

Arte povera. Movimento in movimento

ANDREA CANINO

andrea_canino@libero.it

Parole chiave

Arte Povera
Celant
Rauschenberg
Kaprow
Guerriglia

Keywords

Arte Povera
Celant
Rauschenberg
Kaprow
Guerrilla

Abstract

Questo contributo rilegge in una nuova chiave la fase iniziale dell'Arte povera, compresa fra la mostra inaugurale curata dal giovane Germano Celant alla Galleria La Bertesca di Genova nel settembre-ottobre del 1967, e la pubblicazione sulla rivista *Flash Art* di novembre-dicembre di "Appunti per una guerriglia", secondo manifesto scritto da Celant dopo quello per il catalogo dell'esposizione genovese. In primo luogo, attraverso l'analisi della mostra e del relativo manifesto, si tenta di mettere in luce come l'Arte povera venga concepita nel solco di ricerche della seconda metà degli anni Cinquanta-prima metà Sessanta, in gran parte americane, di diversi ambiti artistici. In secondo luogo viene evidenziato il deciso cambio di rotta ideologico del movimento in direzione antiamericana compiuto da Celant in *Appunti per una guerriglia*. Infine si esamina il concetto di guerriglia artistica teorizzato dal critico come nuovo principio operativo dell'Arte povera alternativo all'arte americana, e si cerca di dimostrare come risulti in realtà ad essa affine, individuando dei punti di contatto nel combine painting (Rauschenberg) e nell'happening (Kaprow).

This essay reconsiders the origins of the Arte Povera movement, including the inaugural exhibition curated by the young Germano Celant in La Bertesca Gallery in Genoa in the months of September and October 1967 and the appearance of "Appunti per una guerriglia", Celant's second manifesto after the one written inside the catalogue for the exhibition, in the November-December issue of *Flash Art*. Firstly, the paper attempts to shed light on how Arte Povera was conceived in the wake of (primarily American) studies in different artistic fields, between the 1950s and 1960s, through the analysis of the exhibition and the associated manifesto. Secondly, the movement's decisive ideological shift in an anti-American direction, made by Celant in "Appunti per una guerriglia", is highlighted and, moreover, analyzed. Finally, by examining Celant's artistic guerrilla as the new operative principle of Arte Povera as an alternative to American art, the paper aims to demonstrate that, instead, the artistic guerrilla is akin to American Art, with combine painting (Rauschenberg) and happening (Kaprow) serving as points of contact.

1. Un uomo dorme per 12 ore

Alla fine di settembre del 1967 si apre alla Galleria La Bertesca di Genova la mostra collettiva *Arte povera – Im-Spazio*, curata dal critico ventisettenne Germano Celant.¹

Il testo di Celant sulla sezione *Arte povera* per il piccolo catalogo dell'esposizione costituisce il manifesto del suo nuovo movimento:

Nulla accade sullo schermo, un uomo dorme per 12 ore, nulla accade sulla tela, se non la tela o la cornice, il mare è fatto d'acqua blu, un gelato si squaglia e le sue ciliegie emettono rumori assordanti nel cadere, il fuoco è fatto di una fiamma di gas acceso, un dramma è fatto di gesti e movimenti mimici, un pavimento è una porzione di mattonelle, da lucidarsi costantemente, una catasta è fatta di tubi di eternit sovrapposti uno sull'altro, la stanza è e risuona di quattro angoli. Ecco la descrizione di un film di Warhol, di una tela o di un quadro di Paolini, di una scultura di Pascali, di un film di Andersen, di un fiore di fuoco di Kounellis, di un testo teatrale di Grotowski o di Ricci, di un environment spaziale di Fabro, di un 'perimetro d'aria' di Prini (1967b: s. n. p.).

Celant esordisce con un riferimento non all'arte ma al cinema, del quale si era interessato fin dagli anni universitari, curando un cineforum a cui aveva invitato Bernardo Bertolucci e Pier Paolo Pasolini, collaborando all'organizzazione di rassegne locali di cinema latinoamericano e africano, e relazionandosi con il gesuita Angelo Arpa, amico e collaboratore di Federico Fellini (2009: 113). Nello specifico fa riferimento al film *Sleep* di Andy Warhol del 1963, in cui l'artista aveva ripreso a camera fissa il poeta John Giorno durante il sonno.² Muto e in bianco e nero, *Sleep* era stato rallentato da 24 a 16 fotogrammi al secondo, per una durata di 5 ore e 21 minuti (Murphy 2012: 19, 284), non di dodici ore come asserito nel manifesto. Una discrepanza notevole che ha tuttavia un'origine precisa.

Su *Marcatrè*, di cui Celant era redattore, era stata pubblicata nell'aprile '66 una raccolta di interviste di Juditte Sarkany-Perret a sei registi del cinema d'avanguardia americano, fra i quali Jonas Mekas³ e lo stesso Warhol. In apertura dell'intervista a Warhol Sarkany-Perret riferiva che l'artista "ha fatto *Sleep* (12 ore)" (1966: 89). Warhol si limitava poi a una breve dichiarazione, lasciando la parola al suo assistente e attore Gerard Malanga, che ne descriveva l'idea di

cinema, citando all'inizio, oltre a *Sleep*, altri due suoi film, *Haircut* del '63, e *Eat* del '64, in cui l'artista Robert Indiana mangia un fungo che si riduce e ricresce a causa del montaggio disordinato:

Un uomo si fa tagliare i capelli. Un uomo dorme. Uno mangia un fungo. Questi uomini non fanno altro. E perché dovrebbero? È così che vediamo la gente, le cose, i momenti [...]. Oggi la gente [...] pensa che le cose siano difficili, piene di altre cose, oppure che quelle semplici, vere, momentanee, 'così', siano futili, poco importanti, invece tutta la nostra vita [...] è fatta di tanti funghi, di tante notti di sonno, di tagli di capelli (ivi: 90).

Malanga chiedeva quindi di riportare un commento di Mekas su *Eat*: "Un uomo sta mangiando un fungo. Mangia. Non ha fretta. Non ha voglia di alzarsi o di andarsene. Gli piace ciò che sta mangiando. Il momento in cui lui è potrebbe durare anche un milione di anni. Eppure quest'uomo ci delude. Proprio perché mangia il suo fungo" (ibidem).

Si può allora ipotizzare che da questa intervista Celant non solo avesse attinto la durata errata di *Sleep*, ma anche tratto ispirazione per l'incipit del suo manifesto, simile nello stile di frasi brevi alla descrizione di Malanga dei tre film di Warhol e al commento seguente di Mekas.

Celant fa riferimento a un altro film, *Melting* di Thom Andersen del '65, come *Sleep* opera di un regista americano d'avanguardia, la cui ripresa fissa e continua (in questo caso un piano sequenza di soli sei minuti) mostra un evento insignificante, un gelato in bicchiere che si scioglie. *Melting* si distacca invece da *Sleep*, oltre che per la brevità, per il colore e il sonoro.⁴

Con queste pellicole e le ricerche teatrali citate a inizio manifesto l'Arte povera condivide la regressione all'elementare e il tendere verso il reale:

La banalità sale sul carro dell'arte. L'insignificante comincia ad esistere, anzi si impone. [...] Il cinema, il teatro, e le arti visive si pongono come antifunzione, vogliono registrare univocamente la realtà e il presente. [...] Rinunciano, intenzionalmente, ad ogni complicazione retorica [...], per approdare ad un tipo di arte che, mediando un termine dalle ipotesi teatrali di Grotowski, ci piace chiamare povera (Celant 1967b: s. n. p.).

