primi lavori di Boetti sono spesso il risultato visivo di compiti molto semplici come riempire un contenitore con materiali diversi: Un metro cubo, 1967; o facendo una pila di oggetti simili come pirottini di carta: Colonne [Columns), 1968.

Minimal e concettuale nelle sue proposte, intendeva creare il pi  ricco dei mondi con i pi  poveri di mezzi. Il suo lavoro ha messo da parte un'elevata nozione modernista che vedeva la ricerca formale e intellettuale come segni di qualit , a favore dell'abbraccio della dimensione "bassa" dell'artigianato e del design. Negli anni '60, l'astrazione modernista si era appropriata di un design industriale e standardizzato. Con Zigzag, 1966, Boetti fa il contrario e porta l'idea della sdraio nel mondo dell'alta arte. Tuttavia, queste manifestazioni elementari dell'azione normale, quotidiana e ripetitiva funzionano anche come forme di liberazione immaginativa dall'alienazione del lavoro ripetitivo: richiamano i giochi dei bambini o le azioni non funzionali che si compiono durante una conversazione, come scarabocchiare, pur abbracciando il nozione tradizionale e popolare di bellezza espressa attraverso le arti decorative. Dopo il 1968, sentendo che molti degli artisti torinesi erano diventati eccessivamente affascinato dai materiali e producendo opere basate pi  su questo fascino per i materiali "poveri" che su proposte "povere", che avevano originariamente definito l'Arte Povera, Boetti rifiut  l'etichetta "Arte Povera". Poco dopo si trasfer  da Torino nella citt  barocca e colorata di Roma. Qui, pi  che nella

città industriale di Torino del nord, si sente più vicino alla sua personale estetica eterogenea e alla più ampia cultura mediterranea con la quale è sempre più coinvolto. In questo periodo realizza *Niente da vedere, niente da nascondere*, 1969 — una grande vetrata in un telaio a griglia di ferro, che costituiva, nella sua riduzione dei materiali, una proposta a zero gradi — e il *graph-pa per pezzo Cimento dell'armonia e dell'invenzione* [dal nome di un concerto per violino di Antonio Vivaldi). Realizzato tracciando a matita le linee stampate della carta, era una semplice affermazione rispetto all'opera materica realizzata all'epoca da molti altri artisti torinesi. Consapevole dei limiti del modernismo occidentale e dell'etnocentrismo, con la sua attenzione alla paternità e al progresso storico, Boetti ha tentato di "impoverire" l'autorità dell'"autore" e tutta l'espressione egocentrica di sé per essere in una posizione ricettiva, canalizzando diversi tipi dell'esperienza nella pratica artistica, creando una soggettività relazionale e comunicativa. Mentre i suoi primi lavori sono stati realizzati essenzialmente da lui stesso con l'aiuto di artigiani e tecnici, intorno al 1971 ha iniziato a pensare di lavorare in modo collettivo. Si immaginava un ruolo di inventore di giochi e compiti che altri avrebbero svolto, portando quindi nel lavoro l'inaspettata ricchezza e varietà delle diverse esperienze individuali. Il rapporto tra il compito progettato e le miriadi di modi in cui potrebbe essere realizzato, in *Mettere al mondo il mondo*, 1972 — in cui invitava i partecipanti a riempire fogli di carta con penna a sfera tra ordine e disordine. Boetti usava spesso il tema delle mappe. Il suo *work in progress* del 1967-69, *Dodiciforme dal giugno '67* [Dodiciforme del giugno '67], 1969, era composto dalle mappe giustapposte di territori in guerra. Dal 1971 in poi ha disegnato una serie di mappe del mondo ricamate intitolate *Mappa (Mappa)* in cui il disegno della bandiera di ogni nazione è cucito nell'area appropriata. Ogni nuova mappa seguiva i cambiamenti nei confini politici in tutto il mondo. Qui una cultura convenzionale il codice si sovrappone a un'astrazione-decorazione mentale graficamente semplificata, alludendo alla negoziazione costante, nel corso della storia, del caso e della necessità, e alle fluttuazioni instabili delle comunità umane mentre si sviluppano attraverso eventi prevedibili e imprevedibili.

