

«Oltre l'oggetto»: qualche considerazione su Arte Povera e *performance*

L'insistenza sull'arte come libera azione, sulla smaterializzazione dei lavori e sull'unione arte-vita nei testi sull'Arte Povera fra il 1967 e il 1971, cui corrisponde un'idea dell'opera basata sulla temporalità e la contingenza dell'oggetto e dell'esperienza spaziale

«Una soluzione consiste nel lavorare oltre l'oggetto – l'oggetto in sé come risultato concreto e percettivo – verso lo spettacolo, in unione col teatro»¹. Così scrive Tommaso Trini nel gennaio del 1969 in un testo pubblicato su «Domus» (e poi ripreso nel catalogo della celebre mostra *When Attitudes Become Form*). Trini è uno dei critici che seguono più da vicino l'Arte Povera, il nucleo di artisti così denominato da Germano Celant nell'autunno del 1967, in occasione della mostra *Arte Povera – Im Spazio*, tenutasi alla galleria La Bertesca di Genova, e via via arricchitosi di presenze (la sua vita come gruppo, per decisione di Celant, si chiude nel 1971, con l'esposizione *Arte povera: 13 Italienische Künstler. Dokumentation und neue Werke*, tenutasi al Kunstverein di Monaco di Baviera, nel maggio e giugno di quell'anno). Il tema di fondo in tutti i testi che accompagnano l'Arte Povera, in appoggio o in fiancheggiamento, è quello dell'azione, o meglio, del libero agire, «di una ricerca di vita, e di vita liberata»², che trova in fondo la sua radice più diretta in Italia nelle idee espresse da Piero Manzoni all'alba degli anni Sessanta. Esse possono essere riassunte nella celebre conclusione di *Libera Dimensione* (1960): «Non c'è nulla da dire, c'è solo da essere, c'è solo da vivere». Di fronte a siffatta insistenza³, ci si aspetterebbe che gli aspetti performativi fossero non soltanto presenti, ma predominanti nelle manifestazioni

dell'Arte Povera; invece non è proprio così. Le *performance* nell'Arte Povera (intendendo per *performance* un'azione che si svolge in un tempo determinato, di fronte a un pubblico) sono un aspetto non maggioritario in una situazione, tuttavia, in cui l'accento posto dalla critica sulla contingenza dell'oggetto e dello spazio dell'arte, e sul tendenziale dissolvimento dell'arte nell'azione – lo si vedrà – è assai forte. Partendo dall'idea di Peggy Phelan che «l'unica vita della performance [sia] nel presente»⁴, nel mio scritto mi pongo essenzialmente una domanda: mi chiedo se i caratteri legati alla temporalità del vissuto corporeo (e quindi irripetibili) connaturati alla *performance*, nell'Arte Povera (negli anni in cui sotto a questa denominazione si raccoglie una collettività di artisti) non siano legati soltanto ai lavori in senso stretto performativi – presenti, ma non in modo massiccio né tantomeno esclusivo – o alle azioni, ma anche al lavoro condotto nello spazio e con gli oggetti. Il mio scritto cerca quindi di indagare sulle condizioni di possibilità della *performance* nell'Arte Povera; si domanda se l'idea poverista che l'opera d'arte non sia mai stabile e data una volta per tutte non abbia una valenza potenzialmente performativa; propone di considerare come precedente per i lavori di Arte Povera legati all'esperienza vissuta dell'oggetto e dello spazio gli ambienti dell'arte programmata, in particolare quelli del gruppo T; si interroga sui

rapporti fra gli oggetti e lo spazio nell'Arte Povera e propone qualche esempio.

Dal 2 luglio all'1 ottobre 1967, quando di Arte Povera si doveva ancora cominciare a parlare, al Palazzo Trinci di Foligno si tiene una mostra dal titolo *Lo spazio dell'immagine*, nella quale è affrontata la dimensione ambientale delle recenti ricerche visive: all'idea dell'opera come oggetto stabile si sostituisce quella di un'«immagine visuale concepita come spazialità ambientale», che Gillo Dorfles nel 1967, nel testo redatto per il catalogo della mostra, considera come «uno dei modi più singolari di questo divenire dell'arte attuale»⁵. Accanto a Dorfles, intervengono vari altri critici, ma l'autore che si dimostra più attento ai potenziali sviluppi di queste nuove dimensioni dell'arte visiva è Germano Celant, che di lì a poco inventerà la definizione di Arte Povera. Secondo Celant, la situazione dell'arte visiva è caratterizzata da un passaggio «dallo stadio visivo allo stadio spaziotemporale», che «ha condotto l'immagine dal significare lo spazio a essere lo spazio». L'opera esiste in una situazione spazialmente contingente, altamente temporalizzata, legata alla sua installazione: di qui la definizione di «im-spazio» (immagine-spazio). Si tratta, sostiene ancora Celant, di una ricerca sviluppatasi in «due diversi modi, derivati dalle ricerche programmate e oggettuali». Un primo modo – cui partecipano i «ricercatori programmati italiani», fra i quali Celant cita Alviani, A. Biasi, Boriani, Castellani, Fabro, Scheggi e i gruppi MID, T ed N e i Minimalisti statunitensi – in cui, dice Celant, prevale l'aspetto progettuale e nulla è lasciato «alla decisione immediata», mentre la seconda modalità – attorno a cui Celant aggrega i nomi di Ceroli, Festa, Gilardi, Marotta, Mattiacci, Notari, Pascali e Pistoletto – è basata non sulla «coordinazione» delle forme, «ma sulla sconnessione della loro funzionalità». Da una siffatta disarticolazione emerge una spazialità frammentaria, fatta di rapporti provvisori fra parti (si dirà più sotto quanto l'idea di una spazialità contingente, costruita per addizione di oggetti e fatta quindi di pieni e vuoti, di spazi occupati e interstiziali che il corpo dello spettatore può percorrere, sia rilevante negli artisti poveristi). Non vi è nulla di predeterminato, quindi: l'«im-spazio» è visto come «processo»⁶. Pochi mesi dopo *Lo spazio dell'immagine*, Celant riprende la definizione di «im-spazio» per la mostra fondativa del movimento, *Arte Povera-Im spazio*, appunto, che si tiene alla galleria La Bertesca di Genova nel settembre-ottobre 1967. Nella presentazione in catalogo Celant si richiama continuamente all'effrazione del confine tra arte e vita: «agire» ed «essere»⁷, queste le parole

d'ordine entro le quali vengono riassorbiti anche oggetti e materie di cui è fatta l'opera. L'Arte Povera è «impegnata con la contingenza, con l'evento, con l'astorico, col presente»⁸, scrive ancora Celant in *Appunti per una guerriglia*, apparso su «Flash Art» nel numero di novembre-dicembre del 1967. Nel testo che accompagna la mostra *Arte Povera* alla galleria De' Foscherari di Bologna nel febbraio-marzo 1968, Celant torna sull'idea di un'arte intesa come un'«agire libero»⁹, basato sulla «irripetibilità di ogni istante»¹⁰, dice ancora, rubando queste ultime parole a Pistoletto.

