

DALLA BERTESCA AL MADE IN ITALY. UNA BREVE PANORAMICA DEL RAPPORTO TRA ARTE POVERA E MERCATO

FROM BERTESCA TO MADE IN ITALY. A SHORT OVERVIEW OF THE RELATIONSHIP BETWEEN ARTE POVERA AND THE ART MARKET

SILVIA MARIA SARA CAMMARATA

Università degli Studi di Torino, Italia

silcammarata@gmail.com

Resumen: Una storia del rapporto tra l'Arte Povera e il mercato dell'arte è tutta da scrivere. Il presente contributo intende offrire una panoramica che, con qualche esempio, provi a identificare alcuni nodi cruciali di questo tema, partendo dalla prima mostra del 1967 alla Bertesca di Genova, fino alle mostre degli anni Ottanta e Novanta nei grandi musei internazionali d'arte contemporanea.

Palabras clave: Arte Povera, Arte italiano, Germano Celant, historia de exposiciones, Incontri Internazionali d'Arte,

Abstract: story about the relationship between Arte Povera and the art market is all to be written. This paper is intended to provide an overview which, with some examples, tries to identify some of the crucial concepts of this topic, starting with the first show of 1967 at Bertesca in Genoa, until exhibitions of the eighties and nineties in the great international museums of contemporary art.

Keywords: Arte Povera, Italian Art, Germano Celant, history of exhibitions, Incontri Internazionali d'Arte

Una storia, necessariamente ambivalente e proprio per questo tanto interessante, del rapporto tra l'Arte Povera e il mercato dell'arte è tutta da scrivere. Il presente contributo intende offrire qualche spunto di riflessione su un tema che meriterebbe certamente uno spazio più ampio. Gli studi sugli aspetti economico-commerciali del sistema dell'arte italiano nella contemporaneità (e di come questo si allarghi fino a diventare globale) non sono ancora molti: il contributo più approfondito è certamente quello di Maria Mimita Lamberti, che tuttavia si interrompe con il Futurismo e non arriva quindi a toccare gli anni che qui ci interessano, pur fornendo indicazioni metodologiche importanti¹. Negli ultimi anni tuttavia sono state approfondite le figure di alcuni galleristi italiani e stranieri, da Ileana Sonnabend a Gian Enzo Sperone che hanno contribuito in maniera significativa allo sviluppo e alla diffusione dell'arte tra la fine degli anni Cinquanta gli anni Settanta, come pure vi sono state alcune pubblicazioni e mostre che miravano alla ricostruzione e all'analisi del panorama culturale di alcune città italiane nello stesso periodo². Partendo da una nota introduttiva per fissare alcune date, si tenterà di raccontare il ruolo di questi mercanti in relazione alla diffusione dell'Arte Povera, fino ad arrivare alle grandi mostre degli anni Ottanta e Novanta nei musei d'arte contemporanea di tutto il mondo. Pur non dimenticando la ricchezza e la varietà dei fermenti culturali e artistici italiani e stranieri, degli anni Sessanta e Settanta, questo contributo si concentra sull'Arte Povera, il cui rapporto con il mercato risulta particolare per diverse ragioni, a partire dalla sua storia espositiva e dal ruolo che ebbe un critico e curatore come Germano Celant nel suo sviluppo e nella sua diffusione.

GLI ALBORI

Il 27 settembre 1967, presso la galleria La Bertesca di Genova venne inaugurata la mostra *Arte Povera e IM Spazio*: è questa la prima occasione in cui viene utilizzata la definizione "Arte

¹ LAMBERTI Maria Mimita, "1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti" in *Storia dell'arte italiana* 7. Il Novecento, 1982, Torino, pp. 5-172.

² Mi riferisco a CALVESI Maurizio, SILIGATO Rosella (a c. di), *Roma anni 60. Al di là della pittura* (catalogo della mostra), Roma, 1990; MINOLA Anna, MUNDICI Maria Cristina, POLI Francesco, ROBERTO Maria Teresa, *Gian Enzo Sperone. Roma Torino New York 35 anni di mostre tra Europa e America*, Torino, 2000; LANCIONI Daniela (a c. di), *Incontri... dalla Collezione di Graziella Lonardi Buontempo* (catalogo della mostra, Roma), Roma, 2003; BANDINI Mirella MUNDICI Maria Cristina, ROBERTO Maria Teresa, *Luciano Pistoì "inseguo un mio disegno"*, Torino, 2008; MAUBAN Jean Jouis, JARAUTA Francisco (a c. di), *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana* (catalogo della mostra, Valencia e Lugano), Milano, 2010; BARBERO Luca Massimo, POLA Francesca (a c. di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978* (catalogo della mostra, Roma), Milano, 2010; *A Roma, la nostra era avanguardia. Un omaggio alle grandi mostre degli anni '70 Vitalità del negativo e Contemporanea* (catalogo della mostra, Roma), Milano, 2010; COHEN-SOLAL Annie, *Leo & C. Storia di Leo Castelli*, Monza, 2010; RYLANDS Philip, HOMEM Antonio (a c. di), *Ileana Sonnabend. Un ritratto italiano* (catalogo della mostra), Venezia, 2011; LONARDELLI Luigia, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, ebook doppiopzero, 2016.

