

Almanac Projects	Estremo Vincenzo	MATTA	
Ameli Maria	Eva & Franco Mattes	Menegoi Simone	A
Antonelli Carlo	Fabbris Eva	miart	B
Archey Karen	Fassi Luigi	Museion	C
Arte Fiera Bologna	Federici Marta	Moro Liliana	
Artissima	Fondazione Furla	Museo delle Civiltà	
ArtVerona	Fondazione ICA	Museo Novecento Firenze	D
Balbi Lorenzo	Fondazione Nicola Trussardi	Nedd Jim C	E
Banca Generali	Fondazione Palazzo Strozzi	Pacella Manuela	F
BARRIERA	OGR	Palazzo Grassi	
Bartolini Massimo	Fondazione Pirelli HangarBicocca		G
Ben Hamouda Monia	Fondazione Prada	Pinacoteca Agnelli	
Benassi Elisabetta	Fondazione Sandretto Re Rebaudengo		H
Bentini Leonardo	Franceschini Anna	Proger	I
Bersani Chiara	Gabriel Jermay Michael	Progetto	
Bertola Chiara	Galansino Arturo	Quadrio Davide	J
Bertolino Michele	GAM	Quaranta Domenico	
Binga Tomaso	GAMEC	Rabottini Alessandro	K
Boeri Stefano	Garzilli Giorgia	Racine Bruno	L
Bonino Beatrice	Gatti Chiara	Raso Margherita	
Braho Arnold	Giardina Papa Elisa	Ricciardi Nicola	M
Buttafuoco Pietrangelo	Gioni Massimiliano	Risaliti Sergio	N
Camoni Chiara	Giusti Lorenzo	Roccasalva Bruna	
Campana Francesca	Groja Alberto	Rodorigo Clara	O
Canavesio Davide	IUNO	Sacco Pierluigi	P
Casadio Mariuccia	João Francesco	SAGG Napoli	
Castelli Guglielmo	La Biennale di Venezia	Salvadori Alberto	Q
Castello di Rivoli	Lacarbonara Roberto	Sandretto Re Rebaudengo Patrizia	
Catricalà Valentino	Lamonea Laura	Sassolino Arcangelo	R
Cattelan Maurizio	Leghissa Sara	Scalfi Eghenter Anna	S
Centro Luigi Pecci	Lo Pinto Luca	Seganfredo Cristiano	
Ceroli Mario	LOCALES	Severino Fabio	T
Ceruti Michela	Lottozero	Siravo Chiara	U
Christov-Bakargiev Carolyn	MAC	Spazio Punch	
Claire Fontaine	MACRO	Spiegler Marc	V
Clemente Francesco	Madaro Lorenzo	The Address	
Collicelli Cagol Stefano	Madre	Todoli Vicente	W
Constabile Isabella	MAMbo	Triennale Milano	X
Costa Chiara	MAN	van der Heide Bart	
Cosulich Sara	Manacorda Francesco	Vascellari Nico	Y
D'Alto Sonia	Manzotti Giovanna	Verago Giulio	
Dardi Domitilla	MAO	Verga Francesca	Z
Dieye Adj	Marcon Diego	Viliani Andrea	#
Donahue Grimaldi Allison	Mart	Visentin Alice	

Editori
Gea Politi
Cristiano Seganfredo
cgps@flashartonline.com

Direttore
Cristiano Seganfredo

Redazione
Virginia Lambertucci
Tommaso Pagani
Mattia Maisto
redazione@
flashartonline.com

Editor-at-large
Leonardo Bentini
leonardo@
flashartonline.com

Autori
Maria Ameli
Carlo Antonelli
Karen Archey
Lorenzo Balbi
Leonardo Bentini
Michele Bertolino
Chiara Bertola
Stefano Boeri
Arnold Braho
Pietrangelo Buttafuoco
Francesca Campana
Davide Canavesio
Valentino Catricalà
Mariuccia Casadio
Michela Ceruti
Carolyn Christov-Bakargiev
Stefano Collicelli Cagol
Chiara Costa
Sara Cosulich
Sonia D'Alto
Domitilla Dardi
Allison Grimaldi Donahue
Vincenzo Estremo
Eva Fabbris
Luigi Fassi
Marta Federici
Arturo Galansino
Chiara Gatti
Lorenzo Giusti
Massimiliano Gioni
Alberto Groja
Roberto Lacarbonara
Laura Lamonea
Luca Lo Pinto
Lorenzo Madaro
Francesco Manacorda
Giovanna Manzotti
Simone Menegoi
Manuela Pacella
Giancarlo Politi
Davide Quadrio
Domenico Quaranta
Alessandro Rabottini
Bruno Racine
Nicola Ricciardi
Bruna Roccasalva
Sergio Risaliti
Clara Rodorigo
Pierluigi Sacco
Alberto Salvadori
Patrizia Sandretto Re
Rebaudengo
Cristiano Seganfredo
Fabio Severino
Chiara Siravo
Marc Spiegler
Vicente Todoli
Bart van der Heide
Giulio Verago
Francesca Verga
Andrea Viliani

Archivio
Tommaso Pagani
archive@flashartonline.com

Design
Lorenzo Mason Studio,
Michele Bellinaso,
Lorenzo Mason,
Simone Spinazzè

Proofreading
Giulia Russo

Fondatori
Giancarlo Politi
Helena Kontova

Logistica
distribution@
flashartonline.com

Amministrazione
amministrazione@
flashart.it

Promozione
PDE S.r.l. – Servizi
Commerciali per l'Editoria

Stampato in Italia
da Grafiche Veneziane
nel gennaio 2025

ISBN 979-12-81194-27-4
La riproduzione totale
e parziale di testi e foto
è vietata.

© Politi Seganfredo Srl

Flash Art Agenda Italia
Politi Seganfredo S.R.L.
Via Durini 24
20122 Milano, Italia
www.flash---art.it

Un grazie a tutti gli artisti, autori, direttori, curatori, critici, studiosi, istituzioni, gallerie, spazi indipendenti, uffici stampa. Per la generosità, gentilezza e per il contributo. Grazie alla redazione e ai collaboratori per l'aiuto e l'incredibile quantità e qualità di contenuti processati per questo annuario. Un grazie dedicato a Carolyn Cristov-Bakargiev, édition Dilecta con Grégoire Robinne, alla Pinault Collection. Un grazie particolare a Pierluigi Sacco, per le visioni. Un grazie sentito a Cristiana Costanzo. Un grazie a Lorenzo Madaro per la quotidianità. Grazie a Fabio Severino e Gianluca Cannizzo. Un grazie particolare per il supporto a Banca Generali, a Michele Seghizzi con Stefania Loddo e Claudia Cervini. Grazie alla visionarietà di Umberto Sgambati per il sostegno di Proger. Un grazie a Lorenzo Mason Studio, Lorenzo Mason, Simone Spinazzè, Michele Bellinaso per il tanto lavoro e la dedizione grafica. Per tutto l'aiuto e le idee a Alessio Avventuroso, direttore creativo di Flash Art. E ovviamente grazie ai lettori, compagni di viaggio, amici e non, di ogni generazione, che leggono e sostengono Flash Art, dal lontano o vicino, 1967. E per ultimo, non ce ne abbia, visto che non sopportava la retorica, un saluto e un abbraccio a Luca Beatrice, storico collaboratore di Flash Art, amico, critico, Presidente della sua "fantastica" Quadriennale di Roma, che ci ha lasciato troppo presto in questi freddi giorni di gennaio. Un grazie sempre, personale, a Giancarlo Politi, Helena Kontova, Gea Politi, Lev, Lupo e Bianca. Grazie infine a Italo Rota che mi accompagna sempre, dai suoi universi, e a cui questo libro è dedicato. (CS)

«È importante che il nostro Paese cominci a riflettere sul futuro». Con queste parole il premio Nobel per la Fisica, Giorgio Parisi, ha aperto il New Year's Forum al MAXXI di Roma. Nel suo ampio intervento, Parisi ha toccato temi cruciali: dalla denatalità alla fuga dei cento mila cervelli all'estero, fino alle scelte che ci attendono sull'intelligenza artificiale. Nello stesso giorno, il Presidente Mattarella, inaugurando Agrigento Capitale italiana della Cultura 2025 (non senza polemiche nei giorni precedenti), ha ricordato il valore fondamentale della cultura e della diversità: «Viviamo un tempo in cui tutto sembra comprimersi ed esaurirsi sull'istante del presente. In cui la tecnologia pretende, talvolta, di monopolizzare il pensiero piuttosto che porsi al servizio della conoscenza. La cultura, al contrario, è rivolgersi a un orizzonte ampio, ribellarsi a ogni compressione del nostro umanesimo, quello che ha reso grande la nostra civiltà».

Nel frattempo, Donald Trump, preparandosi al suo ritorno come 47° presidente americano, lancia la sua criptovaluta "\$trump", il cui valore è cresciuto del 13.000% in poche ore su X e Truth, mentre si propone come mediatore della tregua tra Hamas e Israele. Questo è il presente che si rinnova ad ogni refresh di Instagram o del Corriere, collegato a Starlink. Questo è il nostro presente, di un sabato qualsiasi.

Ho riscritto più volte questa introduzione al progetto di annuario-agenda che tenete tra le mani, evitando di cadere nella retorica, nel dubbio, in un intellettualismo che non mi appartiene, nelle polemiche, nelle citazioni. Ho cancellato tutto per tornare all'essenziale.

Dopo quasi sessant'anni, abbiamo modificato la cadenza cartacea di «Flash Art», il magazine che, grazie a Giancarlo Politi ed Helena Kontova, ha profondamente influenzato la cultura contemporanea italiana, soprattutto nelle sue decadi iniziali. Lo abbiamo fatto perché era necessario evolversi.

«Flash Art» è stato un laboratorio di sperimentazione e cambiamento sociale irripetibile, quando l'arte aveva un ruolo di indicazione – parola imprecisa – di futuro. Lo è ancora oggi?