Il 1968, peraltro, è l'anno nel quale l'Arte Povera comincia a varcare i confini italiani per diventare nota anche all'estero, prima con le partecipazioni a *Prospect '68*, a Düsseldorf (Anselmo, Boetti, Calzolari, Mario Merz, Piacentino e Prini); poi con l'inclusione (da parte di Robert Morris), di Anselmo e Zorio nella mostra *9 at Leo Castelli* da lui curata presso lo spazio Castelli Warehouse nel dicembre di quello stesso anno¹¹. L'anno successivo i poveristi vengono invitati a partecipare alle due grandi mostre rivolte a fare il punto sull'arte presente, *Op losse Schroeven*, allo Stedelijk Museum di Amsterdam, curata da Wim Beeren, e l'ancora più celebre *When Attitudes Become Form*, allestita alla Kunsthalle di Berna da Harald Szeemann, nell'organizzazione delle quali (specie della prima) Piero Gilardi ha un ruolo importante¹².

Tornando all'Italia, per tutto il fatidico maggio del 1968 si tiene a Roma, presso la galleria La Tartaruga, il *Teatro delle mostre*, una *suite* di esposizioni ideata dal gallerista Plinio De Martiis¹³, ciascuna delle quali dura una giornata (dalla sera al pomeriggio del giorno successivo): nella manifestazione sono coinvolti molti protagonisti dell'arte di ricerca italiana del momento, compresi alcuni poveristi, come Boetti, Calzolari, Paolini e Prini. La natura stessa di esposizione effimera fa sì che al *Teatro delle mostre* vengano proposti vari lavori di carattere *lato sensu* performativo. Ad esempio Alighiero Boetti propone *Un cielo*, un grande telaio su cui installa una carta blu; ogni visitatore che entra è invitato a produrre un forellino con un chiodo; vista la presenza di luci retrostanti, la carta traforata si trasforma ben presto in un firmamento. E Calzolari, facendo sciogliere un blocco di ghiaccio, innesca una reazione chimica per cui, dopo un'esplosione, si leva un fumo viola che si diffonde per la galleria. Il catalogo esce a mostra finita e contiene una quantità di scatti di De Martiis (fotografo oltre che gallerista), che documentano e reinterpretano opere e situazioni susseguitesesi nel *Teatro delle mostre*, accentuando gli aspetti legati alla temporalità e alla contingenza dei lavori: gli

stessi affrontati sin dal titolo (*Arte e tempo*) dal testo di Maurizio Calvesi, chiamato a commentare a caldo la sequenza di mostre appena conclusasi. Sulla scia del pensiero di John Dewey¹⁴, Calvesi sottolinea l'importanza dell'arte come esperienza e di una conoscenza che si costruisce e si arricchisce dinamicamente: essa «non è mai un traguardo, ma un processo, un'operazione attiva»¹⁵, aspetti che il *Teatro delle mostre* nella sua struttura rispecchia.

L'aspetto performativo è centrale in *Arte Povera + Azioni Povere*¹⁶, la mostra tenutasi presso gli Arsenali di Amalfi nell'ottobre 1968, in cui accanto agli artisti dell'Arte Povera vengono invitati a partecipare l'inglese Richard Long e gli olandesi Jan Dibbets e Geer van Elk. Lo Zoo, il gruppo teatrale cui aveva dato vita nella primavera di quell'anno Michelangelo Pistoletto, mette in scena sulla piazza antistante l'Arsenale *L'uomo ammaestrato*¹⁷. In assonanza con quest'ultimo e con le altre «azioni povere» presenti in mostra, uno dei numerosi testi in catalogo viene affidato al maggior sostenitore dell'avanguardia teatrale del momento, Giuseppe Bartolucci: arti visive e teatro aspirano infatti entrambi a eliminare i confini reciproci¹⁸ e, più in generale, a demolire la separazione fra arte e vita, alla ricerca di una dimensione di autenticità. Il teatro d'avanguardia di quegli anni ha quindi un carattere di accadimento, dice Bartolucci, come ad esempio negli spettacoli del Living Theatre o dell'Open Theatre; in esperienze siffatte viene rivalutata «l'azione, non fine a sé stessa o referente di qualcosa di altro, ma profondamente innovatrice», capace di indurre cambiamenti nella «vita collettiva»¹⁹. Analoga coloritura politica anima il testo di Achille Bonito Oliva per lo stesso catalogo: alla reificazione e alla mercificazione dell'arte, scrive il critico, l'avanguardia risponde accentuando l'importanza del corpo, divenuto «campo di potenzialità assoluta, dove l'immaginazione non trova alcuna resistenza»²⁰. E Celant, nel passaggio dall'Arte Povera alle Azioni Povere, vede l'opzione verso una smaterializzazione dell'opera d'arte: lavori lontani «da qualsiasi apologia oggettuale [...]: le azioni diventano contingenti, foniche e scritte, non lasciano tracce utilizzabili o strumentalizzabili»²¹. L'analogo dell'arte diventa così il teatro.

La stretta relazione con la teatralità (assunta nel senso attribuito alla parola da Michael Fried in *Art and Objecthood*, del 1967) caratterizza anche il già citato *Nuovo alfabeto per corpo e materia* (1969) di Tommaso Trini: archiviata definitivamente l'idea di una coerenza stilistica e linguistica, non esiste più un'apprezzabile differenza fra l'uso delle materie e quello

dell'azione: «La reale struttura linguistica è la sequenza di atti e di oggetti sempre diversi, di comportamenti e processi, con cui questi artisti cercano un'uscita dalla competitività e dalla mercificazione; alcuni non producono oggetti, ma spettacolo, creazione fluida in osmosi con il teatro»²². La qualità contingente della teatralità si estende quindi anche a materie e oggetti: questi ultimi vengono agiti dall'artista nella dimensione di un «bricolage mentale e comportamentistico» e divengono «strumenti di fortuna» in cui di volta in volta si materializza il linguaggio; poi «la materia evapora e diventa un'operazione»²³.