La concezione del tempo di Boetti è orizzontale piuttosto che verticale, cioè non da un punto di vista storico ma "geografico", misurandolo mentre si dispiega attraverso lo spazio

e la cultura. Questa idea è anche alla base dei suoi progetti di mail art: le lettere che gli sono state inviate, restituite, riconfezionate e rispedito in un processo di migrazione che ha trasportato strati di Esperienza. Boetti è stato uno dei pochi artisti dell'Arte Povera a creare opere sugli stessi artisti dell'Arte Povera, traducendo la loro rete in modelli visivi. Nel 1967 disegna un manifesto in un'edizione dell'800. Chiamò l'opera Manifesto, giocando con la doppia accezione del termine, che significa anche 'manifesto'. Piuttosto che scrivere un "manifesto" di intenzioni tipicamente avanguardistico, sottoscritto dagli artisti, ha fatto un lavoro con i nomi degli artisti stessi. Elencò sedici artisti, accompagnando ogni nome con una combinazione di simboli grafici. Il significato dei simboli non potrebbe essere decifrato senza la chiave del codice, che ha depositato presso un notaio, solo per essere rivelato dopo la sua morte, ma che rimane sigillata secondo i desideri dei suoi eredi. Riferisce ai suoi amici artisti di nuovo a Città di Torino (Città di Torino). 1968, chiedendo loro di firmare i loro nomi sul sito Delle cose, di determinare le loro essenze non per inerte contemplazione, ma per le loro utili proprietà secondarie... PER indurre cause dagli effetti che si sentono. Affilare gli strumenti dello spirito ed estendere attraverso di essi nuovi strumenti, il potere della mano, per prolungare il proprio corpo in tutte le cose del mondo. Questa nozione "empirica" di geometria, che non è mai meramente astratta né razionale, ma è individualmente percepita e "tracciata" in contesti concreti ed efficaci, ricorre nell'opera di Fabro. Un altro esempio è Habitat, 1966, realizzato a Roma nel 1982, dove sperimenta lo spazio della stanza 'misurandolo' in tondini di legno fogliati d'oro. Fissato al muro secondo uno schema a griglia, ha portato la tecnica di misurazione bidimensionale che un copista potrebbe impiegare, disegnando una griglia su carta, nello spazio tridimensionale e reale di una stanza. In opere come queste la presenza materiale è ridotta al minimo e la posta in gioco è la possibilità di coniugare analisi intellettuale e consapevolezza percettiva. Così la scala dell'opera è collegata a quella del corpo umano. In. cubo [Nel cubo], 1966, mostrato nel 1967 a Torino, è un cubo di stoffa bianco aperto sul fondo, che lo spettatore deve sollevare e strisciare sotto. Questo semplice gesto, chiedendo allo spettatore di abbandonare la sua facile autonomia per impegnarsi come partecipe all'opera, indica la convinzione di Fabro nella necessità di diventare eticamente responsabile dei propri atti nonché di rispettare e valorizzare gli altri e i loro

atti . Una volta all'interno di questa architettura primitiva, molto diversa dai complessi ambienti ottici dell'Arte Programmata della metà degli anni Sessanta, i partecipanti sperimentano una sensazione accresciuta non solo dello spazio delimitato stesso ma anche del loro rapporto con lo spazio esterno attraverso la luce che filtra dentro, il vista del pavimento e dei suoni provenienti dall'esterno delle loro case su una mappa della città che fornisce una maglia visiva e orizzontale di relazioni.

