

**FLAVIO FERGONZI**

**Arte Povera. I due volumi del 2011.**

Il lettore impila davanti a sé due volumi, ognuno di più di seicento pagine. Si somigliano (copertina rosso mattone l'uno, magenta l'altro), hanno lo stesso titolo, *Arte povera* (il primo si adorna del sottotitolo *Storia e storie*), sono riccamente illustrati, abbondano di testi e di documenti. Sono i libri che accompagnano le otto mostre (a Torino, Milano, Bergamo, Bologna, Roma -due-, Napoli, Bari) dedicate al movimento che, nei tardi anni sessanta, ha cambiato volto all'arte italiana. Una sensazione di reverenza, anche un po' sgomenta, si impadronisce di chi affronta i due volumi: artisti a loro tempo eccentrici e sperimentali, le cui invenzioni erano raccontate in smilzi, raffinati cataloghi o in economici pieghevoli di galleria sono oggi l'oggetto di una imponente verifica storiografica.

“Arte povera” è stato un sintagma fortunato. Fu coniato, nel 1967, da Germano Celant, un giovane, geniale critico genovese che, nei secondi sessanta, era a giorno dei movimenti internazionali, conosceva bene l'inglese, leggeva i libri giusti (politica, sociologia, psicanalisi, semiologia), sapeva muoversi con lungimiranza strategica. Aveva, soprattutto, una marcia in più rispetto a quanti (Calvesi, Fagiolo dell'Arco, Vivaldi, Rubiu, Boatto) seguivano con partecipazione le ricerche dei più giovani: perché aveva capito che il lungo matrimonio tra l'oggetto artistico e la critica visuale era arrivato al capolinea. Con le categorie della forma, dello stile, per quanto aggiornate sulle scienze nuove, non si potevano leggere i canarini

di Kounellis, gli igloo di Merz, i telai di Paolini. E aveva, rispetto a Carla Lonzi che lo stesso passaggio stava condividendo e sugli stessi artisti si stava interrogando, un problema in meno: non avvertiva quel sapore di tragedia per il crollo di un intero *habitus* culturale (nel caso della Lonzi, la sua formazione longhiana). Una attitudine, insomma, meno umanistica.

Le otto mostre e i due libri celebrano insieme il movimento e il critico fondatore, che i libri e cinque delle mostre ha per l'occasione curato. Separare mostre e cataloghi, in questo specifico caso, è essenziale. Le mostre, che allineano centinaia di opere raggruppate per tema (Italia/America a Torino; gli artisti e la città a Bergamo) o per eventi espositivi cui in origine furono in origine destinate (la mostra del 1968 alla Galleria de' Foscherari a Bologna; *Arte povera-azioni povere* di Amalfi 1968 a Napoli) sono molto diverse tra loro. Sono spesso emozionanti (quella alla Triennale di Milano è una festa degli occhi per la flagrante retorica, la tesa drammaticità delle opere scelte) ma la varietà delle soluzioni adottate, nelle diverse sedi, sul fronte delicatissimo del rapporto tra opera (del tempo) e contenitore (di oggi) impedisce una lettura unitaria. Mi fermo qui sui due libri che offrono spunti non meno interessanti: sono un libro-catalogo e un libro-antologia.

Prima il libro-catalogo. Celant, ne spiega, in apertura, la *ratio*: poiché il volume “aspira a collocarsi in un contesto di memorabilità”, cioè di meditato bilancio

storico, i testi (più di trenta saggi) sono affidati a una verifica incrociata di voci. Entrano in scena, dunque, generazioni e scuole diverse, sguardi internazionali (perciò estranei alla polemica militante spicciola), saperi molteplici (curatori, storici dell'arte, estetologi, funzionari di musei). Premesse lodevoli.

E alcuni di questi saggi sono davvero belli. Gabriele Guercio interpreta il difficile ciclo intitolato *Tutto* (1971-73) di Giovanni Anselmo alla luce di una tesi affascinante (il *continuum* come fuga dal simbolo) messa alla prova della discussione culturale coeva; Lara Conte usa il vettore delle riviste internazionali per sondare l'eco dell'Arte povera negli Stati Uniti e mappare analiticamente, alla luce di queste reazioni, il formarsi e il dissolversi di alleanze; Ester Coen legge le opere cruciali degli esordi di Gilberto Zorio con una marcatura stretta sul cortocircuito materiale-colore, e sul progressivo processo di "perdita di fissità" della scultura.

Altri testi sono utili sintesi informative: intrecciano il piano dell'analisi delle opere con quello della biografia degli artisti (Soldaini per Pascali); oppure aggregano le ricerche di questi ultimi intorno a temi cardinali (Vettese su scienza, politica, rappresentazione in Merz); oppure ancora allargano lo sguardo sull'incrociarsi delle pratiche (Roberto sui rapporti tra invenzioni visive e scrittura scenica). Ma altri testi sono faticosamente leggibili, come troppo spesso capita, nella storia dell'arte, quando si doppia la boa del 1960. Saranno le traduzioni dall'inglese degli scrittori internazionali, sarà l'imperversare di un critichese che si cala inerte nel piano della storia, sarà il tentativo di semplificare, e talvolta didascalizzare alla buona, cose

complicate (accade per l'artista più sottile di tutti, Jannis Kounellis; ma anche per Boetti e Calzolari), ma spesso si ha la sensazione di un deficit di consapevolezza storiografica. Per uno sguardo storico su quei fatti è necessario navigare entro un triangolo che è a un tempo un campo di forze: dove in un vertice stanno opere difficili, tautologiche e metaforiche a un tempo; in un altro letture critiche coeve che le forzano entro interpretazioni affascinanti sì ma anche costrittive; in un altro, infine, serie di eventi (oggi tutti, o quasi tutti, mappabili) da mettere, finalmente, in una prospettiva fortemente chiaroscurata.

