

Dall'Arte programmata all'Arte povera. Gli esordi di Germano Celant (1965-1967)

RICCARDO CUOMO

Le questioni ideologiche sottese alla genesi dell'Arte povera, in particolare negli ultimi anni, sono state ampiamente indagate dalla storiografia che, in questa prospettiva, ha tuttavia trascurato di approfondire il tema in rapporto al background critico-teorico di Germano Celant. Il presente contributo intende colmare, almeno in minima parte, questa lacuna fornendo una prima ricostruzione degli esordi del giovane critico come iniziale sostenitore delle ricerche di Arte programmata, evidenziando in particolare il ruolo di primo piano che questo suo interesse ha giocato, anche e soprattutto sotto il profilo ideologico, nella successiva teorizzazione poverista¹.

Nella lunga intervista che apre *Arte povera. Storie e protagonisti*, ripercorrendo le prime tappe della sua carriera, è Celant stesso a ricordare: «Nel 1965, positivamente influenzato da Apollonio, mi interessai di arte programmata e dei suoi aspetti utopici» (Celant 1985, p. 14). Il giovane critico, come risulta dalla documentazione conservata presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, entrò in contatto con Umbro Apollonio alla fine del 1964 tramite Edoardo Manzoni, direttore della Gal-

¹ In questo scritto, tratto dalla mia tesi di dottorato, vengono sviluppate e approfondite riflessioni a grandi linee già svolte in un mio breve contributo pubblicato sul numero che nell'ottobre dello scorso anno ha celebrato il cinquantesimo anniversario di "Flash Art" (Cuomo 2017). Oltre alla redazione della rivista, desidero ringraziare Claudio Zambianchi e Lara Conte per l'aiuto e i preziosi consigli che mi hanno fornito nel corso del lavoro di ricerca. Per la loro disponibilità e cortese collaborazione ringrazio anche Carlo Fedeli; Marica Gallina (Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia); Marina Saviano (Archivio Lia Rumma, Napoli) e Sara Villa (Archivio Eugenio Carmi, Milano).

leria La Polena di Genova. Il gallerista, in una lettera datata 8 novembre 1964, riferisce infatti ad Apollonio di aver coinvolto Celant nell'organizzazione di *Proposte strutturali plastiche e sonore*, mostra itinerante di tendenza programmata promossa dal critico triestino che, nel febbraio 1965, venne ospitata presso la galleria genovese (Manzoni 1964; *Proposte strutturali plastiche e sonore* 1964). A questa comunicazione di Manzoni segue, nelle settimane successive, la corrispondenza fra Celant e Apollonio relativa alla pianificazione dell'evento (Celant 1964; Apollonio 1964).

Circa tre mesi dopo, in una lettera datata 24 gennaio 1965, Celant espone ad Apollonio i primi dettagli di un suo progetto espositivo da realizzare in primavera a Palermo. Si tratta, nelle parole del giovane critico, di «un'importante mostra informativa» incentrata su quegli artisti che «attualmente possono ritenersi i maggiori rappresentanti, sia dell'arte di reportage sia dell'arte programmata o ghestaltica, della situazione italiana oggi. [...] Il titolo della mostra potrebbe essere "Situazione '65"» (Celant 1965a). Apollonio, insieme a Eugenio Battisti, Gillo Dorfes e Maurizio Calvesi, era fra i critici invitati da Celant a fornire i nominativi degli artisti da coinvolgere nell'evento che, come risulta dalle successive lettere, non venne realizzato per difficoltà di carattere economico-organizzativo (Apollonio 1965a, b; Celant 1965b, c, d).

Avrà invece maggiore fortuna il progetto espositivo legato a *Forme programmate*, mostra organizzata dall'Istituto di Scienze e Arti Grafiche della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino e svoltasi, nel settembre 1965, presso il Castello del Valentino (*Forme programmate* 1965). All'interno dell'evento Celant, insieme a Giovanni Brunazzi, cura la *Mostra del linguaggio grafico nella comunicazione visiva*. L'esposizione, come risulta dalla corrispondenza con Apollonio, era incentrata sul «problema dell'interrelazione delle ricerche visive a livello del prodotto industriale, dell'imballaggio, della grafica e della ricerca pura» (Celant 1965e). L'intento, a partire dall'allestimento, era dunque mettere le ricerche di area programmata in stretto rapporto con la grafica e il design², in modo

² Il collegamento, stando a quanto il giovane critico scrive ad Apollonio, era infatti sottolineato anche «nel disporre gli oggetti [...], ponendo per esempio la *Specosfera* di Mari, il

da «dimostrare una certa affinità di ricerca operativa» (Celant 1965f). Un legame sottolineato e ribadito anche dal testo in catalogo firmato da Apollonio che, insieme a Dorflès, era stato coinvolto da Celant in qualità di consulente esterno per la manifestazione (*Forme programmate* 1965, s.n.p.).

Fra gli artisti invitati si segnala Eugenio Carmi, membro del Gruppo Cooperativo di Boccadasse da lui fondato nel settembre 1963 insieme a sua moglie Kiky Vices-Vinci, Bruno Alfieri, Kurt Blum, Flavio Costantini, Germano Facetti, Carlo Fedeli, Emanuele Luzzati e Achille Perilli. Il consorzio, che nel novembre dello stesso anno inaugura nel piccolo borgo ai margini di Genova la Galleria del Deposito, riuniva artisti, critici e semplici appassionati con l'obiettivo di sostenere e diffondere le ricerche d'avanguardia, soprattutto attraverso la produzione e la commercializzazione dei multipli (Solimano 2003). Le attività della Galleria del Deposito, pur lasciando spazio ad un ampio ventaglio di proposte, erano prevalentemente dedicate alle tendenze di area ottico-percettiva e ai loro potenziali legami con il mondo della tecnologia e della produzione industriale, come dimostra, per esempio, il testo redatto da Celant in occasione della personale di Marcello Morandini che inaugura proprio all'indomani di *Forme programmate* (Celant 1965g). Lo scritto, pubblicato sul bollettino della galleria nel novembre 1965, sancisce l'inizio di una lunga collaborazione che, a partire dal giugno 1966, vedrà l'ingresso ufficiale del giovane critico fra i soci della cooperativa (*Notizie del Gruppo* 1965)³.