Milano e Bologna

L'arte di Luciano Fabro poggia su una visione empirica della conoscenza e dell'esperienza. Consapevole che Fontana era una figura artistica di spicco a Milano e interessato alla sua nozione di spazio, Fabro vi si trasferì nel 1959, anno in cui Manzoni ed Enrico Castellani fondarono la rivista radicale e spazio espositivo Azimuth. Le prime opere degne di nota di Fabro sono del 1963 ed esposte nella sua personale alla galleria Vismara di Milano nel 1965. Quando incontra la critica Carla Lonzi, con la quale condividerà un lungo e importante dialogo. Nel 1963 scrisse un seminale manifesto, firmandolo 'Era Francesco Bacone' (Era Francis Bacon), dal nome del filosofo empirico inglese del Cinquecento. Egli chiede: 'Una nuova logica del dettaglio che offra i mezzi per lo sviluppo dello spirito umano nel mondo. Per scoprire l'ordine di una simile semplicità di immagini e forme è stato utilizzato da Fabro dal 1968 nelle sue numerose Italie, realizzate a forma di contorno dell'Italia. Nella sua prima Italia rovesciata, il modulo era appeso a testa in giù. La forma a stivale del paese è immediatamente riconoscibile; è astratto, eppure reale. Invertito, si salva da una potenziale inerzia: il tempo mentale necessario per leggere la forma crea un piccolo intervallo tra segno e referente, amplificando il momento del riconoscimento. La sua forma banale impedisce che l'attenzione venga attirata nell'interpretazione intellettuale dall'esperienza reale di come determinati materiali - vetro, metallo, pelliccia, ecc. - reagiscono alla trasformazione artigianale. Come altri artisti dell'Arte Povera, Fabro si muove liberamente dall'uso di materiali semplici ed economici a quelli rari o tradizionalmente "alta arte", un atto che indica la validità dell'artigianato e dell'artigianato come arte "alta" e legittima la tradizione popolare e il lavoro manuale. Queste opere

illustrano la messa in discussione di Fabro del concettualismo analitico, che secondo lui creava una disgiunzione tra l'intelletto e l'esperienza fenomenologica del reale. I suoi Piedi (Piedi), 1968-71 — grandi sculture di piedi immaginari in marmo, vetro o metallo, sormontate da lunghi cilindri di stoffa come la seta shantung — sono presentate come una serie di pezzi giustapposti dove i materiali stessi determinano la tecnica dell'artista. La natura fluida, adattabile e sensuale della stoffa ricorre nell'opera di Fabro. Dal 1966 al 1970 ha realizzato abiti che sono stati modellati direttamente sul corpo di chi li indossa; Tre modi di mettere le lenzuola, 1968, comprendeva tre paia di lenzuola doppie, e Il Pupo, 1968, era un piccolo aspiratore elettrico avvolto in pannolini artistici per artisti. Tra le opere maggiori di Fabro c'è Lo Spirato. 10 rappresenta l'ingombro dell'oggetto nella vanità dell'ideologia. Dal pieno al vuoto senza soluzione di continuità [Il defunto. Rappresento l'ingombro dell'oggetto nella vanità dell'ideologia. Da pieno a vuoto senza interruzione di continuità, 1968-73. Qui l'inutilità dei costrutti ideologici, l'importanza del tatto e dell'artigianalità, sono nuovamente l'oggetto dell'opera. Scattando una fotografia di se stesso sdraiato sotto le lenzuola, Fabro ha rimosso l'immagine della testa attraverso il fotomontaggio, lasciando solo la sua rientranza sul cuscino. In seguito incaricò gli intagliatori di marmo di creare un scultura di questo, richiamando in parte tombe medievali e rinascimentali di alta fattura nelle chiese, affermando la possibilità di creare una scultura 'classica' riccamente fisica e materica in un'epoca in cui la smaterializzazione era diventata la regola. Mentre la maggior parte degli artisti si è fusa intorno alle due grandi città di Torino e Roma negli anni '60, anche quando viveva a Milano (come Fabro) o Genova (come Prinil, l'artista bolognese Pier Paolo Calzolari ha sviluppato i suoi primi lavori in modo indipendente. Ha esposto solo insieme ad altri artisti dell'Arte Povera dopo la seconda mostra collettiva 'Arte Povera' alla galleria Dei Foscherari di Bologna nel 1968. Il suo lavoro aveva già condiviso molti dei principi alla base del movimento. Nei primi anni '60 iniziò a lavorare a Bologna, ma per gran parte della sua prima infanzia aveva vissuto in Venezia, e la qualità atmosferica della luce che filtra attraverso l'umidità, il suo paesaggio urbano sospeso tra cielo e acqua, e le sue numerose memorie bizantine culture sono alla base della sua arte. Interessato al sublime e all'esperienza dell'epifania,