Parlare di futuro significa per noi raccogliere, seppur in modo parziale e limitato, le voci di un'Italia sorprendentemente ricca e intelligente, che procede a velocità alterne. Un'Italia che esprime istituzioni e soggetti di natura diversissima, che tentano con le loro azioni, progetti e visioni di immaginare il domani.

Lo fanno nei loro territori e nelle loro comunità, di vicinanza o di sentimento, malgrado condizioni spesso impossibili. Questo numero non è una mappatura né una territorializzazione: è un'opportunità, generosa per numero di attori, di ascoltare le voci di chi lavora quotidianamente per costruire quello spazio di libertà che è l'arte. Attraverso l'arte. Con l'arte.

Sono spazi di cui abbiamo un incredibile bisogno – sentimentale, strategico e strumentale – in questi tempi di ridefinizione non solo culturale ma sociale e politica. Grazie a tutti: questo numero speciale, che esce volutamente senza pubblicità per rimanere nel tempo, in un formato libro-rivista, ci ha permesso di incontrare prospettive radicali, libere e visionarie, ospitando voci inter- e transdisciplinari. Questo libro è una risposta di futuro di un Paese che deve pensarsi come ecosistema e non come sistema, che ancora non è.

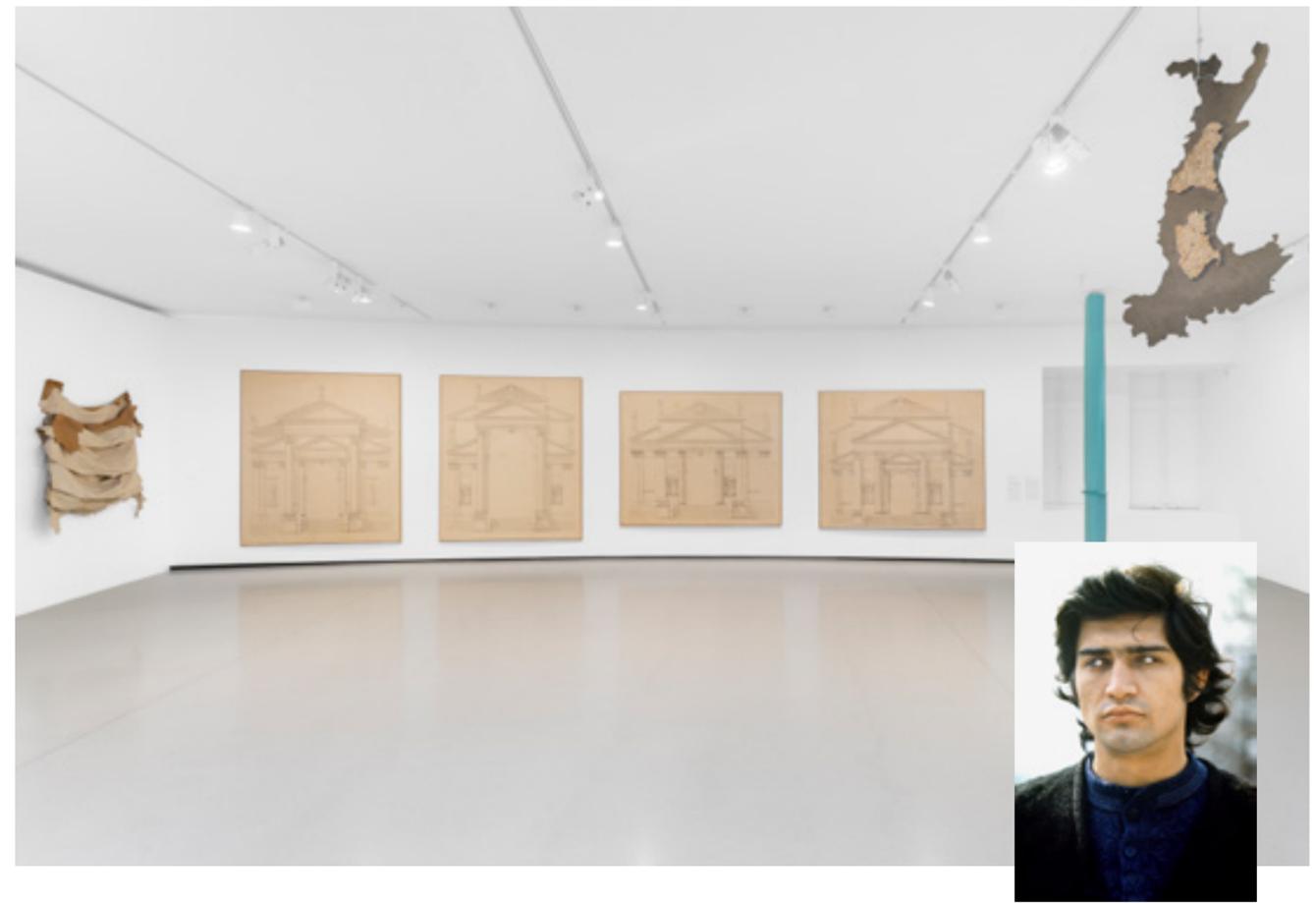
Cristiano Seganfredo

Indice

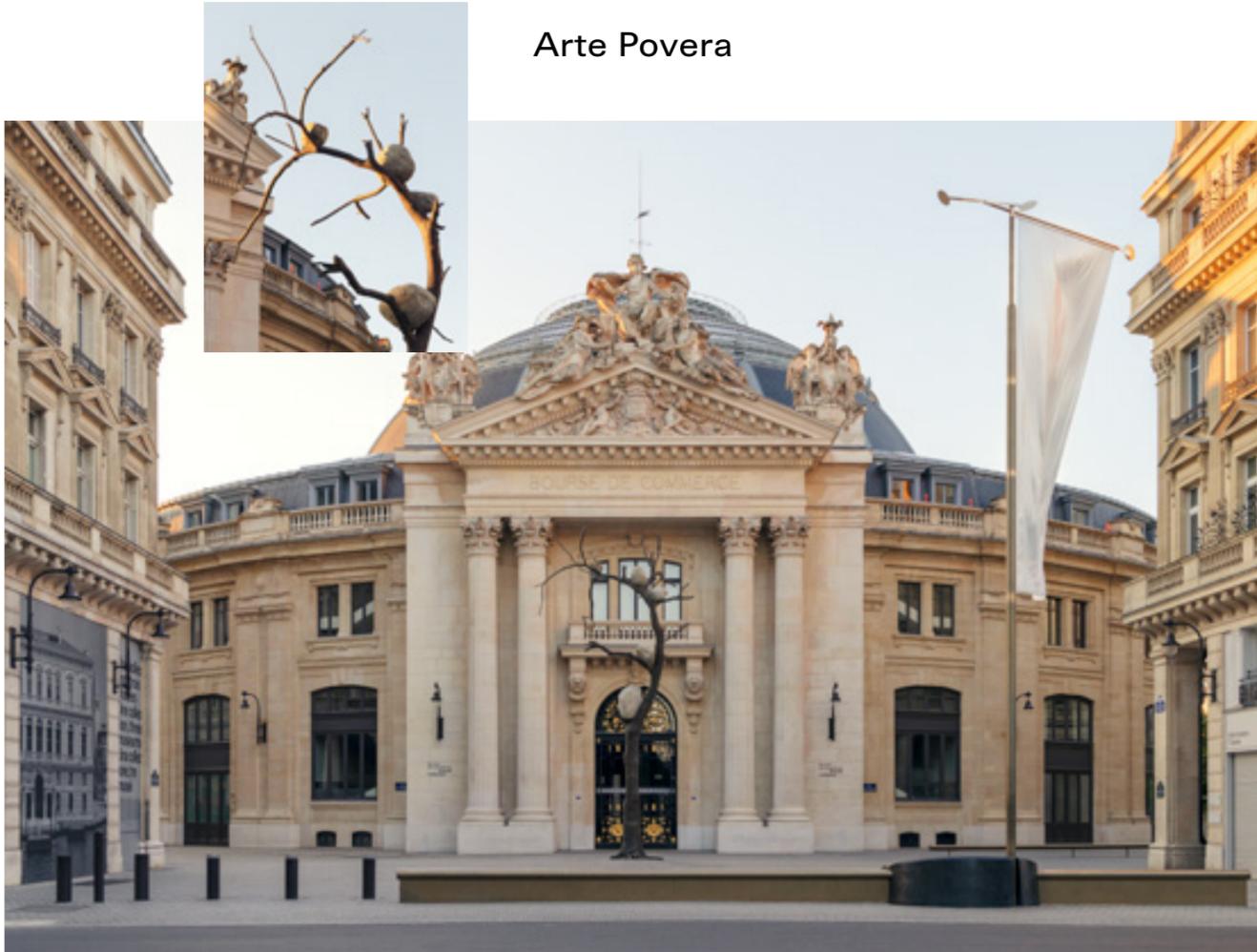
14	After Institutions Karen Archey	78	A lasciare ai posteri tracce di una civiltà Carlo Antonelli
	Il Sistema dell'Arte in Trasformazione	79	Scandagliare la realtà e verificare i percorsi del futuro Pietrangelo Buttafuoco, Presidente Biennale di Venezia in conversazione con Cristiano Seganfredo
16	Dopo le Istituzioni: verso un nuovo paradigma culturale		
18	Lorenzo Balbi, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna		
21	Chiara Bertola, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino		
27	Stefano Boeri, Triennale Milano		
28	Davide Canavesio, OGR Torino	84	Un disordine ordinato
30	Stefano Collicelli Cagol, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci	86	Dis-order, Re-composition, Worlding di Arnold Braho
32	Chiara Costa, Fondazione Prada	93	Che sia un quadro, che sia un oboe, che sia una cucina. Interrogativi intorno all'opera di Giorgia Garzilli e Francesco João di Francesca Campana
35	Sara Cosulich, Pinacoteca Agnelli	96	Le meraviglie: nel vento, sotto la luce, dentro, sopra il fuoco e oltre la terra di Sonia D'Alto
38	Eva Fabbris, Madre – Museo d'arte contemporanea	101	With the Objects of Life: Magia e Significato nelle opere di Tomaso Binga, Beatrice Bonino e Liliana Moro di Allison Grimaldi Donahue
40	Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto	107	Diego Marcon e Elisa Giardina Papa di Vincenzo Estremo
42	Arturo Galansino, Fondazione Palazzo Strozzi	111	Seeing. Tra performance e tutto il resto di Alberto Groja
44	Chiara Gatti, MAN – Museo d'Arte Provincia di Nuoro	116	Nico Vascellari. Germogliare di Roberto Lacarbonara
47	Massimiliano Gioni, Fondazione Nicola Trussardi	119	Mario Ceroli di Lorenzo Madaro
49	Lorenzo Giusti, GAMeC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo	121	Francesco Clemente di Lorenzo Madaro
51	Luca Lo Pinto, MACRO – Museo d'arte contemporanea di Roma	124	Margherita Raso e Anna Franceschini di Giovanna Manzotti
53	Francesco Manacorda, Castello di Rivoli – Museo d'Arte Contemporanea	129	Macon Heights. Maurizio Cattelan ed Eva & Franco Mattes di Domenico Quaranta
55	Davide Quadrio, MAO – Museo d'Arte Orientale	136	L'archivio come dispositivo creativo nelle pratiche artistiche di Adjii Dieye e Jermay Michael Gabriel di Clara Rodorigo
57	Bruno Racine, Palazzo Grassi – Punta della Dogana	140	Guglielmo Castelli di Cristiano Seganfredo
59	Sergio Risaliti, Museo Novecento di Firenze	143	Arcangelo Sassolino di Cristiano Seganfredo
61	Bruna Roccasalva, Fondazione Furla	146	SAGG Napoli, Monia Ben Hamouda, Jim Nedd di Chiara Siravo
64	Alberto Salvadori, Fondazione ICA Milano	155	Anna Scalfi Eghenter di Francesca Verga
66	Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo	157	Massimo Bartolini – <i>Fa Fa Re</i> (2024) di Francesca Verga
68	Vicente Todoli, Fondazione Pirelli HangarBicocca		
71	Bart Van Der Heide, Museion – Museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano		
74	Andrea Viliani, Museo delle Civiltà		