Povera”, coniata dal critico italiano Germano Celant, che della mostra fu curatore³. L’esposizione proponeva la distinzione di due gruppi di artisti: oltre a quelli riuniti sotto il nome di Arte Povera, c’era la sezione “IM spazio”, altro neologismo coniato da Celant che sta per “immagine-spazio” e che lui stesso aveva invece già utilizzato nel testo scritto per catalogo di *Lo spazio dell’immagine*, che si tenne a Foligno pochi mesi⁴. La data d’apertura della mostra alla Bertesca è assurda nel tempo a convenzionale data di nascita dell’Arte Povera. Gli artisti che si trovarono riuniti sotto questa definizione, destinata a un successo allora imprevedibile e che dura tutt’oggi, mostrarono le seguenti opere:

- Alighiero Boetti (Torino 1940 – Roma 1994) espose *Catasta*, un’opera del 1966 realizzata impilando ortogonalmente tra loro dei tubi di eternit cavi a sezione quadrata.
- Luciano Fabro (Torino 1936 – Milano 2007) presentò *Pavimento, tautologia*, un’opera che si risolveva nel tenere costantemente pulita e lucidata la superficie del pavimento e coprirlo con fogli di giornale.
- Jannis Kounellis (Pireo, Grecia 1936 – Roma 2017) realizzò una struttura di ferro e carbone *Senza titolo*, 1967.
- Giulio Paolini (Genova 1940), espose *Lo spazio*, 1967, un’installazione che consiste in otto lettere di cartone, da fissare al muro a 160 cm da terra e a una distanza data tra loro.
- Pino Pascali (Bari 1935 – Roma 1968) presentò *1 metro cubo di terra* e *2 metri cubi di terra*, entrambi del 1967, veri e propri cubi di terra compressa.
- Emilio Prini (Stresa 1943 – Roma 2016), segnò i limiti della stanza che gli era dedicata con fonti luminose e un dispositivo sonoro, realizzando un *Perimetro d’aria*, 1967⁵.

Come si può immaginare, non doveva essere facile per un gallerista della fine degli anni Sessanta vendere un cubo di terra, un gruppo di tubi di eternit o altri lavori realizzati con materiali di uso quotidiano, diversi da quelli considerati “nobili” e normalmente utilizzati nella produzione di opere d’arte; e non era scontata nemmeno la posizione del collezionista, di solito medio o alto borghese, che poteva trovarsi spiazzato di fronte a opere che fuori dal contesto espositivo non differiscono da tanti altri elementi per l’industria o cubi di terra e che, volutamente, sono quanto di più lontano si

³ Il catalogo di questa prima mostra è di difficile reperibilità, ma le informazioni relative all’evento e il testo del catalogo sono stati riprodotti in CELANT Germano (a cura di), *Arte Povera Storie e protagonisti*, Milano, 1985, pp. 30-33. Come ha più volte scritto Celant, la definizione Arte Povera è liberamente tratta da quella di Teatro Povero di Grotowski.

⁴ CELANT Germano, “L’«Im-spazio»” in *Lo spazio dell’immagine* (catalogo della mostra, Foligno), Venezia, colophon (pagina terza, non numerata).

⁵ CELANT Germano, *Arte Povera. Storie e protagonisti* (cit.), pp. 30-33.

possa immaginare rispetto al quadro da salotto, la cui esposizione può dare prestigio al proprietario. Certo non mancano precedenti altrettanto difficili: si pensi, a titolo di esempio eclatante, alle scatolette di *Merda d'artista* che Piero Manzoni realizzò nel 1961⁶; ma alla Bertesca non c'era sostanzialmente nulla che si potesse comprare che non sarebbe diventato banale - e non considerato come opera d'arte - appena uscito dalle mura della galleria.

Poco dopo la mostra genovese, il gruppo dei poveristi si allargò, includendo Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, Piero Gilardi, Mario Merz, Marisa Merz, Giuseppe Penone, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto e Gilberto Zorio. Pur non costituendo mai un vero e proprio gruppo e non riconoscendosi né in un manifesto né sotto una poetica e un linguaggio comuni, questi artisti condivisero l'utilizzo di materiali poveri e una forma d'arte che non contempla più le tradizionali tipologie di pittura e scultura. Questa generazione di artisti ha dato vita a ciò che oggi è universalmente noto (e accettato come opera d'arte) con il nome di installazione, ma che sul finire degli anni Sessanta ruppe gli schemi. Uno degli intenti espliciti di questi artisti era proprio la contestazione dei ruoli degli attori del mondo dell'arte e dei meccanismi legati al mercato. La realizzazione di opere invendibili o comunque difficilmente commercializzabili era nata come una sfida consapevole a quel sistema. Un lavoro in questo senso emblematico è *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, realizzato nel 1968 da Giuseppe Penone che strinse intorno al tronco di un albero una morsa realizzata con il calco della propria mano: in questo caso, l'opera è *site specific* e spostarla - togliendo la mano o sradicando l'albero - ne comporterebbe la distruzione.

Non è la prima volta che gli artisti si trovano in una posizione di contestazione delle istituzioni, del mercato e del sistema dell'arte, basti pensare ai Salon parigini e alla conseguente nascita del Salon des Independants o alla mostra impressionista nello studio di Nadar nel 1874. Andando più indietro nel tempo, si potrebbe pensare alle contestazioni del sistema accademico dei premi e alle mostre indipendenti organizzate da un ancora giovanissimo David⁷; mentre volendo tornare in Italia, e andare più avanti nei secoli, un altro valido esempio è quello del milanese manifesto del Realismo (1946), in cui gli artisti dichiararono: «*Afferiamo inoltre che il ruolo delle gallerie è esaurito perché esse hanno ragioni puramente mercantili e costringono e legano l'arte in una ristretta e determinata categoria*»⁸. Tredici anni dopo, Piero Manzoni ed Enrico Castellani, pur esponendo in altre gallerie italiane e straniere, aprirono un loro spazio espositivo, Azimut, in cui organizzare mostre proprie e di

⁶ GRAZIOLI Elio, *Piero Manzoni*, Torino, 2007, p. 122.