Alle attività della Galleria del Deposito, secondo quanto Celant dichiara in una lettera ad Apollonio, era inoltre inizialmente legata l'apertura, sempre a Genova, della Galleria La Bertesca. Nel documento, non datato ma riconducibile all'ottobre / novembre 1965, il giovane critico sostiene in-

Gruppo MID, Anceschi, *l'Immagine variabile Omega* e un oggetto di design, al buio, in una stessa sala» (Celant 1965f).

³ Prima del giugno 1966 Celant, oltre al testo di presentazione della mostra di Morandini, firma per il bollettino della galleria anche quello della personale di Jesus Rafael Soto (Celant 1966a, s.n.p.); mentre, dopo il suo ingresso ufficiale nella cooperativa, il giovane critico redigerà le presentazioni per le mostre di Agostino Bonalumi (Celant 1966b, s.n.p.) e Umberto Bignardi (Celant 1967a, s.n.p.). Si segnalano inoltre i due testi, pubblicati fra il 1967 e il 1968, che Celant scrive per alcuni lavori di Carmi (Celant 1967b, pp. 10-13 e Celant 1968a, s.n.p.).

fatti che il «centro di informazione artistica “La Bertesca” [...] vivrebbe sulla vendita degli oggetti di serie del Deposito e di Danese» (Celant 1965h). Nella stessa lettera, Celant riferisce anche del suo interesse a pubblicare gli atti del convegno tenutosi quell'estate a Zagabria per la terza edizione di *Nova Tendencija* nel secondo numero – interamente dedicato all'evento – di una nuova rivista intitolata “Modulo”. Il periodico, legato alle esperienze di area programmata che si svilupparono a Torino intorno alla metà degli anni Sessanta, in realtà uscì in un solo numero monografico, nel marzo 1966, come corposa raccolta di saggi, lavori e documenti incentrati sulla poesia concreta (Perlo 2010). L'intento di promuovere le ricerche e i temi discussi nel convegno di Zagabria attraverso la pubblicazione degli atti, risulta comunque evidente anche dalla lettera che il 17 agosto 1965 Apollonio indirizza a Božo Bek, uno degli organizzatori dell'evento, sollecitando la «trascrizione delle registrazioni del Convegno, in modo da poterle trasmettere in tempo a Germano Celant, affinché questi le possa esaminare e valutare per gli eventuali estratti da pubblicare sulla rivista “Il Marcatré”. Si otterrebbe in tal modo una divulgazione abbastanza larga e importante di quanto è stato discusso» (Apollonio 1965c). L'obiettivo è del resto confermato anche dalla lettera, non datata ma sicuramente successiva, in cui Celant ribadisce ad Apollonio l'impegno: «Su Zagabria da parte mia cercherò di redigere dei pezzi su vari giornali» (Celant 1965h).

Sfumata, probabilmente a causa delle difficoltà a reperire tutto il materiale necessario⁴, la possibilità di pubblicare (integralmente o in parte) gli atti del convegno di *Nova Tendencija 3* sulle riviste “Modulo” e “Marca-

⁴ Il giovane critico, nella stessa lettera in cui si impegna a dare la più ampia divulgazione possibile sui temi discussi nella manifestazione di Zagabria, riferisce ad Apollonio di aver ricevuto da Matko Meštrović – uno degli organizzatori dell'evento – «un po' di materiale, alquanto striminzito» (Celant 1965h). Sarà Celant stesso, in una lettera del 27 settembre 1965, a richiedere altro materiale a Meštrović che tuttavia, nella replica del 14 ottobre 1965, si dichiara economicamente impossibilitato a fornirgli la documentazione completa dell'iniziativa (la corrispondenza fra Celant e Meštrović – conservata presso l'Archivio del Museo d'Arte Contemporanea di Zagabria, Fondo Nuove Tendenze, Fascicolo Nuove Tendenze 3 – è trascritta in Rubino 2012, p. 437).

tré”⁵, un breve articolo di Celant dedicato alla manifestazione comparve infine nel dicembre 1965 su “La Biennale di Venezia”. Il testo si rivela particolarmente interessante in quanto l’analisi dell’evento, pur collocandosi nel solco delle riflessioni di Apollonio e degli altri protagonisti della manifestazione⁶, testimonia di un personale punto di vista critico che sarà gravido di conseguenze per gli sviluppi del pensiero celantiano. Lo scritto infatti, muovendo dall’analisi del rapporto arte-industria e individuando l’obiettivo finale delle ricerche programmate in «un’azione [...] più politica e pratica che estetica», rivolta in ultima istanza a una loro «integrazione nella società», riconosce «il pericolo di una crisi abbastanza rispecchiabile nella manifestazione» di Zagabria. Un simile rischio, afferma Celant, «non è dovuto al non aver creato nuovi valori, ma nel far sì che questi rimangano su un terreno meramente speculativo, intellettualistico e tecnico. L’impellenza operativa è di riuscire a trovare la volontà e la capacità di inserirsi con mezzi e competenze entro il complesso mondo tecnologico per presentarsi – come proposizione correttiva del fenomeno industriale – non solo teoricamente, ma fattivamente» (Celant 1965i, p. 60). Questa mancata attuazione del potenziale rivoluzionario insito nelle ricerche programmate è probabilmente una delle cause che porteranno Celant a maturare, intorno alla metà del 1967, un atteggiamento critico nei confronti di quelle esperienze e a sostenere, invece, pratiche in radicale contrasto con il «complesso mondo tecnologico» e il “sistema” di cui questo è diretta espressione. Tuttavia, nonostante i dubbi espressi nell’articolo dedicato alla terza edizione di *Nova Tendencija*, tra la fine del 1965 e il principio del 1967 il giovane critico tornerà comunque più volte a occuparsi di Arte programmata, sia in rapporto al mondo dell’industrial design, sia in relazione al più ampio panorama della ricerca artistica italiana e straniera.