L'aggettivo *povero* viene dunque mutuato dal teatro

povero del polacco Jerzy Grotowski, messo in scena, a partire dal '62, al Teatr Laboratorium di Opole, poi trasferito nel '65 a Wrocław. Un teatro spogliato delle ibridazioni con le altre arti o elementi multimediali, della scenografia, degli effetti sonori e di luce, dei costumi, del trucco, e ridotto alle sue componenti essenziali, gli attori e il pubblico, divenuto parte integrante dello spettacolo.⁵

Celant attinge ad altre esperienze teatrali, fra cui il Living Theatre newyorchese dei coniugi Julian Beck e Judith Malina (ibid.), proteso, come i film citati di Warhol e Andersen, verso la realtà,⁶ e da lui frequentato a Genova nel '63 (1985a: 14).

Se Celant trae per il suo nuovo movimento dei riferimenti dal cinema e teatro, non menziona invece modelli o affinità nell'ambito dell'arte.

Va innanzitutto rilevato che, in contemporanea alla nascita dell'Arte povera, uno dei suoi principi costitutivi, l'avvicinamento alla realtà, viene indicato sia in ambito critico statunitense che italiano come cardine della scena americana degli anni Sessanta. Per ragioni di spazio ci si limiterà a un esempio per parte. Alan Solomon, vicino al New Dada e curatore nel '64 del padiglione USA alla Biennale di Venezia, osserva nell'edizione italiana del suo libro *New York: The New Art Scene*, uscito nel settembre '67, che "mentre in passato l'arte tendeva ad allontanarsi dalla vita, ora si fa più vicina, non per imitare la vita, ma per parteciparvi" (1967b: 34). Passando all'Italia, Maurizio Calvesi evidenzia nel catalogo della mostra *Lo Spazio dell'Immagine*, ospitata al Palazzo Trinci di Foligno nel luglio-ottobre del '67, che "la pop art si è aperta in ugual misura sulla vita [...] e sull'elementare; ha invaso lo spazio dell'esistenza" (1967: 13).

In più Celant, in un articolo sulla sesta Biennale di San Marino per *Casabella* di ottobre del '67,⁷ lega l'Arte povera a "le strutture primarie [...] di Morris, DeLap, Flavin e Mari", caratterizzate da "un ritorno all'elemento elementare" (1967c: 62). A eccezione di Enzo Mari, esponente di arte cinetica programmata e designer italiano, gli altri sono artisti americani vicini al Minimalismo, la cui esposizione germinale *Primary Structures*, a cura di Kynaston McShine, si era tenuta nell'aprile-giugno '66 al Jewish Museum di New York.

Il legame con il Minimalismo emerge anche in alcune opere della sezione *Arte Povera* della mostra a La Bertesca. Quella di Alighiero Boetti, una catasta di dodici tubi di Eternit, palesa una forte affinità con del-

le strutture protominimaliste di Carl Andre realizzate fra il '59 e '65 tramite la sovrapposizione continua o alternata di barre, in questo caso di legno o cemento, come *Pyramid*, *Chain Sculpture* e *Cement Piece*, oppure di polistirolo come *Coin*, *Compound* e *Crib*, esposte nell'aprile-maggio '65 alla sua prima personale presso la Tibor de Nagy Gallery di New York.⁸

Oltre alla creazione di sculture modulari, un'operazione propria della Minimal Art è la scansione dello spazio, attuata ad esempio da Dan Flavin e Robert Morris nelle loro mostre di fine '64-inizio '65 alla Green Gallery di New York, tramite rispettivamente dei neon e dei poliedri in compensato, e concettualizzata da un altro esponente, Sol LeWitt, su *Artforum* dell'estate del '67.⁹ Operazione che si ritrova a La Bertesca in *Lo spazio* di Giulio Paolini, tautologia con le lettere del titolo in forma di piccole sagome di legno dipinte della tinta delle pareti e appese ad altezza d'occhio e a distanza fra loro di un ottavo del perimetro, e in *Perimetro d'aria* di Emilio Prini, cinque elementi al neon posti agli angoli e al centro della sala, che si accendono e suonano in sequenza.

I due lavori esposti da Pino Pascali, *1 metro cubo di terra* e *2 metri cubi di terra*, parallelepipedo di legno coperti in realtà solo all'esterno di terra e di misure difformi dai titoli, reinterpretano invece una forma chiave del Minimalismo integrandola con un elemento naturale. A tal proposito va segnalato che in *Primary Structures* del '66 erano presenti fra le opere *Rainbow Pickett* di Judy Chicago (1965), *The Cryosphere* di Robert Smithson (1966) e *Sea Garden* di Anne Truitt (1964), che rappresentavano la natura attraverso il severo e essenziale geometrismo minimalista. La Minimal Art includeva pertanto all'esordio espositivo una linea di ricerca naturalista marginale, di cui tuttavia i *metri cubi di terra* possono forse essere considerati un'evoluzione.

Tirando le fila di quanto detto, Celant non concepisce l'Arte povera, tanto a livello teorico quanto delle opere in mostra a La Bertesca, come avanguardia di rottura, bensì come movimento nel solco di ricerche della seconda metà degli anni Cinquanta-prima metà dei Sessanta, in gran parte americane, di diversi ambiti artistici.

2. Arte Povera Revolutions

Trascorsi appena due mesi dalla mostra inaugurale, il critico pubblica un secondo manifesto dell'Arte povera su *Flash Art* di novembre-dicembre, con data di redazione 23 novembre e un titolo, "Appunti per una guerriglia", che ne annuncia un radicale ripensamento ideologico.

Gli incipit di entrambi i manifesti hanno come soggetto l'uomo. Tuttavia, mentre nel primo Celant esordiva descrivendo *Sleep*, qui, sulla scia della visione totalitaria della società industriale contemporanea delineata da Herbert Marcuse in *L'uomo a una dimensione*, edito in Italia a inizio '67, apre con una critica al sistema capitalista imperniato sul consumismo:

Prima viene l'uomo poi il sistema, anticamente era così. Oggi è la società a produrre e l'uomo a consumare. Ognuno può criticare, violentare, demistificare e proporre riforme, deve rimanere però nel sistema, non gli è permesso di essere libero. Creato un oggetto vi si accompagna. Il sistema ordina così. L'aspettativa non può essere frustrata, acquisita una parte, l'uomo, sino alla morte, deve continuare a recitare. Ogni suo gesto deve essere assolutamente coerente col suo atteggiamento passato e deve anticipare il futuro. Uscire dal sistema vuol dire rivoluzione (1967d: 3).