Indice

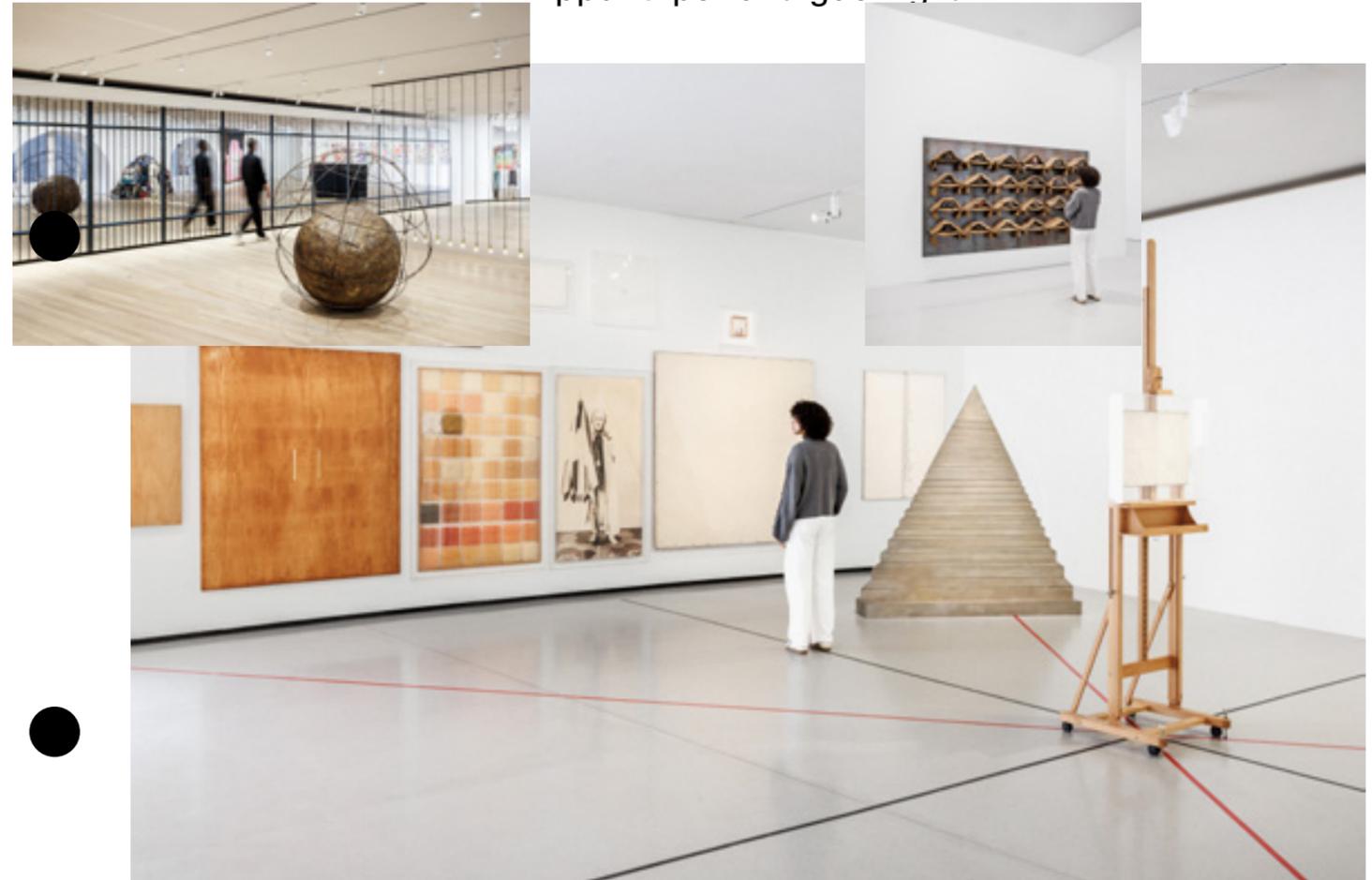
162	Precursore, pioniere, artiste: un gioco di discendenze e sperimentazioni Eva Fabbris, Giovanna Manzotti e Marta Federici in conversazione	226	L'Arte Povera alla Bourse de Commerce: Una Rilettura Contemporanea Cristiano Seganfredo
167	Stanza di abbandono Alessandro Rabottini	228	Arte povera Trecento milioni di anni Carolyn Christov-Bakargiev
170	Il futuro alle spalle Lorenzo Giusti	239	Il mio elogio a una storia ancora tutta da scrivere Mariuccia Casadio
	Nuovi Spazi, Nuove Visioni		Le Fiere, Agenti di Trasformazione Urbana
176	Una rivoluzione silenziosa. Il futuro della cultura tra residenze artistiche e spazi emergenti	254	Le Fiere: da eventi a catalizzatori di trasformazione urbana Luigi Fassi, Artissima
178	Andare incontro alle cose. Analisi degli spazi emergenti dell'arte in Italia. Introduzione di Leonardo Bentini	256	Lamonea Laura, ArtVerona
	LOCALES, Roma	258	Menegoi Simone, Arte Fiera
	MATTA, Milano	262	Nicola Ricciardi, miart
	Progetto, Lecce	265	Marc Spiegler in conversazione con Cristiano Seganfredo
	The Address, Brescia	266	Arte come valore Maria Ameli, Head of Wealth Advisory Banca Generali in conversazione con Cristiano Seganfredo
	Lottozero, Prato	270	L'ingegneria dell'innovazione culturale Pierluigi Sacco, Scientific Coordinator, Proger Art & Culture in conversazione con Cristiano Seganfredo
	BARRIERA, Torino	272	Ricordi e ossessioni di un ottuagenario Giancarlo Politi
	Spazio Punch, Venezia		
	Almanac, Torino		
183	Spazio, tempo, crescita, apprendimento. Nuove rotte della mobilità artistica in Italia Giulio Verago		
186	Gli archivi del contemporaneo Lorenzo Madaro		
194	Techno-Craft Domitilla Dardi		
196	Sociologia del contemporaneo Fabio Severino		
197	Backwaters o backrooms? Il dilemma dell'arte contemporanea in Italia, oggi Pier Luigi Sacco		
200	Sul concetto di New Art Valentino Catricalà		
202	L'inganno della mosca Manuela Pacella		
206	Mi chiavi mentre parliamo? Michele Bertolino		



Arte Povera



Appunti per una guerriglia



L'Arte Povera alla Bourse de Commerce: Una Rilettura Contemporanea

La mostra curata da Carolyn Christov-Bakargiev alla Bourse de Commerce di Parigi si configura come un'operazione radicalmente innovativa nel panorama delle riletture critiche dell'Arte Povera. Come sottolinea la stessa curatrice: «A metà degli anni Sessanta, un certo numero di artisti italiani, provenienti principalmente da Torino, Genova, Bologna, Milano e Roma, hanno dato vita a un corpus di opere originale, di spirito libero, assolutamente non convenzionale e non dogmatico, che ha ampliato i domini della pittura, della scultura, del disegno e della fotografia e che ha creato le prime installazioni nella storia dell'arte, nonché opere e azioni performative».

In un momento in cui la pratica curatoriale tende spesso alla storicizzazione, Christov-Bakargiev propone invece un'interpretazione che, scardinando la linearità temporale, pone il movimento in un dialogo serrato con il presente. «Utilizzando materiali e tecniche semplici» prosegue la curatrice, «questi artisti hanno creato installazioni coinvolgendo lo spettatore nell'opera stessa. Privilegiando elementi naturali e rurali (come il suolo, le patate, la lattuga, l'acqua, il carbone, gli alberi e i corpi viventi degli animali e dell'uomo), nonché artificiali e urbani (elementi presenti nei negozi di ferramenta, piastre di acciaio inossidabile, lingotti di piombo, lampadine, travi di legno e tubi al neon), le loro opere innescano flussi di energia fisica, chimica e persino psichica, attingendo a nozioni di memoria ed emozione per coinvolgere i loro spettatori». Questa lettura dell'Arte Povera come laboratorio permanente di indagine sui rapporti tra natura, cultura e produzione materiale si materializza in un allestimento che travalica i confini della retrospettiva tradizionale.