⁵ Si segnala che un breve resoconto della manifestazione, senza alcuna indicazione circa l’autore, è stato comunque pubblicato sulla rivista (*Nuova tendenza* 3 1965, pp. 344-388).

⁶ A questo proposito si veda per esempio quanto Apollonio, nella già citata lettera del 17 agosto 1965, scriveva a Bek: «Non credo sia il caso di riprendere il discorso sui risultati di “Nuova tendenza 3”, che sono stati ampiamente riconosciuti come del tutto inadeguati non solo rispetto al programma iniziale ma anche nei confronti dell’iniziativa e dei fini che essa persegue» (Apollonio 1965c).

In un articolo pubblicato nel dicembre 1965 su "Casabella", recensendo la personale che Getulio Alviani tiene quello stesso mese alla Galleria del Naviglio di Milano, Celant, per esempio, sottolinea la necessità di indagare il lavoro dell'artista soprattutto da un punto di vista metodologico, proprio in ragione delle evidenti connessioni che questo presenta con le procedure di progettazione industriale. Un nesso evidenziato e ribadito anche dal corredo illustrativo dell'articolo che, oltre all'immagine di *Struttura cromospeculare* (1964), include il disegno tecnico-progettuale dell'opera (Celant 1965l). Quello fra Arte programmata e progettazione industriale è un legame su cui Celant, lo si ricorderà, aveva già insistito nell'organizzazione della mostra *Forme programmate* e che, a partire dal 1966, sembra indurlo a occuparsi di design con crescente attenzione⁷. Le varie recensioni che, nel corso di quell'anno, il giovane critico redige su diversi eventi e testi dedicati al tema (Celant 1966c, d), potrebbero essere quindi interpretate anche alla luce del suo preliminare interesse per le ricerche di ambito programmato. Un'ipotesi che trova per esempio riscontro in un articolo, pubblicato su "Casabella" nel dicembre 1966, nel quale Celant si occupa della *II Biennale di industrial design* di Lubiana. L'oggetto della manifestazione, sempre inteso come «tentativo di inserimento nel contesto sociale dei linguaggi artistici», viene infatti qui analizzato proprio in rapporto al lavoro degli operatori di area programmata (Celant 1966e).

Se nel corso del 1966 l'interesse del giovane critico per le ricerche programmate, come si è appena visto, risulta prevalentemente veicolato dal loro stretto rapporto con il design, a partire dalla fine di quell'anno sarà invece essenzialmente legato a una loro comparazione con le più avanzate tendenze artistiche del momento. Una prima e importante occasione di confronto, da questo punto di vista, è fornita da *Situazioni '66*, mostra collettiva curata proprio da Celant che, nel dicembre 1966, riunisce nei locali della Galleria del Deposito di Genova opere di Getulio Alviani, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Gianni Colombo, Piero Gilardi, Enzo Mari, Manfredo Massironi, Giulio Paolini, Pino Pascali e Michelangelo Pistoletto

⁷ Una crescente attenzione testimoniata anche dalla pubblicazione, di due anni successiva, della monografia dedicata a Marcello Nizzoli (Celant 1968b).

(Celant 1966f⁸). Come dimostra *Situazione '67*, saggio redatto in occasione della mostra che nell'aprile dell'anno successivo presenta al pubblico torinese il Museo Sperimentale di Arte Contemporanea, il confronto si giocava, in sostanza, sul rapporto che i diversi fronti della ricerca artistica d'avanguardia intrattenevano con l'universo tecnologico-industriale. Recuperando e aggiornando la bipartizione già formulata per il progetto non realizzato di "Situazione '65", il giovane critico nel suo testo individua infatti «due angolazioni di operazione contestativa, una che si basa sull'analisi constatativa della produzione, individuabile nella "pittura di reportage" (neo dada, pop-art, figurazione novissima, pittura oggettuale), l'altra che tende ad instaurarsi come tecnica d'ideazione e di progettazione, identificabile nelle "ricerche visuali" (arte programmata, op-art, arte cinetica, pittura ghestaltica)» (Celant 1967c, p. 19). È interessante notare come le opere di Luciano Fabro, Alighiero Boetti e Mario Merz vengano qui incluse nell'ambito delle ricerche visuali, a fianco dei tanti lavori di Arte programmata presenti nella collezione del Museo⁹. Si tratta comunque, come ammette lo stesso Celant, di un'analisi che si muove su un «terreno [...] mobile e aperto ad ogni sviluppo» (Celant 1967c, p. 16). E in effetti, di lì a poco, la teorizzazione celantiana avrebbe subito sostanziali modifiche, accogliendo ed elaborando i numerosi spunti e stimoli offerti dagli eventi e dal dibattito critico dei mesi immediatamente successivi.