Nel libro *Arte Povera*, pubblicato nello stesso 1969, Celant torna sul rapporto arte-vita; citando John Cage afferma: «L'arte diviene una sorta di condizione sperimentale in cui si sperimenta il vivere»²⁴. Un bisogno di autenticità spinge l'arte verso gli «elementi primigeni della natura [...], della vita [...] e della politica»²⁵, ambiti, ormai difficilmente distinguibili l'uno dall'altro. L'anno successivo anche Renato Barilli, nell'introdurre la mostra *Gennaio 70*, tenutasi al Museo Civico di Bologna, dove esponevano, tra gli altri, gli artisti dell'Arte Povera, sottolinea che ormai l'accento è posto sul «fare» stesso», sul «comportamento»²⁶.

Nell'estate del 1969 si tiene a San Benedetto del Tronto la mostra *Al di là della pittura*, che riunisce artisti «programmati» e, benché minoritari, d'ambito poverista o processuale²⁷. Si ripropone quindi la questione dell'esperienza vissuta dello spazio, comune a entrambi gli ambiti di ricerca. Filiberto Menna in catalogo parla della possibilità di esperire i lavori muovendosi al loro interno e «stabilendo relazioni continuamente mutevoli con gli oggetti»²⁸ che lo abitano: l'oggetto quindi «contribuisce a realizzare uno spazio vitale, si trasforma in una sorta di attrezzo per la scena della nostra esistenza quotidiana»²⁹.

Anche in *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, la mostra curata da Achille Bonito Oliva per gli Incontri Internazionali d'arte e tenutasi nel 1970 al Palazzo delle Esposizioni di Roma, sono presenti sia gli artisti processuali, postminimalisti, poveristi sia gli artisti dell'arte programmata³⁰. Il catalogo di *Vitalità* comprende un testo introduttivo di Bonito Oliva e alcuni collage di testi di altri critici scritti per precedenti occasioni; ed è interessante il confronto fra le parole del maggior sostenitore delle ricerche cinetiche e programmate in Italia nella prima metà degli anni Sessanta, Giulio Carlo Argan, e quelle del curatore della mostra. Commentando entrambi lavori basati sul rapporto dinamico con lo spazio pro-

posto dagli artisti ed esperito dal pubblico, Argan interpreta l'esperienza vissuta dello spazio come occasione gnoseologica³¹, Bonito Oliva insiste invece sul libero agire dell'artista: «Se l'arte vuole raggiungere la vita deve fare silenzio della propria necessità della forma e agire in estrema libertà attraverso il comportamento dell'artista»³².

La mostra *Arte Povera 13 Italienische Künstler. Dokumentation und neue Werke* al Kunstverein di Monaco nel 1971, curata da Eva Madelung, segna la fine dell'Arte Povera come fenomeno unitario: Celant, nel testo in catalogo, vede ormai un'avanguardia formata di «intellettuali» che comprende non solo i poveristi, ma anche cineasti, gruppi teatrali, architetti radicali, giornali di controinformazione. L'arte ormai è fusa con la vita: «diventa fatto, non possiede più una dimensione estetico-formale, ma pratico-concreta»³³.

Dal panorama appena tracciato, soltanto orientativo, emerge tuttavia che nei sostenitori dell'Arte Povera il passaggio dell'oggetto da una dimensione di permanenza a una di contingenza e la dimensione attiva e dinamica dell'esperienza dello spazio sono i connotati dominanti, continuamente ripetuti contro la nozione di un'opera intesa come realizzazione statica e permanente. Da questo punto di vista, un precedente significativo nell'arte italiana degli anni che precedono immediatamente l'Arte Povera sembra costituito dalle ricerche cinetiche e programmate, che nel 1964, grazie al Gruppo T, avevano assunto una dimensione ambientale. Si è visto sopra come, in alcune mostre, artisti programmati e processuali fossero posti fianco a fianco. La critica coeva tende a distinguere fra le due modalità di avvicinamento al tema dello spazio e dell'azione. Ad esempio Maurizio Calvesi, nel testo in catalogo della mostra *Lo spazio dell'immagine*, aveva distinto fra le ricerche cinetiche e programmate e quelle di carattere processuale: le prime si muovono infatti nel solco di una metodologia progettuale che, a parere del critico, impedisce un'implicazione diretta del pubblico nella relazione con lo spazio dell'opera. Calvesi riconosce, tuttavia, che «lo spazio come campo di relazione è il tema anche dell'arte programmata»³⁴. Nello stesso catalogo, lo si ricorderà, Celant aveva visto nelle esperienze «programmate e oggettuali» del recente passato la comune radice delle attuali ricerche gestaltiche e processuali dell'arte italiana. I critici italiani vedono quindi il legame fra l'esperienza dell'arte programmata italiana, in particolare nella sua declinazione ambientale, e lo spazio vissuto dell'Arte Povera: del resto il nuovo interesse

verso la corporeità, il rapporto fisico fra opera e pubblico³⁵ erano entrati nel dibattito recente dell'arte italiana proprio attraverso le esperienze di arte programmata, specialmente a partire dal 1964, quando vennero per la prima volta esposti gli ambienti del Gruppo T (la T, com'è noto, sta per 'tempo'). In essi si manifesta il «binomio abitabilità/interattività»³⁶, così importante negli sviluppi successivi dell'arte italiana nella chiave dell'esperienza fenomenologica dello spazio. Nel rapporto con il riguardante, sottolinea Lucilla Meloni, lo spazio si fa «attivo, mobile, provvisorio, legato al comportamento del fruitore stesso, in quella dialettica di programmazione e caso alla base dei precedenti lavori cinetici e programmati»³⁷. Con le ricerche degli anni immediatamente successivi gli ambienti del gruppo T condividono la smaterializzazione dell'oggetto, l'affermazione dell'«opera come campo sperimentale di esperienza»³⁸ e il legame con la temporalità dell'attualità e della vita: l'opera si compie, in sostanza, solo nel momento in cui è esperita³⁹. Nota la stessa autrice che, riguardo alla mostra *Gilardi, Piacentino, Pistoletto. Arte abitabile*, tenutasi nel giugno del 1966 presso la galleria Sperone di Torino e comprendente lavori di Piero Gilardi, Gianni Piacentino e Michelangelo Pistoletto, Germano Celant parla di uno spazio «assunto come 'campo sensibile', in cui l'ambiente dell'arte si fonde con lo spazio della vita, tanto da rendere l'arte abitabile»⁴⁰. Se ad *Arte abitabile* Piacentino e Pistoletto presentano oggetti, Gilardi espone una torretta di tubi metallici, cui il pubblico può accedere, cosa che succede anche in un lavoro *grossomodo* contemporaneo di Pistoletto, la *Struttura per parlare in piedi* (1965-1966). In questi ultimi lavori, vista la loro praticabilità, l'aspetto performativo, temporalizzato e contingente si manifesta con chiarezza; ma è proprio a tutta la nozione degli oggetti dell'Arte Povera in questa fase.

