



UNIVERSITÀ DELLA
CALABRIA

UNIVERSITA' DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di Ricerca in

Internazionale di Studi Umanistici: Testi, saperi,
pratiche dall'antichità classica alla contemporaneità

CICLO XXXIII

Rapporti artistici fra Italia e Stati Uniti nella seconda metà degli anni Sessanta:

Da *New York: The New Art Scene* di Ugo Mulas e Alan Solomon

all'Arte povera di Germano Celant

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/03

Supervisore/Tutor: Prof. Leonardo Passarelli

Dottorando: Dott. Andrea Canino

INDICE

Introduzione	p.5
1. <i>New York: Arte e Persone</i> di Alan Solomon, Ugo Mulas e Michele Provinciali, 1967	
1.1. Libri di reportage sugli artisti all'avvio degli anni Sessanta: <i>The Artist in His Studio</i> di Alexander Liberman (1960) e <i>The Artist's World in Pictures</i> di Fred McDarrah e Gloria Schoffel (1961)	p.17
1.2. Il caso Allan Kaprow a metà decennio	p.21
1.3. Testi sull'arte americana degli anni Cinquanta-Sessanta editi in Italia nel 1966-67	p.33
1.4. Il testo teorico di Solomon in <i>New York: Arte e Persone</i>	p.37
1.5. Solomon, Mulas e Provinciali	p.41
1.6. La copertina	p.51
1.7. Le foto di Mulas nel testo critico di Solomon	p.54
1.8. I ritratti fotografici di Mulas della sezione sugli artisti	p.60
1.9. Le foto di Mulas della scena urbana newyorchese	p.73
2. Arte povera e critica	
2.1. Il nodo da sciogliere	p.77
2.2. Dall'internazionalizzazione all'autarchia al globalismo	p.86
2.3. La guerriglia nascosta	p.95

2.4. La guerriglia accerchiata	p.97
3. Germano Celant: La mostra <i>Arte povera – Im-Spazio</i> alla Galleria La Bertesca di Genova, 27 settembre-20 ottobre 1967	
3.1. I riferimenti teorici dell’Arte povera dal cinema e teatro	p.103
3.2. <i>Arte povera</i> e la scena statunitense	p.117
3.3. Enzo Mari: poverista?	p.131
3.4. La mostra <i>Fuoooooooooco Immmmmagine</i> <i>Accqqqua Terrrrrrra</i> alla Galleria L’Attico di Roma, giugno 1967	p.134
4. Il secondo manifesto: <i>Arte povera. Appunti per una guerriglia</i> , 23 novembre 1967	
4.1. Il reboot dell’Arte povera: la svolta antiamericana	p.139
4.2. Il modello artistico alternativo: la guerriglia	p.145
4.3. Alle origini della svolta guerrigliera: l’assassinio di Che Guevara del 9 ottobre 1967 e il dibattito <i>La “coesistenza pacifica”</i> <i>delle tendenze</i> alla Galleria La Carabaga di Genova del 25 novembre 1967	p.151
4.4. Arte USA e impegno politico nel 1960-67	p.160
4.5. Modalità e modelli della guerriglia poverista	p.163
4.6. La guerriglia artistica: l’esplosione nel 1968-70 e il prototipo di Kaprow	p.182

4.7. Arte povera: i modelli del nomadismo operativo e il nomadismo oggettuale	p.190
Immagini	p.199
Bibliografia	p.257

INTRODUZIONE

La scelta di una ricerca sui rapporti artistici fra Italia e Stati Uniti nella seconda metà degli anni Sessanta nasce dall'interesse critico e storiografico che, negli ultimi anni, questo tema sta vivendo in entrambi i lati dell'Atlantico¹. Se appare poi scontato l'interesse degli studiosi italiani verso l'arte americana, va invece evidenziata la grande attenzione degli americani verso quella italiana².

Eppure, nonostante il fiorire di studi, questo tema lascia ancora aperti molti spazi di indagine, come dimostra il caso dell'archivio di Alan Solomon che, interamente digitalizzato dallo Smithsonian di Washington e non ancora esaminato capillarmente, si è rivelato ricco di spunti.

Nella fase iniziale di ricognizione bibliografica il primo testo consultato è stato *New York: The New Art Scene*. Pubblicato in contemporanea in America, Italia e Spagna nel settembre 1967³, *New York: Arte e Persone*, questo il titolo italiano, esamina la scena artistica newyorchese alla metà degli anni Sessanta attraverso un duplice sguardo, teorico di Alan Solomon e fotografico di Ugo Mulas.