L'architettura della Bourse de Commerce, con



complesso. La monumentalità dell'edificio, invece di sovrastare le opere, entra in risonanza con esse, creando un sistema di relazioni che amplifica le possibilità interpretative. La curatrice riesce a orchestrare un percorso dove ogni spazio diventa un campo di tensione tra storia e presente, tra memoria e trasformazione.

La dimensione internazionale della mostra assume una particolare rilevanza nel modo in cui affronta la questione dell'identità dell'Arte Povera. Superando sia le tentazioni provinciali sia le facili celebrazioni, Christov-Bakargiev costruisce una narrazione che evidenzia la portata universale delle ricerche poveriste, dimostrandone la capacità di dialogare con le urgenze del presente. Gli artisti contemporanei presenti in mostra si pongono come interlocutori critici che, attraverso le loro opere, dimostrano come il linguaggio poverista possa essere uno strumento per interpretare le complessità del nostro tempo.

Questo progetto curatoriale rappresenta il punto più maturo della lunga ricerca di Christov-Bakargiev sull'Arte Povera, un percorso che ha sempre cercato di mantenere vivo il potenziale sovversivo del movimento. La mostra alla Bourse non si limita a documentare una storia, ma propone una rilettura che destabilizza le categorie tradizionali della storiografia artistica, suggerendo nuove possibilità di interpretazione e attualizzazione.

la sua complessa stratificazione storica e la recente trasformazione in spazio espositivo contemporaneo, diventa parte integrante del discorso curatoriale. Christov-Bakargiev orchestra un confronto generazionale che vede i maestri storici del movimento – i tredici protagonisti storici del movimento: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini e Gilberto Zorio – dialogare con diverse generazioni di artisti che hanno reinterpretato il linguaggio poverista: da figure seminali come David Hammons, William Kentridge, Jimmie Durham e Anna Boghiguian negli anni '80, passando per Pierre Huyghe, Grazia Toderi e Adrián Villar Rojas negli anni '90, fino agli interventi più recenti di Mario Garcia Torres, Renato Leotta, Agnieszka Kurant, Otobong Nkanga, Theaster Gates e D Harding negli anni 2000. Questo dialogo intergenerazionale non si limita a citare il linguaggio poverista, ma lo reinventa radicalmente. Questa scelta curatoriale trasforma la mostra in un dispositivo critico che interroga non solo la storia dell'Arte Povera, ma la sua capacità di generare nuovi strumenti interpretativi per leggere la contemporaneità.

Particolarmente significativa è la modalità con cui la curatrice affronta il tema dell'eredità poverista. Gli interventi di questi artisti, che coprono tre decenni di ricerca artistica, non si configurano come semplici omaggi o citazioni, ma come vere e proprie riscritture critiche che ampliano il vocabolario del movimento. Attraverso pratiche che spaziano dall'installazione site-specific alla performance, dalla sperimentazione materica alle nuove tecnologie, questi artisti dimostrano come i principi fondanti dell'Arte Povera – la tensione tra naturale e artificiale, la critica al consumismo, l'interrogazione dello spazio come campo politico – mantengano una straordinaria attualità.

L'allestimento rivela la maturità curatoriale di Christov-Bakargiev nel trasformare le specificità architettoniche della Bourse in un tessuto narrativo



Nel contesto di un sistema dell'arte sempre più globalizzato, questa mostra si distingue per la sua capacità di proporre un modello curatoriale che va oltre la semplice presentazione di opere. Il confronto generazionale orchestrato da Christov-Bakargiev non solo riafferma la centralità dell'Arte Povera nel dibattito artistico contemporaneo, ma suggerisce anche nuove modalità di pensare il rapporto tra storia e presente, tra identità locale e dimensione globale.

La mostra alla Bourse de Commerce si configura così come un momento fondamentale nella ridefinizione del ruolo dell'Arte Povera nel panorama artistico contemporaneo. L'approccio curatoriale di Christov-Bakargiev, nel mettere in dialogo diverse generazioni di artisti, non solo riattiva la forza critica del movimento, ma ne dimostra la persistente capacità di generare nuove prospettive di ricerca. È in questa capacità di mantenere viva la tensione tra memoria e trasformazione che risiede il contributo più significativo di questo progetto espositivo, che riafferma l'Arte Povera come un laboratorio permanente di pensiero critico sul presente.

C.S.

Arte povera
Trecento milioni di anni
Carolyn Christov-Bakargiev

Estratto dal catalogo della
mostra Arte Povera (2024) –
Bourse de Commerce (Parigi),
Collezione Pinault.

Il contesto storico e la
definizione dell'Arte Povera

In un'epoca in cui tutto è astratto
e la tecnologia attraverso la quale
sperimentiamo il mondo è opaca
per la maggior parte delle persone,
c'è bisogno di tornare alle origini
e affermare perché la materia è
importante e perché la vita e i
materiali incarnati sono importanti.
Ecco perché una mostra di Arte
Povera è importante oggi.

Il termine «Arte Povera» è stato
coniato dal critico d'arte e curatore
genovese Germano Celant¹ (1940-
2020), alla fine del settembre 1967, a
ventisette anni. Il nome è apparso nel
titolo della prima mostra del gruppo,
alla galleria La Bertesca, fondata
un anno prima dal venticinquenne
Francesco Masnata e il
ventiquattrenne Nicola Trentalance,
sempre a Genova, chiamata
Arte povera Im-Spazio. Celant
ha esposto nella categoria 'Arte
Povera' opere di Alighiero Boetti
Catasta, Luciano Fabro *Pavimento*
(*tautologia*), Jannis Kounellis *Senza
titolo (Carboniera)*, Giulio Paolini
Lo spazio (Space), Pino Pascali *1
mc. di terra e 2 mc. di terra (1 m³ di
Terra e 2 m³ di Terra)*² e Emilio Prini
*Perimetro d'aria (Perimeter of Air)*³.

Catasta era composto da
sedici tubi da costruzione Eternit,
mentre *Pavimento (tautologia)* era
una porzione di pavimento lucidato
ricoperto di giornali, e *Senza titolo
(Carboniera)* era un mucchio di
carbone in un contenitore di ferro;
1 mc. di terra e 2 mc. di terra
comprendeva due parallelepipedi
di quello che sembrava terra
solida appesa alla parete. Entrambi
Perimetro d'aria, un sistema a
relè di quattro luci agli angoli di
una stanza e una al centro che si
accendeva successivamente con un
rumore, e lo spazio si concentravano
sull'incoraggiare il pubblico a
prendere coscienza dello spazio
e del luogo in cui si trovavano, a
risvegliare una comprensione del
loro essere vivi nel qui e ora.

A malapena recensita dalla
stampa d'arte italiana dell'epoca,
la mostra è ora identificata come
un momento fondativo di quella
che oggi chiamiamo Arte Povera. Il
gruppo non andò contro i momenti

innovativi delle arti del passato,
come avevano fatto i movimenti
d'avanguardia del primo Novecento.
Non erano i fondatori di un
"movimento" in senso tradizionale,
con un leader e un manifesto,
ma un aggregato di amici con
convinzioni condivise e alcune
pratiche intersecanti. La definizione
libera di Arte Povera esprimeva uno
stato d'animo condiviso attorno al
fatto che un'opera d'arte può essere
l'apprensione del reale attraverso il
suo movimento, una comprensione
del mondo per mezzo della riduzione
fenomenologica della sua esperienza
ai suoi elementi essenziali.

I principi fondamentali
e i materiali

Durante l'età moderna, il centro
della pratica artistica si è
progressivamente spostato dal
Mediterraneo al nord dell'Europa
dopo il periodo barocco –
cioè durante il diciottesimo e
diciannovesimo secolo – e questo
spostamento verso Londra, Parigi
e gli stati tedeschi corrispondeva
allo sviluppo delle principali potenze
coloniali a nord, in seguito alla
separazione dell'arte dalla scienza.
Dall'ascesa della borghesia europea
nel XVIII secolo, ha dominato la
pratica estetica non applicata che
produce opere d'arte autonome.
In Europa – principalmente in
Germania con Kant e Winckelmann
– parallelamente all'ascesa della
borghesia, quest'opera d'arte
autonoma è stata definita in
base alla divisione del lavoro dal
tempo libero, dell'arte dalla vita
reale, arte alta dall'artigianato,
e nacque l'estetica moderna.

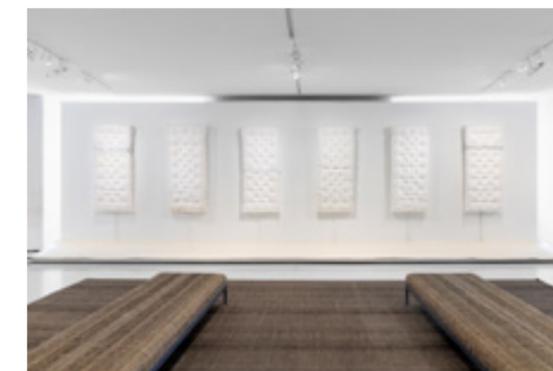
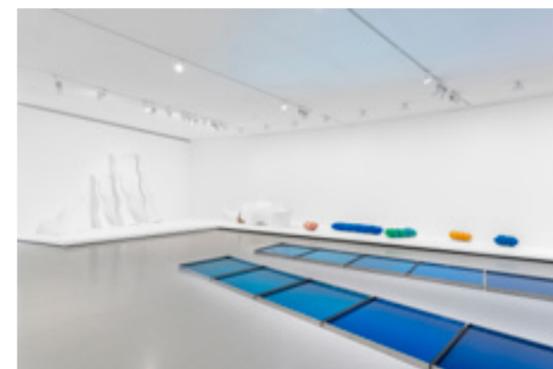
Nel ventesimo secolo,
soprattutto dopo la Prima e la
Seconda guerra mondiale, questa
nozione di autonomia dell'opera
d'arte entra in crisi e il baricentro
artistico si sposta nuovamente
al Sud, anche in Italia, dove si
formano il nuovo cinema neorealista
e la nuova Arte Povera.