Calzolari unisce il verbale, il visivo e il sensuale. Crea complessi spettacoli simbolici e allegorici, spesso basati sul tempo (che ha chiamato "Atti della passione") coinvolgendo se stesso, gli animali, altri artisti e il pubblico stesso. Alla fine del 1967 presenta a Bologna *Il fido e benvenuto all'angelo*. Entrando, agli spettatori è stato chiesto di togliersi le scarpe, indossare calzini rossi, quindi seguire uno stretto corridoio con pavimento in morbida gomma, illuminato da una luce ultravioletta, per emergere in uno spazio ampio e ben illuminato pieno di colombe bianche vive. Calzolari voleva ampliare la dimensione della pittura, che riteneva meramente descrittiva, in installazioni fortemente allegoriche ed emotive. Il bianco abbagliante delle colombe in contrasto con i calzini rossi su una base di erba artificiale di un verde intenso creava una sospensione visionaria tra realtà e sogno.

Nel 1969 la sua prima mostra a Torino è allo Sperone e comprende opere di piombo e mercurio, come *Come Lago del cuore*, 1968, e *Il mio letto così come deve essere* [*Il mio letto come dovrebbe essere*], 1968, realizzato con un'asta di ottone ricoperta di muschio della larghezza di questo polso, lettere in ottone e foglie di banana. Comprende anche strutture elettriche per la formazione del ghiaccio come *Un flauto dolce per farmi suonare* [*Un dolce flauto per farmi suonare*], 1968. Calzolari inizia a realizzare opere di ghiaccio intorno al 1967. Ne espone una delle prime al Deposito d'arte presente di Torino nel 1968.

Nel suo *Senza titolo* (Malinal [*Senza titolo* (Malina)]), 1968, a Bologna, accosta un cane albino con grandi blocchi di ghiaccio rosa che si sciolgono. La scelta dei materiali di Calzolari punta a stati di confine: tra organico e inorganico, liquido e solido, pesante e leggero, nonché tra diversi gradi di malleabilità. Molte delle sue opere si trovano intorno una sospensione fragile e metafisica in cui il materiale diventa spirituale e l'immateriale diventa fisico — le parole, ad esempio, che diventano concrete, 'esprese' in bronzo, ottone, tubi al neon e ghiaccio. La trasformazione alchemica è alluso dall'uso simbolico di oggetti come scale e scale, mentre la dimensione sospesa tra sogno e realtà è raggiunta attraverso l'orizzontalità di molte sue opere e l'uso di materassi e panche. Mentre le sue prime azioni del 1967-70 sfruttavano alcuni elementi contrastanti e interattivi, come lo scioglimento del ghiaccio o del fumo, dal 1970 al 1975 si concentrano sulla figura dell'artista impegnato nelle attività quotidiane (lettura, camminata, ecc.), e dopo il 1975 si espandono in eventi filosofici ed esoterici più complessi.

Internazionalizzazione

Per tutto il ventesimo secolo, la teoria rivoluzionaria è stata in prospettiva internazionalista, fondamentalmente contraria ai lasciti dei nazionalismi del tardo diciannovesimo secolo. Alla fine degli anni '60 si era sviluppata una nuova forma di internazionalismo. fondata sull'idea che l'arte contemporanea avanzata fosse universale e non radicata in alcun contesto locale specifico. Nel 1968 artisti italiani sono stati esposti a Dusseldorf nella mostra 'Prospect '68', e artisti come Richard Long e Jan Dibbets hanno esposto in Italia nella prima mostra collettiva internazionale di questa generazione degli anni '60, 'Arte povera + Azioni povere' ad Amalfi . L'anno successivo viene pubblicato il libro Arte Povera di Celant in italiano, tedesco e inglese e l'internazionalizzazione dell'Arte Povera, accanto al postminimalismo, alla Land Art, all'antiforma e all'Arte Concettuale, è completa. Nello stesso anno importanti mostre collettive all'estero includevano gli artisti italiani dell'Arte Povera, come 'Live in

