



Giulio Paolini e Germano Celant – Galleria Toselli, Milano 1973

L'ARTE E LA FABBRICA

Un'azzeccata metafora critica? Una sorta di politburo composto da un'unica persona? O un fortunato marchio imprenditoriale? A distanza di quasi cinquant'anni, i nostri conti con l'Arte Povera non sono ancora chiusi.

Arte povera nasce una sera di settembre, a Genova, nel 1967, alla Galleria La Bertesca. Qui Celant inaugura una mostra di tendenza, cui partecipano artisti emergenti suddivisi in due raggruppamenti.

Arte povera appunto; e *Im Spazio*. In quello stesso momento le università e i licei italiani sono in

subbuglio: gli studenti chiedono tecniche e punti di vista interpretativi nuovi, non semplici nozioni. Ma l'inquietudine non è solo in aula. Nelle fabbriche del "triangolo industriale" l'epoca del riformismo neoilluminista sembra finita e la congiuntura economica calante si salda, nell'opinione pubblica nazionale, alle inquietudini suscitate dall'intervento americano in Vietnam. In breve: niente più *pax* sociale, niente più mito americano né fede nel kennedysmo di inizio decennio.

POVERISTI BARBUDOS

Formatosi nella redazione della rivista *Marcatré*, di cui è stato segretario, Celant ha buon gioco a politicizzare gli esperimenti visuali in corso. "Povero", ai suoi occhi, sta per sociologicamente tale: e cioè un'arte che rifiuta il lusso della società dei consumi, le nuove oligarchie mediatico-finanziarie, la cultura del consenso, l'Impero americano.

Un'arte che guarda, se non a Oriente, e cioè alla Cina maoista, quantomeno a Cuba e all'America latina, da cui ci si attendono (feltrinellianamente) rivoluzioni imminenti. È per questa fantasia macho-marxista che i poveristi ci sono presentati come i *barbudos* di Castro e Che Guevara: accade sulle pagine di *Flash Art*, nel novembre 1967. Qui persino **Giulio Paolini**, nelle parole di Celant, appare pronto a infliggere "terrore" [sic].



Alighiero Boetti, *Catasta*, 1966

MA QUALE ANTAGONISMO?

Che ne è, oggi, della Sacra Famiglia poverista? Sopravvive, o meglio: è mai esistita? Si è spesso insistito, ancora in anni recenti, sui tratti politici (o politicistici) dell'Arte Povera – ne hanno scritto Carolyn Christov-Bakargiev e Nicholas Cullinan, ad esempio. Tuttavia questo sembra non essere altro che la proiezione retrospettiva di un'ortodossia che al tempo non esiste, un pedante anacronismo in chiave di Italian Theory.

Pochi tra gli artisti selezionati da Celant vogliono fare "arte politica": forse il solo **Piero Gilardi**, peraltro escluso dal gruppo; e in parte (più per gioco che per altro) **Michelangelo Pistoletto**, per niente orientato, come si suppone oggi, in senso operaista. "Noto che ogni processo finisce nella pigrizia legata alla prassi delle mostre a tema", annota **Luciano Fabro** nel 1967. " 'Arte

povera – Im spazio' lo prova. Già si sente che il gioco funziona in riduzione, con quel qualcosa di ovvio, divulgativo, senso di noia, mi pare anche, e con pesantezza, grossolano". Come dargli torto?

A distanza di pochi mesi dall'inaugurazione della mostra genovese, [Paolini propone un ritratto di gruppo](#)

basato su relazioni affettive e libere affinità culturali (in *Autoritratto con il Doganiere*): Lonzi è al centro assieme a **Henri Rousseau**. Celant è assente. Nel 1969 a Como, per *Campo urbano*, lo stesso artista innalza uno striscione che rinvia a **de Chirico**: chiarisce così che qualsiasi prospettiva sociologica, ai suoi occhi, è riduttiva e inappropriata. “*Non ho mai fatto un corteo*”, compendia **Alighiero Boetti** nel 1988, con apprezzabile onestà. “*Forse non ero nemmeno tanto d'accordo. Miravo a pensare alle mie cose che assorbivano tutta la mia attenzione*”. E allora, che ne è dell’“*antagonismo*”?

CONTRO I MONOPOLI INTERPRETATIVI

Le “etichette” di cui è costellata la storia dell’arte italiana postbellica sono diventate riviste ingiallite dall’uso. È il momento di sfascicolare per riconsegnare ciascun artista al suo percorso individuale. Nel 2008 la rivista americana *October* dedicò un numero monografico all’arte italiana tra Anni Cinquanta e Ottanta, insorgendo contro punti di vista divenuti logori e “*monopoli interpretativi*”.