Per tanti versi è Michelangelo Pistoletto a porre per primo, entro la metà degli anni Sessanta molte delle questioni che saranno successivamente affrontate dagli altri poveristi: la contingenza dell'opera e degli oggetti e quello che Robert Lumley definisce come «il legame inestricabile fra lavoro ed esposizione»⁴¹; esso si manifesta già con la prima mostra dei quadri specchianti presso la galleria Galatea di Torino nel 1963 (con i conseguenti temi della «riflessione e del doppio»⁴²); poi con gli *Oggetti in meno* (dal dicembre 1965); e poi ancora con la formazione del gruppo teatrale Lo Zoo, fra il 1968 e il 1970, nella cui attività gli aspetti per-

formativi si sostituiscono del tutto, o quasi, agli aspetti oggettuali⁴³: partendo da una riflessione sulla pittura, Pistoletto a fine decennio con Lo Zoo passa, come dice Maria Teresa Roberto, a «un'estetica della relazione e della partecipazione»⁴⁴.

Il tema di una spazialità abitabile e dell'esplorazione fenomenologica dello spazio si pone in alcuni notissimi oggetti e azioni di artisti d'area poverista. Si ricorderà che ne *Lo spazio dell'immagine* sia Enrico Castellani sia Luciano Fabro erano inclusi fra gli artisti programmati (quest'ultimo sia da Dorfles sia, lo abbiamo visto, da Celant). Castellani, presente con *Ambiente Bianco*, del 1967, introduce il lavoro con un testo nel quale si dichiara contrario a definire lo spazio una volta per tutte, in modo «definitivo e irreversibile. [...] Al massimo è lecito strutturarne in modo da renderlo percettibile e sensorialmente fruibile; lo spazio in fondo ci interessa e ci preoccupa in quanto ci contiene»⁴⁵. Analoghe preoccupazioni per una consapevolezza dello spazio acquisita fenomenologicamente sembrano animare l'*In-Cubo* (1966), di Luciano Fabro, esposto nella stessa mostra. L'*In-Cubo* è un cubo, appunto, costituito da un'intelaiatura di legno e metallo e da pareti di tessuto bianco, esattamente commisurato al corpo di Fabro: appena più alto di lui, appena più largo dell'apertura delle sue braccia. Le fotografie di Giovanni Ricci (fig. 1), che lo documentano nel 1967 mentre l'artista entra al suo interno, allarga le braccia o alza le gambe, come se si trattasse di un'azione, testimoniano la corrispondenza del lavoro alle dimensioni del suo corpo: «Nelle foto lo si vede sempre collegato a dei miei gesti che misurano lo spazio, questo mi serviva per evidenziare che quel particolare spazio era costruito a mia misura»⁴⁶. L'esattezza delle dimensioni fa sì che, quando Fabro crea un *In-Cubo* per Carla Lonzi, lo crei a misura del corpo della critica d'arte, un poco più piccolo del suo. Si tratta quindi di un «cubo 'ad personam'», nato dall'esigenza di spostare l'attenzione dall'oggetto all'«attività artistica»⁴⁷. È un passaggio che non contempla, tuttavia la smaterializzazione degli oggetti: come dice Fabro nello stesso 1966 in un'intervista a Lonzi: «Per conoscere abbiamo bisogno delle cose»⁴⁸. Le cose aiutano nel ritrovarsi entro lo spazio e nel prenderne coscienza: qualcosa di simile era avvenuto, grazie non alla mediazione degli oggetti, ma al corto circuito fra grandi dimensioni della tela e percezione ravvicinata nella pittura dell'espressionismo astratto. A questo riguardo è suggestivo quel che dice Fabro definendo l'*In-Cubo*: «Un cubo largo quanto l'apertura



1. Luciano Fabro, *In-Cubo*, 1966 (foto: Giovanni Ricci, Milano).

delle braccia, perché naturalmente uno misura lo spazio allargando le braccia»⁴⁹. Misurare lo spazio allargando le braccia fa tornare alla mente la celebre frase di Willem de Kooning: «Se stendo le braccia vicino al resto di me e mi chiedo dove siano le mie dita: questo è tutto lo spazio di cui ho bisogno come pittore»⁵⁰. Il modo più diretto di interpretare la frase di de Kooning è di pensare al gesto compiuto da Boetti in studio davanti alla macchina fotografica di Paolo Muscat Sartor, mentre scrive con entrambe le mani, specularmente, *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta*. L'azione fu ripetuta davanti al pubblico in una serie di *performance* nello stesso anno 1970, con scritte diverse, ad esempio *Ciò che parla sempre in silenzio è il corpo*, una frase tratta da uno dei suoi autori prediletti di questo momento, Norman O. Brown⁵¹. Riferisce Annemarie Sauzeau Boetti di quanto, attorno al 1971, Boetti fosse «infastidito dall'eccessivo culto della *performance*, dell'azione artistica, di cui si compiacevano le avanguardie da New York all'Italia»⁵². Tuttavia, non solo Boetti ha posto in atto in quegli anni alcune azioni e per-

formance, ma anche i suoi primi lavori poveristi denunciano continuamente una tensione fra oggettualità e comportamento, quasi fossero eventi fermati nel loro accadere: nel 1967, nel testo per la mostra *Arte Povera-Im spazio* alla galleria La Bertesca di Genova, Celant segnala che in lavori siffatti l'artista pone l'accento non già sugli oggetti, ma sui comportamenti che li determinano: procedure di «accumulo», «montaggio», «incastro» e «mucchio»⁵³. Celant nel 1968 cita «il ping pong ottico, la lampada annuale, il rotolo di cartone (fig. 2) [rispetto al *Rotolo di cartone ondulato* Briony Fer dice: «La torre è quel che rimane del gesto»⁵⁴], la catasta»⁵⁵, o le colonne: tutti risultati di processi elementari, analoghi a quelli del gioco infantile. Si tratta di oggetti non dotati di un'intrinseca artisticità: «costruzioni prive di arte» le definisce Marc Godfrey, che le paragona a «giocattoli per bambini gonfiati ed espansi»⁵⁶, non dissimili, in questo senso, da molti oggetti di Pino Pascali⁵⁷.