La tua testa: quando gli atteggiamenti diventano forma' [Berna, Londra, Krefeld]. e 'Op losse schroeven: situaties en cryptostructuren' allo Stedelijk Museum, Amsterdam. Nel maggio 1970 l'inclusione di opere di artisti dell'Arte Povera al Museum of Modern Art di New York e in "Between Mind and Matter: Tokyo Biennale '70" ha dimostrato gli effetti di vasta portata del movimento. L'Arte Povera era stata influenzata dal gruppo Gutai degli anni '50, poi avrebbe avuto un impatto sulle installazioni e sui materiali utilizzati dai più giovani artisti giapponesi dei Mono-ha. Anche a maggio. Al Kunstmuseum di Lucerna si è tenuta 'Processi di pensiero visualizzato: Junge Italienische Avantgarde', la prima mostra collettiva fuori dall'Italia di artisti esclusivamente di Arte Povera. Nel 1970 Celant cura a Torino 'conceptual art arte povera land art' e nel 1971 la collettiva 'Arte Povera' si tiene al Kunstverein di Monaco con opere anche di Gino De Dominicis, Vettor Pisani e Salvo. Fatta eccezione per l'inclusione di artisti dell'Arte Povera in Documenta 5, 1972, tuttavia, le mostre collettive del loro lavoro diminuirono rapidamente dopo il 1971, quando l'attenzione nel mondo dell'arte internazionale si spostò su un'arte più smaterializzata basata sulla teoria della critica sociale. Mentre i primi lavori di Arte Povera del 1968-69 erano a volte basati su azioni o performance, "molti poveristi si erano allontanati da questo

tipo di arte, che percepivano come troppo univoca per riflettere la complessità stratificata e la simultaneità dell'esperienza contemporanea allo stesso tempo fisico e immateriale. In questo momento, ad esempio, Pistoletto ha avviato un progetto consapevolmente polemico chiamato Collezione, una collezione di opere d'arte povera assemblate per dimostrare la continuità dell'oggetto d'arte dopo la sua prima presentazione. In questo momento, l'attivismo politico di sinistra si era rivolto al terrorismo in Italia, e questo suscitò ulteriore scetticismo

tra gli artisti dell'Arte Povera sugli effetti sociali e politici diretti della pratica artistica. Inoltre, gli artisti hanno ritenuto che la loro identificazione come gruppo non fosse adeguata

rappresentano i loro sviluppi e ricerche individuali. Per questo motivo si sono tenute numerose importanti mostre pubbliche personali in tutta Europa e in America. Nel 1972 Merz espone al Walker Art Center, Minneapolis, e in Europa, Ammann inizia a curare una serie di mostre personali a Lucerna [Anselmo, 1973; Boetti, 1974; Zorio, 1976]. Intorno al 1969-70 artisti italiani come Maurizio Mochetti, Salvo, Gino De Dominicis e Vettor Pisani iniziarono a esporre opere d'arte che a volte mostravano una spiccata critica all'Arte Povera. Si trattava di opere che si ribellavano alla semplicità dei materiali "poveri" e mettevano in discussione il principio che l'arte dovrebbe o potrebbe essere "autentica".

All'inizio degli anni '70, gli stessi artisti dell'Arte Povera si erano allontanati dalla nozione semplificata di Arte Povera come arte dei media "poveri" e persino "brutti". Nel 1971, ad esempio, Boetti iniziò a realizzare opere decorative molto colorate basate su nozioni estetiche universali di bellezza, e Fabro espose i suoi Piedi in marmo, seta e altri materiali lussuosi. Artisti come Emilio Isgrò

e Vincenzo Agnetti hanno creato opere più concettuali e analitiche, mentre Fabio Mauri è diventato il principale artista performativo italiano creando opere come Ebrei Uewessl, 1971. A differenza degli artisti, tuttavia, Celant ha seguito la nuova tendenza critica verso una politica più pratica artistica e rivoluzionaria radicale e smaterializzata, pubblicando nel 1971 un nuovo testo sulla rivista Domus in cui sosteneva che l'arte degli anni Sessanta non era riuscita a realizzare una rivoluzione nel sistema culturale. Un'analisi della situazione attuale che comprende Arte Povera, Arte Concettuale, teatro di strada e di