¹ Si vedano ad esempio L. Conte, *Materia, corpo, azione: ricerche artistiche processuali fra Europa e Stati Uniti, 1966-1970*, Electa, Milano, 2010; R. Bedarida, *Export / Import: The Promotion of Contemporary Italian Art in the United States, 1935-1969* [tesi di dottorato], City University of New York, 2016; F. Tedeschi, F. Pola, F. Boragina, *New York New York. Arte italiana: la riscoperta dell'America*, Electa, Milano, 2017; B. Pedace, *Interrelazioni fra l'arte italiana e gli Stati Uniti (1963-1971): Problemi estetici e critici*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2018; F. Fergonzi, *Una nuova superficie: Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Electa, Milano, 2019.

² Si vedano ad esempio L. Petican, *Arte Povera and the Baroque. Building an International Identity*, Peter Lang, Berna, 2011; L. D. Auz, *An International Firebrand: Germano Celant's Role as Radical Critic, Innovative Curator and Contemporary Art Historian* [tesi di dottorato], University of Washington, 2014; T. C. Bick, *Figure as Model: The Early Work of Michelangelo Pistoletto, 1956-1966* [tesi di dottorato], University of California, 2016; *Postwar Italian Art History Today: Untying 'the Knot'*, a cura di S. Hecker e M. R. Sullivan, Bloomsbury Visual Arts, New York, 2018; S. Bottinelli, *Double-Edged Comforts: Domestic Life in Modern Italian Art and Visual Culture*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2021; R. Golan, *Flashback, Eclipse: The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*, Zone Books, New York, 2021.

³ *New York: The New Art Scene*, photograph by U. Mulas, text by A. Solomon, design by M. Provinciali, Holt Rinehart and Winston, New York, 1967, *New York: Arte e Persone*, fotografie di U. Mulas, testo di A. Solomon, design di M. Provinciali, Longanesi & C., Milano, 1967 e *New York: Escenario del Arte Nuevo*, fotografías U. Mulas, texto A. Solomon, diseño M. Provinciali, Editorial Lumen, Barcellona, 1967.

Solomon è, alla data del settembre '67, una delle massime autorità americane in ambito critico e curatoriale. Nato nel 1920 a Quincy, Massachusetts, e con un dottorato conseguito ad Harvard, riveste dal '53 al '61 alla Cornell University la doppia carica di direttore dell'Andrew Dickson White Museum of Art, da lui stesso fondato, e di professore associato. Nel '62 passa a guidare il Jewish Museum di New York, organizzando fra le varie mostre una personale di Robert Rauschenberg (1963), di cui era stato fra i primi sostenitori, e una di Jasper Johns (1964). Nel '64 è commissario del padiglione USA alla XXXII Biennale di Venezia, presentando opere di artisti New Dada, Pop e Color Field, fra i quali lo stesso Rauschenberg, che vince il Gran premio per la pittura, prima volta per un americano. Nel '67 Solomon cura una panoramica più ampia sull'arte statunitense, con un maggiore presenza della Pop Art e comprensiva anche dell'Espressionismo Astratto, nel padiglione nazionale all'Expo di Montreal, un'enorme cupola geodetica progettata da Richard Buckminster Fuller.

A partire dal periodo di commissario alla Biennale del '64, Solomon instaura un legame stretto e duraturo con l'Italia. In tale occasione conosce Mulas, con il quale decide di realizzare un libro fotografico sulla nuova scena americana. E sarà proprio Solomon ad accompagnare Mulas negli studi degli artisti durante il suo reportage realizzato in gran parte a fine '64 e '65, come racconta lo stesso Mulas nel suo libro *La fotografia* e nel catalogo della sua retrospettiva parmense del '73⁴, e come testimoniano diverse foto del reportage, sia pubblicate in *New York: The New Art Scene*, sia inedite e conservate nell'Archivio Mulas di Milano.

Il critico americano pubblica anche articoli su riviste italiane, uno in inglese per "Metro" del giugno '66 sulla partecipazione americana alle Biennali del '64 e '66, l'altro, tradotto, su "L'Espresso" del 20 agosto '67, in cui analizza le differenze fra i sistemi museali e più in generale culturali dei due paesi⁵.

⁴ U. Mulas, *La fotografia*, a cura di P. Fossati, Einaudi, Torino, 1973, p. 14 e U. Mulas, A. C. Quintavalle, *Ugo Mulas. Immagini e testi*, Istituto di storia dell'arte, Università di Parma, Parma, 1973, pp. 47-48.