⁷ POLI Francesco, *Il Sistema dell'arte contemporanea*, Bari, 1999, pp. 3-10; sulla storia delle accademie d'arte, delle contestazioni e dei relativi cambiamenti di questa istituzione si veda PEVSNER Nikolaus, *Le accademie d'arte*, Torino, 1982.

⁸ Il "Manifesto del Realismo" è pubblicato in *Numero* n. II, Milano 1946, ma qui si cita il contributo di FRATELLI Maria e RUSCONI Paolo, "Il mercato" in *La Pittura in Italia. Il Novecento/2*, tomo II, Electa, Milano, 1993, pp. 592-598, in particolare p. 594.

altri artisti, senza vincoli di sorta⁹. L'Arte Povera, tuttavia, spicca in quella che potrebbe essere una storia delle contestazioni in ambito artistico per alcuni aspetti cronologici, geografici, sociali ed economici che concorsero a renderla in questo senso particolarmente efficace. La prima mostra, come si è detto, è del settembre 1967 ed è quindi sostanzialmente contemporanea alle contestazioni sessantottine che riempirono le piazze e gli atenei di molte parti d'Europa e degli Stati Uniti¹⁰. L'Italia era in pieno boom economico e cominciava a fare i conti con una modernizzazione rapida, soprattutto al nord, cui non è estraneo l'uso di materiali industriali da parte degli artisti citati¹¹: molti di loro erano nati o gravitavano intorno alla città di Torino, nota allora quasi esclusivamente per l'industria automobilistica FIAT e un critico vicino all'Arte Povera come Tommaso Trini sostiene che questo fenomeno non potesse formarsi che nel capoluogo piemontese perché nasceva come reazione a quel «*neocapitalismo italiano che a Torino aveva cattedra d'avanguardia*»¹².

Nel novembre del 1967, appena due mesi dopo la mostra di Genova, uscì su *Flash Art* l'articolo di Germano Celant "Arte Povera: appunti per una guerriglia", considerato una sorta di "manifesto" dell'Arte Povera¹³. Le posizioni teoriche e ideologiche che emergono da questo testo in fatto di mercato dell'arte, di merci in genere e di società dei consumi da un lato chiariscono, se mai ce ne fosse bisogno, l'avversità nei confronti della natura merceologica dell'arte, dall'altro rivelano l'importanza strategica della figura del curatore che - in maniera (solo in apparenza?) paradossale - è funzionale proprio alle strategie di mercato.

«Prima viene l'uomo poi il sistema, anticamente era così. Oggi è la società a produrre e l'uomo a consumare. [...] l'artista, novello giullare, soddisfa i palati colti. Avuta un'idea vive per e su di essa. La produzione in serie lo costringe a produrre un unico oggetto che soddisfi, sino all'assuefazione, il mercato [...] l'artista si sostituisce così alla catena di montaggio. Da stimolo propulsore, da tecnico e specialista della scoperta diventa ingranaggio del meccanismo».

Nell'ottica di Celant, che per primo l'ha sistematizzata e diffusa in quanto tale, l'Arte Povera è una risposta libera, dirompente e rivoluzionaria a questo sistema incancrenito, tanto che l'articolo termina così: «*Un'imprevedibile coesistenza tra forza e precarietà esistenziale che sconcerta, pone in crisi ogni affermazione, per ricordarci che ogni "cosa" è precaria, basta infrangere il punto di rottura ed essa salterà. Perché non proviamo col mondo? [...] Siamo infatti già alla guerriglia*»¹⁴.

⁹ GRAZIOLI Elio, *Piero Manzoni* (cit.), pp. 87-95; MENEGUZZO Marco (a c. di), *Azimuth e Azimut. 1959: Castellani, Manzoni e ...* (catalogo della mostra, Milano), Milano, 1984; VERGINE Lea, *Azimuth mostra documentaria* (catalogo della mostra, Roma), 1974.

¹⁰ BELLONI Fabio, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2015.

¹¹ Nei suoi scritti degli anni Ottanta e Novanta che legano l'Arte Povera all'identità culturale italiana, Celant dà una rilevanza sempre significativa alla rapida modernizzazione industriale: si veda CELANT Germano, *Arte dall'Italia*, Milano, 1988, p. 13.

¹² TRINI Tommaso, "Arte è compiere la propria rivoluzione personale" in MINOLA Anna, MUNDICI Maria Cristina, POLI Francesco e ROBERTO Maria Teresa (a cura di), *Luci in galleria da Warhol al 2000. Gian Enzo Sperone. 35 anni di mostre tra Europa e America* (catalogo della mostra, Torino), Torino, 2000, pp. 15-17, in particolare p. 15

¹³ Le virgolette sono d'obbligo poiché, come si è detto, un vero manifesto, firmato dagli artisti, non ci fu mai.

¹⁴ CELANT Germano, "Arte Povera. Appunti per una guerriglia" in *Flash Art* n. 5, novembre-dicembre 1967.