Da questo punto di vista, come notava Renato Barilli alla fine del 1967, «il prologo più conveniente all'estate trascorsa, stipata fino all'incredibile di premi e mostre d'arte, può essere rintracciato in un incontro svoltosi ad Amalfi verso la fine di maggio». L'evento, secondo il critico bolognese, si sarebbe infatti rivelato particolarmente significativo per due ragioni: «In primo luogo per il tema trattato, "lo spazio nelle ricerche d'oggi": un tema

⁸ Il numero di "Galleria del Deposito" che documenta l'evento non include il consueto testo di presentazione e tantomeno riporta alcuna indicazione circa il curatore della mostra, la cui paternità può essere tuttavia ricondotta proprio a Celant grazie alla testimonianza di Carlo Fedeli, uno dei soci fondatori del Gruppo Cooperativo di Boccadasse, che attribuisce al giovane critico anche l'impaginazione del bollettino / catalogo (Fedeli 2017).

⁹ Sui numerosi lavori di Arte programmata presenti nella collezione del Museo Sperimentale di Torino e l'intimo legame che lega la sua stessa nascita a quelle esperienze si veda Bandini (1985, pp. 49-71).

che [...] voleva [...] segnalare un problema nuovo, quello di una spazialità sempre più diretta e concreta, il convergere di pittura e scultura, oltre i loro limiti tradizionali, nella costruzione di "ambienti" articolati. In secondo luogo, ad Amalfi si veniva ad effettuare una specie di censimento della giovane critica» (Barilli 1979a [1967], p. 22). Di questo importante incontro, svoltosi nell'ambito della *Seconda Rassegna Internazionale di Arti Figurative*, non sembra purtroppo conservarsi alcuna documentazione all'infuori delle relazioni di Calvesi (1967a) e dello stesso Barilli (1979b [1967]). Una parziale e provvisoria ricostruzione del dibattito risulta tuttavia possibile grazie alla rassegna stampa della manifestazione che si conserva a Napoli, presso l'Archivio della Galleria Lia Rumma¹⁰. Si segnala in particolare l'articolo pubblicato l'8 giugno 1967 sul quotidiano "Il Mattino" da uno dei protagonisti dell'evento, Filiberto Menna. Dallo scritto, una sintetica esposizione dei vari interventi, apprendiamo della partecipazione di Celant che, dichiara Menna, «ha parlato di uno spazio fisico, di uno spazio linguistico e di uno spazio ideologico» (Menna 1967). Al netto del contributo apportato alla discussione, la presenza del giovane critico si rivela importante per le evidenti ripercussioni che il dibattito avrà sulla sua successiva elaborazione teorica. Le riflessioni che Celant svolgerà circa due mesi dopo sul tema dello spazio sono infatti direttamente connesse alle ipotesi e alle suggestioni emerse nel corso del convegno, tutte convergenti – come segnala ancora Menna nel suo resoconto – verso «una interpretazione che insiste sul fenomenico, sul vissuto, sulla implicazione dell'artista all'interno di una realtà che non consente più di assumere nessuna distanza privilegiata» (Menna 1967). Più nello specifico è per esempio interessante notare come Celant, nel testo che redige per *Lo spazio dell'immagine*, sviluppi le sue precedenti idee alla luce della teoria del "campo" annunciata da Calvesi proprio in occasione

¹⁰ Oltre alla rassegna stampa si conservano alcuni inviti e opuscoli informativi dai quali risulta che l'evento ebbe luogo dal 19 al 21 maggio. Al convegno, svoltosi nel corso dei tre giorni della manifestazione, si accompagnavano *L'impatto percettivo*, mostra a cura di Alberto Boatto e Filiberto Menna, e la proiezione di film sperimentali. A questi ultimi si riferiscono le comunicazioni del docente della Scuola di Design di Novara Nino Salvatore presenti in Archivio insieme a una lettera indirizzata da Tony Spiteris, Segretario Generale dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte, a Marcello Rumma. Sulla manifestazione si veda Troncone (2016, pp. 310-311).

del convegno amalfitano. A partire da questa ipotesi, infatti, il giovane critico individua nelle opere ambientali esposte a Palazzo Trinci di Foligno nel luglio 1967 due diverse modalità di intervento spaziale: una propria degli operatori programmati (ai quali è ancora una volta associato il nome di Fabro) e l'altra riconducibile al lavoro degli artisti in quella sede definiti oggettuali. Il primo fronte di ricerca, afferma Celant, «dato come sottinteso alla base di ogni creazione il design, inteso come controllo integrale della produzione, [...] aspira a rispondere all'esigenza di coordinare a priori il sistema percettivo e comportamentistico dello spettatore»; mentre il secondo, al contrario, lascia al pubblico un maggiore grado di libertà, presentandosi come una proposizione a «carattere indeterminato», «a circolo aperto, a tempo reale, individualmente sensoriale» (Celant 1967d, pp. 20-21). L'analisi del giovane critico è in linea con quella elaborata per l'occasione anche da Calvesi che, nel suo saggio in catalogo, recupera e approfondisce le fondamentali riflessioni sul "primario" sviluppate in occasione della collettiva *Fuoco Immagine Acqua Terra*, inaugurata nel giugno 1967 alla Galleria L'Attico di Roma (Calvesi 1967b, c). *Lo spazio dell'immagine*, in altre parole, recepisce e registra, rendendola chiaramente percepibile, l'imminente svolta che si sarebbe a breve profilata con la teorizzazione dell'Arte povera come alternativa dialettica – fra le altre – proprio alle esperienze di area programmata. In anni più recenti è stato Italo Tomassoni a sottolineare questo aspetto caratteristico della mostra, evidenziando come a Foligno veniva a delinarsi una netta contrapposizione che vedeva, da un lato, le ricerche degli operatori programmati e, dall'altro, quelle di artisti «fautori di una libertà anarchica assoluta e contingente». Questi ultimi, continua Tomassoni, «alimentavano un'esigenza di trasformazione della realtà inconciliabile con il purismo di un'arte intesa come scienza rigorosa e come fattore di integrazione con la produzione industriale» (Tomassoni 2009, pp. 16-17).