⁵ A. Solomon, *American Art between two Biennales*, in "Metro", Anno VI, n. 11 (giugno 1966), pp. 24-35 e Idem, *Mecenate non varca l'oceano*, in "L'Espresso", Anno XIII, n. 34, 20 agosto 1967, p. 20.

Dal giugno '67 inizia inoltre a lavorare a un'esposizione sulla scena italiana contemporanea, recandosi in estate a Roma e Milano per incontrare artisti e galleristi⁶. La collettiva, intitolata *Young Italians*, si terrà nel '68 all'Institute of Contemporary Art di Boston e al Jewish Museum di New York.

In contemporanea alla preparazione di *Young Italians* e allo svolgimento della mostra all'Expo di Montreal, Solomon lavora in segreto a un progetto ancora più ambizioso, che vede coinvolti Frank Lloyd della Marlborough-Gerson Gallery di New York e il produttore cinematografico Carlo Ponti. Il progetto, finora non conosciuto, consisteva nella costituzione di un International Art Center con sede a Roma, sul modello della Rome-New York Art Foundation del '57-'61⁷, ma di più ampio respiro. L'obiettivo era «the enhancement of cultural relations between the United States and Italy» attraverso l'organizzazione di mostre, eventi e *lectures* dedicate a pittura, scultura, grafica, architettura, fotografia, cinema, televisione, teatro, musica, danza, moda e design. Solomon soggiorna a Roma nella primavera-estate del '68 per tentare di dare avvio al progetto, che naufraga tuttavia definitivamente a fine luglio⁸.

⁶ Una sezione dell'archivio di Solomon conserva la corrispondenza e altra documentazione relativa alla preparazione di *Young Italians*. Dall'esame della corrispondenza risulta che Solomon soggiorna in Italia nell'agosto-settembre '67, a Milano ospite di Mulas, con cui prepara la pubblicazione di *New York: The New Art Scene*, e a Roma prima di Marisa Volpi, che l'anno precedente aveva trascorso alcuni mesi negli Stati Uniti col marito Ferdinando Orlandini, conoscendo molti artisti e critici fra cui lo stesso Solomon, poi della scultrice Beverly Stoll Pepper. Si veda Alan R. Solomon papers, Series 8: Exhibition Files, 1954-1969, Young Italians (1968), Institute of Contemporary Art, *Correspondence, 1967 June-October*, Box 7, Folder 39, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.

⁷ Per un approfondimento sulla Rome-New York Art Foundation si vedano B. Drudi, *Breve ma veridica storia della Rome-New York Art Foundation 1957-1961*, in *Memoria e materia dell'opera d'arte: proposte e riflessioni*, a cura di E. Anzellotti, C. Rapone, L. Salvatelli, Gangemi Editore, Roma, 2014, pp. 99-109 e P. Bonani, *La Rome-New York Art Foundation e una nuova fase di relazioni internazionali*, in F. Tedeschi, F. Pola, F. Boragina, *New York New York*, cit., pp. 156-162.

⁸ La bozza e la versione definitiva del progetto sono conservate in Alan R. Solomon papers, Series 2: Correspondence, 1930-1970, *Marlborough-Gerson Gallery, Inc. (Frank Lloyd), 1967*, Box 1, Folder 31, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC. Il nome di Carlo Ponti emerge invece da tre lettere. Nella prima, datata 2 febbraio '68, Solomon scrive a Ponti che è stato un piacere incontrarlo la settimana precedente a New York, rammaricandosi di non aver avuto «more time to discuss the project». Gli promette allora che ne riparleranno quando si recherà a Roma, e lo avvisa di avergli mandato in dono una copia di *New York: Arte e Persone*. Si veda Alan Solomon a Carlo Ponti, February 2, 1968, in Alan R. Solomon papers, Series 8: Exhibition Files, 1954-1969, Young Italians (1968), *Correspondence, 1968-1970*, Box 7, Folder 41, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC. Nella seconda e terza lettera, inviate il 2 e 9 maggio '68 da Roma, Solomon, in Italia da un mese per cercare di sbloccare il progetto, comunica alla sua segretaria di un imminente

Solomon, dunque, insieme a Ileana Sonnabend, al suo ex marito Leo Castelli e al fotografo e giornalista Milton Gendel, rappresenta sul versante statunitense una delle più importanti figure di raccordo fra l'arte americana e quella italiana.