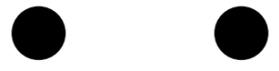
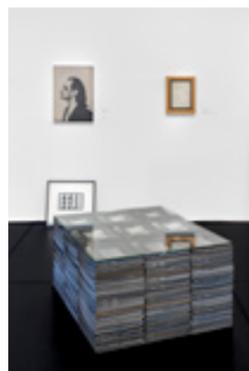
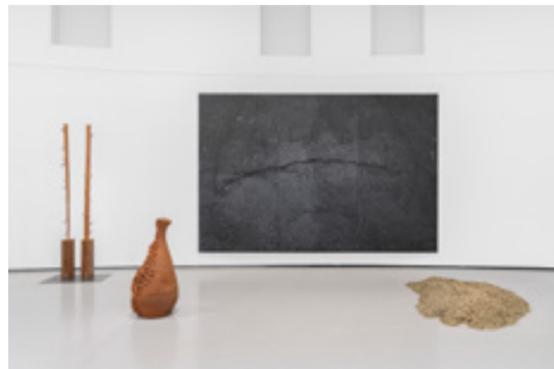
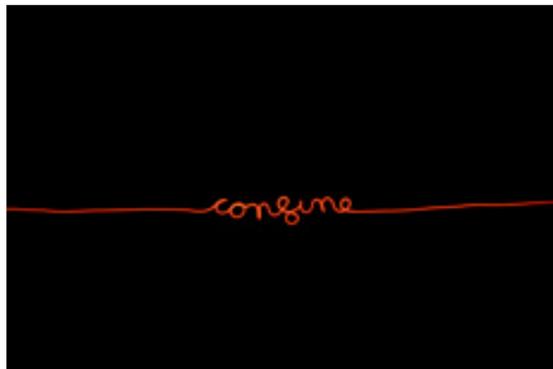
Tuttavia, le strutture gerarchiche
del potere nella società sono state
attaccate in Europa mentre la
rivoluzione industriale e le idee di
progresso tecnico naufragarono
sulle rive del colonialismo e della
Prima guerra mondiale. Il tentativo
di unire arte e vita divenne così
una delle più grandi aspirazioni
utopiche del ventesimo secolo. Le
avanguardie occidentali del primo
Novecento sottraevano oggetti reali
dai cicli di produzione, sospendendoli
e rimuovendoli nella speranza che
il divario tra arte e vita potesse
in qualche modo essere colmato.
Dopo la Seconda guerra mondiale,
i centri dell'arte erano da qualche

parte tra Londra, Parigi e New York,
corrispondenti ai centri delle forze
alleate che avevano vinto la guerra.
La visione utopica della fusione
tra arte e vita ha continuato ad
attraversare tutte le avanguardie
anche negli anni del secondo
dopoguerra, dallo Spazialismo,
all'Art autre, CoBrA, Gutai, Nouveau
réalisme, Fluxus, Situazionismo,
eventi e performance art. Azioni
di artisti come Yves Klein e Piero
Manzoni, così come le azioni degli
artisti giapponesi Gutai, e le opere
di Dubuffet, sono state tutte viste a
Torino e Milano alla fine degli anni
'50. Questi si fusero a metà degli
anni '60 con la danza e il teatro
sperimentale (Living Theatre, Jerzy
Grotowski, Carmelo Bene) per
diventare ciò che oggi chiamiamo
arte performativa, e Trisha Brown e
Joan Jonas sono venuti in Italia nei
primi anni '70 per esibirsi a Roma.

Quando i nuovi movimenti del
dopoguerra iniziarono a svilupparsi
in Italia, fu grazie alla radicale pratica
di un artista italiano, Lucio Fontana
(1899-1968), emigrato con la famiglia
a Rosario, in Argentina, Lucio
Fontana (1899-1968), il cui avanti e
indietro su navi attraverso l'Oceano
Atlantico a guardare le stelle per
settimane di notte potrebbe aver
influenzato la sua visione cosmica
dello Spazialismo, annunciando la
nozione di un'opera d'arte come
esperienza soggettiva delle relazioni
con lo spazio (e anche lo spazio
esterno). Fontana iniziò a creare
relazioni in tutta Europa, cercando un
nuovo internazionalismo che potesse
collegare Yves Klein, il Gruppo Zero,
Amsterdam e Milano. Sulle sue orme
vennero gli artisti nucleari milanesi,
e dalle loro fila la radicalità di Piero
Manzoni, la sua galleria Azimut,
l'idea che l'arte e la vita potessero
davvero essere unite attraverso
forme di transustanziazione laica
– come un dipinto *Achrome* fatto
di panini, o ritualisticamente
mangiare uova sode con la sua
impronta digitale su di esse.

Durante la guerra, il medico
Alberto Burri (1915-1995) trasformò
le sue suture di ferite in sacchi di
iuta suturati, grossolani sacchi di
tela trattati come materiale artistico
per i suoi dipinti. Quando tornò
da un campo di prigionia in Texas,
divenne un'ispirazione per un'arte
più carica di materiale in Umbria, la
sua regione d'origine, così come a
Roma, che sarebbe poi diventata il
terreno fertile per Pascali e Kounellis.
Seguendo le provocazioni di Burri
e Fontana sulle superfici dei dipinti,
Fabio Mauri e poi Enrico Castellani
crearono tele sporgenti a sbalzo,
un'altra penetrazione dell'arte
nella vita e viceversa, una tecnica
che Pascali avrebbe poi usato.





Nata in Sicilia, Carla Accardi (1924-2014) si trasferì a Roma nel 1946 per intraprendere una vita artistica e nei all'inizio degli anni '70 sarebbe diventata una delle fondatrici del movimento «Rivolta femminile» insieme alla critica d'arte Carla Lonzi. I suoi dipinti astratti vibranti e sinuosi di linee a spirale aggrovigliate, creati dalla fine degli anni '50, rappresentavano i processi naturali e i movimenti della luce e della materia. Entro la metà degli anni '60, utilizzava vernici fluorescenti su plastica trasparente per consentire ai suoi segni di galleggiare, e i suoi i suoi primi ambienti come *Tenda* (1967) hanno influenzato lo sviluppo delle installazioni di Arte Povera in particolare *Habitat* di Fabro. Le sue opere erano radicate nella luce del Mediterraneo e non sono state esposte nelle mostre tradizionali del Nord Europa o degli Stati Uniti.

Da questo punto di vista, tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, l'Italia - e il Mediterraneo in generale - era un Sud globale del tempo, culturalmente parlando, con lo sguardo rivolto alle civiltà passate che vivevano lungo questo mare chiuso. Era un mondo acquatico di comunità costiere basato sulla navigazione e sulla coevoluzione di culture latine, greche, nordafricane e arabe, di cristiani cattolici e ortodossi a nord-ovest e nord-est, musulmani, ebrei e cristiani copti a sud. Per tutta la modernità, aveva mantenuto relazioni costanti con l'Impero Ottomano a est e aveva condiviso una serie di mitologie e una visione della storia non come progressione lineare né una visione teleologica hegeliana del Nord Europa, ma come un insieme stratificato di storie ricorrenti, come onde che formano ripetizioni e modelli circolari, tutte collegate attraverso il flusso e riflusso del Mar Mediterraneo. Questa civiltà, sia apollinea che dionisiaca, era costruita sul pensiero e sulla scienza pre-socratica, la conoscenza atomica di Eraclito e l'equilibrio rurale con la natura descritto da Lucrezio nel *De rerum natura* (I secolo a.C.). Andava di pari passo con la rapida industrializzazione dell'Italia del dopoguerra, il cosiddetto "miracolo italiano", con un gran numero di persone che si spostavano dalla Sicilia e dal sud alle fabbriche FIAT del nord, a partire dagli anni '50, e la crescita improvvisa di una borghesia moderna. La popolare piccola auto FIAT 500 era l'emblema di questa nuova società. Una vibrante compagine di scrittori, registi, compagnie teatrali, architetti, designer e gruppi artistici si fuse durante questo periodo del

miracolo italiano, criticando la rapida industrializzazione e modernizzazione che correvano parallelamente al loro lavoro e creando anche un'espressione culturale di esso.

Verso la metà degli anni '60, un certo numero di artisti italiani⁴ aveva iniziato a realizzare quelle che oggi chiamiamo opere dell'Arte Povera utilizzando materiali e tecniche semplici ed economiche per creare installazioni elementari che avrebbero indotto negli spettatori una comprensione dell'essere incarnati e radicati nel qui e ora e dell'essere vivi. Hanno incanalato nelle loro opere flussi di energia, sia fisica che chimica, come determinato dalle forze fondamentali dell'universo, o dall'energia psichica,⁵ come la memoria e le emozioni. Le loro opere erano terrene, focalizzate su una comprensione empirica e pratica della vita attraverso il nostro incontro con le cose (sia materiali che immateriali), l'energia e i suoi movimenti trasformativi in tutto l'universo, dalla micro-scala dell'esperienza soggettiva e una riduzione fenomenologica della percezione, alla macro-scala delle forze fondamentali della fisica che muovono l'universo e lo fanno vivere. L'energia era importante per loro, da come funziona nelle più piccole sinapsi nel nostro cervello, agli incommensurabili movimenti che stanno alla base del cosmo. Molti degli artisti sono cresciuti in luoghi ai piedi delle Alpi, dalla Liguria e Piemonte alla Lombardia, Friuli e Veneto, dove si stavano sviluppando le centrali idroelettriche e le forze geologiche e geografiche del paesaggio montano, così come il suo netto collegamento con il vicino Mar Mediterraneo, erano particolarmente percepibili⁶.