Emilio Prini, forse l'artista fra quelli dell'Arte Povera che tende con più coerenza verso la smaterializzazione dell'oggetto artistico, com-

pie nel 1967, in *Perimetro d'aria* (esposto alla prima mostra dell'Arte Povera a La Bertesca), «una semplice azione di perimetraggio ottico-sonoro»⁵⁸ di una stanza, mediante la sottolineatura degli angoli dello spazio e del suo centro con luci al neon che via via si accendono con rumore di interruttori. Sia nel *Perimetro d'aria* di Prini, sia nell'*In-Cubo* di Fabro, l'artista prende atto dello spazio con il suo corpo; la differenza è che Prini rileva una stanza data, definendo un vuoto non metafisico, ma fenomenologico, che attende di essere esperito da una persona in movimento, mentre Fabro crea un volume commisurato specificamente alle dimensioni del proprio corpo. Secondo Celant, del resto, lo spazio in cui l'Arte Povera «avviene» è quello «quotidiano» della «stanza», dove il ruolo dell'artista e del pubblico si mescolano: «lo spazio diventa scena e platea insieme»⁵⁹. L'idea del cubo, stavolta specchiante, è ripresa da Fabro in un lavoro performativo sin dal titolo, *Allestimento teatrale* (1967). Si tratta di un cubo specchiante, appunto, entro il quale l'artista pone un attore che interpreta un monologo e si riflette all'infinito nelle pareti interne del cubo, di fronte a un pubblico che si specchia invece sulle pareti esterne. Fabro gioca sulle «ambiguità»⁶⁰ dei ruoli: tramite il gioco dei riflessi, l'attore diviene il suo pubblico e il pubblico guarda se stesso come se fosse di fronte a un gruppo di attori. L'autore considera questo lavoro a cavallo fra «l'arte tattile e visiva e il teatro visivo e sonoro»⁶¹.

In un gruppo di lavori di Giuseppe Penone, della fine degli anni Sessanta, si avverte una tensione verso l'immaterialità dell'azione analoga a quella vista nell'*In-Cubo* e negli altri lavori appena menzionati: si tratta di opere che hanno anch'esse a che fare con la misura del corpo, ma non giungono tuttavia a una dimensione pienamente performativa. Qui il corpo non è inserito, come avviene nell'*In-Cubo*, entro una porzione di spazio artificialmente ritagliata per adattarsi alle dimensioni dell'artista; Penone cerca piuttosto di definire il confine fra sé e il mondo e il rapporto fra il tempo umano e quello della natura. Si tratta di lavori basati sulla traccia del corpo dell'artista, come la serie *Alpi Marittime* (1968): in *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, Penone stringe con la mano un tronco d'albero e poi lascia su di esso il calco metallico di quella stessa mano, a segnare il suo passaggio nella vita della pianta; in *L'albero ricorderà il contatto*, l'artista abbraccia un tronco d'albero e poi vi lascia la sagoma del suo corpo, rilevata con il filo metallico; *La mia altezza, la larghezza delle mie braccia, il*

2. Alighiero Boetti, *Rotolo di cartone ondulato*, 1966, Torino, GAM - Galleria d'Arte Moderna.



mio spessore, in un ruscello (fig. 3), una cornice di cemento commensurata alla misura del corpo di Penone a braccia allargate, sulla quale l'artista ha lasciato sui lati l'impronta delle mani, dei piedi e della testa, è immersa in un corso d'acqua. Non si tratta, come rileva Corinna Criticos, di *performance*⁶², perché l'artista agisce in assenza di pubblico e si affida, come dice altrove parlando di *Rovesciare i propri occhi* (1970), «all'esito incerto della fotografia»⁶³. E, tuttavia, proprio l'uso del corpo dell'artista come materiale in rapporto ad altri materiali sembra portarlo in una zona non lontana da quella performativa: «La materia non è più l'oggetto brutto dell'esperienza diretta, ma è interamente contingente, sempre in circolazione, mai stabile»⁶⁴.

In un lavoro del 1967, dedicato a Fabro, *To L.F.*, del 1967 (fig. 4), Giulio Paolini si rappresenta con il pieghevole della personale dell'amico alla Galleria Notizie di Torino nel gennaio di quello stesso anno, in cui Fabro compare in numerosi scatti fotografici all'interno dell'*In-Cubo*. Benché in modo assai più mentale di quanto avviene nell'opera di Fabro, Paolini interroga lo spazio dell'arte, in rapporto a quello della vita, ad esempio in *Ut-op.*, del 1966, in cui «tre tele preparate di formato quadrato segnano i tre piani fra loro perpendicolari che formano l'angolo di una stanza»⁶⁵, ponendosi anche come luogo generativo di spazio. Pure qui si tratta di uno spazio non generico, ma connotato come abitabile: quello di una stanza. L'idea di uno spazio come attivatore del movimento umano si ritrova in Paolini nell'idea di una scenografia intesa non come «cornice visuale di quanto accade», ma come motore: essa «crea uno spazio adeguato, rivela lo spazio nel quale l'azione avviene. E l'azione avviene grazie alla scena e non (suo malgrado) perché circoscritta dalla scena»⁶⁶.

Insomma, a me sembra che, più che adottare la *performance* in quanto tale, i poveristi preferiscano assumere l'oggetto in una chiave di contingenza e di temporalizzazione, facendogli acquisire, nella messa in opera, la qualità impermanente propria della *performance*; mi pare, inoltre, che questo avvenga nell'Arte Povera più che in altre esperienze di arte processuale contemporanea al di qua e al di là dell'Atlantico. L'oggetto perde d'importanza in quanto cosa, e ne acquista nei termini delle relazioni attive da esso innescate con l'artista, il pubblico e lo spazio, assunto nella sua dimensione fenomenologica. Lo dice bene Daniela Palazzoli nel testo che accompagna la mostra *Con temp l'azione* (allestita fra il dicembre 1967 e il gennaio 1968 in tre diverse gallerie torinesi, il Punto, Sperone e Stein, curata dalla stessa Palazzoli e comprendente



3. Giuseppe Penone, *Alpi Marittime. La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore, in un ruscello*, 1968, 5 fotografie in b/n su carta, cm. 40x40, MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna (foto: Guglielmo M. 2009, grazie al contributo dell'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna ai sensi della L.R. 18/2000).

4. Giulio Paolini, *To L.F.*, 1967, Como, collezione privata (foto Anna Piva).





5. Michelangelo Pistoletto, *Sculptura da passeggio*, 1967, azione, per strada, Torino, dicembre 1967 e gennaio 1968 (fotogramma dal film di Ugo Nespolo, *Buongiorno Michelangelo*, 1968).

gli artisti dell'Arte Povera): «Importanti non sono le cose, ma ciò che si aggiunge alle cose. Le cose non sono più per sé. Sono per ciò che producono. Per i rapporti che stabiliscono»⁶⁷. L'esempio offerto è quello degli specchi di Pistoletto che assolvono, secondo Palazzoli, «funzioni aperte»: esistono, cioè, come occasioni di esperienza⁶⁸. Lo stesso Pistoletto, peraltro, accompagnato da Maria Pioppi, in occasione dell'inaugurazione della mostra, il 4 dicembre del '67, dà vita a un evento performativo, servendosi di uno degli *Oggetti in meno*, la grande palla di giornali che fa rotolare per le vie di Torino, fra le tre sedi della mostra, ripreso nel film *Buongiorno Michelangelo* da Ugo Nespolo (fig. 5).