Ritornando a *New York: Arte e Persone*, Solomon affianca al suo sguardo teorico di *insider* della scena americana quello di un fotografo straniero, Mulas, che frequenta e ritrae da anni il mondo dell'arte. L'impaginazione nel libro delle sue foto del reportage newyorchese è opera di Michele Provinciali, designer, art director e docente di fotografia, con una formazione di storico dell'arte prima e poi al New Bauhaus di Chicago. *New York: Arte e Persone* doveva costituire inizialmente un semplice riferimento bibliografico, ma è finito per diventare il primo dei due casi di studio di questa tesi. I motivi sono diversi.

Il volume rappresenta innanzitutto uno straordinario e forse unico caso di riflessione sull'arte americana che unisce la prospettiva di un critico americano, che ha lavorato in Italia, con quelle di due artisti italiani, che hanno avuto esperienze formative e professionali in America. Rispetto a libri di reportage sugli artisti come *The Artist in His Studio* di Alexander Liberman del '60 e *The Artist's World in Pictures* di Fred McDarrah e Gloria Schoffel dell'anno seguente⁹, le immagini di *New York: Arte e Persone* assumono altresì un forte valore concettuale, grazie sia allo sguardo di Mulas sia all'impaginazione di Provinciali, debitrice di volumi fotografici quali *American Photographs* di Walker Evans, *The Americans* di Robert Frank e *The Photographer's Eye* di John Szarkowski.

La ricerca inizia con una panoramica dei libri di reportage sugli artisti, editi negli anni Sessanta e precedenti al testo di Solomon e Mulas, ovvero quelli sopracitati di Liberman e McDarrah di inizio decennio, e altri due del '65-'66 sull'*happening*, di cui uno scritto dallo studioso di teatro Michael Kirby, l'altro dal suo ideatore Allan Kaprow¹⁰.

meeting con Lloyd e Ponti. Sempre dalla corrispondenza con la segretaria si può ricostruire sommariamente questo soggiorno italiano di Solomon, che in una lettera del 31 luglio la informa infine del fallimento del progetto. Si vedano Alan Solomon a Connie Trimble, May 2, 1968, May 9, 1968 e July 31, 1968 in Alan R. Solomon papers, Series 2: Correspondence, 1930-1970, *Trimble, Connie, circa 1967-1970*, Box 1, Folder 56, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.

⁹ A. Liberman, *The Artist in His Studio*, The Viking Press, New York, 1960 e F. W. McDarrah, G. S. McDarrah, *The Artist's World in Pictures*, E. P. Dutton & Co., New York, 1961.

¹⁰ M. Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology*, E. P. Dutton & Co., New York, 1965 e A. Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, New York, 1966.

Dopo una breve analisi dei principali testi sull'arte americana degli anni Cinquanta e Sessanta pubblicati in Italia nel 1966-67, si passa all'analisi delle foto di Mulas in *New York: Arte e Persone*, a partire da quella di copertina, dei loro rapporti e dei rapporti con il testo teorico di Solomon, nonché dei principali temi emergenti. Ove ritenuto significativo, l'analisi è integrata da scatti non inclusi nel libro e scelti dai provini conservati nell'Archivio Mulas di Milano. Si evidenzia come il fotografo moduli il suo linguaggio sull'artista da ritrarre e rifletta sull'avvicinamento dell'arte alla realtà, teorizzato da Solomon nel suo testo critico come caratteristica della nuova scena. Vengono inoltre portati all'attenzione i diversi riferimenti presenti nel libro al turbolento contesto socio-politico del 1967. In conclusione si esamina per la prima volta la parte del reportage newyorchese sulla città, a cui il volume riserva uno spazio marginale e che è invece costituita da un cospicuo numero di provini. Attraverso una selezione di foto inedite, ne vengono messe in luce le principali linee di ricerca e la stretta relazione con la *street photography* americana degli anni Cinquanta e Sessanta.

Partendo dalla lettura che la critica ha fatto del lavoro di Mulas, come fotografo contrapposto al modello bressoniano dell'istante decisivo¹¹, questa ricerca prova a delinearne un'immagine più sfaccettata, mostrandone attraverso alcuni esempi la capacità di cogliere la realtà non solo nella sua banalità, ma anche nell'eccezionalità del singolo momento.

Si evidenzia inoltre come già nel corso del reportage della Biennale del '64 e poi di quello newyorchese Mulas inizi a maturare una riflessione sul medium fotografico che troverà piena realizzazione nella sua serie *Le Verifiche* del '70-'72.