In queste prime righe Celant accenna a una questione centrale che svilupperà subito dopo, ovvero come il sistema-regime renda schiavo anche l'artista, degradandolo a un macchinario industriale obbligato a produrre ripetutamente opere dello stile o del soggetto ritenuto dal mercato più remunerativo:

Così l'artista, novello giullare, soddisfa i consumi raffinati, produce oggetti per i palati colti. Avuta un'idea vive per e su essa. La produzione in serie lo costringe a produrre un unico oggetto che soddisfi, sino all'assuefazione, il mercato. Non gli è permesso creare ed abbandonare l'oggetto al suo cammino, deve seguirlo, giustificarlo, immerterlo nei canali, l'artista si sostituisce così alla catena di montaggio. Da stimolo propulsore [...] diventa ingranaggio del meccanismo (ibidem).

Se fin qui l'attacco al sistema capitalista tocca solo implicitamente gli Stati Uniti, sua massima espressione, poco più avanti Celant ne chiama in causa l'ar-

te, affermando che chi accetta di operare nel sistema finisce inevitabilmente per essere integrato "o nel microcosmo astratto (op) o nel macrocosmo socio-culturale (pop) e formale (strutture primarie)" (ibid.).

Nel marzo del '67 egli aveva pubblicato per la rivista della Biennale di Venezia una recensione dell'esposizione dell'enorme dipinto *F-111* di James Rosenquist tenuta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nell'ottobre-novembre del '66. Dopo aver riconosciuto in artisti statunitensi New Dada e Pop come Johns, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist e Warhol un'acuta critica dei linguaggi della contemporaneità, descriveva Rosenquist come un cavallo di Troia in grado di mettere in crisi dall'interno la macchina di propaganda consumista, grazie al montaggio straniante di frammenti di immagini della pubblicità e dell'identità americana:

Tra i maggiori 'tiratori' Rosenquist, un pop americano, ex-cartellonista, che ponendosi all'interno del linguaggio pubblicitario, coll'adottarne la sintassi e le immagini, con strategia cerca di porre in crisi il più grande sistema di comunicazione di massa.

[...] Rosenquist vuole opporsi a quel gigantesco martello pneumatico che è l'immagine mercificata. [...] Egli vuole fagocitare, nelle sue opere, un sistema di fagocitazione. [...] Rosenquist quale ex-cartellonista è il miglior critico del suo ex-lavoro; nulla di più facile per lui di rovesciare lo stesso sistema che prima lo condizionava (Celant 1967a: 61).

In "Appunti per una guerriglia" Celant rigetta sia questo carattere critico e, nel caso di Rosenquist, sovversivo dell'arte statunitense, che il legame del Minimalismo con l'Arte povera, emergente nella mostra a La Bertesca e dichiarato su *Casabella*. Tagliati dunque i ponti con le ricerche americane, non solo quelle integrate a suo parere nel sistema, ma anche NACG e Living Theatre, esperienze di contestazione prese a modello nel primo manifesto e qui quasi del tutto rimosse, riconfigura l'Arte povera su un nuovo principio operativo contrapposto al sistema e basato sulla guerriglia:

Là un'arte complessa, qui un'arte povera, impegnata con la contingenza [...], la speranza, diventata sicurezza, di gettare alle ortiche ogni discorso visualmente univoco e coerente (la coerenza è un dogma che bisogna infrangere!), la univocità appartiene all'individuo e non alla 'sua' immagine e

ai suoi prodotti. Un nuovo atteggiamento [...] che conduce l'artista a continui spostamenti dal suo luogo deputato, dal cliché che la società gli ha stampato sul polso. L'artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire (1967d: 3).

Nell'ambito delle arti il termine 'guerriglia' era già stato usato nell'estate del '66 dall'attore Ronald Guy Davis, fondatore nel '59 della San Francisco Mime Troupe, in un articolo su *The Tulane Drama Review* intitolato "Guerrilla Theatre". Rifacendosi al manuale *La guerra de guerrillas* di Ernesto Che Guevara, edito nel '60 a L'Avana e l'anno dopo a New York, Davis instaurava un parallelismo fra i suoi spettacoli all'aperto non autorizzati e le azioni guerrigliere (1966: 130-132).

A parlare di guerriglia in relazione all'arte visuale era stato invece, prima di Celant, l'artista e poeta visivo fiorentino Lamberto Pignotti su *Marcatrè* del dicembre '66, al termine di un intervento incluso in una raccolta di riflessioni su *Surrealismo e Parasurrealismo*:

Le prime sommosse dell'avanguardia, comprese quelle futuriste e dadaiste, furono a carattere sporadico e anarchico; il surrealismo stabilì un altro metodo di combattimento: la guerriglia condotta sistematicamente e durevolmente contro i centri di potere culturale istituzionalizzato. È siffatto metodo di combattimento [...] che, nella fase presente, l'avanguardia sta attuando. [...] Si può dire che le dichiarazioni e i manifesti surrealisti costituiscono in embrione un manuale di guerriglia artistico-culturale? Almeno emblematicamente sì. [...] Anche la guerriglia culturale si avvia ad avere il suo Vietcong: si avvia cioè ad essere sempre più organizzata, a minacciare sempre più concretamente le anacronistiche istituzioni culturali (1966: 247).

Celant scrive il manifesto su *Flash Art* in un momento di grande risonanza della guerriglia in Italia, dovuta al conflitto in Vietnam e alle proteste in atto nelle piazze e università (Colarizi 2009: 596-97; Galimberti 2013: 422-24). Risonanza testimoniata ad esempio dai diversi testi usciti nel '67, come *La guerriglia: storia e dottrina* dell'ufficiale dell'esercito Tommaso Argiolas, *La guerriglia nel Venezuela* del combattente Douglas Bravo, pubblicato da Giangiacomo Feltrinelli, amico di Fidel Castro, e *La guerra di guerriglia*, nuova edizione, sempre Feltrinelli, del manuale di Che Guevara, che

era stato tradotto per la prima volta in italiano dalle Edizioni Avanti col titolo *La guerra per bande* (1961b).

Nell'analizzare l'inversione di rotta così repentina dell'Arte povera in direzione sovversiva e antiamericana, un primo evento significativo da considerare, occorso fra la pubblicazione dei due manifesti, è la morte dello stesso Che Guevara, ucciso il 9 ottobre del '67 dai militari in Bolivia.

Se un'influenza del suo assassinio sul *reboot* dell'Arte povera resta al momento una pura ipotesi, va però messa in luce la vicinanza della descrizione dei principi della guerriglia nel suo manuale, riedito in ottobre dopo la sua morte da Feltrinelli (1967a) e Mondadori (1967b), con l'artista poverista guerrigliero che compie "continui spostamenti dal suo luogo deputato", "vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire" (Celant 1967d: 3). Che Guevara parla infatti del continuo movimento – "caratteristica fondamentale di una guerriglia è la mobilità, [...] che le permette di cambiare costantemente di fronte" (1967a: 23) – assimilandolo al nomadismo (ivi: 40, 53), della conoscenza del terreno di scontro (ivi: 28-29, 47), e della varietà e imprevedibilità d'azione per disorientare l'avversario: "il guerrigliero inventa la propria tattica in ogni momento della lotta, cogliendo costantemente il nemico di sorpresa" (ivi: 25).