La questione del rapporto arte-tecnologia, nell'estate 1967, trovava tuttavia una più esplicita e compiuta formulazione in un'altra importante mostra collettiva, inaugurata in contemporanea a quella di Foligno e dedicata, appunto, alle *Nuove tecniche d'immagine*. La *VI Biennale di San Marino*, come afferma Maurizio Fagiolo dell'Arco annunciandone a giugno

l'imminente apertura dalle pagine di "D'Ars Agency", indagava il tema mettendo a confronto le ricerche internazionali di area pop e op con le «nuove tendenze emerse in questi ultimissimi tempi: dall'"environment" alle "primary structures", dalla astrazione oggettuale all'integrazione filmica» (Fagiolo dell'Arco 1967, p. 17). Al settore arti visive veniva inoltre affiancata una sezione dedicata all'industrial design dal titolo *La linea dell'automobile italiana* che, precisa ancora Fagiolo Dell'Arco, rappresentava un «elemento di paragone, più che di documentazione, [...] il cui scopo è di sottolineare la relazione ma anche l'indipendenza tra ricerca sperimentale e ricerca applicata» (Fagiolo dell'Arco 1967, p. 20). La presentazione scritta da Giulio Carlo Argan per il catalogo della mostra, nell'analisi del rapporto arte-tecnologia, insiste tuttavia su un «fatto nuovo, che questa Biennale si propone di mettere in evidenza: [...] un'azione contrastante all'estensione dell'influenza tecnologica al linguaggio». Si tratta, precisa ancora Argan, di un'operazione che riveste «una funzione non soltanto culturale ma, fuori di ogni qualificazione ideologica, chiaramente politica. L'azione, [...] se dovesse riuscire, sarebbe [...] il primo passo verso il riscatto alla cultura di quella tecnologia industriale che oggi è lo strumento di pressione e di espansione della volontà di potere del capitalismo» (Argan 1967, pp. 16-17).

La nascita dell'Arte povera, evidentemente, in parte si riconnette anche a questa fondamentale riconfigurazione del rapporto arte-tecnologia. Nell'ottobre 1967, immediatamente dopo l'inaugurazione della collettiva *Arte povera / Im-spazio*, Celant pubblica infatti su "Casabella" un'articolo dal titolo *Arte ricca e arte povera* che, alla luce di questa antitesi, analizza proprio le ricerche documentate dalla *VI Biennale di San Marino*. All'arte che il giovane critico definisce «ricca», giacché «si avvale di strutture complesse, involutive del processo tecnico», viene contrapposta l'Arte povera che, al contrario, «rifiuta la "complicatio" operativa e visuale». Quest'ultima, in altre parole, sembrerebbe dunque porsi al di là di ogni possibile rapporto con il mondo della tecnologia e il sistema di produzione industriale per configurarsi, secondo Celant, come «un ritorno al medioevo, da un punto di vista non soltanto tecnico [...], ma anche poetico» (Celant 1967e, pp. 60-62). Il giovane critico, all'indomani del lancio

ufficiale dell'Arte povera, insiste dunque nel presentare la sua nuova ipotesi operativa come una possibile alternativa ai diversi fronti della ricerca artistica che dialogano con l'universo tecnologico-industriale¹¹.

Celant d'altro canto, con la sua teorizzazione, si stava facendo interprete di un più generale processo di revisione critica che, in quel momento, riguardava il ruolo della tecnologia e dell'industria nella società. All'entusiasmo e la fiducia che avevano caratterizzato la prima metà degli anni Sessanta, nella seconda metà del decennio subentra infatti un atteggiamento critico di disillusione che, naturalmente, si riconnette anche al diffuso clima di protesta politica e sociale del tempo (Rubino 2015). Da questo punto di vista, per esempio, risulta estremamente indicativo quanto Herbert Marcuse scrive nella prefazione, pubblicata per la prima volta in Italia nel luglio 1967 sulla rivista "Nuovo impegno", alla seconda edizione di *Eros e civiltà*¹². Qui l'autore sottolinea come le ottimistiche ipotesi espresse più di dieci anni prima in quel testo – ovvero «la convinzione che i risultati raggiunti dalle società industriali avanzate potessero consentire [...] di utilizzare la ricchezza sociale per modellare il mondo dell'uomo secondo i suoi istinti di vita» – fossero tramontate, mettendo in luce, al contrario, la natura fortemente repressiva di quelle strutture sociali e del loro apparato scientifico-tecnologico. «Queste nuove condizioni», scrive Marcuse, «richiedono una riformulazione del concetto di

¹¹ Circa dieci anni dopo Celant avrà fra l'altro modo di tornare sull'argomento con maggiore chiarezza e incisività nel lungo saggio *Ambiente / Arte. Dal Futurismo alla Body Art* dove, appunto, presenterà l'Arte povera come una sorta di reazione, dal punto di vista sia operativo sia concettuale, alle precedenti ricerche di area programmata che vengono infatti qui analizzate ricorrendo a parametri del tutto antitetici a quelli delineati per il lavoro dei poveristi. Si tratta di una lettura particolarmente interessante anche perché le considerazioni svolte sull'Arte programmata, basandosi su appunti critici che lo stesso Celant data al 1966-67, testimoniano del suo pensiero proprio nel momento in cui si andava delineando l'ipotesi poverista (Celant 1977).