I materiali che hanno usato erano sia quelli che chiamiamo "naturali" e "rurali" (come terra, patate, insalata, acqua, carbone, ramoscelli, alberi, corpi viventi di animali compresi gli esseri umani, ecc.) e quelli che chiamiamo 'artificiali' e 'urbani' (cose che si trovano nei negozi di ferramenta come ponteggi metallici, lastre di acciaio inossidabile, lingotti di piombo, lampadine, travi di legno, tubi al neon, oppure in negozi di materiali per l'arte, come prodotti chimici, lattine, strisce di legno e strumenti tecnologici dell'epoca, come la fotografia analogica, i proiettori di diapositive e la registrazione video), senza alcuna distinzione.

Questi artisti hanno esplorato l'arte come una forma di pratica empirica piuttosto che come filosofia astratta, l'incarnazione della loro comprensione soggettiva del mondo attraverso la riduzione

fenomenologica dell'esperienza ai suoi elementi essenziali. Erano sospettosi dell'eccessiva intellettualizzazione e della teoria astratta. Anche l'arte doveva essere reale, nel senso di viva e non mimetica né rappresentativa, e doveva essere "autentica", nel senso che doveva essere il frutto di un'esperienza di verità e accordo tra i nostri valori fondamentali e le nostre azioni, e non un'espressione ripetuta superficiale o convenzionale⁷. E così hanno usato materiali comuni e umili e tecniche semplici, spesso impiegate da artigiani o nel lavoro quotidiano, dalle più alte forme di artigianato (come il ricamo, la rilegatura o la soffiatura del vetro) alle antiche conoscenze negli spazi domestici (come piegare le lenzuola, legare i rametti, pettinare la lana dei materassi, lavorare a maglia, accendere un fuoco e la falegnameria).

La conservazione e il significato contemporaneo

Questa mostra alla Bourse de Commerce - Pinault Collection sostiene l'attuale rilevanza mondiale e attualità dell'Arte Povera oggi. Prefigurando molte credenze attuali, gli artisti hanno compreso l'umano, il non umano e gli altri organismi biologici, il minerale e il vegetale, come forme in coevoluzione simbiotica. La mostra celebra anche il radicamento dell'Arte Povera nell'arte italiana e dell'Europa meridionale della regione mediterranea nel corso dei secoli, molto prima di quella che di solito chiamiamo 'arte contemporanea'. In un'intervista iconica con Pino Pascali della critica d'arte italiana e poi fondatrice di Rivolta femminile, Carla Lonzi, chiese all'artista perché usasse l'acqua nella sua arte; lui rispose: «Mi piace il mare, mi piace pescare sott'acqua ... Amo le rocce sulla costa, intorno a loro c'è il mare, da bambino ero solito giocare nell'acqua, sono nato vicino al mare»⁸.

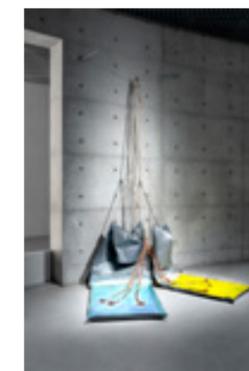
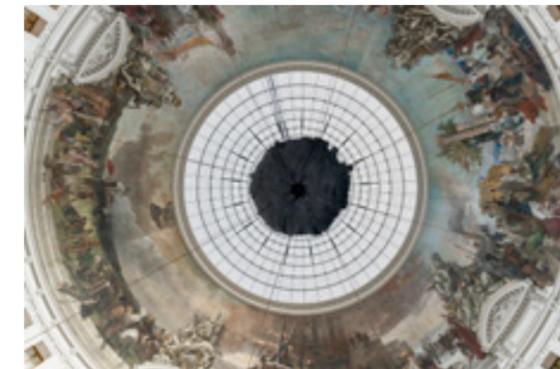
Cinque delle sei opere di Arte Povera nella sezione "Arte Povera" della prima mostra di Celant del 1967 *Arte povera Im-Spazio* sono state incluse in questa mostra. Molte altre opere che erano nelle mostre seminali di Arte Povera, come *RA3. Arte povera più azioni povere* del 1968, sono state incluse in questa mostra, così come le opere più recenti di tutti gli artisti, ad eccezione di Pino Pascali, tragicamente scomparso in un incidente in moto a Roma nel settembre 1968⁹.

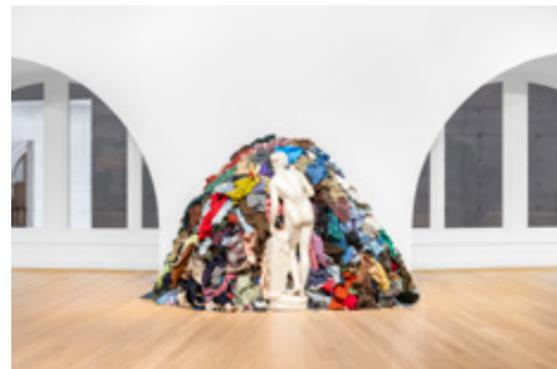
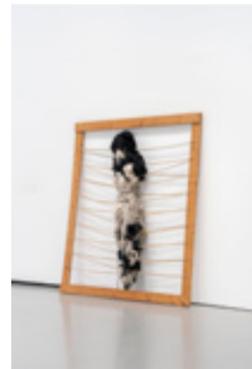
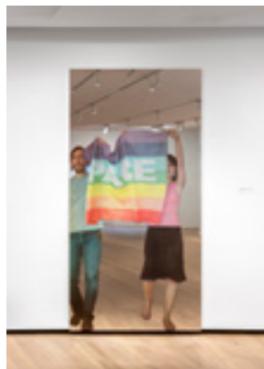
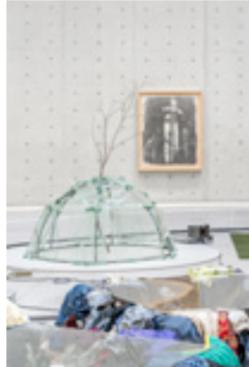
La mostra si basa sul vedere l'Arte Povera non solo come un momento della storia dell'arte

europea nel fine degli anni Sessanta e Settanta, ma anche come stato d'animo, un punto di vista che ci collega attraverso il tempo profondo alle energie creative di minerali, flora, fauna, antenati, stelle, universo. Le loro opere chiave sono messe in relazione dinamica con opere d'arte del passato che erano apprezzate da questi artisti. Pertanto, esponiamo alcune delle passioni degli artisti e dei primi punti di riferimento storici, da un vaso canopo etrusco (575 a.C. circa) di Chiusi, vicino alla *Casa ideale* di Calzolari (1968-2024) *Mast und Zier-Fische Fattened and Ornamental Fishes* (1938) di Paul Klee, i cui motivi musicali solari hanno affascinato Alighiero Boetti, esposto vicino al suo *Mettere al mondo il mondo (To Put the World into the World)* del 1973, un inno alla pluralità di segni in un monocromo realizzato con semplici penne a sfera. *La dissoluzione dell'aereo* del 1917, un semplice quadrato rosso di Kazimir Malevič che sembra prendere il volo dalla tela piatta, manifesta una riduzione di ogni rappresentazione in pittura per raggiungere la sua radice essenziale a zero gradi, ed è messa in relazione con *Senza titolo (Carboniera)* (1967) – primo cumulo quadrato di carbone nero esposto sul pavimento, di Kounellis. *La vierge noire (La Madonna, 1928)* dell'esuberante iper-produttivo performativo Pablo Picasso, che ha realizzato circa cinquanta mila di opere d'arte nel corso della sua vita (tra cui quasi duemila dipinti e decine di migliaia di stampe e incisioni), amato da Prini, è idealmente in dialogo con il suo tentativo di distruggere le macchine attraverso il loro uso eccessivo, come in *Film-TV, 5 min.* (1970), una pila quadrata di 28.576 fotografie in stampa gelatina d'argento e immagini offset di tre fotogrammi di uno schermo televisivo. La nozione condivisa della continuità delle civiltà mediterranee con quelle ad est è segnata da una piccola scultura di un leone in lapislazzuli di un artista sconosciuto dell'Iran del periodo achemenide (V secolo a.C.), posto vicino alla spessa vernice blu di Anselmo, sulla parete del suo *Verso oltremare (Verso l'Ultramarino, 1984)*. Un piccolo dipinto devozionale di una Madonna col Bambino circondata da teste di angeli di Sano di Pietro (ca. 1460) è appesa non lontano da Marisa Merz, mentre l'ultimo dipinto dell'artista divisionista italiano Pellizza da Volpedo, *Membra stanche (Famiglia di emigranti)* (1907), che raffigura lavoratori immigrati della Liguria che riposano nelle campagne piemontesi, dialoga con i ramoscelli, gli alberi e fieno di Mario Merz. Idealmente, anche se non letteralmente presentata