C'è poi un'altra circostanza, più rilevante e cronologicamente vicina ad "Appunti per una guerriglia". Il 25 novembre del '67, due giorni dopo la data dichiarata di redazione del manifesto, si apre alla Galleria La Carabaga di Genova la mostra *Oggetto e visione* curata dalla rivista romana *Arte Oggi*, a cui partecipano esponenti in prevalenza dell'arte informale, optical e programmata.¹⁰

Dopo l'inaugurazione si tiene il dibattito dal titolo "La 'coesistenza pacifica' delle tendenze",¹¹ di cui viene dato resoconto scritto e fotografico a pagina 2 di *Arte Oggi* di dicembre del '67. Introdotto dal poeta visivo genovese Luigi Tola, membro del collettivo di artisti e intellettuali Gruppo Studio, che aveva fondato La Carabaga, e del direttivo dei primi cinque numeri di *Marcatrè*, il dibattito si apre con un discorso del critico e direttore di *Arte Oggi* Guido Montana.

Un lungo stralcio è trascritto sul giornale con il titolo "Arte (e critica) come opposizione al sistema". Montana sottolinea la necessità di ristabilire un'opposizione dialettica fra i movimenti artistici rispetto

alla loro attuale coesistenza pacifica e indistinzione, mentre più avanti attacca l'anima capitalista della scena americana e in particolare il Minimalismo: "È una tendenza che non è tendenza [...]; è sorta con faciloneria ideologica (in tutta degna dei managers dell'arte americani), per una specie di programmazione furbesca e artigianale a uso e consumo dei buoni borghesi, che non sapendo di strutture e di strutturalismo, sono sempre disposti a credere (e soprattutto a spendere)" (1967: 2).

Nella stessa pagina sono riportati in basso i vari interventi al dibattito, fra i quali due di Celant. Il primo merita di essere parzialmente citato:

Non ho nulla da eccepire sulla relazione di Montana, al quale riconosco anzi una priorità, perché da alcuni anni parla di questi problemi. Sono d'accordo con lui sul fatto che bisogna fare 'la guerriglia'. Dissento invece sulla scelta dei 'guerriglieri'. Da questa mostra non trapela alcuna indicazione nuova; si tratta di artisti che operano nell'ambito di problemi ormai superati (1967e: 2).

Celant fa riferimento a una parte non pubblicata del discorso, in cui Montana presumibilmente aveva esortato alla guerriglia artistica e investito del ruolo di guerriglieri i partecipanti alla mostra. Se non è stato possibile ritrovare il discorso integrale, in un punto dello stralcio Montana sostiene come "in campo artistico e culturale ognuno [...] abbia diritto di poter decidere se gli convenga una morte nel proprio letto col prete al capezzale, oppure una morte come 'Che' Guevara per affermare idee oppostive e libertà di operare" (1967: 2). Montana, inoltre, già l'anno prima aveva pubblicato su *Arte Oggi* articoli militanti senza firma, ma a lui attribuibili, come "Manifesto per una cultura rivoluzionaria" (1966a), "Manifesto per l'autonomia dell'arte" (1966b) e "Un'ipotesi di alleanza non-mediata tra cultura e classe operaia" (1966c).

"Appunti per una guerriglia" e il dibattito a La Carabaga condividono pertanto la visione marcusiana di un sistema-regime, la critica della mercificazione dell'arte e della scena americana, e soprattutto il concetto di guerriglia artistica. Indipendentemente da quale sia la data effettiva di redazione di "Appunti per una guerriglia", la figura di Guido Montana e la sua riflessione sui temi sopra elencati, ritenuta pionieristica da Celant nel suo intervento al dibattito, meritano ulteriori studi.

3. Guerriglia poverista: istruzioni per l'uso

Celant non si limita a definire la guerriglia poverista a livello teorico, ma spiega anche come applicare i principi guerriglieri della mobilità e imprevedibilità alla pratica artistica. Una prima modalità, per cui prende a esempi una figura totemica come Duchamp e il giovane Pascali (1967d: 3), consiste nel cambiare frequentemente stile, soggetto, materiali e processo operativo, così da sfuggire a ogni categorizzazione.

Nel '12 Duchamp lasciò il Cubismo, nel '13 iniziò a lavorare al *Grande vetro* e ai *readymade*, e dal '23 trascorse il resto della vita riducendo notevolmente l'attività artistica, un percorso che il critico sintetizza così: "non si è mai fatto trovare dove si pensava di reperirlo" (ibid.).

Pascali invece, in soli quattro anni, salta da opere sul corpo femminile in forma di tele tensionate su struttura lignea, come *Maternità* (1964), alle *Armi* (1965), riproduzioni fedeli ma non funzionanti di strumenti bellici fatte in materiali di recupero, per tornare alle tele tensionate, raffiguranti stavolta animali decapitati, dinosauri e soggetti marini, in mostra a fine '66 alla Galleria L'Attico di Roma, e passare poi a lavori dal carattere rurale in materiali naturali e edilizi, come *Balla di fieno*, *Campi arati* e *canali d'irrigazione* e i già citati *metri cubi di terra* (1967).

Sostenendosi su un *old master* come Duchamp, tale modalità perde molta della carica innovativa. Ma anche considerando solo Pascali, il suo percorso ondivago trova un'analogia proprio in un artista di quella scena americana cui dovrebbe invece contrapporsi, ovvero Robert Morris, che oscilla negli anni Sessanta fra opere minimaliste, come le *L-Beams* del '65, *New Dada* (*Fountain*, 1963) e concettuali (*Card File*, 1962).

Un'altra modalità di guerriglia poverista vede sempre la creazione di opere diverse fra loro, ma in questo caso nel medesimo periodo e presentate poi in una stessa mostra. Il paradigma è la serie degli *Oggetti in meno*, concepita da Michelangelo Pistoletto come una mostra collettiva (1984: 41) ed esposta nel dicembre '65-gennaio '66 presso il suo appartamento-studio di Torino:

Così Pistoletto [...] si è posto sin dal 1964 il problema della libertà del linguaggio non più legato al sistema, alla coerenza visiva, [...] ed ha realizzato nel 1966 [*1965-66 nda*] opere

estremamente 'povere', un presepe, un pozzo di cartone con tele spaccate al centro, una bacheca per vestiti, una struttura per parlare in piedi e una struttura per parlare seduti, un tavolo fatto di cornici e di quadri, una foto gigante di Jasper Johns, una lampada a luce di mercurio. Un lavoro [...] che presuppone il rifiuto di ogni sistema e di ogni aspettativa codificata. Un libero agire, inviolato ed imprevedibile (nel 1967 [1965-66 *nda*] un sarcofago, una casa dipinta con estrema libertà cromatica, una sfera di carta di giornali pressata, un corpo ricoperto di mica), un frustrare l'aspettativa, che permette a Pistoletto di rimanere sempre al confine tra arte e vita (Celant 1967d: 3).

Il primo *Oggetto in meno* creato da Pistoletto era stato *Quadro da pranzo* (Chevrier 2011: 76), cornice quadrata lignea di due metri di lato dentro cui sedersi e mangiare, che gioca sul senso stretto del titolo al pari di *Casa a misura d'uomo*, finta abitazione della stessa altezza e materiale. Queste due opere condividono la concezione antropometrica con *Bagno*, *Sarcofago*, *Struttura per parlare in piedi* e *Vetrina*, teca in cui Pistoletto riponeva la sua tuta da lavoro (2017: 157). *Quadro da pranzo* può considerarsi anche un'opera di design (arte in quegli anni in Italia in straordinario fermento), come *Bagno*, *Lampada a mercurio* e, in forma più povera, *Mobile*, composto da un'intelaiatura di quattro cornici e da due tele come ripiani.