¹² Questa prefazione scritta nel 1966, come sottolinea Giovanni Jervis nella sua introduzione alla seconda edizione italiana del testo (pubblicato per la prima volta nel 1955), testimonia di «due avvenimenti importanti. Il pensiero di Marcuse è entrato a far parte degli strumenti critici di una nuova opposizione, soprattutto giovanile, e i suoi scritti hanno conosciuto un successo difficilmente prevedibile; in secondo luogo, Marcuse stesso ha sviluppato alcuni spunti politici che erano rimasti in ombra, e su taluni argomenti ha decisamente modificato la propria filosofia, superando una parte delle sue ambiguità e prendendo posizione in modo molto più deciso» (Jervis 1968, p. 32).

utopia», in quel momento incarnata dalla ribellione alla moderna società industriale che univa i giovani dei paesi più ricchi ai popoli di quelli più poveri: «uomini, donne e bambini che combattono con gli strumenti più primitivi e tengono in iscacco le macchine più brutali e distruttive di tutti i tempi: la guerriglia costituisce forse la formula della rivoluzione dei nostri tempi?» (Marcuse 1967).

L'utopico potenziale rivoluzionario delle ricerche programmate, connesso proprio al loro stretto legame con l'universo tecnologico-industriale, lasciava insomma adesso il posto a una diversa visione dell'impegno politico e ad una conseguente contro-azione critica che oltretutto, in campo più strettamente artistico, investiva anche il carattere ormai istituzionalizzato e il successo commerciale di quelle esperienze. Se il sostegno di una parte importante della critica italiana alle ricerche di area programmata era stato visto con sospetto da tanti addetti ai lavori fin dalla prima metà degli anni Sessanta¹³, il grande riscontro di mercato che queste conoscono negli anni successivi stava infatti contribuendo a gettare nuove e più oscure ombre sulla loro proposta¹⁴.

Sarebbe tuttavia semplicistico intendere il rapporto fra Arte povera e ricerche programmate esclusivamente nei termini della netta contrapposizione. Nel dicembre 1967 lo stesso Celant, come dimostra un breve scritto pubblicato su "Bit", non aveva infatti ancora del tutto riposto l'iniziale fiducia nel potenziale rivoluzionario insito nella produzione seriale di oggetti d'arte (Celant 1967f) e, nel saggio-manifesto apparso in

¹³ Nel 1990 è lo stesso Celant, interpellato da Massimo Carboni circa la sua peculiare figura di critico militante, a ricordare negativamente il supporto che una parte importante della critica ufficiale italiana aveva fornito alle ricerche di area programmata: «Sino a metà degli anni Sessanta la critica aveva paralizzato l'arte con le sue teorie e le sue parole. Generalmente l'arte serviva ad illustrare la teoria, fino al punto – eravamo nel 1963 al convegno di Verucchio – di ipotizzare l'arte» (Celant 1990, p. 326).

¹⁴ Scriveva a questo proposito Donald Drew Egbert nel 1970: «L'establishment borghese ha ormai assorbito a tal punto l'arte d'avanguardia che, a partire dal 1967, il critico jugoslavo Matko Meštrović abbandonò l'idea di tenere in quell'anno a Zagabria la quarta mostra di Nuova Tendenza. A suo avviso quel movimento aveva perso la sua forza dirompente, dato che i suoi esponenti, erano rimasti vittime del "conformismo di mercato", ossia si erano integrati nella società capitalistica borghese» (Egbert 1970, p. 704). È interessante notare che queste affermazioni dello studioso statunitense, come precisato in nota, si basano su una lettera inviata da Meštrović il 25 agosto 1967 (Egbert 1970, p. 801, nota 129).

contemporanea su "Flash Art", associava alla sua nuova ipotesi operativa anche figure come Enzo Mari, Getulio Alviani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi e Davide Boriani, suggerendo così una possibile continuità fra pratiche poveriste e precedenti esperienze di area programmata (Celant 1967g). Si tratta di un legame che, in maniera più o meno diretta, sembra inoltre confermato dalla partecipazione di Alviani, proprio fra il dicembre 1967 e il febbraio 1968, alla mostra *Con-temp-l'azione* (Palazzoli 1967) o dalle riflessioni sul lavoro di Colombo sviluppate, nei mesi successivi, da Fagiolo dell'Arco (1968) e da Celant (1968c). Alla fine del 1968 anche Angelo Trimarco non mancherà di sottolineare il collegamento, evidenziando come il lavoro dei poveristi risultasse in parte dialetticamente legato alle precedenti esperienze di area programmata. Un rapporto che in questa lettura trova, non a caso, uno dei suoi elementi cardine proprio nel «rifiuto radicale dell'apparato tecnologico». L'Arte povera, precisa infatti Trimarco, «impoverisce gli oggetti e le azioni, ma impoverisce anche la tecnica. Non per sostituirla con un improbabile e risibile neoprimitivismo antitecnologico, bensì per ridarle un nuovo significato» (Trimarco 1968, p. 11).