Senza moralismi, ma senza ipocrisia, è ovvio notare che queste posizioni non hanno impedito alle opere dell'Arte Povera di essere esposte nelle gallerie, diventare oggetto di un fiorente commercio ed essere acquisite, nel tempo, nelle collezioni dei maggiori musei d'arte contemporanea del mondo. La definizione stessa, coniata da Celant e accompagnata da una teorizzazione contemporanea alla pratica, che seguiva gli artisti e che era *in fieri* come le loro opere, e il sapiente equilibrio tra il gruppo e l'individualità dei singoli artisti hanno avuto in questo un ruolo non secondario. Non è questa la sede del giudizio, ammesso che sia possibile darne uno, e naturalmente andrebbero fatte molte distinzioni, per ogni artista, per ogni gallerista, per ogni acquisizione. Si potrebbe per esempio argomentare che l'Arte Povera scompaginò effettivamente il sistema dell'arte italiano, il quale seppe poi ricomporsi, in parte anche grazie a un ricambio generazionale, inglobando sempre di più l'arte degli anni Sessanta e Settanta.

I GALLERISTI

L'opera che forse più di ogni altra è assurda a manifesto dell'Arte Povera è *La Venere degli stracci*, che Pistoletto realizzò nel 1967. Si tratta del calco della Venere Callipigia che dà le spalle all'osservatore per rivolgersi verso un cumulo di stracci per terra: la memoria, resa in metafora dalla statua, di fronte al quotidiano rappresentato dagli stracci. La Venere è ricoperta di mica, un minerale che le conferisce brillantezza, mentre gli strofinacci colorati che fungono da elementi pittorici sono prodotti nuovi ma realizzati con materiali scadenti e rappresentano, per estensione, la società dei consumi: risulta chiara la portata ideologica di quest'opera¹⁵.

Pistoletto è una figura chiave nel percorso dell'Arte Povera¹⁶: con una prima mostra già nel 1960 (presso la galleria torinese Galatea di Mario Tazzoli)¹⁷, una partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1966¹⁸ e diverse mostre all'estero¹⁹, aveva un percorso più che avviato quando Celant coniò il termine Arte Povera; un anno prima della mostra che ne sancì la nascita - cui pure Pistoletto

¹⁵ Un'altra caratteristica di molta parte dell'Arte Povera è quella del rapporto con la storia dell'arte, citata, meditata e rivisitata in molte opere. Anche in questo senso *La Venere degli stracci* ha potuto assurgere a simbolo di un'intera tendenza artistica. Per una descrizione e un'immagine si veda <https://www.castellodirivoli.org/artista/michelangelo-pistoletto/>. L'opera è conservata presso il Castello di Rivoli - Museo d'Arte Contemporanea.

¹⁶ Il suo libretto manifesto *Le ultime parole famose*, che esce quasi contemporaneamente a quello di Celant su Flash Art, ha una risonanza immediata tra gli artisti e una ricaduta significativa sull'intera situazione; si veda CORÀ Bruno, *Michelangelo Pistoletto. Lo spazio della riflessione nell'arte*, Agenzia editoriale Essegi, Ravenna, 1986, p. 83; il testo di Pistoletto è stato ripubblicato in *Pistoletto* (catalogo della mostra, Venezia), Milano, 1976, pp. 30-33.

¹⁷ MUNDICI Maria Cristina, "Torino 1963-1968" in MINOLA Anna, MUNDICI Maria Cristina, POLI Francesco, ROBERTO Maria Teresa, *Gian Enzo Sperone. Roma Torino New York 35 anni di mostre tra Europa e a America*, Torino, 2000, vol 1, pp. 17-31, in particolare p. 17.

¹⁸ *Artisti torinesi alla XXXIII Biennale di Venezia. Paulucci / Garelli / Gribaudo / Tabusso / Pistoletto / Gyarmati / Devalle* (catalogo della mostra, Venezia, Biennale Internazionale d'Arte), Torino, 1966. Pistoletto espose quattro pannelli di superfici specchianti.

¹⁹ *Pistoletto* (catalogo della mostra, Venezia), Milano, 1976, p. 87.

non partecipò - espose alla Bertesca in una mostra curata dallo stesso Celant²⁰. Fu lo stesso artista a mettere in contatto il curatore con alcuni galleristi che di lì a poco sarebbero diventati figure strategiche nello sviluppo e nella diffusione dell'Arte Povera²¹. Uno di questi è senz'altro Gian Enzo Sperone, che cominciò la propria attività presso Tazzoli a Galatea per poi passare alla galleria il Punto e aprirne finalmente una propria nel 1964²². Le prime mostre allestite nel suo nuovo spazio, *Rotella, Mondino, Pistoletto, Lichtenstein* (dal 9 maggio), una personale di Christo (dal 27 maggio) e una personale di Rauschenberg si svolsero nello stesso anno della XXXIII Biennale di Venezia, (rimasta celebre come la Biennale della Pop art, per aver assegnato a Robert Rauschenberg il premio di miglior artista straniero) a dimostrazione di un aggiornamento in tempo reale sulle tendenze internazionali²³. Nello stesso 1964 espose anche Pistoletto e Ronsenquist, mentre all'inizio dell'anno seguente mostrò, primo in Italia, le opere di Andy Warhol²⁴. La considerazione di cui Sperone godeva era tale da influenzare, in parte, le letture critiche di alcune opere d'arte, a partire da quelle di Pistoletto, che nel 1965 partecipò a *Pop. Dine, Lichtenstein, Oldenburg, Pistoletto, Rauschenberg, Ronsenquist, Warhol, Wesselmann*: non deve essere estranea a questa mostra l'interpretazione per così dire Pop del primo Pistoletto, poi rivisto dalla critica in chiave poverista. Un'esposizione rimasta celebre e in grande sintonia con il clima artistico di quegli anni è *Gilardi, Piacentino, Pistoletto. Arte Abitabile* del 1966 che propose opere-ambienti con un anno d'anticipo rispetto a *Lo spazio dell'immagine* di Foligno, di cui si è detto sopra. L'anno successivo, con la galleria di Christian Stein e Il Punto, lo spazio di Sperone fu coinvolto nella mostra *Con temp l'azione*, curata da Daniela Palazzoli e destinata ad entrare nella storia dell'Arte Povera²⁵. A questi appuntamenti, elencati solo a titolo di esempio, se ne affiancano altri, di mostre personali e collettive, cui parteciparono Gilardi (dal 1965), Pascali, Piacentino e Fabro dal 1966, e cui si aggiungeranno entro il 1969 tutti gli artisti che, almeno per un periodo, si sono riconosciuti nella definizione di Arte Povera²⁶.