La qualità contingente e temporalizzata dell'oggetto fa sì che l'accento, oltre che sull'azione in sé, si sposti sullo spazio, in quanto contesto del rapporto fra gli oggetti. Come afferma Palazzoli a proposito del lavoro di Luciano Fabro, l'artista «non ripropone l'oggetto», piuttosto «gli fissa delle coordinate», perché il presupposto dell'esperienza è quello di «stabilire delle correlazioni»⁶⁹. Si tratta quindi di una spazialità che si costruisce a partire non dagli oggetti isolati, ma dall'esperienza delle loro relazioni reciproche e dal rapporto tra essi e la presenza dell'artista. Palazzoli parla di «nesso d'oggetti»⁷⁰: non importa l'oggetto, ma l'incontro con l'oggetto, da parte di uno spettatore in movimento⁷¹. Questa qualità si riflette in una predilezione per gli spazi interstiziali fra gli oggetti: essi presuppongono

un'esperienza dinamica dello spazio, di natura analoga a quella posta in atto ed esperita nella *performance*. Come scrive Pistoletto a proposito dei suoi *Oggetti in meno*: «Il vizio di considerare unicamente il pieno delle cose non lascia il tempo di considerare che in verità si circola soltanto nei canali fisici che gli oggetti ci lasciano liberi»; si vive davvero solo nello «spazio vuoto»⁷², non occupato dalle cose. Nel 1966 Pino Pascali, a una Carla Lonzi abilissima a conservare nello scritto la vivacità del parlato, dice cose non molto diverse: «Il mondo è fatto come un grande meccanismo dove uno ha tanti pezzi. Solo non sono dei pezzi tutti uguali, ma tutti differenti e proprio incastrandoli uno nell'altro si crea una possibilità o la si scarta»⁷³. Secondo Germano Celant, anche in Mario Merz avviene qualcosa di simile; la luce al neon assume nel suo lavoro un carattere «associante»: grazie a esso gli oggetti vengono percepiti «a 'blocchi' [...], [come] una serie di assemblaggi, con significato autonomo»⁷⁴. E anche Giulio Paolini, quando mette in opera gli oggetti, non lo fa per porli «in evidenza in quanto oggetti»: essi «quasi paradossalmente sono lì per annullarsi, per rendere invece visibile lo spazio che vengono a formare»⁷⁵. In questo modo, nota Alex Potts, l'assieme degli oggetti si costituisce in una «sorta di totalità» che dà l'impressione di essersi formata «in modo casuale e quasi contingente», «generata in ugual misura dai vuoti e dagli intervalli fra gli oggetti

6. Allestimento della mostra personale di Alighiero Boetti alla Galleria Christian Stein, Torino, gennaio 1967.



(e dalle continuità e discontinuità fluttuanti che si stabiliscono fra loro momento per momento) e dalla loro formazione individuale»⁷⁶.

In questa nuova concezione rientrano le stesse modalità di allestire le mostre in luoghi eterodossi e soprattutto con opere che condividono lo stesso spazio e definiscono fra loro rapporti che non si limitano a quelli di buon vicinato, ma sconfinano quasi invariabilmente nell'interazione reciproca, come ad esempio, in Italia, nell'*accrochage* della personale di Boetti da Christian Stein, a Torino (fig. 6), del Deposito d'arte presente, sempre a Torino o, all'estero, nell'installazione della mostra *9 at Leo Castelli*, a New York, o ancora in quella di *When Attitudes Become Form*, a Berna e nelle tappe successive dell'esposizione, al Museum Haus Lange, di Krefeld, e poi all'Institute of Contemporary Arts, di Londra⁷⁷.

Come ricorda Briony Fer, Roland Barthes, in un elogio di Antonioni, parla della concentrazione dell'artista sugli interstizi fra le cose⁷⁸; in questo scritto Barthes dice che Matisse era stato in grado di catturare «l'oggetto [...] in quel raro momento in cui il pieno della sua identità cade bruscamente in un nuovo spazio, quello dell'Interstizio»⁷⁹. Una simile «caduta», dalla fissità dell'oggetto alla temporalità dell'esperienza vissuta, mi sembra caratterizzi i lavori dell'Arte Povera, e che essi, nel loro continuo rinvio al corpo, si situino in una zona molto vicina a quella della *performance*.

Claudio Zambianchi
*Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo,
Sapienza Università di Roma*

NOTE

Desidero ringraziare Raffaella Perna, per la lettura attenta e i preziosi consigli; Maria Teresa Roberto e Ilaria Schiaffini per le indicazioni e i suggerimenti; Carlotta Sylos Calò per l'aiuto insostituibile nel reperimento delle immagini; inoltre, per la collaborazione e la cortesia nel concedere le immagini e i diritti di riproduzione, ringrazio l'Archivio Luciano e Carla Fabro, in particolare Silvia Fabro; i titolari dell'Archivio Fotografico Giovanni Ricci e Annalisa Guidetti; la Fondazione

Alighiero e Boetti, in particolare Francesca Franco; il Museo Mambo, in particolare Barbara Secci; la Fondazione Giulio e Anna Paolini, in particolare Maddalena Disch; la Fondazione Pistoletto, in particolare Marco Farano. Le traduzioni, ove non altrimenti indicato, sono mie. Nelle note si è cercato di fare riferimento alle sedi di pubblicazione di più facile reperibilità.

1. T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia* (1969); ora in G. Celant, *Arte Povera. Storie e Protagonisti*, Milano, 1985, p. 112 (i testi relativi all'Arte Povera si citano

tutti, ove possibile, da questo libro che, dopo una complessa vicenda editoriale, è stato ripubblicato tal quale all'interno di G. Celant, *Arte Povera. Storie e storie*, Milano, 2011, ed è quindi facilmente reperibile).

2. Ivi, p. 110.

3. «Il performativo è il concetto che serve a definire l'esistenza dell'Arte Povera sin dalle sue prime apparizioni»: M. d'Argenzio, *Arte Povera. Opera in atto*, in *Arte Povera 2011*, catalogo delle mostre, a cura di G. Celant, Milano, 2011, pp. 616-629.

4. P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London e New York, 1993, p. 146.

5. G. Dorflès, in *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 1967), Venezia, 1967, p. 25.

6. Tutte le citazioni da G. Celant, ivi, p. 20.

7. G. Celant, *Arte Povera* (1967); ora in *Id.*, *Arte Povera. Storie e Protagonisti*, cit., p. 32.

8. G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* (1967); ora in *Id.*, *Arte Povera. Storie e Protagonisti*, cit., p. 34.