in questa mostra, la *Fontana dei Quattro Fiumi* (1648-51) dialoga con le sculture di Giuseppe Penone. Un tema centrale alla fine degli anni '60 era il rapporto tra la singolarità, il senso individuale di sé e la collettività, il senso di una comunità condivisa. Questa domanda psicologica e politica li ha spinti a spostarsi avanti e indietro tra mostre personali e collettive, così come tra iper-soggettività dionisiaca iper-soggettività dionisiaca e i suoi baccanali, e il distacco apollineo. La duplice natura di tutti i *Quadri specchianti* di Michelangelo Pistoletto, ad esempio, permette di vedere sé stessi, ma anche gli altri intorno a sé, nel riflesso, in modo che l'autoritratto e l'eteroritratto diventino uno. Il Deposito d'Arte Presente a Torino, che è stato attivato tra il 1967 e l'inizio del 1969, era un grande spazio aperto dove gli artisti portavano le loro opere e le installavano in formati mutevoli senza date di apertura e chiusura formali, come un deposito aperto collettivo. Qui alla Bourse de Commerce, la Rotonda – che comprende sia opere giovani e mature di tutti gli artisti chiave dell'Arte Povera – è un esperimento nel ricreare tale spazio. Piuttosto che le pareti di una galleria modernista, usiamo l'orizzontalità del pavimento e la verticalità del pozzo sotto la cupola stessa per questo esperimento di viaggio nel tempo per ricreare l'aspetto che il Deposito poteva avere. Da questo nucleo collettivo centrale nella Rotonda, le linee di volo si irradiano verso la galleria dedicata a ciascun artista nella mostra, dal Livello -1 dove la sezione dedicata all'opera di Prini si concentra sul terreno fondamentale della fisica di base e della metafisica dell'Arte Povera, allo spazio vulcanico dove emergono le radici alchemiche dell'Arte Povera, fino al regno mentale e percettivo cristallino e quasi angelico di Paolini al livello più alto dell'edificio. Le ventiquattro vetrine *Passage* sono un modo per entrare e aggirarsi all'interno dell'Arte Povera, documentando momenti chiave, precursori e pratiche parallele¹⁰, nonché l'importanza della fotografia in relazione all'Arte Povera, insieme a gallerie e critici d'arte. Molti altri artisti erano attivi in Italia al tempo dell'Arte Povera, un periodo effervescente che andava di pari passo con lo sviluppo economico dell'Italia del dopoguerra, durante cui sono emerse nuove gallerie d'arte, i giovani critici hanno iniziato a scrivere e organizzare mostre, ed è emersa anche una nuova generazione di collezionisti d'arte.

Queste mostre¹¹ sono state recensite in nuove riviste d'arte e da nuovi critici d'arte, da Carla Lonzi e Marisa Volpi Orlandini in «Marcatré», a Tommaso Trini in «Domus» e «Data», a Henry Martin e all'artista / critico d'arte Piero Gilardi in «Flash Art»¹². Comprendere il ruolo della fotografia in relazione all'Arte Povera è fondamentale. Il lavoro di questi artisti ha abbracciato tutti i media, dal fisico al performativo, dalla scultura alla nuova forma che oggi chiamiamo installazione. A causa della sua natura mutevole, è emersa una nuova generazione di fotografi, in grado di collaborare con gli artisti per registrare le loro opere effimere. Il fotografo romano Claudio Abate ha creato la famosa immagine di dodici cavalli vivi portati nella galleria L'Attico, un ex garage, da Kounellis all'inizio di gennaio 1969, per esempio. Altri fotografi hanno registrato le installazioni di opere come la celebre fotografia di un'installazione di Pistoletto a Roma a *Vitalità del negativo* nel 1970, di Ugo Mulas. Elisabetta Catalano, Nanda Lanfranco, Paolo Bressano, Paolo Pellion di Persano e Giorgio Colombo, così come Paolo Mussat Sartor, hanno anche documentato l'Arte Povera e i suoi artisti attraverso la fotografia. A volte hanno collaborato con e per loro, come nelle immagini di Claudio Abate delle azioni di Mario e Marisa Merz sulla spiaggia di Fregene, o il volo di Marisa Merz sopra Roma in un piccolo aeroplano, mentre il fotografo torinese Mussat Sartor con Prini ha permesso all'artista di "eseguire" effettivamente il consumo e l'esaurimento della vita di una macchina per il suo lavoro presentato nel 1970 a Bologna¹³ attraverso la stampa di un numero straordinariamente alto numero di immagini fotografiche. Ha anche collaborato alla creazione dell'immagine finale per *Entrare nell'opera* di Anselmo, una famosa opera del 1971 in cui l'artista ha puntato la propria macchina fotografica su un punto del paesaggio, impostava un timer e correva verso quel punto. La post-produzione dell'opera ha richiesto il coinvolgimento di Mussat Sartor per ottenere la profondità desiderata dall'artista. Poiché l'Arte Povera è uno stato d'animo, o un punto di vista, essa continua oltre le opere create dagli artisti italiani riuniti come focus di questa mostra. Per questo motivo, un certo numero di artisti il cui lavoro è emerso in tutto il mondo negli anni '90 e 2000, così come quelli di alcuni artisti più giovani, sono presenti negli interstizi degli spazi espositivi, da *Brick Farm: Hornero Nests* (2013-24)





di Adrián Villar Rojas sulla facciata della Bourse, non lontano dal grande albero di Penone *Idee di pietra* (2003–10), alle fotografie dell'azione del 1983 di David Hammons *Blizzard Ball Sale*, il legno *Homenagem a Omaggio a Luciano Fabro* (2009) di Jimmie Durham¹⁴ e *Forest of Lines* di Pierre Huyghe che documenta la sua mostra-evento del 2008, un'apparizione di una foresta composta da circa duemila alberi vivi nel Teatro dell'Opera di Sydney, che fanno eco alle molte opere con rami e alberi dell'Arte Povera. Un nuovo lavoro di carta nera strappata sul tema del trasporto di carichi di William Kentridge, *Esprit de l'Escalier (Spirit of Stairs, 2024)* è stato appositamente progettato per la scala attraverso la quale il grano entrava una volta nella Bourse, non lontano da *Untitled (Sacchi)* del 1969 di Kounellis, mentre *Walking Man* (2023–24) di Anna Boghiguan è uno spettatore "povero" dello spettacolo Arte Povera, che rievoca le fonti espressioniste di CoBrA. L'opera cosmica ed elementare di Grazia Toderi, *We Mark* (2020–24) si trova vicino alla galleria di Zorio, e la nuova opera di Mario García Torres *Rémé in attesa di Boetti a Kabul ca. 1978* (2024) è una rievocazione dell'One Hotel gestito da Boetti tra il 1973 e il 1979. *Recursivity I e II* (2024) di Agnieszka Kurant sono grandi lucertole metamorfiche che registrano i flussi energetici dell'era digitale, in dialogo sia con Mario Merz che con Zorio. Otobong Nkanga's *Kolanut Dripping I, II and III* (2020)¹⁵ e i panni blu macchiati di mare di Renato Leotta, *Alta marea bassa marea* (2024)¹⁶, così come *In Potentia* (2020–24), un ramo tagliato due anni fa da un albero in Australia, che è il materiale per una futura opera d'arte, e la nuova lettera d'amore di Theaster Gates sono tutti omaggi all'Arte Povera.

Poiché le pratiche degli artisti dell'Arte Povera erano generalmente critiche nei confronti delle belle arti moderniste, e basate invece sulla valorizzazione di materiali e tecniche semplici, su processi continui e sulla celebrazione della vitalità attraverso la messa a fuoco sulla metamorfosi degli elementi, su un primo punto di vista ecologico, e perché le loro opere erano in continuità e radicate nelle loro storie d'arte situate nel Mediterraneo, oggi gli artisti dell'Arte Povera sono particolarmente rilevanti per gli artisti più giovani di tutto il mondo che cercano di negoziare da un lato la vita iper-tecnologica (che globalizza e omogeneizza le soggettività) e dall'altro il loro sé incarnato, le terre e gli ecosistemi con cui e all'interno dei quali vivono, e le loro proprie pratiche culturali

millenarie. I tentativi attuali di allontanarsi dall'antropocentrismo del nostro mondo sono anche in linea con l'eredità dell'Arte Povera.

Curare o collezionare Arte Povera significa credere che un'opera d'arte possa essere reale e non una rappresentazione di qualcos'altro, che può cambiare ed essere soggetta a metamorfosi nel tempo, e che può essere fatta di materiali umili e che questi materiali possono non avere una lunga durata, eppure anche credere che quest'arte possa rimanere con noi attraverso i decenni, i secoli, migliaia di anni. Significa considerare contemporaneamente il tempo profondo e l'istante presente. Trecento milioni di anni fa, come Anselmo ci ha ricordato nella sua opera *Trecento milioni di anni* (1969), il nostro pianeta era un luogo lussureggiante, pieno di vita attraverso la fotosintesi – alberi alti e paludi e creature di ogni sorta erano ovunque, trasformando l'energia solare in cicli di vita basati sul carbonio così intensamente che nel corso del tempo profondo hanno generato alberi pietrificati e antracite – una bella pietra scura che troviamo ancora oggi.

Prendersi cura delle opere dell'Arte Povera è come prendersi cura di un paesaggio, di un pianeta, e questa cura e attenzione è parte dell'esperienza dell'opera d'arte attraverso il tempo. La *Casa ideale* di Calzolari, ad esempio, ha sempre bisogno essere ricostruita; la condensa deve congelarsi e dobbiamo camminare attraverso i suoi spazi liminali angelici spazi. Gli *Iglou* di Mario Merz sono un'architettura nomade e non sono sculture immutabili e stabili; non sono concetti immateriali e mentali né immagini, ma come i nostri corpi, appaiono e scompaiono e riappaiono geneticamente in altri corpi dopo di noi, in un ciclo che li mantiene liberi da ciò che negli anni '60 veniva chiamato "reificazione" – l'inerzia delle cose morte. Il valore finanziario delle opere dell'Arte Povera porta oggi collezionisti e musei a prestare attenzione alla loro conservazione. Tuttavia, i conservatori, spesso formati in forme d'arte più convenzionali, sono a volte così desiderosi di mantenere l'immutabilità delle opere che il nucleo dello stato d'animo di Arte Povera – la sua vitalità, provvisoria e la capacità di cambiare, di apparire e scomparire – rischia di perdersi in futuro. L'Arte Povera è sia materiale che immateriale, fisico e mentale, e gli artisti hanno accolto con favore questo status contraddittorio. È proprio nella sospensione e nella non risoluzione di questa

contraddizione che risiedono l'energia e la capacità di vibrare nello spazio "aperto" del cambiamento.