Alcuni *Oggetti in meno*, ha rilevato Michele Dantini, "citano un paesaggio storico, antropologico, culturale sul punto di rivelarsi arcaico, popolare ma non industriale, rurale prima che urbano, saggiando possibili curvature locali, italiane, europee, contadine, di pratiche minimal e pop" (2010: 274). Alla religione rimandano il presepe *Paesaggio*, benché privo della Natività, *Sarcofago* e *Scultura lignea*, madonna quattrocentesca che l'artista aveva acquistato a quattordici anni e trasformato quasi vent'anni dopo in uno strano ibrido, cingendola per metà con un parallelepipedo di plexiglas arancione (Mundici 2005: 43).

Riguardo il rapporto con l'arte americana, Gabriele Guercio ha legato *Colonne di cemento* al Minimalismo e i dipinti *Fontana luminosa* e *Ti amo* rispettivamente all'Espressionismo Astratto e alla Pop Art (2011: 131). A questi si possono aggiungere *Foto di Jasper Johns* e *Vetrina*, accostabile agli *assemblage* con vestiti creati da Jim Dine a fine anni Cinquanta-inizio Sessanta, e che Dantini ha associato al reportage fotografico di Hans Namuth del '50 su Jackson Pollock al

lavoro, in cui il pittore indossava una tuta sporca di colore simile a quella di Pistoletto (2012: 83-87).

Sia il profilo di Pistoletto che gli *Oggetti in meno* collidono con l'antiamericanismo di "Appunti per una guerriglia". Alla fine del '67 il torinese è fra i giovani artisti italiani il più noto negli Stati Uniti. I suoi quadri specchianti, lastre di acciaio inox lucidato a specchio, su cui erano applicate immagini dipinte su carta vetrata ricalcate da foto ingrandite di persone e oggetti, avevano iniziato a circolare in America già l'anno dopo la loro prima esposizione nel '63 a Torino, grazie ai coniugi Sonnabend prima e a Leo Castelli poi.

Nell'aprile-maggio '66 il Walker Art Center di Minneapolis aveva ospitato la sua prima personale statunitense di quadri specchianti. Nello stesso periodo il MoMA di New York ne aveva presentato uno, *Uomo con pantaloni gialli* (1964), nelle mostre *Recent Acquisitions* e *The Object Transformed* (Pedace 2018: 186, 188), e l'anno seguente in *The 1960s: Painting and Sculpture from the Museum Collection*, appeso in sala con Lichtenstein, Warhol e Wesselmann. Con questi e altri artisti americani Pop e New Dada Pistoletto aveva esposto in quegli anni in varie mostre in Italia e all'estero.

Passando agli *Oggetti in meno*, è possibile mettere in relazione con l'arte americana anche l'intera serie. Se Celant, nel catalogo della retrospettiva di Pistoletto di fine anni Ottanta al P.S. 1 di New York, l'ha definita, in riferimento a Pollock, come un *dripping* di oggetti (1988: 24), questo saggio ne propone il parallelismo con il *combine painting* di Robert Rauschenberg e l'*happening* di Allan Kaprow.

Dopo una fase iniziale di ricerca ad ampio raggio (stampa, fotografia, pittura informale), Rauschenberg aveva maturato il *combine* durante un soggiorno in Italia e Nord Africa dal settembre del '52 al marzo del '53, creando dei *collage* di immagini accostate in modo criptico, degli *assemblage* di eco tribale chiamati *Feticci personali*, e delle scatole di piccoli *objets trouvés*, che aveva anche fotografato, disposte come in una bacheca, sul tappeto della stanza della sua pensione romana. Sempre a Roma, ai primi del '53, aveva fatto visita ad Alberto Burri. Tornato a New York, aveva realizzato a partire dal '54 i *combine*, fra cui *Rebus* (Fig.1), componendo su tela o tavola delle griglie di oggetti e immagini autobiografiche, della storia dell'arte o di giornali (Hopps, Davidson 1997; Cullinan 2008).

Nel '64 un gruppo di *combine* e *silkscreen painting*, costola del *combine* col montaggio di sole immagini tramite serigrafia, veniva esposto da Solomon alla Biennale di Venezia, che attribuiva a Rauschenberg il Gran Premio per la Pittura, prima volta per un americano.

Lo stesso Solomon, nel catalogo della mostra dell'artista curata un anno prima al Jewish Museum di New York, aveva sostenuto come gli oggetti dei *combine* avessero, al contrario di quelli dei *collage* Dada, "un alto potenziale associativo" e venissero giustapposti in modo da formare degli apparenti enigmi visivi e costringerci a "esaminarli più da vicino, in cerca della chiave" (traduzione mia). Un'aspettativa tuttavia frustrata dal fatto che non vi fosse in realtà alcun significato nascosto (1963: s. n. p.).¹²

Nel suo saggio *Other Criteria* del '72 Leo Steinberg avrebbe poi paragonato il *combine* a "la mente stessa: discarica, serbatoio, centralino" (2008: 134).

Questa aggregazione incoerente di elementi, assimilabile a uno spazio mentale, in cui emergono però delle assonanze che inducono lo spettatore a cercare il senso dell'insieme, collima con gli *Oggetti in meno*, la cui disposizione in un ambiente chiama invece in causa l'*happening*.

Laureatosi alla Columbia con una tesi su Mondrian e formatosi artisticamente studiando Pollock e presso la scuola di Hans Hofmann, pioniere dell'Espressionismo Astratto, Kaprow era passato nella seconda metà degli anni Cinquanta dall'*action-collage*, mix fra *combine* e informale, all'*environment*, ambiente polimaterico e sonoro, all'*happening*, influenzato dalle lezioni di musica sperimentale di John Cage (Schimmel 2008: 9-11, 15, 18). Qualche anno prima, nel '52, proprio Cage aveva messo in scena al Black Mountain College di Asheville, NC, una forma embrionale di *happening*, in cui diversi soggetti avevano eseguito, in parte in contemporanea, in parte in sequenza, azioni perlopiù performative.¹³

A inizio ottobre del '59 Kaprow teneva alla Reuben Gallery di New York *Eighteen Happenings in Six Parts*, prima opera contenente nel titolo il termine *happening*. Rispetto all'evento di Cage, quello di Kaprow prevedeva diciotto gruppi di azioni fra loro diversi, da eseguire tre per volta in simultanea in tre stanze comunicanti con pareti semitrasparenti allestite nella galleria. Le azioni, che in alcuni casi coinvolgevano più stanze, erano sempre in prevalenza performati-

ve, ma con l'aggiunta di banali gesti quotidiani come lavarsi i denti, in anticipo dunque sulla ricerca filmica di Warhol.

Nel '65 lo studioso di teatro Michael Kirby pubblicava poi un volume che ricostruiva nel dettaglio lo svolgimento di questo e altri *happening* di Kaprow, nonché di quelli di alcuni suoi colleghi.¹⁴ Nell'introduzione Kirby descriveva l'*happening* come una struttura compartimentata di unità teatrali prive di legami logici, eseguite in sequenza o simultanea, e riscontrava la stessa compartimentazione stagna anche nei *combine* (1965: 13-14, 21).