9. G. Celant, *Arte Povera* (1968); ora in *Id.*, *Arte Povera. Storie e Protagonisti*, cit., p. 48.

10. Ivi, p. 52.

11. R. Lumley, *Spaces of Arte Povera*, in *Zero to infinity: Arte Povera 1962-1972*, catalogo della mostra (London, Tate Modern, poi altrove), a cura di R. Flood e F. Morris, 2001, p. 59.

12. C. Rattemeyer, «Op losse Schroeven» and «When Attitudes Become Form» 1969, in *Id.* (a cura di), *Exhibition Histories. Exhibiting the New Art: «Op losse Schroeven» and «When Attitudes Become Form»*, pp. 46-49; v. anche L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Milano, 2010, p. 169.

13. Sul *Teatro delle mostre* è appena uscito un libro che ne propone una documentata ricostruzione: I. Bernardi, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Milano, 2014.

14. M. Calvesi, *Arte e tempo*, in *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga), 1968, p.n.n. C. Gilman ritiene che alcune delle idee presenti in questo saggio fossero state avanzate dall'autore già nel suo testo per il catalogo della mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, tenutasi alla galleria L'Attico, di Fabio Sargentini, nel giugno del 1967, che comprendeva opere di quattro futuri poveristi: G. G. Kounellis, P. Pascali e P. Pistoletto (oltre che di B. Bignardi, C. Ceroli e S. Schifano) e che il gallerista considera la vera manifestazione iniziale dell'Arte Povera: C. Gilman, *L'arte Povera a Roma*, in G. Guercio e A. Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Milano, 2010, p. 46. Il pensiero di Dewey, nota Corinna Criticos, è in questo momento oggetto di riflessione nella cultura italiana: la sua influenza si avverte in Fabro, nel Pistoletto dei quadri specchianti e degli *Oggetti in meno*, nell'Umberto Eco di *Opera Aperta*: C. Criticos, *Reading Arte Povera*, in *Zero to infinity: Arte Povera 1962-1972*, catalogo, cit., p. 68.

15. Calvesi, *Arte e tempo*, cit.

16. Su questa mostra v. A. Trimarco, *Amalfi «Arte povera più Azioni povere»*, in *Arte Povera 2011*, cit., pp. 204-211.

17. Lo Zoo, con una lettera scritta il 5 dicembre 1968 a Marcello Rumma, collezionista, editore e *deus ex machina* della mostra, prende le distanze dalla definizione di

«Arte Povera»; v. M. T. Roberto, *Davanti allo specchio, al di qua delle sbarre. Lo Zoo dagli antefatti a L'uomo nero, 1966/1970*, in M. Farano, M. C. Mundici e M. T. Roberto, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni*, Torino, 2005, p. 22.

18. Nel 1968 veniva tradotto in italiano il testo di Michael Kirby sullo *happening* (pubblicato nel 1965 negli Stati Uniti), dove l'autore individua in esso una radice legata all'avanguardia teatrale novecentesca piuttosto che alle arti visive; già da un anno era disponibile in traduzione italiana il saggio del 1962 di Susan Sontag sul medesimo argomento, dove gli aspetti legati alla contingenza e alla temporalità, in una chiave vicina al teatro, sono al centro dell'attenzione dell'autrice: v. M. Kirby, *Happenings. An Illustrated Anthology* (1965), trad. it. di A. Piva, *Happening / Antologia illustrata*, Bari, 1968; S. Sontag, *Happenings: An Art of Radical Juxtaposition* (1962), trad. it. di E. Capriolo, *Happening: un'arte di accostamento radicale*, in *Ead.*, *Contro l'interpretazione*, Milano, 1967, pp. 343-358. Su Arte Povera e teatro v. M. T. Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica*, in *Arte Povera 2011*, cit., pp. 630-639; testi aggiornati sull'avanguardia teatrale romana degli anni Sessanta e Settanta si trovano in S. Carandini (a cura di), *Memorie dalle cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, Roma, 2013 (numero speciale della rivista «Biblioteca Teatrale», 2012, 101-103, gennaio-settembre, che raccoglie gli atti delle giornate di studi sul tema, svoltesi alla Sapienza di Roma il 19 e 20 maggio 2008); alcuni dei contributi lambiscono l'area del rapporto, così intenso in quegli anni nell'ambito delle ricerche di cui tratto, fra teatro e arte. Sull'argomento v. anche V. Valentini, *La politica dell'esperienza: il teatro tra le arti a Roma*, in *Anni '70. Arte a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2013-2014), a cura di D. Lancioni, Roma, 2013.

19. G. Bartolucci, *Azioni povere su un teatro povero* (1968); ora in G. Celant, *Arte Povera. Storie e Protagonisti*, cit., p. 82.

20. A. Bonito Oliva, *Contro la solitudine degli oggetti* (1968); ora in G. Celant, *Arte Povera. Storie e Protagonisti*, cit., p. 86.

21. G. Celant, *Azione Povera* (1968); ora in *Id.*, *Arte Povera. Storie e Protagonisti*, cit., p. 88.

22. T. Trini, *Nuovo alfabeto*, cit., p. 112.

23. *Ibidem*.

24. G. Celant, *Arte Povera* (1969); ora in *Id.*, *Arte Povera. Storie e Protagonisti*, cit., p. 120.

25. Ivi, p. 122.

26. R. Barilli, testo in catalogo della mostra *Gennaio 70* (1970); ora in G. Celant, *Arte Povera. Storie e Protagonisti*, cit., p. 130; la mostra *Gennaio 70* era curata, oltre che da Barilli, da Calvesi, Trini e Andrea Emiliani.

27. Lo sottolinea G. Dorflès nella sua introduzione al catalogo, *Artificiale e naturale nelle ultime correnti artistiche audio-visive*, in *Al di là della pittura: esperienze al di là della pittura, cinema indipendente, internazionale del multiplo, nuove esperienze sonore*, catalogo della mostra (San Benedetto del Tronto, Palazzo scolastico Gabrielli), a cura di G. Dorflès, L. Marucci, F. Menna, Firenze, 1969, p.n.n.

28. F. Menna, *Dall'oggetto allo spazio virtuale*, ivi, p.n.n.

29. Ivi.

30. L'arte cinetica e programmata è invece assente nella successiva grande mostra allestita tre anni dopo, *Contem-*

poranea, sotto la curatela generale di Bonito Oliva, sempre per gli Incontri Internazionali d'arte nel parcheggio appena ultimato di Villa Borghese a Roma.

31. V. ad es. G.C. Argan, *La ricerca gestaltica* (agosto 1963), o *Forma e formazione* (settembre 1963); in *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 1970-1971), a cura di A. Bonito Oliva, Firenze, 1970, p.n.n.