guerriglia, produzione di film documentari, critica acritica, architettura immaginaria, spontaneità politica e tutti quegli atteggiamenti contro-culturali che cercano di risolvere il lavoro nella vita o nell'azione — mostra che a un episodio (artistico, politico, architettonico, teatrale, cinematografico, filosofico, critico, ecc.) ne è seguito un altro, mentre l'uso è rimasto lo stesso e ogni tentativo di distruggere o annullare o dissolvere il mito della cultura [ho fallito La rivoluzione sociale ed estetica suggerita dall'Arte Povera era rimasta nei limiti dell'arte e non aveva, secondo lui, sovvertito il sistema di produzione, distribuzione e uso dell'arte che era rimasto inesorabilmente separato dalla vita.

Eredità

A metà degli anni '80, ci fu una mossa tra i principali curatori internazionali per rivalutare l'importanza dell'Arte Povera e dell'arte degli anni '60". Celant ha curato la mostra 'Identité

italienne: l'art en Italie depuis 1959' per il Centre Georges Pompidou di Parigi nel 1981, che comprendeva Arte Povera, a cui seguirono altre mostre specificamente sull'Arte Povera nei primi anni '80 a Bordeaux, Los Angeles, Colonia, Madrid e New York. Grandi mostre internazionali della fine degli anni '80 come 'Sonsbeek '86' e 'Skulptur Projekte in Münster', 1987, hanno visto anche la partecipazione di artisti dell'Arte Povera. Mentre queste mostre hanno riportato in circolazione l'Arte Povera, la commercializzazione e istituzionalizzazione dei musei durante gli anni '80 ha avuto l'effetto alquanto dannoso di provocare uno spostamento dell'attenzione dalle dimensioni più effimere, anarchiche, performative e orientate al processo del movimento, esacerbando così la visione semplicistica del movimento come arte dei materiali "poveri". In alcune di queste mostre, come la mostra 'Ouverture' di Rudi Fuchs, che ha aperto nel 1984 il Castello di Rivoli alle porte di Torino, l'Arte Povera è stata presentata accanto al neo-espressionismo e alla Transavanguardia, con cui condivideva l'obiettivo di valorizzare la dimensione soggettiva in arte. Tuttavia, mentre la nozione di soggettività neo-espressionista degli anni '80 era 'privata' e preclusa, basata su un'idea dell'artista come testimone del dramma storico [come nell'opera di Enzo Cucchi o Anselmo Kiefer], gli artisti dell'Arte Povera la vedevano

come aperta e 'pubblico'. flessibile e ottimista, in relazione alle idee di comunità. Mentre tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 sembrava che la Transavanguardia avesse deviato l'eredità dell'Arte Povera e di altre pratiche degli anni '60, come la Land Art, l'antiforme e l'arte concettuale, molti artisti hanno continuato un dialogo dialettico con l'arte degli anni '60. Anche se neoespressionisti e artisti dell'Arte Povera esponevano insieme in mostre collettive a metà degli anni '80, la crescita dell'interesse per l'Arte Povera e l'avanguardia degli anni '60 ha rappresentato anche un allontanamento dalle tendenze dominanti nella pittura e nella scultura. Questi nuovi artisti, rifiutando l'ideale dell'auto-espressione di molta arte realizzata all'inizio degli anni '80, erano ansiosi di riconsiderare la pratica dell'installazione. L'eredità dell'Arte Povera può essere trovata in lavori come i primi pezzi di Tony Cragg realizzati giustapponendo pezzi trovati di plastica colorata, che ricordano l'uso dell'Arte Povera di materiali usurati e culturalmente significativi. Le opere di polline e cera di Wolfgang Laib sono in debito con l'impiego di materiali naturali e sensuali da parte di Mario Merz. Tuttavia, le case di cera di Laib e altre strutture sono autonome, mentre la maggior parte del lavoro di Merz è stato contestualizzato o site-specific." Insieme a Oldenburg e Kaprow, Arte Povera aveva aperto la strada alla creazione di installazioni in cui gli spettatori erano immediatamente all'interno dell'opera e al di fuori di essa, facendo da ponte tra la storia dell'arte ambientale e quella della scultura-autonoma, seppur con intenzioni ed esiti formali differenti, e senza condividere la credenza dell'Arte Povera nell'autenticità, molta installazione artistica e scultura architettonica europea degli anni '80 [Marco Bagnoli, Fortuyn/O'Brien, Reinhard Mucha, Juan Munoz; Remo Salvadori, Thomas Schütte, Ettore Spalletti. Franz West, Rachel Whiteread e Jan Vercruysse tra gli altri] ricorda e reagisce - nella sua allusione all'architettura, ai mobili e alle strutture costruite sulla scala del corpo umano nonché nella sua natura poetica e metaforica - opere come Oggetti in meno di Pistoletto (Meno oggetti), gli Igloo e i tavoli di Mario Merz, l'uso di Kounellis di contenitori metallici, scaffali e materiali da costruzione, e gli Habitat di Fabro. È stata l'affermazione dell'Arte Povera dell'importanza vitale della soggettività nel processo di vivere il mondo che ha inaugurato un'arte che, se non direttamente antropomorfa, riguardava chiaramente il corpo e la sua esperienza; ma poiché il focus era sulla vita reale e non sulla