Tale struttura si scontra col fatto che sia gli oggetti nel *combine* che le azioni nell'*happening* interagiscono fra loro a livello semantico. In *Gayety* di Oldenburg, ad esempio, *happening* del '63 dallo schema simile a *Eighteen Happenings*, ma messo in scena in una sala priva di pareti divisorie all'Università di Chicago, alcune delle azioni simultanee richiama un contesto domestico (ivi: 241-261).

Kirby definiva inoltre l'*happening* come l'evoluzione del *combine*: dagli oggetti accostati senza nesso comune su un supporto bidimensionale, Kaprow era progredito, attraverso la tappa intermedia dell'*environment*, alle azioni, sempre slegate fra loro, eseguite in un ambiente (ivi: 22).

Dalla coesistenza di oggetti eterogenei nello spazio dell'*happening*, sia quelli parte dell'allestimento, come gli *assemblage* di Kaprow intitolati *Rearrangeable Panels* in *Eighteen Happenings*, sia quelli usati nelle azioni, deriva la proposta di legare l'*happening* agli *Oggetti in meno*.

Oltre alle due modalità di guerriglia poverista descritte da Celant, se ne può desumere dal manifesto su *Flash Art* una terza, la più significativa e efficace nel lungo periodo.

Se nella mostra fondativa a La Bertesca gli esponenti dell'Arte povera erano sei (Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali e Prini), in "Appunti per una guerriglia" Celant integra nel suo movimento altri artisti, come Anselmo, Gilardi, Merz, Pistoletto e Zorio, per poi procedere in conclusione a un vero e proprio arruolamento di massa, attingendo da diverse tendenze: "Incontro, il 23 novembre, Icaro e Ceroli che mi confermano che questo atteggiamento è ormai di molti artisti. Alviani, Scheggi, Bonalumi, Colombo, Simonetti, Castellani, Bignardi, Marotta, De Vecchi, Tacci, Boriani, Mondino, Nespolo. Questo testo nel suo

farsi è già lacunoso. Siamo infatti già alla guerriglia” (1967d: 3).

La terza modalità consiste allora nella translazione dell'incoerenza dalle opere, come quelle citate di Pascali e Pistoletto, al movimento stesso, attraverso la formazione di un gruppo di artisti che perseguono ricerche diverse, gruppo assimilabile concettualmente agli *Oggetti in meno*.

L'eterogeneità dell'Arte povera, parzialmente ridimensionata dagli anni Ottanta con la canonizzazione celantiana di un nucleo pressoché fisso di artisti, e la sua resistenza alla definizione teorica, data dalla difficoltà di individuare dei tratti comuni a tutti gli esponenti, sono state evidenziate dalla critica già nei suoi anni di vita (Barilli 1968: s. n. p.; Apollonio 1968: s. n. p.; Dorfler 1969: 74-75) e poi nei decenni seguenti di riflessione storiografica (Christov-Bakargiev 1999: 16, 18, 46; Gilman 2008: 4-6; Hecker, Sullivan 2018: 1-3). Critica che si è interrogata e continua a interrogarsi, soprattutto in ambito anglosassone, se essa possa essere considerata o meno un movimento.

Nel catalogo della mostra dell'Arte povera curata al P.S. 1 a fine '85, la prima del movimento in America, Celant ne ha paragonato il carattere policentrico e frammentario a un arcipelago di isole e a un nodo (*knot*) inestricabile, termine scelto come titolo della mostra (1985b: 3-4). Un rebus, dunque, come il titolo dell'omonimo *combine* di Rauschenberg, ed è forse questa capacità di sedurre la critica e nel contempo di impedirle il proprio disvelamento, uno dei segreti del duraturo interesse dell'Arte povera.

Note

¹ Nato a Genova, Celant si era iscritto a ingegneria nella locale università, mostrando tuttavia maggior interesse per le materie umanistiche, tanto da diventare poi allievo del docente di storia dell'arte Eugenio Battisti (Celant 1985a: 13). Dal '63 Battisti lo aveva fatto collaborare alla sua neonata rivista culturale *Marcatrè* e alla costituzione, presso l'università, di un archivio sull'arte contemporanea e del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea (poi aperto a Torino nel '67), mentre dal '65 lo aveva coinvolto nell'organizzazione di mostre di arte italiana in America, dove si era trasferito per insegnare (Bedarida 2016: 217-222). Sempre dal '65 Celant si era interessato di arte programmata e design, curando alcune esposizioni (Cuomo 2018).

² J.J. Murphy (2012: 19) e Bruce Jenkins (2021: 43) hanno evidenziato come *Sleep*, pur apparendo una serie ininterrotta di lunghi piani sequenza, si riveli in realtà un complesso montaggio sfasato di diverse sessioni separate di ripresa, di cui alcune ripetute più volte. Come segnalato dallo stesso Murphy (2012: 260, nota 13), se Warhol nella sua biografia *POPism* ha raccontato di aver girato *Sleep* in un weekend (1980: 33), giorno nella sua raccolta di poesie e memorie intitolata *You Got to Burn to Shine* ha parlato invece di un mese e mezzo (1994: 137), tesi, quest'ultima, condivisa da Murphy sulla base dei cambiamenti facciali del protagonista riscontrati nel corso del film (2012: 19), e non esclusa da Jenkins (2021: 43).

³ Mekas apriva l'articolo non a caso, essendo stato all'inizio degli anni Sessanta fra i principali promotori del New American Cinema Group (NACG), movimento di cineasti sperimentali contrapposto al modello estetico, narrativo e produttivo hollywoodiano, e della Film-Makers' Cooperative, distributrice dei loro film.

⁴ Rispetto alla descrizione di Celant di *Melting* – “un gelato si squaglia e le sue ciliegie emettono rumori assordanti nel cadere” – in realtà nel film c'è una sola ciliegia sul gelato e il rumore della sua caduta è coperto da una musica d'organo. *Melting* era stato proiettato nel maggio '67 alla Galleria d'Arte Moderna di Torino nell'ambito della rassegna *New American Cinema Group Exposition*, curata da Mekas con il collega Jerome Hill e spostatasi poi a Pesaro e Roma.

⁵ A p. 141 di *Marcatrè* del luglio '67, di cui Celant era ancora redattore, era stato pubblicato l'indice del primo numero del periodico torinese *Teatro*, che includeva “Verso un teatro 'povero'” di Grotowski, traduzione di un testo sintesi delle sue idee edito nel '65 sulla rivista polacca *Odra*. Sempre nel luglio '67 la sua opera *Il principe costante* del '65, in cui il pubblico assisteva alle torture sul protagonista da tribune sopraelevate dietro un recinto ligneo, come studenti di medicina spettatori di un'operazione, era stata messa in scena al decimo Festival dei Due Mondi di Spoleto.

⁶ Si pensi ad esempio allo spettacolo *The Brig* del '63, scritto da Kenneth Howard Brown, che metteva in scena il brutale trattamento subito dai prigionieri di una colonia penale dei marines in Giappone, esperienza da lui stesso vissuta. L'anno dopo Mekas ne aveva realizzato un documentario, premiato al Festival del Cinema di Venezia e poi proiettato nel maggio '67 alla rassegna del NACG a Torino.