«Negli anni Sessanta la sua galleria è stata il principale centro in Italia del nuovo clima artistico internazionale, inizialmente attraverso la presentazione dei più significativi esponenti della Pop Art americana, quindi con la scoperta e la valorizzazione degli artisti dell'Arte Povera, in diretto e tempestivo rapporto con gli artisti americani ed europei dell'area minimal, processuale e concettuale»²⁷

sono le parole di chi ha studiato il suo ruolo di gallerista. Questa breve carrellata di alcuni degli eventi che segnarono la storia dei primi anni della galleria chiariscono come, pur rivestendo un ruolo commerciale, Sperone sia stato qualcosa più di un semplice mercante, non solo per l'avvedutezza

²⁰ CELANT Germano (a c. di), *Michelangelo Pistoletto* (catalogo della mostra, Genova), Genova, 1967.

²¹ CELANT Germano, *Arte Povera. Storia e storie*, Milano, 2011, p. 22.

²² MUNDICI Maria Cristina, "Torino 1963-1968" in *Gian Enzo Sperone...* (cit), pp. 17-19.

²³ *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Ente Autonomo La Biennale di Venezia, 1964, pp. 275-280; MUNDICI Maria Cristina, "Torino 1963-1968" in *Gian Enzo Sperone...* (cit), p. 19.

²⁴ MUNDICI Maria Cristina, "Torino 1963-1968" in *Gian Enzo Sperone...* (cit), p. 18.

²⁵ *Ibidem*, p. 22; cronologia in *Gian Enzo Sperone...* (cit), vol 2., p. 491.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Premessa in *Gian Enzo Sperone...* (cit), p. 14.

delle proprie scelte, ma perché si muoveva come quello che oggi chiameremmo un operatore culturale: era un organizzatore, un complice degli artisti. Significativa in questo senso è la vicenda del Deposito d'Arte Presente, un'associazione che si costituì a Torino nella primavera del 1968 e che riuniva collezionisti, galleristi e semplici appassionati d'arte, con lo scopo comune di creare uno spazio libero dalle logiche commerciali, che favorisse la creazione di nuove forme d'arte e un dialogo diretto con il pubblico. Marcello Levi, che amministrò il Deposito, lo definisce una "creatura" di Sperone, lasciando trasparire chiaramente quanto il gallerista fosse coinvolto in un progetto che certo sosteneva il processo creativo degli artisti, ma non aveva per definizione ricadute dirette sulla sua attività. Oltre a lui e al critico Luigi Carluccio, tra gli animatori principali di questa iniziativa c'erano alcuni degli artisti che gravitavano intorno all'Arte Povera: Pistoletto, che ebbe un vero sodalizio con Sperone, soprattutto nei primi anni della sua attività, Gilardi e Boetti e questo rende l'idea di un rapporto di complicità e affinità culturale, ben oltre i vincoli che ci si aspetta di trovare tra un artista e un mercante²⁸.

Nel settembre 1968 il gallerista Konrad Fisher invitò Sperone a partecipare a *Prospect*, una manifestazione espositiva alla Stadtische Kunsthalle di Dusseldorf curata da Hans Strelow insieme allo stesso Fisher, a cui prendeva parte una selezione internazionale molto ristretta di gallerie d'avanguardia. In quell'occasione il mercante d'arte torinese presentò opere di Calzolari, Boetti, Prini e Piacentino, mentre Ileana Sonnabend²⁹, americana d'adozione che aveva aperto una galleria a Parigi, espose tra gli altri Anselmo, Mario Merz e Zorio, conosciuti tramite lo stesso Sperone. Sonnabend, arrivata a Roma alla fine degli anni Cinquanta per aprire una galleria con Plinio De Martiis (proprietario della galleria La Tartaruga, presso cui hanno esposto molti dei poveristi) conobbe Pistoletto a Parigi e per suo tramite entrò in collaborazione con Sperone sin dall'inizio della sua attività, come testimonia tra l'altro un testo di Michael Sonnabend (secondo marito di Ileana, dopo Leo Castelli) sul catalogo della mostra torinese di Pistoletto presso Sperone. La stessa esposizione degli artisti americani a Torino fu possibile grazie al rapporto con la coppia di mercanti³⁰.

Ileana Sonnabend è un'altra gallerista importante nella storia dell'Arte Povera e fu per molti aspetti un modello per Gian Enzo Sperone, come lui stesso scrive³¹. Se lui mostrò la Pop Art in Italia fu anche e soprattutto per aver conosciuto lei e la sua attività parigina; se diventò un ponte tra Europa e America (aprì, dopo una galleria a Milano e una a Roma, anche una sede a New York, con Fischer e Westwater), va detto che Sonnabend ebbe questo ruolo prima di lui. Sin dall'inizio degli

²⁸ MUNDICI Maria Cristina, "Torino 1963-1968" in *Gian Enzo Sperone...* (cit), pp. 26-27 e n. 39.

²⁹ Ileana è nota con il cognome del secondo marito, Sonnabend, mentre il suo cognome da nubile è Schapira.