Il testo teorico di *New York: Arte e Persone* ha avuto un impatto altrettanto significativo sulla ricerca. Solomon individua fra i caratteri distintivi della nuova generazione artistica l'avvicinamento alla realtà, principio che si ritrova anche nel primo manifesto dell'Arte povera, pubblicato da Germano Celant nel settembre del '67 – stesso mese

¹¹ Si vedano ad esempio A. C. Quintavalle, *Mulas dall'oggetto al fenomeno*, in U. Mulas, A. C. Quintavalle, *Ugo Mulas. Immagini e testi*, cit., pp. 114-117; A. C. Quintavalle, *Ugo Mulas e la sua ricerca*, in "D'ARS", Anno XV, n.71-72 (novembre-dicembre 1974), pp. 1-21; G. Celant, *Spartiti fotografici*, in Idem, *Ugo Mulas*, Federico Motta Editore, Milano, 1989, p. 180.

di uscita di *New York: The New Art Scene* – nell’opuscolo della mostra fondativa del movimento da lui curata alla Galleria La Bertesca di Genova¹².

Celant era stato allievo all’Università di Genova di Eugenio Battisti, che nel ’63 lo aveva scelto come redattore della sua rivista “Marcatrè” e per lavorare alla costituzione del Museo Sperimentale d’Arte Contemporanea. Come esposto da Raffaele Bedarida nella sua tesi di dottorato, Battisti, pur essendosi trasferito nel ’65 negli Stati Uniti per insegnare, continua a fare da mentore a Celant e i due collaborano a progetti di mostre di arte e design italiano da organizzare in musei americani, e di arte americana da portare in Italia. Battisti esorta inoltre Celant a trasferirsi negli USA per continuare la sua carriera accademica¹³. Sempre Bedarida racconta che nel ’65, durante la cerimonia a New York di donazione del Museo Sperimentale d’Arte Contemporanea di Genova alla città di Torino, Battisti propone a Sam Hunter, direttore del Jewish Museum di New York subentrato a Solomon, una mostra sulla giovane generazione artistica italiana, ricevendone successivamente il via libera¹⁴. Ricapitolando, mentre Battisti lavora assieme a Celant per far conoscere la nuova scena italiana in America, nello stesso periodo Solomon lavora con Mulas per far conoscere la nuova scena americana in Italia, operazione già avviata peraltro, nei rispettivi ruoli di commissario del padiglione USA e di reporter, alla Biennale veneziana del ’64. Tuttavia nel ’66 il progetto di Battisti della mostra sulla giovane scena italiana si arena per problemi economici e organizzativi, passando poi nel ’67 per iniziativa di Hunter nelle mani di Solomon¹⁵.

Pur non essendo ancora state portate alla luce testimonianze di rapporti diretti fra Battisti e Solomon, i due avevano certamente sentito parlare l’uno dell’altro, data la conoscenza comune di Hunter e di Giuseppe Cardillo, direttore dell’Istituto di Cultura Italiana di New York, che aveva collaborato all’organizzazione di *Young Italians*, come emerge dalla corrispondenza di Battisti¹⁶. E proprio a Cardillo Solomon invia il 16 giugno del ’67 la lettera di accettazione dell’organizzazione di *Young Italians*, affermando di possedere i requisiti ideali per l’incarico: «Since I’ve travelled in Italy

¹² G. Celant, *Arte povera*, settembre 1967, in *Arte povera – Im-Spazio*, a cura di G. Celant, Edizioni Masnata/Trentalance, Genova, 1967, s. n. p.

¹³ R. Bedarida, *Export / Import*, cit., pp. 215-223.

¹⁴ Ivi, pp. 205-207.

¹⁵ Ivi, pp. 209-210.

¹⁶ Ivi, pp. 207-210.

frequently, especially since I did the American show for the 32nd Biennale, I feel that I am extremely familiar with developments in Italy»¹⁷. Anche Celant conosceva indirettamente Solomon come curatore del padiglione USA alla Biennale del '64, che aveva peraltro visitato, come risulta da una pagina del *guestbook* del padiglione conservato nell'Archivio Solomon, che riporta un suo breve messaggio firmato a sostegno dell'arte americana, vituperata nella maggioranza dei commenti¹⁸.