⁷ L'articolo è stato riportato all'attenzione da Jacopo Galimberti (2013: 421).

⁸ Queste opere in polistirolo erano state descritte e parzialmente riprodotte in fotografia in un articolo della giovane critica e curatrice newyorchese Lucy Lippard sulla rivista milanese *D'Arts Agency* (1965: 90-91).

⁹ “Lo spazio può essere pensato come l'area cubica occupata da un

volume tridimensionale. Ogni volume occuperebbe spazio. È aria e non può essere visto. È l'intervallo fra le cose che può essere misurato. Gli intervalli e le misure possono essere importanti per un'opera d'arte. Se certe distanze sono importanti, verranno evidenziate nell'opera. Se lo spazio è relativamente poco importante può essere regolarizzato e reso uguale (le cose poste a uguali distanze l'una dall'altra) [...]. Lo spazio regolare potrebbe anche diventare un elemento di tempo metrico, una sorta di battito o impulso regolare” (LeWitt 1967: 83, traduzione mia).

¹⁰ Di seguito l'elenco dei partecipanti: Michelangelo Barbieri Viale, Giancarlo Bargoni, Rocco Borella, Carlo Carchietti, Eugenio Carmi, Costantino Carosi, Attilio Carreri, Carlo Cioni, Saverio D'Eugenio, Lia Drei, Alfredo Libero Ferretti, Hans Jörg Glattfelder, Riccardo Guarneri, Francesco Guerrieri, Bice Lazzari, Giuseppe Misticoni, Achille Pace, Enrico Sirello, Ettore Spalletti, Gianni Stirone, Vittorio Tolu, Natalino Tondo e Gianfranco Zappettini.

¹¹ Il concetto di coesistenza pacifica delle tendenze è tratto da un passaggio di *L'uomo a una dimensione* di Marcuse, pubblicato in Italia, come detto, a inizio anno: “Il potere assimilante della società svuota la dimensione artistica, assorbendone i contenuti antagonisti. Nel regno della cultura il nuovo totalitarismo si manifesta precisamente in un pluralismo armonioso, dove le opere e le verità più contraddittorie coesistono pacificamente in un mare di indifferenza” (1967: 80).

¹² Si consideri il caso di *Rebus*, il cui titolo emblematico è stato preso alla lettera da Charles Stuckey, che nel '77 ne ha proposto una complessa risoluzione enigmistica, associando a ciascun elemento dell'opera un frammento di parola o una intera e componendo una lunga frase risultante. Molto più semplicemente si può notare ad esempio il rimando di alcune immagini di *Rebus* alla velocità e al volo, come l'insetto in movimento al centro associato da Stuckey alla figura di Zefiro nella riproduzione sovrastante della *Nascita di Venere* di Botticelli (1977: 82), temi tuttavia assenti in altre immagini, come il manifesto elettorale sulla sinistra o lo stampo capovolto dell'orsetto in basso a destra.

¹³ Solo per citarne alcune, Cage aveva letto un discorso, Rauschenberg, i cui *White Paintings* erano appesi al soffitto, aveva azionato un fonografo, il musicista David Tudor aveva suonato il piano, il ballerino e coreografo Merce Cunningham aveva danzato inseguito da un cane, e dei frammenti di un film di Nicholas Cernovitch e delle immagini erano state proiettate (Fetterman 1996: 97-104).

¹⁴ Fino all'edizione italiana del '68 di *Happenings: An Illustrated Anthology* di Kirby, la fortuna critica di Kaprow e dell'*happening* in Italia sembra limitarsi a brevi cenni su testi quali *Le due avanguardie* di Calvesi (1966: 351-354) e *Pop Art in USA* di Alberto Boatto (1967: 34-36), e ad alcuni articoli di rivista, come “Happenings” a New York di Paolo Barozzi, assistente della collezionista Peggy Guggenheim, sul terzo numero di *Metro* (1961), “Gli Happenings” del critico d'arte e regista Pierluigi Albertoni su *D'Arts Agency* di febbraio del '64, e “Che cos'è un 'happening'?” di autore ignoto su *Marcatrè* dell'aprile '66. Tale difficoltà di diffusione è dovuta sia al fatto che Kaprow non eseguì un'opera in Italia prima del '71 (l'azione *Print-Out* a Milano), sia al carattere effimero dell'*happening*, di cui restava solo testimonianza scritta o fotografica.