³⁰ *Ibidem*, pp. 18-20; CELANT Germano, "Lo sguardo di Ileana" in RYLANDS Philip, HOMEM Antonio (a c. di), *Ileana Sonnabend. Un ritratto italiano* (catalogo della mostra), Venezia, 2011, pp. 19-23.

³¹ SPERONE Gian Enzo in "Torino 1963-1968" in *Gian Enzo Sperone...* (cit).

anni Sessanta, Ileana Sonnabend fu molto attenta al panorama italiano: nel 1963, da Tazzoli, comprò un'intera mostra di superfici specchianti di Pistoletto, con una tempestività e un fiuto formidabili³² e, ancor prima di lavorare con lui, rappresentò all'estero Mario Schifano, che le deve l'inizio di una carriera internazionale³³. Per il marchio Sonnabend Press, uscì nel 1972 la monografia su Giulio Paolini, uno dei primi esempi, sostiene Celant, di monografia scientifica su un artista vivente e operante. Lo stesso marchio editoriale era nato, pochi mesi prima, per la pubblicazione di un opuscolo su Piero Manzoni, in occasione della prima antologica importante dell'artista negli Stati Uniti, organizzata dalla gallerista, che aveva personalmente voluto la produzione di materiale cartaceo che sopravvivesse alla mostra e che servisse a informare il pubblico americano³⁴. Anche Leo Castelli, forse il più noto gallerista del mondo, si dimostrò tempestivamente attento ai fermenti artistici italiani esponendo nel 1968 le opere di Giovanni Anselmo e Gilberto Zorio, insieme a quelle di artisti americani con la mostra *9 at Leo Castelli*³⁵.

Altri galleristi hanno contribuito in maniera importante alla diffusione dell'Arte Povera. Notizie, di Luciano Pisto, oltre ad essere una galleria è stata un'associazione e una rivista, a dimostrazione, ancora una volta, di un'attività e una sensibilità ben oltre il ruolo di mercante³⁶. La galleria aprì a Torino nel 1957 e due anni più tardi, grazie a un sodalizio con il critico francese Michel Tapié (che nel 1960 fonda a Torino l'International Center of Aesthetic Research) fu la prima in Europa ad esporre le opere del gruppo giapponese Gutai³⁷. Un'altra collaborazione fondamentale per Pisto fu quella con Carla Lonzi, che affiancò l'attività di Notizie fino al 1970, quando smise di occuparsi di critica d'arte per dedicarsi alla lotta e alle rivendicazioni femministe³⁸. Pur tenendo presente un quadro di riferimento di apertura internazionale, con Lonzi l'attività della galleria si concentrò sull'arte italiana: scorrendo la lista delle mostre si ritrovano gli artisti che lei stessa intervistava su *Marcatrè* e con cui dialogava in *Autoritratto*³⁹, da Fontana a Castellani, da Fabro a Paolini, per non citarne che alcuni. Se Celant ha il merito di aver riunito alcuni di questi artisti e di aver inventato per loro una denominazione tanto felice, un clima fertile alimentato da critici e gallerie

³² MUNDICI Maria Cristina, "Torino 1963-1968" in *Gian Enzo Sperone...* (cit), p. 17.

³³ GASTALDON Giorgia, "Ileana Sonnabend e Mario Schifano: un epistolario (1962-1963)" in *Storia dell'arte* n. 140 (nuova serie n. 40), 2015, pp. 148-176.

³⁴ CELANT Germano, "Lo sguardo di Ileana" in *Ileana Sonnabend...* (cit.), p. 22.

³⁵ <https://www.castelligallery.com/history/warehouse.html> (consultato il 10 settembre 2017); per la figura di Leo Castelli si veda COHEN-SOLAL Annie, *Leo & C. Storia di Leo Castelli*, Monza, 2010.

³⁶ Si veda "Le pubblicazioni di Notizie" in BANDINI Mirella MUNDICI Maria Cristina, ROBERTO Maria Teresa, *Luciano Pisto "inseguo un mio disegno"*, Torino, 2008, pp. 412-421.

³⁷ ROBERTO Maria Teresa, "Le due città. Luciano Pisto tra Torino e Roma, 1962-88" in BANDINI Mirella MUNDICI Maria Cristina, ROBERTO Maria Teresa, *Luciano Pisto "inseguo un mio disegno"*, Torino, 2008, pp. 36-57, in particolare p. 38

³⁸ *Ibidem*. Sulla figura di Carla Lonzi si veda IAMURRI Laura, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Macerata, 2016.

³⁹ LONZI Carla, *Autoritratto*, Bari, 1969.

private ha potuto creare le premesse indispensabili perché questo avvenisse. «*Dopo una mostra definita Arte abitabile del 1966 presso la mia galleria e le esposizioni spiazzanti di Fabro da Pistoia, che in qualche modo sollevano in me perplessità salutari, esplose il fenomeno Arte Povera*» dice Sperone, lasciando intendere qualcosa che, pur non arrivando alla conseguenza diretta, va oltre ben la semplice sequenza temporale⁴⁰.