Oggi dovrebbe essere facile per noi riconoscere che l’etichetta “Arte Povera” non si limita semplicemente a “descrivere” i processi o le sperimentazioni artistiche in corso. Ne avvia invece una distorsione tanto profonda quanto durevole. Se nell’immediato dopoguerra il cinema neorealista aveva fatto della “povertà” il tema-chiave per riscattare il popolo italiano dall’adesione al fascismo (ne ho scritto di recente proprio qui su *Artribune*), ecco che l’aggettivo “povera” deve trasferire adesso all’ambito artistico, nelle intenzioni di Celant, quell’“*antifascismo*” resistenziale (o addirittura da Fronte popolare) nel frattempo diventato postumo. Non è la “povertà” che interessa ad artisti della generazione del boom economico – è ancora Boetti, in seguito, a fare ironie sull’“*estetica da droghiere*” – ma qualcosa come un’Origine che resiste al piano della storia.

Che altro sono, se non “origine”, *Pavimento*, *tautologia* di Fabro, *Catasta* di Boetti, *Spazio* di Paolini, il “metro cubo di terra” di **Pino Pascali** o *Perimetro d’aria* di **Emilio Prini**, tutte opere presenti alla mostra che segna la nascita del movimento? O l’*Igloo-grembo materno* di **Mario Merz**, i “portali” di **Gianni Piacentino** o il *Raphael Urbinas MDI* ancora di **Paolini (1969)**, candido omaggio allo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello? Invece che di “povero” dovremmo parlare qui di “primo” e “primigenio”, di “elementare”, fondante, propizio e per così dire nuziale – **Wittgenstein** lo avrebbe chiamato “*il Mistico*”.



Pino Pascali, *Il metro cubo di terra*, 1967

ROZZEZZE CONTENUTISTICHE

Celant scambia un elementarismo di tradizione primitivistica con l’illustrazione sociologica; **Burri** e l’Art Brut con **Guttuso**; primizie in “*stile ieratico*” con cronache politiche e sociali. Esaspero: ma è vero che il suo modo di guardare all’arte, a tratti rozzamente contenutistico, è del tutto restaurativo. Con lui torna a imporsi una comprensione tutta psicologica o temperamentale dell’opera d’arte. Questa è avvicinata come un’immediata auto-espressione dell’autore: “*Mon coeur mis à nu*”. E fiorisce, attorno a questo o quell’artista, uno stucchevole culto della personalità – utile forse sotto profili

commerciali, ma distruttivo da punti di vista artistici – da cui faticiamo ancora oggi a distaccarci.

Ma non si era tanto parlato di “codici”, a cavallo tra Cinquanta e Sessanta, anche su *Marcatré*? Proprio la più triviale equivalenza tra Stile ed Epoca si rivela, con l’Arte Povera, un *atout* formidabile per attrarre la curiosità dei media.

LA RIVOLTA DEGLI STUDENTI

Nel 1968 il futuro deputato e senatore PCI Giuseppe Chiarante, responsabile di partito per scuola e

università, [pubblica un pamphlet dal titolo *La rivolta degli studenti*](#). Possiamo usarlo per verificare determinate assunzioni correnti in merito all'Arte Povera. Gli studenti, osserva Chiarante, insorgono non solo per riformare le istituzioni educative, ma perché muti la società stessa. La loro è una “*rivolta*” anti-sistema. Possiamo sensatamente inscrivere Pistoletto e Boetti, Paolini e Fabro, **Kounellis** e Pascali tra chi denuncia la “*crisi di fondo*” o il luttuoso “*vuoto di valori*” (così Chiarante a proposito degli studenti)? Il riferimento a un'agenda politica radicale non sembra utile a ricostruire i concreti processi figurativi, se non marginalmente e in casi circoscritti. È evidente che dobbiamo imboccare altre vie interpretative. “Arte Povera” raccoglie artisti diversi tra di loro, perfino antitetici. Taluni condividono l'interesse per la nozione di “ambiente” e l'esigenza di processi basici. L'eredità di **Fontana** e **Klein** è forse la sola lingua comune. Non pochi “poveristi” tra Milano e Torino, all'inizio della propria carriera, ci appaiono come i membri di una vivace accademia intitolata ai mentori latini dell'“immateriale”.

Michele Dantini