La genesi delle pratiche poveriste e la stessa teorizzazione celantiana sembrano dunque affondare parte delle loro radici nel clima di profonda revisione del pensiero scientifico-tecnologico che, in connessione con l'insorgere su scala globale della mentalità di protesta della controcultura, si viene a delineare nella seconda metà degli anni Sessanta. L'Arte programmata, da questo punto di vista, forniva un termine di confronto in un certo senso obbligato, non soltanto in ragione del successo internazionale che essa conobbe nella prima metà del decennio, ma anche e soprattutto a causa del coefficiente ideologico della sua proposta. Le ricerche degli operatori programmati erano infatti strettamente connesse alle riflessioni, di centrale importanza nel dibattito culturale dell'epoca, sul rapporto arte-industria e il loro lavoro forniva un chiaro esempio di come la pratica artistica potesse travalicare gli angusti confini dei suoi classici canali di elaborazione e divulgazione per raccordarsi al più ampio universo della produzione industriale. L'Arte programmata, in altre parole, sembrava in grado di coniugare realtà apparentemente inconciliabili,

operando una potenziale rivoluzione copernicana non soltanto nel modo di elaborare e fruire l'arte, ma anche e soprattutto i prodotti dell'industria. Le ricerche degli operatori di area programmata, proprio per questa componente utopica, attirarono precocemente l'attenzione del giovane Celant che, intorno al 1965, inizia a muovere i primi passi di critico militante organizzando eventi e redigendo articoli volti a promuovere e divulgare il loro lavoro. Un interesse che tuttavia, in connessione con i grandi mutamenti culturali della seconda metà degli anni Sessanta, si trasforma ben presto in aperta critica. Le nuove ricerche artistiche venute alla ribalta in quel frangente, come notava con estrema prontezza e lucidità Argan già nel luglio 1967, si stavano infatti facendo interpreti di «un'azione contrastante all'estensione dell'influenza tecnologica al linguaggio» (Argan 1967, p. 17) che Celant, sicuramente agevolato anche dal suo iniziale interesse per le esperienze di area programmata, ha tempestivamente recepito e decodificato nella sua fortunata etichetta critica.

Bibliografia

Apollonio, U. (1964), lettera dattiloscritta a Germano Celant, ASAC (Fondo storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Busta 9, Fascicolo 1), Venezia.

Apollonio, U. (1965a), lettera dattiloscritta a Germano Celant, ASAC (Fondo storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Busta 7, Fascicolo 12), Venezia.

Apollonio, U. (1965b), lettera dattiloscritta a Germano Celant, ASAC (Fondo storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Busta 7, Fascicolo 12), Venezia.

Apollonio, U. (1965c), lettera dattiloscritta a Božo Bek, ASAC (Fondo storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Busta 7, Fascicolo 17), Venezia.

Argan, G. C. (1967), s.t., in *Sesta Biennale d'Arte Repubblica di San Marino. Nuove tecniche d'immagine*, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia.

Bandini, M. (1985), *Appunti per una storia degli anni Sessanta attraverso una collezione*, in Bandini, M. e Maggio Serra, R. (a cura di), *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, Fabbri, Milano.

Barilli, R. (1979a [1967]), *L'estate delle mostre*, in Id., *Informale, oggetto, comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano.

Barilli, R. (1979b [1967]), *Lo spazio nella ricerca d'oggi*, in Id., *Informale, oggetto, comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano.

Calvesi, M. (1967a), *Da Giorgione alla pittura al neon*, «Quindici», n. 4, s.n.p.

Calvesi, M. (1967b), *Strutture del primario*, in *Lo spazio dell'immagine*, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia.

Calvesi, M. (1967c), *Lo spazio degli elementi*, in Boatto, A. e Calvesi, M. (a cura di), *Fuoco Immagine Acqua Terra*, Galleria L'Attico, Roma, s.n.p.

Celant, G. (1964), lettera dattiloscritta a Umbro Apollonio, ASAC (Fondo storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Busta 9, Fascicolo 1), Venezia.

Celant, G. (1965a), lettera dattiloscritta a Umbro Apollonio, ASAC (Fondo storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Busta7, Fascicolo 12), Venezia.

Celant, G. (1965b), lettera dattiloscritta a Umbro Apollonio, ASAC (Fondo storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Bustea7, Fascicolo 12), Venezia.

Celant, G. (1965c), lettera manoscritta a Umbro Apollonio, ASAC (Fondo storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Busta 7, Fascicolo 12), Venezia.

Celant, G. (1965d), lettera manoscritta a Umbro Apollonio, ASAC (Fondo storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Busta 9, Fascicolo 1), Venezia.

Celant, G. (1965e), lettera dattiloscritta a Umbro Apollonio, ASAC (Fondo storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Busta 9, Fascicolo 1), Venezia.

Celant, G. (1965f), lettera dattiloscritta a Umbro Apollonio, ASAC (Fondo storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Busta 9, Fascicolo 1), Venezia.

Celant, G. (1965g), *Mostra n.22. Marcello Morandini. Otto oggetti*, «Galleria del Deposito», n. 10, s.n.p.

Celant, G. (1965h), lettera dattiloscritta a Umbro Apollonio, ASAC (Fondo storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Busta 9, Fascicolo 1), Venezia.

Celant, G. (1965i), *Nuova Tendenza 3*, «La Biennale di Venezia», n. 59, pp. 59-60.

Celant, G. (1965i), *Getulio Alviani*, «Casabella», n. 300, pp. 83-84.

Celant, G. (1966a), *Mostra n. 25. Jesus Rafael Soto. Opere 1952 - 1966*, «Galleria del Deposito», n. 2, s.n.p.

Celant, G. (1966b), *Mostra n. 30. Agostino Bonalumi. Frammenti*, «Galleria del Deposito», n. 7, Galleria del Deposito, Genova, s.n.p.