Pistoia e Sperone non furono i soli a operare in questo senso. A Torino va ricordata ancora la figura di Christian Stein, collezionista e gallerista che, racconta Bruno Corà, restò fedele ai pochi selezionatissimi artisti di cui si occupava e a un linguaggio concettuale e processuale anche in anni difficile da trattare, soprattutto in Italia⁴¹. E fuori dal Piemonte, di pari importanza con queste sono state altre gallerie. A Roma vanno ricordate almeno le figure di Fabio Sargentini e di Plinio De Martiis, per limitarsi ai nomi di chi più a lungo e in maniera più significativa ha avuto una parte nella storia dell'Arte Povera, ancor prima che questa nascesse. All'Attico, dal 1966 (quando separò la propria attività da quella del padre) Sargentini espose tra gli altri Pascali, Kounellis e Pistoletto e si spostò, due anni più tardi nel garage di via Beccaria, per rispondere alle mutate esigenze espositive, seguendo un itinerario simile a quello che fu di Sperone pochi anni prima⁴². Nella capitale non vanno poi dimenticati gli Incontri Internazionali d'Arte, un'associazione fondata nel 1971 da Graziella Lonardi Buontempo, il cui scopo principale era il sostegno alle attività artistiche attraverso una rete virtuosa di collaborazioni tra pubblico e privato, a lungo animata da Achille Bonito Oliva che, come noto, dalla fine degli anni Settanta, propugnò e teorizzò un ritorno alla pittura⁴³. Prima dell'avvento della Transavanguardia (sancito, come quello dell'Arte Povera, da un articolo su *Flash Art*⁴⁴), gli Incontri organizzarono mostre di importanza capitale per la storia dell'arte italiana e non solo: una su tutte, *Contemporanea*, nel parcheggio sotterraneo di Villa Borghese, in cui esposero gli artisti

⁴⁰ APA Mariano, "Intervista a Gian Enzo Sperone" in CALVESI Maurizio, SILIGATO Rosella (a c. di), *Roma anni 60. Al di là della pittura* (catalogo della mostra), Roma, 1990, pp. 373-375, in particolare 373.

⁴¹ CORÀ Bruno, "Christian Sten: vita e collezione tra fede e fedeltà per l'arte" in MAUBAN Jean Jouis, JARAUTA Francisco (a c. di), *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana* (catalogo della mostra, Valencia e Lugano), Milano, 2010, pp. 30-42, in particolare 36-38.

⁴² http://www.fabiosargentini.it/1_attico_fabio_sargentini_storia (consultato il 10 settembre 2017). Sulla figura di Fabio Sargentini si vedano: BARBERO Luca Massimo, POLA Francesca (a c. di), *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978* (catalogo della mostra, Roma), Milano, 2010; POLITI Giancarlo, *Fabio Sargentini*, Milano 1990; SILIGATO Rossella, "Intervista a Fabio Sargentini" in CALVESI Maurizio, SILIGATO Rosella (a c. di), *Roma anni 60* (cit.), pp. 370-372.

⁴³ Sugli Incontri Internazionali d'Arte si vedano LONARDELLI Luigia, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, ebook doppiozero, 2016; LANCIANI Daniela (a c. di), *Incontri... dalla Collezione di Graziella Lonardi Buontempo* (catalogo della mostra, Roma), Roma, 2003; *A Roma, la nostra era avanguardia. Un omaggio alle grandi mostre degli anni '70 Vitalità del negativo e Contemporanea* (catalogo della mostra, Roma), Milano, 2010;

⁴⁴ *Flash Art* n°92-93, 1979, consultabile anche al link <http://www.flashartonline.it/article/la-trans-avanguardia/> (consultato l'11 settembre 2017)

d'avanguardia più interessanti di quegli anni, da Joseph Kosuth a Jan Dibbets, da On Kawara a Gilbert & George, dai Minimalisti americani a quella che ormai era a tutti gli effetti l'Arte Povera⁴⁵.

Si verificò in questi anni una triangolazione Torino-Milano-Roma estremamente favorevole per lo sviluppo dell'Arte Povera e per il percorso dei singoli artisti: questo clima, di cui non si è citato che qualche episodio, è stato in larga parte animato da critici, editori di riviste, galleristi: l'iniziativa privata ha supplito alla sostanziale assenza di istituzioni pubbliche dedicate all'arte contemporanea, nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta⁴⁶. Fanno eccezione la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, allora guidata da Palma Bucarelli, e la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, sotto la direzione di Luigi Mallé dal 1965 al 1973, che si dimostrarono ricettive nei confronti dei linguaggi Pop, processuale, concettuale. Un'altra tappa di questa storia fu *Arte Povera + Azioni Povere*, voluta da Marcello e Lia Rumma, una coppia di giovani collezionisti, che chiamarono l'allora ventottenne Germano Celant a curare quella che oggi si definirebbe una "mostra-evento": tre giorni di opere, performance e interventi site specific destinati a diventare uno degli eventi fondativi dell'Arte Povera, il primo in cui fu evidente che questa tendenza poteva muoversi in un contesto internazionale. I coniugi Rumma sostennero anche la pubblicazione del catalogo e, diversi anni dopo, la monografia *Arte Povera. Storie e protagonisti* è ancora fortemente voluta da Lia Rumma, che intanto ha aperto una galleria e continua il suo sostegno nei confronti dell'arte contemporanea e dei poveristi in particolar modo⁴⁷.

L'ARTE POVERA NELLE GRANDI ISTITUZIONI INTERNAZIONALI

Il contributo sostanziale di alcuni galleristi nei confronti dell'Arte Povera, di cui si è accennato mettendo in fila qualche esempio, non ha impedito a Celant di confermare a più riprese posizioni ideologicamente chiare sul mercato dell'arte e non lontane da quelle già espresse su *Flash Art* nel 1967. Schematizzando e semplificando, si potrebbe ipotizzare che considerasse persone come Sonnabend, Sperone e altri non solo e non tanto come mercanti quanto piuttosto come complici, in qualche caso forse persino sodali: visto che l'Arte Povera era una rivoluzione, un'indispensabile ventata di aria fresca, i galleristi che la sostenevano erano amici, e d'altro canto la sensibilità culturale di questi ultimi sembrava andare nella stessa direzione. Tuttavia questo non scioglie completamente i nodi del rapporto tra l'Arte Povera e il mercato, per almeno due ragioni. La prima è che quando la spinta propulsiva dell'Arte Povera in Italia sembrò esaurirsi a vantaggio di un ritorno alla pittura - tra

⁴⁵ BONITO OLIVA Achille (a c. di), *Contemporanea* (catalogo della mostra, Roma), Roma, 1973.