E Solomon, invece, conosceva il giovane Celant? Anche in questo caso non sono ancora emerse testimonianze di rapporti diretti, ma alcuni indizi aprono degli spiragli. Dall'esame della corrispondenza relativa a *Young Italians* conservata nell'Archivio Solomon risulta che il critico soggiorna a Roma e Milano nell'agosto-settembre del '67 per preparare la mostra, incontrando diversi galleristi e artisti, con i quali intrattiene successivamente rapporti epistolari¹⁹. Fra le molte lettere ne spicca una del 26 ottobre '67 ricevuta dalla Galleria La Bertesca di Genova, dove da sei giorni si era chiusa la mostra inaugurale dell'Arte povera. La segretaria avvisa Solomon che Renato Mambor, artista scelto per *Young Italians*, si è spostato temporaneamente a lavorare da Roma a Genova, e ne allega il curriculum espositivo, fra le cui mostre è riportata proprio *Arte povera – Im-Spazio*²⁰. Un'altra sezione dell'Archivio Solomon conserva dei *subject files* su *Young Italians*, uno dei quali contenente due cataloghi di esposizioni tenute durante il soggiorno italiano di Solomon di agosto-settembre '67²¹, indizio

¹⁷ Ivi, p. 210.

¹⁸ «Se la gente che scrive certi giudizi iniziasse un po' a leggere farebbe meno brutte figure. Germano Celant». Si veda Alan R. Solomon papers, Series 8: Exhibition Files, 1954-1969, Venice Biennale (1964), *Guest Book from U. S. Pavilion, 1964*, Box 7, Folder 19, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.

¹⁹ A Roma Solomon visita la Galleria La Salita, a Milano presumibilmente la Galleria dell'Ariete e lo Studio Marconi, e con queste gallerie intrattiene successivamente rapporti epistolari. L'archivio conserva inoltre lettere con alcuni degli artisti selezionati per *Young Italians*, come Getulio Alviani, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Jannis Kounellis, Renato Mambor e Michelangelo Pistoletto. Si vedano Alan R. Solomon papers, Series 8: Exhibition Files, 1954-1969, *Young Italians* (1968), Institute of Contemporary Art, Box 7, Folder 39-41, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.

²⁰ Segreteria della Galleria La Bertesca a Alan Solomon, 26 ottobre 1967, Alan R. Solomon papers, Series 8: Exhibition Files, 1954-1969, *Young Italians* (1968), Institute of Contemporary Art, *Correspondence, 1967 June-October*, Box 7, Folder 39, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.

²¹ Alan R. Solomon papers, Series 6: Subject Files, 1907-1969, "*Young Italians*" (1962-1968), Box 6, Folder 2, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.

del fatto che il critico possa averle visitate o almeno essersene interessato. Il primo catalogo è quello di *Lo Spazio dell'immagine* a Foligno (2 luglio-1 ottobre '67), che contiene un testo in cui Celant usa per la prima volta il termine im-spazio, successivamente ripreso nel titolo della mostra a La Bertesca²². Il secondo catalogo è quello della VI Biennale di San Marino (15 luglio-30 settembre '67), in cui Solomon è presente con i testi critici per Mary Bauermeister e Robert Breer²³, entrambi legati alla Galeria Bonino di New York, che a fine '66 aveva peraltro ospitato la collettiva dal titolo *Italy New Tendencies*. La VI Biennale di San Marino viene recensita su "Casabella" di ottobre del '67 da Celant, il quale individua in conclusione di articolo una vicinanza fra Arte povera e Minimalismo²⁴. Anche dopo essere rientrato negli USA, Solomon continua a rimanere aggiornato sulla scena artistica italiana. Sempre il suo archivio conserva ad esempio l'invito e il pieghevole di *Con temp l'azione*, mostra curata da Daniela Palazzoli nel dicembre '67 presso le gallerie torinesi Christian Stein, Il Punto e Sperone, cui partecipano diversi artisti poveristi²⁵. Alla luce di questa ricostruzione si può allora ipotizzare che Solomon fosse a conoscenza dell'attività critica del giovane Celant e soprattutto dell'esistenza dell'Arte povera.

La convergenza concettuale fra Arte povera e arte americana sull'avvicinamento al reale, riscontrata mettendo in relazione il testo fondativo del movimento con il coevo contributo di Solomon per *New York: The New Art Scene*, viene consolidata dalla scelta di Celant di legare nel primo manifesto l'Arte povera alle ricerche del New American Cinema Group e del Living Theatre. Tale convergenza assume un grande interesse se si considera la successiva evoluzione teorica dell'Arte povera.

Su "Flash Art" di novembre-dicembre del '67 Celant pubblica un secondo manifesto, *Appunti per una guerriglia*²⁶, che, a soli due mesi di distanza dal primo, pone stavolta

²² G. Celant, Testo senza titolo, in *Lo Spazio dell'Immagine*, a cura di U. Apollonio [et alii], Alfieri edizioni d'arte, Venezia, 1967, pp. 20-21.