Finita la stagione dell'intervista agli artisti, si sta diffondendo una scrittura critica che innesta, sulle impalcature argomentative degli scrittori, il punto di vista degli artisti, con stralci delle loro dichiarazioni di poetica d'epoca. Queste ultime sono documenti preziosi ma spesso ardui, che andrebbero manovrati con delicatezza, spiegati calandoli nella lingua e nel pensiero del tempo; non semplicemente usati a sostegno di un ragionamento odierno. Gli affondi critici rimangono molte volte allo stato di discorsi, di enunciati, non diventano percorsi: come se il lettore andasse persuaso che le cose stanno davvero così. E non che ci si trova di fronte a una sfida dell'interpretazione da condurre con armi affilate, dichiarando di volta in volta le fonti e gli strumenti.

Il libro-antologia è, per più di metà, la ripubblicazione di un volume *Electa* del 1985 (Germano Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti*), una fitta cronologia ragionata degli eventi dal 1967 al 1971: ebbe una sfortunata distribuzione, e chi si occupava di questo genere di studi si girava le fotocopie dei

pochi esemplari giunti nelle biblioteche pubbliche. Nell'altra metà è costituito da una serie di testi di Celant per lo più successivi a questo libro, ma anche con preziosi e malnoti incunaboli del '66-'68. Si tratta di uno strumento importante per ricchezza di materiale fotografico, critico e documentario, spesso inedito. È con qualche malizia che il lettore nota l'assenza di un testo cruciale, quel *Per una critica acritica* del 1969, che ridefinì (sulla scorta di puntuali riprese, anche testuali, da Susan Sontag) l'azione critica celantiana nella direzione di una compilazione degli eventi, capace di spiegare, di per sé, la ragion d'essere delle opere. È l'atteggiamento che trovò, nel catalogo di *Identité Italienne* (Centre Pompidou, 1981), la sua prima applicazione; e che è sotteso al libro del 1985, e a tutte le successive operazioni di taglio retrospettivo di Celant.

Punto della situazione, da un lato (il catalogo delle mostre); ricostruzione lenticolare (d'autore, perciò giustamente partigiana) degli eventi dall'altro. Si ha la sensazione che, allo stato degli studi sull'Arte Povera (e parlo da insegnante, che vorrebbe mettere in mano questi due libri agli studenti che gli chiedono una tesi sui sessanta), manchi ancora una adeguata messa in prospettiva storiografica. Nella postfazione, che sarà pure aprioristicamente anticelantiana, al suo *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista* (Abscondita, uscito nell'aprile di quest'anno) Lista pone con chiarezza qualche questione utile a questo proposito: quanto abbia agito il recupero del futurismo storico negli anni sessanta; quanto, e se, le opere del 1966-68 siano in dialogo con l'asettico rigore della Minimal Art o quanto entri in gioco una *forma mentis* più legata alla tradizione culturale

italiana; quanto la "guerrilla art" invocata da Celant ad apertura del manifesto dell'Arte Povera del dicembre 1967 colga davvero uno dei motori creativi degli artisti, oppure sia stato il frutto di una tempestiva sintonizzazione su eventi della società (la contestazione studentesca *in primis*) che stavano rapidamente evolvendo.

C'è una domanda finale, cruciale e per nulla indiscreta, che si impone in conclusione della lettura dei due libri, e, più ancora, a uscita dalla visita delle mostre. Quelle opere esistono *per* quei testi (nel senso che quei testi danno alle opere la necessaria e univoca chiave di lettura; e, addirittura ne hanno motivato, se non indirizzato, l'invenzione) o *con* quei testi (nel senso che quei testi le hanno accompagnate, le hanno spiegate)? Se esistono con quei testi e non per quei testi, come crede chi qui scrive, varrà la pena di spostare, in un prossimo futuro degli studi, l'attenzione dagli scritti alle opere. Opere che bisognerà affrontare partendo magari dai loro valori più riconoscibili, descrivibili, materiali: non rinunciando al piano dello studio delle forme (spesso i dispositivi formali messi in atto sono sofisticatissimi), al reperimento delle fonti visive, intese come generatori di cortocircuiti espressivi (Paolini da Morris, Kounellis da Serra) e non certo come ricadute di epigoni; alla ricostruzione delle memorie culturali che alle opere sono sottese, memorie talvolta esplicitate dagli artisti ma spesso lasciate sotterranee. Interrogarsi sul percorso ideativo interno alle opere, anche adottando le modalità tradizionali della storia dell'arte, può spiegare meglio le ragioni della loro calamitante forza espressiva.