Bibliografia

- ALBERTONI P. (1964), "Gli Happenings", in *D'Arts Agency*, 5, 1, p. 87.
- ANON. (1966), "Che cos'è un happening?", in *Marcatrè*, 4, 19-22, pp. 408-409.
- APOLLONIO U. (1968), "Il sistema ottimale", in BONFIGLIOLI P. (a cura di), *La povertà dell'arte*, Quaderni de' Foscherari 1, Bologna, s.n.p.
- ARGIOLAS T. (1967), *La guerriglia. Storia e dottrina*, Sansoni Editore, Firenze.
- BARILLI R. (1968), "Un informale tecnologico?", in BONFIGLIOLI P. (a cura di), *cit.*
- BAROZZI P. (1961), "Happenings a New York", in *Metro*, 2, 3, pp. 114-116.
- BEDARIDA R. (2016), *Export / Import: The Promotion of Contemporary Italian Art in the United States, 1935-1969*, PhD dissertation, City University of New York.
- BOATTO A. (1967), *Pop Art in USA*, Lerici, Milano.
- BRAVO D. (1967), *La guerriglia nel Venezuela*, Feltrinelli, Milano.
- CALVESI M. (1966), *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Lerici, Milano.
- ID. (1967), "Strutture del primario", in APOLLONIO U. et al. (a cura di), *Lo Spazio dell'Immagine*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, luglio-ottobre 1967), Alfieri edizioni d'arte, Venezia, pp. 12-15.
- CELANT G. (1967a), "F-111, Rosenquist a Roma", in *La Biennale di Venezia: rivista trimestrale dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda*, 17, 61, p. 61.
- ID. (1967b), "Arte povera", in *Arte povera - Im-Spazio*, catalogo della mostra (Genova, Galleria La Bertesca, settembre-ottobre 1967), Edizioni Masnata/Trentalance, Genova, s. n. p.
- ID. (1967c), "Arte ricca e arte povera", in *Casabella*, 31, 319, pp. 60-62.
- ID. (1967d), "Arte povera. Appunti per una guerriglia", in *Flash Art*, 1, 5, p. 3.
- ID. et al. (1967e), "Testo riassunto di alcuni interventi", in *Arte Oggi*, 9, 31, p. 2.
- ID. (1985a), *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano.
- ID. (1985b), "Knot Art", in ID. (a cura di), *The Knot: Arte Povera at P.S. 1*, catalogo della mostra (New York, P.S. 1, ottobre-dicembre 1985), P.S. 1, The Institute for Art and Urban Resources-Umberto Allemandi, New York-Torino, pp. 3-8.
- ID. (1988), "Reflections of Lava", in ID., HEISS A. (a cura di), *Pistoletto: Division and Multiplication of the Mirror*, catalogo della mostra (New York, P.S. 1, ottobre-novembre 1988), Fabbri, Milano-New York, pp. 16-29.
- ID. (2009), "Uno storico alla Warhol: Eugenio Battisti", in PIVA A., GALLIANI P. (a cura di), *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, Gangemi, Roma, pp. 113-115.
- CHE GUEVARA E. (1960), *La guerra de guerrillas*, MINFAR, L'Avana.
- ID. (1961a), *Guerrilla Warfare*, Monthly Review Press, New York.
- ID. (1961b), *La guerra per bande*, Edizioni Avanti, Milano.
- ID. (1967a), *La guerra di guerriglia e altri scritti politici e militari*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1967b), *La guerra per bande*, Mondadori, Milano.
- CHEVRIER J. (2011), "Gli oggetti in meno: la dimensione del tempo", in BASUALDO C. (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti, 1956-1974*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, marzo-agosto 2011), Electa, Milano, pp. 68-95.
- CHRISTOV-BAKARGIEV C. (1999), "Survey", in EAD. (a cura di), *Arte povera*, Phaidon, Londra, pp. 14-47.
- COLARIZI S. (2009), *Storia del Novecento italiano. Cent'anni di entusiasmo, di paure, di speranza*, BUR, Milano.
- CULLINAN N. (2008), "Double exposure: Robert Rauschenberg's and Cy Twombly's Roman Holiday", in *The Burlington Magazine*, 150, 1264, pp. 460-470.
- CUOMO R. (2018), "Dall'Arte programmata all'Arte povera. Gli esordi di Germano Celant (1965-1967)", in *Piano B. Arti E Culture Visive*, 3, 1, pp. 86-105.
- DANTINI M. (2010), "Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009", in GUERCIO G., MATTIROLO A. M. (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano, pp. 263-307.
- ID. (2012), "Intermezzo 1. Michelangelo Pistoletto, 'Vetrina' (1965-1966)", in ID., *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Marinotti, Milano, pp. 83-87.
- DAVIS R. G. (1966), "Guerrilla Theatre", in *Tulane Drama Review*, 10, 4, pp. 130-136.
- DORFLES G. (1969), "Gli incontri di Amalfi", in *Arte povera più azioni povere*, Rumma, Salerno, pp. 73-75.
- FETTERMAN W. (1996), *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, Harwood, Amsterdam.
- GALIMBERTI J. (2013), "A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera", in *Art History*, 36, 2, pp. 418-441.
- GILMAN C. (2008), "Introduction", in *October*, 124, pp. 3-7.
- GIORNO J. (1994), *You Got to Burn to Shine*, Serpent's Tail, New York-Londra.
- GROTOWSKI J. (1967), "Verso un teatro povero", in *Teatro*, 1, 1, pp. 59-73.
- GUERCIO G. (2011), "Una comunità del non-Tutto", in BASUALDO C. (a cura di), *cit.*, pp. 126-159.
- HECKER S., SULLIVAN M.R. (2018), "Introduction", in EAED. (a cura di), *Postwar Italian Art History Today: Untying 'the Knot'*, Bloomsbury Visual Arts, New York, pp. 1-18.
- HOPPS W., DAVIDSON S. (a cura di) (1997), *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, settembre 1997-gennaio 1998), Guggenheim Museum, New York.
- JENKINS B. (2021), "Sleep, 1963", in HANHARDT J.G. (a cura di), *The Films of Andy Warhol. Catalogue Raisonné 1963-65*, Whitney Museum, New York, pp. 42-63.
- KIRBY M. (a cura di) (1965), *Happenings: An Illustrated Anthology*, E. P. Dutton & Co., New York.
- ID. (a cura di) (1968), *Happening: Antologia illustrata*, De Donato editore, Bari.
- LEWITT S. (1967), "Paragraphs on Conceptual Art", in *Artforum*, 5, 10, pp. 79-83.
- LIPPARD L. (1965), "Notizie da New York", in *D'Arts Agency*, 6, 3, pp. 90-91.
- MARCUSE H. (1967), *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino.
- MONTANA G. (1966a), "Manifesto per una cultura rivoluzionaria", in *Arte Oggi*, 8, 27, pp. 2-3.
- ID. (1966b), "Manifesto per l'autonomia dell'arte", in *Arte Oggi*, 8, 28, pp. 1-2.
- ID. (1966c), "Un'ipotesi di alleanza non-mediata tra cultura e classe operaia", in *Arte Oggi*, 8, 28, pp. 3-7.
- ID. (1967), "Arte (e critica) come opposizione al sistema", in *Arte Oggi*, 9, 31, p. 2.
- MUNDICI M. C. (2005), "Vuoto e pieno, individuo e società", in EAD., FARANO M., ROBERTO M. T., *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio: azioni e collaborazioni 1967/2004*, Fondazione Torino Musei, Torino, pp. 42-60.
- MURPHY J. J. (2012), *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra.
- PEDACE B. (2018), *Interrelazioni fra l'arte italiana e gli Stati Uniti (1963-1971). Problemi estetici e critici*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- PIGNOTTI L. (1966), "Un rilancio del Surrealismo?", in *Marcatrè*, 4, 26-29, p. 247.
- PISTOLETTO M. (1984), "I plexiglas, 1964", in CELANT G., GIANELLI I.

- (a cura di), *Pistoletto*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, marzo-maggio 1984), Electa, Firenze, pp. 36-43.
- ID. (2017), "Michelangelo Pistoletto in conversation with Germano Celant, Luhring Augustine Bushwick, 6 maggio 2014", in EDWARDS T., SPEED J., VARGHESE L. (a cura di), *Michelangelo Pistoletto: The Minus Objects 1965-1966*, catalogo della mostra (New York, Luhring Augustine, dicembre 2013-maggio 2014), DelMonico Books, Monaco-Londra-New York, pp. 144-159.
- SARKANY-PERRET J. (1966), "USA: Cinema a New York", in *Marcatrè*, 4, 19-22, pp. 83-93.
- SCHIMMEL P. (2008), "'Only Memory Can Carry It into The Future': Kaprow's Development from the Action-Collages to the Happenings", in MEYER-HERMANN E., PERCHUK A., ROSENTHAL S. (a cura di), *Allan Kaprow-Art as Life*, Getty Research Institute, Los Angeles, pp. 8-19.
- SOLOMON A. (a cura di) (1963), *Robert Rauschenberg*, catalogo della mostra (marzo-maggio 1963), Jewish Museum, New York.
- ID. (testo), MULAS U. (fotografie), PROVINCIALI M. (design) (1967a), *New York: The New Art Scene*, Holt Rinehart and Winston, New York.
- ID. (1967b), *New York. Arte e Persone*, Longanesi & C., Milano.
- STEINBERG L. (2008), "Neodada e pop. Il paradigma del 'pianale'" ["Other Criteria", 1972], in DI GIACOMO G., ZAMBIANCHI C. (a cura di), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, pp. 95-138.
- STUCKEY C. F. (1977), "Reading Rauschenberg", in *Art in America*, 65, 2, pp. 74-84.
- WARHOL A., HACKETT P. (1980), *POPism: The Warhol '60s*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-Londra.