²³ *Nuove tecniche d'immagine: San Marino, Palazzo dei Congressi, 15 luglio - 30 settembre 1967*, Alfieri edizioni d'arte, Venezia, 1967, pp. 46 e 49.

²⁴ G. Celant, *Arte ricca e arte povera*, in C. Guenzi, G. Celant, *Nuove tecniche d'immagine*, in "Casabella", Anno XXXI, n. 319 (ottobre 1967), p. 62.

²⁵ Alan R. Solomon papers, Series 6: Subject Files, 1907-1969, "Young Italians" (1962-1968), Box 6, Folder 2, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.

²⁶ G. Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5 (novembre-dicembre 1967), p. 5.

l'Arte povera in antitesi con la scena americana, emanazione di un sistema capitalista imperialista, delineando un modello operativo alternativo basato sulla guerriglia. Termine, questo, di forte impatto, considerando la sua grande risonanza mediatica data dal conflitto in Vietnam. Se nel terzo manifesto del febbraio '68 Celant elimina la parola guerriglia e retrocede su una posizione moderata, e nel '69-'70 fa poi compiere all'Arte povera un percorso di integrazione internazionale, dall'85, anno della prima monografia e mostra del movimento negli USA²⁷, costruisce una narrazione storiografica secondo cui l'Arte povera sarebbe sorta in reazione a quella americana, in particolare al Minimalismo, elevando per di più tale contrapposizione a livello delle identità di Europa e Stati Uniti.

Dagli anni Novanta del secolo scorso a oggi l'Arte povera sta vivendo una grande e ininterrotta stagione di studi a livello nazionale e internazionale²⁸, con *Appunti per una guerriglia* che ha assunto lo status di principale manifesto teorico.

La seconda parte della tesi è dedicata all'Arte povera, con l'obiettivo di evidenziarne la stretta affinità con quella statunitense, sia nel primo manifesto, a partire dalla convergenza sull'avvicinamento alla realtà riscontrata con il testo coevo di Solomon, sia in *Appunti per una guerriglia*, tentando di dimostrare come il modello operativo guerrigliero su cui Celant definisce la contrapposizione con l'arte americana risulti invece a questa concettualmente vicino.

Scendendo più nel dettaglio, si parte con un capitolo introduttivo che ricostruisce l'evoluzione del dibattito critico e storiografico sull'Arte povera dalle origini agli anni

²⁷ G. Celant, *Arte povera. Storie e protagonisti*, Electa, Milano, 1985 e *The Knot: Arte Povera at P.S. 1*, a cura di G. Celant, P.S. 1-The Institute for Art and Urban Resources/Umberto Allemandi, New York/Torino, 1985.

²⁸ Si vedano ad esempio M. Bouisset, *Arte povera*, Editions du Regard, Parigi, 1994; *Arte Povera*, a cura di C. Christov-Bakargiev, Phaidon, Londra, 1999; *Zero to Infinity: Arte povera 1962-1972*, a cura di R. Flood, F. Morris, Walker Art Center, Minneapolis, 2001; G. Lista, *Arte povera*, 5 Continents, Milano, 2006; *Postwar Italian Art. A Special Issue*, a cura di C. Gilman, "October", n. 124 (Spring 2008); *Che fare? Arte Povera - The Historic Years*, a cura di F. Malsch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, Kunstmuseum Lichtenstein, Vaduz, 2010; *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guerzio e A. Mattiolo, Electa, Milano, 2010; *Arte Povera 2011*, a cura di G. Celant, Electa, Milano, 2011; J. Galimberti, *A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of 'Arte Povera'*, in "Art History", Vol. 36, n. 2 (April 2013), pp. 418-441; R. Bedarida, *Export / Import*, cit.; *Arte povera seen by Ingvild Goetz*, Hauser & Wirth, Zurigo, 2017; *Arte Povera hier et aujourd'hui*, "Les Cahiers du Musée national d'art moderne", n. 143 (printemps 2018); *Entrare nell'opera: Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, König, Colonia, 2019.

Duemila, attraverso tre temi ritenuti pregnanti, l'eterogeneità, l'internazionalizzazione e la guerriglia.