Note

- 1 Aveva studiato storia dell'arte a Genova con Eugenio Battisti, in particolare autore di *Antirinasimento*, 1962, che ha scoperto il lato più nascosto, irrazionale, magico e alchemico del Rinascimento, e Celant aveva scritto la sua tesi sull'arte barocca. Quando ha iniziato a scrivere per la rivista «Marcatré», nel 1963, ha potuto viaggiare in Italia e vedere mostre, incontrare artisti, altri critici d'arte e galleristi.
- 2 Pascali, che aveva esposto a Roma dalla fine degli anni '50 alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, fu introdotto nel mondo dell'arte del Nord Italia da Michelangelo Pistoletto, che suggerì a Gian Enzo Sperone di esporre le sue opere: le *Armi* furono esposte a Sperone nel 1966.
- 3 Le opere nella categoria Im-Spazio erano di Renato Mambor, Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro e Cesare Tacchi.
- 4 Nati tra la metà degli anni '20 e la fine degli anni '40, gli artisti dell'Arte Povera vissero principalmente a Torino, ma anche a Roma, Genova, Milano e Bologna. Alcuni di loro avevano iniziato a lavorare tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60. I poveristi più anziani erano Mario e Marisa Merz, nati negli anni '20, seguiti da Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo, Pino Pascali, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, nati negli anni '30; Giulio Paolini, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Emilio Prini e Gilberto Zorio, nati nei primi anni '40; e Giuseppe Penone, nato alla fine degli anni '40.
- 5 L'etimologia di energia – da *ἐνέργεια (energeia)* – è ciò che fa muovere o cambiare qualcosa. Ciò significa che non solo c'è energia termica, energia potenziale, energia nucleare, ma anche i nostri cervelli hanno pensieri che vengono prodotti attraverso spostamenti sinaptici di energia grazie alla presenza di ioni positivi e negativi nel nostro corpo. Gli eventi mentali sono fisici tanto quanto quelli che normalmente chiamiamo eventi fisici.
- 6 Pistoletto, Anselmo, Penone, Paolini, Boetti, Mario Merz, Marisa Merz e Zorio erano

- originari del Piemonte; Fabro è cresciuto in Friuli e ha vissuto a Milano; Prini era di Genova e si è trasferito a Roma dopo il 1976; Calzolari è cresciuto a Venezia e ha vissuto a Bologna. Pascali è cresciuto al mare in Puglia e si è trasferito a Roma nel 1956, nello stesso periodo in cui Kounellis emigrò lì dalla Grecia all'età di vent'anni.
- 7 Autenticità e inautenticità sono concetti chiave della filosofia esistenzialista, da Friedrich Nietzsche a Karl Jaspers a Heidegger e Hannah Arendt. Secondo questi punti di vista, siamo spesso separati dal nostro vero io, in uno stato di superficialità, causato dalla società dello spettacolo e dai mass media. Perdiamo la nostra capacità di orientarci. Anche Marcuse e Adorno vedono questo come una conseguenza del tardo capitalismo, che ci separa dal nostro vero io.
- 8 Pino Pascali in: *Carla Lonzi e Pino Pascali, 'Discorsi', «Marcatré», n. 30-31-32-33, luglio 1967, pp. 239-41.*
- 9 I tredici artisti di questa mostra erano i dodici che Celant ha incluso nelle sue mostre di gruppo successive negli anni '80, con l'aggiunta di Prini. Tra questi Marisa Merz – l'unica donna veramente associata a questo modo di lavorare – che non era nelle sue prime mostre, mentre altri artisti come Piero Gilardi, Gianni Piacentino, Aldo Mondino, Eliseo Mattiacci e Paolo Icaro, che erano nelle sue prime mostre, non sono stati inclusi nelle successive e non sono presenti qui.
- 10 Piero Gilardi, Mario Ceroli, Claudio Cintoli, Paolo Icaro, Eliseo Mattiacci, Aldo Mondino, Nanda Vigo, Laura Grisi, Hidetoshi Nagasawa, Luca Patella, Renato Mambor e Gianni Piacentino erano attivi all'epoca, e il loro lavoro era tangenziale alle principali opere di Arte Povera. Piero Gilardi è stato la chiave. I suoi *Tappeti-Natura* sono stati realizzati con polistirolo scolorito e dipinto come una nuova natura artificiale e sono stati esposti alla galleria Sonnabend di Parigi già nel 1967. Zorio era un assistente di studio di Gilardi, che viaggiava e scriveva anche per la rivista «Flash Art», dove era stato citato in un articolo di Henry Martin nel primo numero. Gilardi collegava artisti provenienti da diverse parti d'Europa e d'America con la scena italiana, e viceversa. Definì l'Arte Povera come una 'arte micro-emotiva' opposta alla grande autoespressione dei gesti dell'Espressionismo astratto o al carattere mimetico della Pop art e si concentrò invece sui minimi cambiamenti energetici nella soggettività dell'artista, registrati senza mediazione, direttamente nelle loro opere. Il suo saggio è stato ripubblicato nel catalogo *Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren* nel 1969. Lasciò la pratica artistica alla fine del 1968 per dedicarsi al lavoro sociale e psichiatrico nei primi anni '70, e in seguito fondò il PAV, Parco Arte Vivente a Torino, uno spazio in cui si fondono ecologia, arte e pratica sociale.
- 11 Si sono riuniti attraverso i loro interessi comuni e hanno mostrato le loro opere in una serie di mostre collettive seminali tra il 1965 e il 1968 in giovani nuove gallerie spesso situate in ex appartamenti domestici a Torino (*Arte abitabile* alla galleria Sperone nel 1966), Roma (*Fuoco immagine terra acqua* alla galleria L'Attico nella primavera del 1967 e *Il percorso* all'Arco d'Alibert di Mara Coccia nel marzo / aprile 1968 e *il Teatro delle mostre* nel maggio 1968 presso la più antica galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis), Genova (la prima mostra collettiva sotto l'intestazione di *Arte Povera fu Arte povera Im-Spazio* alla galleria La Bertesca nel settembre 1967), Bologna (*Arte Povera* alla galleria de 'Foscherari nella primavera del 1968) e Napoli (*RA3. Arte povera più azioni povere* presso gli Arsenali di Amalfi). Nel 1969 stavano esponendo insieme ad altri artisti provenienti da Europa e America con preoccupazioni parallele in *Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren* ad Amsterdam, e in *Live in Your Head: When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information* a Berna. Celant ha organizzato *arte concettuale arte povera land art* nel 1970 alla GAM.
- 12 Altri attivi all'epoca erano i critici d'arte Daniela Palazzoli, Filiberto Menna, Renato Barilli, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Lara Vinca Masini, Lorenza Trucchi, Lisa Ponti; direttori di musei come Palma Bucarelli, che ha diretto la Galleria nazionale d'arte moderna di Roma; così come organizzatori di eventi come Graziella Lonardi Buontempo, che ha diretto gli Incontri internazionali d'arte e, negli anni successivi, Ida Gianelli, direttrice del Castello di Rivoli.
- 13 *Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 1970: comportamenti, progetti, mediazioni*, a cura di Renato Barilli.
- 14 Durham apprezzava l'Arte Povera come contro-narrazione alla traiettoria dominante dell'arte contemporanea americana, da cui si sentiva estraniato. Dopo il Messico, l'Irlanda e il Sud della Francia, si stabilì a Roma dopo la mostra *Città natura* nel 1997 e in seguito visse tra Berlino e Napoli negli ultimi anni, con la sua compagna di vita e collega artista Maria Thereza Alves. A Roma, attraverso la Galleria Pieroni, ha incontrato gli artisti dell'Arte Povera.
- 15 Nkanga era uno studente di Penone all'ENSBA di Parigi.
- 16 Un omaggio a *Tenda* di Zorio, 1967.
- Immagini
- p. 224-225
- Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Florent Michel / 11h45 / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier.
- Veduta della Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. © Pinault Collection/ADAGP, Parigi, 2024. Fotografia di Romain Laprade.
- Veduta della Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Giuseppe Penone, *Idee di Pietra*, 2010. Mario Merz, *Fibonacci Sequence*, 1984. © Pinault Collection/ADAGP, Parigi, 2024. Fotografia di Romain Laprade.
- Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970. Collezione dell'artista. Courtesy Gagosian Gallery. © Adagp, Parigi, 2024.
- p. 229
- Giovanni Anselmo, *Senza titolo*, 1968. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier.
- Pier Paolo Calzolari, *Senza Titolo (Materassi)* (dettaglio), 1970. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier.
- Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier. © Adagp, Parigi, 2024.
- Mario Merz, *Impermeabile*, 1967. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier. © Adagp, Parigi, 2024.
- Pier Paolo Calzolari, *Senza Titolo (Materassi)*, 1970. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier. © Adagp, Parigi, 2024.
- Pino Pascali. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier.
- Luciano Fabro, *L'Italia*, 1971. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier.
- Pier Paolo Calzolari, *Il mio letto così come deve essere*, 1968. Collezione Fondo Calzolari. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier. © Adagp, Parigi, 2024.
- Alighiero Boetti, *Mappa*, 1972-1973. Pinault Collection. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier. © Adagp, Parigi, 2024.
- Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier. © Adagp, Parigi, 2024.
- Emilio Prini. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier.
- Giuseppe Penone. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier. © Adagp, Parigi, 2024.
- Gilberto Zorio. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier. © Adagp, Parigi, 2024.
- p. 233
- Gilberto Zorio. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier. © Adagp, Parigi, 2024.
- Giuseppe Penone, *Patate* (dettaglio), 1977. Collezione privata. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier. © Adagp, Parigi, 2024.
- Mario Merz, *Che fare?*, 1968. GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris, Torino. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-Pinault Collection, Parigi, 2024. Fotografia di Nicolas Brasseur / Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, Niney et Marca Architectes, agence Pierre-Antoine Gatier. © Adagp, Parigi, 2024.
- Alighiero Boetti, *Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969* (dettaglio), 1969. Collezione Marco Rossi, Torino. Veduta della mostra "Arte Povera" presso Bourse de Commerce-