rappresentazione artificiale, l'opera doveva essere decentrata dal riferimento corporeo figurativo o rappresentativo. Il risultato è stato che spesso si riferiva ai luoghi che creiamo per i nostri corpi. C'è qui un'affinità con qualche scultura più recente. Ma mentre l'Arte Povera ha creato 'luoghi' in cui il corpo può essere vissuto come una presenza, artisti come Rachel Whiteread, con i suoi calchi di spazi interiori, creano manifestazioni fisiche di assenza. Nell'interesse per l'Arte Povera continua, sia perché vede l'arte come comunicazione e processo, sia perché critica il prettamente visivo a favore di una pratica basata sulla simultaneità della percezione, del piacere e su una stratificazione di riferimenti culturali e contestuali. La libertà di utilizzare materiali eterogenei, come cibo o animali vivi, è stata ampiamente ripresa, così come l'estetica libera e anti-produzione dell'Arte Povera che si rivolgeva tanto alle culture del passato quanto al futuro, che univa 'alto' e 'basso', pittura e decorazione, 'sé' e 'altro', 'occidentale' e 'non occidentale'.

L'attenzione dell'Arte Povera al processo e al significato storico e culturale dei segni, atteggiamenti e oggetti utilizzati si ritrova oggi nella pratica di artisti diversi come Mario Airö, Cai Guo Qiang, Maurizio Cattelan, Mark Dion, Jimmie Durham, Olafur Eliasson, Bruna Esposito, Anya Gallaccio, David Hammons, Mona Hatoum, Eva Marisaldi, Gabriel Orozco, Pepon Osorio e Rirkrit Tiravanija.

Non essendoci né manifesti né elenchi definitivi di artisti dell'Arte Povera, è lecito chiedersi se sia mai esistito davvero, o se il lavoro dei poveristi debba essere valutato in una prospettiva più ampia di tendenze postminimaliste, concettuali e antiformali, accanto all'opera di Eva Hesse, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Richard Long, Robert Morris, Robert Smithson e altri. Indubbiamente, questa generazione condivideva alcuni principi: che un'opera d'arte dovrebbe essere un "atteggiamento" divenuto forma attraverso materiali disparati; che l'arte è legata alla ricerca della verità e dell'autenticità e può essere realizzata in qualsiasi materiale, mezzo e luogo; che l'arte dovrebbe impegnarsi con alcune grandi preoccupazioni sociali derivanti da posizioni antiautoritarie e anti-consumatori basate sull'individuo. Tuttavia, più si considerano le diverse opere di Arte Povera, tanto più si prende coscienza delle sue specificità: un riferimento alla domesticità, alla comunità e all'habitat; a misura d'uomo; una stratificazione di diversi riferimenti culturali; un rifiuto dello stile coerente, della paternità unitaria, delle distinzioni tra letterale e metaforico,

naturale e artificiale, attraverso la trasformazione dell'installazione in un 'teatro povero' dove cultura e natura coincidono.