32. A. Bonito Oliva, *Vitalità del negativo*; ora in G. Celant, *Arte Povera. Storie e Protagonisti*, cit., p. 150.

33. G. Celant, *Senza Titolo* (1971); ora in *Id.*, *Arte Povera. Storie e Protagonisti*, cit., p. 154.

34. M. Calvesi, in *Lo spazio dell'immagine*, cit., p. 14.

35. C. Criticos, *Reading Arte Povera*, cit., p. 70.

36. L. Meloni, *Gli ambienti del Gruppo T: arte immersiva e interattiva*, Cinisello Balsamo, 2004, p. 19.

37. Ivi, p. 20.

38. Ivi, p. 88.

39. Ivi, p. 90.

40. G. Celant, *Precronistoria 1966-69: minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*, Firenze, 1976, pp. 10-11. Su *Arte abitabile* v. anche M. C. Mundici, *Torino 1963-1968*, in A. Minola, M. C. Mundici, F. Poli e M. T. Roberto, *Gian Enzo Sperone. Torino, Roma, New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, Torino, 2000, pp. 22-24; e L. Conte, *Materia, corpo, azione*, cit., pp. 64 e 87-88.

41. R. Lumley, *Spaces of Arte Povera*, cit., p. 43.

42. Ivi, p. 44.

43. Invitato da Jean-Christophe Amman alla mostra *Processi di pensiero visualizzati*, Pistoletto risponde con una lettera in cui chiede che sia invitato tutto Lo Zoo e aggiunge: «Je ne travaille plus dans un sens individuel»: Luzern, Kunstmuseum, *Processi di pensiero visualizzati. Junge Italienische Avantgarde*, catalogo della mostra, a cura di J.-C. Amman, 1970, p.n.n.

44. M.T. Roberto, *Davanti allo specchio*, cit., p. 10; il ruolo fondamentale e precorritore di Pistoletto nella vicenda qui considerata è stato più volte sottolineato dalla critica.

45. E. Castellani, in *Lo spazio dell'immagine*, cit., p. 78.

46. L. Fabro, testo (sin lì inedito) pubblicato in *Luciano Fabro: didactica magna minima moralia*, catalogo della mostra (Napoli, MADRE - Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, 2007-2008), a cura di S. Fabro e R. Fuchs, Milano, 2007, p. 205.

47. L. Fabro, *Attaccapanni*, Torino, 1978, p. 23.

48. C. Lonzi, *Discorsi: Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro* (1966); ora in *Ead., Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano, 2012, p. 465.

49. L. Fabro, *Attaccapanni*, cit., p. 24.

50. W. de Kooning, *What Abstract Art Means to Me* (1951); ora in C. Ross (a cura di), *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, New York, 1990, p. 40.

51. Cfr. M. Godfrey, *Alighiero e Boetti*, New Haven e London, 2001, p. 102.

52. A. Sauzeau Boetti, *Alighiero e Boetti. «Shaman-Showman»*, Torino, 2001, p. 21.

53. G. Celant, *Arte Povera* (1967), cit., p. 32.

54. B. Fer, *Infinite Line. Re-Making Art After Modernism*, New Haven e London, 2004, p. 178.

55. G. Celant, *Arte Povera* (1968), cit., p. 54.

56. M. Godfrey, *Alighiero e Boetti*, cit., p. 38.

57. Cfr. anche, a questo riguardo, A. Potts, *Disencumbered Objects*, in «October», 2008, 124, p. 183.

58. G. Celant, *Arte Povera* (1968), cit., p. 52.

59. G. Celant, *Arte Povera* (1967), cit., p. 32.

60. L. Fabro, *Attaccapanni*, cit., p. 30.

61. *Ibidem*.

62. C. Criticos, *Reading Arte Povera*, cit., p. 81 (come, del resto, non è performance neanche l'*In-Cubo*).

63. G. Penone, *Rovesciare gli occhi*, Torino, 1977, p. 73 (nel caso di *Alpi Marittime*, le foto sono di Claudio Basso).

64. B. Fer, *Infinite Line*, cit., p. 167.

65. M. Disch (a cura di), *Giulio Paolini: catalogo ragionato, 1: 1960-1982*, Milano, 2008, n. 143, p. 163.

66. G. Paolini, *Dipingere la pittura* (1973), in *Id., Idem*, Torino 1975, p. 52.

67. D. Palazzoli, *Con temp l'azione* (1967), s.i.p.; chi desiderasse controllare il pieghevole originale, veda <http://www.danielapalazzoli.com/?p=702>. Il testo è riprodotto parzialmente in Celant, *Arte Povera. Storie e Protagonisti*, cit., pp. 38-40.

68. *Ibidem*.

69. *Ibidem*.

70. *Ibidem*.

71. B. Fer, *Infinite Line*, cit., pp. 170 e 173.

72. M. Pistoletto, *Tra* (1968); ora in *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti, 1956-1974*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo), a cura di C. Basualdo, Milano, 2011, p. 348.

73. C. Lonzi, *Discorsi: Carla Lonzi e Pino Pascali* (1967); ora in *Ead., Scritti sull'arte*, cit., p. 532. Pascali, peraltro, l'anno precedente a questa intervista, il 22 luglio 1965, in occasione dell'inaugurazione della collettiva *Corradino di Svevia 1252-1968* (organizzata da Gian Tomaso Liverani, proprietario della galleria La Salita di Roma, a Torre Astura, nei pressi di Nettuno [Roma]), mise in atto una precoce performance «salmodiando e scuotendo di tanto in tanto un campanaccio» e spargendo intorno «incenso e fumogeni»: D. Lancioni (a cura di), *Cronologia*, in *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la Galleria La Salita dal 1957 al 1998*, catalogo della mostra (Roma, Spazio per l'Arte Contemporanea Tor Bella Monaca, 1998-1999), a cura di D. Lancioni, Torino e London, 1998, p. 35. Sulla qualità installativa delle *Armi* di Pascali, v. L. Conte, *Materia, corpo, azione*, cit., p. 87.

74. G. Celant, *Arte Povera* (1968), cit., p. 54.

75. F. Pasini, *Luogo e contrade* [intervista a Giulio Paolini] (1985); ora in G. Paolini, *Ancora un libro. Un'antologia di scritti dal 1983 a oggi*, a cura di B. Corà, Roma, 1987, p. 50.

76. A. Potts, *Disencumbered Objects*, cit., pp. 71-72.

77. Sul rapporto fra gli oggetti poveristi e le nuove forme di installazione delle mostre v. Fer, *Infinite Line*, cit., p. 173.

78. Ivi, p. 170.

79. R. Barthes, *Cher Antonioni* (1980), trad. it. *Caro Antonioni*, in *Id., Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, Genova, 1994, p. 173.