Il terzo capitolo è dedicato alla sezione *Arte povera* della mostra *Arte povera – Im-Spazio* alla Galleria La Bertesca. Viene riportato all'attenzione il primo testo di Celant sul movimento, scritto per l'opuscolo della mostra, testo di cui vengono esaminati i riferimenti al New American Cinema Group e a diverse esperienze teatrali. Si analizzano quindi i lavori della sezione *Arte povera*, cercando di mostrarne gli stretti legami con l'arte americana, in particolare con quella minimalista. Viene poi approfondita la figura di Enzo Mari, esponente di arte programmata e designer incluso da Celant nell'*Arte povera* nel già citato articolo su "Casabella" dell'ottobre '67²⁹, individuando i caratteri della sua ricerca comuni a quelli del movimento. Si riflette infine sul rapporto fra *Arte povera – Im-Spazio* del settembre-ottobre '67 e la collettiva *Fuooooooco Immmagine Accqqqua Terrrrrra*, curata quattro mesi prima alla Galleria L'Attico di Roma dal direttore Fabio Sargentini con Alberto Boatto e Maurizio Calvesi, partendo da un recente articolo in cui Sargentini sostiene come essa sia da considerare la vera mostra fondativa dell'*Arte povera*³⁰.

L'ultimo capitolo si focalizza su *Appunti per una guerriglia*. Dopo aver evidenziato l'inversione di rotta ideologica rispetto al manifesto precedente, si cerca di determinarne le cause, restringendo l'indagine ai mesi di ottobre-novembre del '67, ovvero al periodo compreso fra *Arte povera – Im-Spazio* e la pubblicazione di *Appunti per una guerriglia*. Vengono individuate due possibili ipotesi.

Grande importanza viene data alla guerriglia, termine chiave della nuova teoria poverista di Celant. Se ne esaminano prima la risonanza nella letteratura del '67 e le origini d'uso del termine in ambito culturale e artistico, poi uno dei manuali più autorevoli, quello di Ernesto Che Guevara pubblicato nel '60 a L'Avana e nel '61 in edizione italiana³¹, mettendo in luce la sua influenza sul testo di Celant.

²⁹ G. Celant, *Arte ricca e arte povera*, cit., p. 62.

³⁰ F. Sargentini, *L'Arte Povera è nata a Roma?*, in "Flash Art", 13 luglio 2015, consultabile al link <https://flash---art.it/article/larte-povera-e-nata-a-roma/>.

³¹ E. Che Guevara, *La guerra de guerrillas*, MINFAR, L'Avana, 1960 e Idem, *La guerra per bande*, Edizioni Avanti!, Milano, 1961.

Viene quindi evidenziata la mancanza di fondamento della contrapposizione dell'Arte povera alla scena americana sulla discriminante della militanza, visto l'attivismo di quest'ultima nel corso degli anni Sessanta, del quale si fornisce un breve resoconto. Segue una lunga analisi dell'accezione artistico-operativa della guerriglia poverista e dei due esempi pratici citati da Celant, l'attività di Pino Pascali e gli *Oggetti in meno* di Michelangelo Pistoletto, rilevandone anche in questo caso la vicinanza, non la contrapposizione, con l'arte americana. Si propone inoltre che il critico abbia applicato i principi della guerriglia allo stesso movimento poverista.

La guerriglia artistica celantiana viene qui considerata premonitrice dell'azione artistica con finalità sovversiva, di cui viene proposta una selezione di casi dal '68 al '70, e di cui si individua il precursore in due *happening* di Kaprow del '65-'66.

L'ultima parte del capitolo e della ricerca è dedicata alla guerriglia artistica intesa come nomadismo, termine introdotto da Celant nel terzo manifesto dell'Arte povera scritto nel febbraio '68 per la collettiva del movimento da lui curata alla Galleria de' Foscherari di Bologna. Vengono individuati dei modelli del nomadismo poverista nella letteratura beat e nella linea del cinema italiano sorta dal Neorealismo e proseguita nel cinema d'autore degli anni Sessanta. Si fa infine riferimento al nomadismo poverista oggettuale, esaminato nell'ultimo decennio da studi anglosassoni³².

In conclusione la seconda parte della ricerca intende evidenziare il legame dell'Arte povera con quella americana e prova a rileggere l'impianto teorico poverista costruito in *Appunti per una guerriglia* in una chiave rauschenberghiana.

In generale la metodologia adottata nel corso dell'intera ricerca è stata quella di far dialogare costantemente la scena artistica italiana con quella statunitense.

³² L. H. Williams, *Nomadologies: Itinerant Objects and the Italian 1960s*, in "Interventions", Vol. 1, n. 3 (May 21, 2012), consultabile al link <https://interventionsjournal.wordpress.com/2012/05/21/nomadologies-itinerant-objects-and-the-italian-1960s/> e S. Bottinelli, *The Discourse of Modern Nomadism: The Tent in Italian Art and Architecture of the 1960s and 1970s*, in "Art Journal", Vol. 74, n. 2 (Summer 2015), pp. 62-80.