Celant, G. (1966c), *Libri ed Esposizioni*, «Casabella», n. 302, pp. 72-74.

Celant, G. (1966d), *Esposizioni e Libri*, «Casabella», n. 304, pp. 77-80.

Celant, G. (1966e), *Esposizioni*, «Casabella», n. 311, pp. 70-72.

Celant, G. (1966f), *Mostra n. 31. Situazioni '66. Alviani, Castellani, Ceroli, Colombo, Gilardi, Mari, Massironi, Paolini, Pascali, Pistoletto*, «Galleria del Deposito» n. 8, s.n.p.

Celant, G. (1967a), *Mostra n. 34. Umberto Bignardi*, «Galleria del Deposito», n. 4, s.n.p.

Celant, G. (1967b), *Eugenio Carmi. SPCE. Struttura policiclica a controllo elettronico*, «Imago», n. 10, pp. 10-13.

Celant, G. (1967c), *Situazione '67*, in *Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea*, Galleria Civica, Torino.

Celant, G. (1967d), *L'«Im-spazio»*, in *Lo spazio dell'immagine*, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia.

Celant, G. (1967e), *Arte ricca e arte povera*, «Casabella», n. 319, pp. 60-62.

Celant, G. (1967f), *Una rivoluzione in serie*, «Bit», n. 6, p. 11.

Celant, G. (1967g), *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, «Flash Art», n. 5, s.n.p.

Celant, G. (1968a), in *Carmi*, Foglio Editrice, Macerata, s.n.p.

Celant, G. (1968b), *Marcello Nizzoli*, Edizioni di Comunità, Milano.

Celant, G. (1968c), *Una Biennale in grigioverde*, «Casabella», n. 327, pp. 52-56.

Celant, G. (1977), *Ambiente / Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia.

Celant, G. (1985), *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano.

Celant, G. (1990), *Intervista a Germano Celant di Massimo Carboni*, in Calvesi, M. e Siligato, R. (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, Edizioni Carte Segrete, Roma.

Cuomo, R. (2017), *A circolo aperto*, «Flash Art», n. 335, pp. 63-64.

Egbert, D. D. (1970), *Social Radicalism and the Arts - Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*, Alfred A. Knopf, New York; trad. it. (1975), *Arte e sinistra in Europa. Dalla rivoluzione francese al 1968*, Feltrinelli Editore, Milano.

Fagiolo dell'Arco, M. (1967), *Sesta Biennale d'Arte Repubblica di S. Marino. La nuova frontiera dell'immagine*, «D'Ars Agency», n. 35, pp. 16-21.

Fagiolo Dell'Arco, (1968), *Colombo: uno spazio per gli occhi e per la psiche*, «Cartabianca», n. 1, pp. 6-8.

Fedeli, C. (2017), comunicazione raccolta da Riccardo Cuomo tramite e-mail, 29 marzo.

s.a., (1965), *Forme programmate*, Politecnico di Torino. Istituto superiore di scienze ed arti grafiche, Torino.

Jervis, G. (1968), *Introduzione*, in Marcuse, H., *Eros e civiltà*, Giulio Einaudi Editore, Torino, pp. 9-33.

Nuova tendenza 3 (1965), «Marcatré», nn. 11-13, pp. 344-348.

Notizie del Gruppo (1965), «Galleria del Deposito», n. 6, s.n.p.

Manzoni, E. (1964), lettera dattiloscritta a Umbro Apollonio, ASAC (Fondo storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Busta 9, Fascicolo 1), Venezia.

Marcuse, H. (1967), *Prefazione politica a Eros e civiltà*, «Nuovo impegno», n. 8, pp. 9-18.

Menna, F. (1967), *I difficili e complessi rapporti dell'arte di oggi con la realtà*, «Il Mattino», 8 giugno, p. 3.

Palazzoli, D. (a cura di) (1967), *Con-temp-l'azione*, Sperone, Torino.

Perlo, L. (2010), *Sperimentale al plurale. Le esperienze e le ricerche dei gruppi*, in Barbero, L.M. (a cura di), *Torino sperimentale, 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Allemandi, Torino, pp. 311-339.

Proposte strutturali plastiche e sonore (1964), Galleria La Polena, Genova.

Rubino, G. (2012), *The New Tendency: visual, kinetic and programmed works of art through exhibitions and the art critique between Italy and Croatia from 1963 to 1967*, tesi di dottorato (Università degli Studi di Udine in co-tutela con l'Università di Zagabria), 2012; consultabile on-line alla pagina

https://air.uniud.it/handle/11390/1132642#.W-w_NidRcWo [14 novembre 2018]

Rubino, G. (2015), *Scrivere il futuro: 1957-1967. Tecnica e ideologia nella critica d'arte tra Roma e Belgrado*, «Italica Belgradensia», n. 1, pp. 81-102.

Solimano, S. (a cura di) (2003), *La Galleria del Deposito. Un'esperienza d'avanguardia nella Genova degli anni '60*, Neos Edizioni, Genova.

Tomassoni, I. (a cura di) (2009), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, Skira, Milano.

Trimarco, A. (a cura di) (1968), *Ricognizione cinque. Agostino Bonalumi, Marcolino Gandini, Aldo Mondino, Gianni Ruffi, Gilberto Zorio*, Centro Studi Colautti, Salerno.

Troncone, A. (2016), *L'impatto percettivo. Il Rassegna Internazionale di Pittura di Amalfi*, in Trione, V. (a cura di), *Atlante dell'arte contemporanea a Napoli e in Campania. 1966-2016*, Electa, Napoli.