⁴⁶ CORÀ Bruno, "Christian Sten: vita e collezione tra fede e fedeltà per l'arte" in *Collezione Christian Stein* (cit.), p. 30; POLI Francesco, *Il Sistema dell'arte contemporanea* (cit.), p. 43.

⁴⁷ CELANT Germano (a c. di), *Arte Povera + Azioni Povere* (catalogo della mostra, Amalfi), Salerno, 1969.

la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta - Celant mutò la propria lettura del fenomeno artistico del decennio precedente: fino a poco prima, l'Arte Povera era stata presentata come la declinazione italiana di una tendenza internazionale, avvalorando e sottolineando ciò che essa aveva in comune con le americane Minimal Art, Conceptual Art e Land Art, coerentemente con le posizioni ideologiche e movimentiste con cui Celant aveva proposto e inquadrato l'Arte Povera. Lo testimoniano, tra i tanti esempi possibili, la presenza di Richard Long e Jan Dibbets ad Amalfi per *Arte Povera + Azioni Povere*, la mostra *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* del 1970 alla GAM di Torino o la pubblicazione del volume *Preconistoria 1966-1969* che ha per sottotitolo "minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, body art, arte ambientale e nuovi media"⁴⁸. E Celant non era l'unico a sottolineare come queste opere, da un lato all'altro dell'oceano, respirassero un clima comune. Analoga lettura emerge nel testo di Tommaso Trini *Nuovo alfabeto per corpo e materia* pubblicato sulle pagine di *Domus* e incluso da Harald Szemann nel catalogo della mitica *When Attitudes Become Form*⁴⁹.

Circa un decennio più tardi occorre far fronte in qualche modo a esigenze e gusti mutati in ambito editoriale, commerciale e di politica delle istituzioni pubbliche italiane. La pittura tornava nelle sale e nelle gallerie con un processo che venne stigmatizzato fin da subito come un secondo ritorno all'ordine, con tanto di febbre citazionista. Bonito Oliva, motore propulsore della Transavanguardia, teorizzava il *genius loci*, lo spirito locale, regionalista, insito nella cultura degli artisti come nelle loro opere. In un clima tanto diverso, Celant decise di mettere in risalto gli aspetti dell'Arte Povera più legati alla cultura italiana. Entrambe le letture, tanto quella internazionale quanto quella italiana, possono attagliarsi all'Arte Povera che, da un lato condivide certamente un linguaggio comune ad altre tendenze internazionali ed è figlia di un clima sperimentale che non conosce confini geografici e politici; dall'altro, ha anche uno stretto rapporto con la storia dell'arte italiana, al punto che potrà rappresentare l'arte e la cultura nazionali all'estero, senza che questo sembri una contraddizione⁵⁰. Questo cambio di posizione, tuttavia, trova spiegazioni convincenti proprio nelle ragioni di mercato.

⁴⁸ CELANT Germano, *Preconistoria*, Firenze, 1976, rieditato Macerata, 2017. CELANT Germano, *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, Galleria civica d'arte moderna (catalogo della mostra, Torino), Torino, 1970.

⁴⁹ TRINI Tommaso, "Nuovo alfabeto per corpo e materia" in *Domus* n. 470, gennaio 1969, pp. 45-51, ripubblicato in CERIZZA Luca (a c. di), Tommaso Trini. Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014, Monza, 2016

⁵⁰ Molti artisti che hanno esposto sotto il comun denominatore dell'Arte Povera raccontano inoltre di non aver avuto nessun disagio per questa mutata lettura e per la presenza delle loro opere in mostre che, sin dal titolo, rappresentavano l'arte e la cultura italiane, pur essendo il nazionalismo ancora fortemente connotato politicamente come una tendenza conservatrice e di destra. Conversazione con Giulio Paolini, Torino, 4 aprile 2017; conversazione con Giuseppe Penone, 19 maggio 2017; conversazione con Marco Bagnoli, Morlupo Fiorentino, 25 luglio 2017; LISTA Giovanni "La forma è sempre il risultato dell'atto. Intervista a Luciano Fabro" in *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Milano, 2011.

La seconda ragione per non ritenere sciolti tutti i nodi è una conseguenza della prima. In un clima nazionale difficile per il linguaggio poverista, Celant fece di necessità virtù cominciando ad esporre l'Arte Povera all'estero, non più solo nelle gallerie commerciali, ma presso le grandi istituzioni consacrate all'arte contemporanea, a partire dal Centre Pompidou, in cui nel 1981 curò la mostra *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*⁵¹. Gli artisti esposti in quell'occasione furono pochissimi, solo diciotto, e non tutti rientrano nei ranghi dell'Arte Povera, ma è indubbio che questa costituisse il nodo centrale della mostra⁵². Portando con sé diverse polemiche, soprattutto per un catalogo-cronologia che, tramite le sue omissioni, sembra rivelare questa visione centrata sull'Arte Povera della cultura italiana⁵³, *Identité italienne* è la prima di una serie di mostre che possiamo considerare come un corpus unico: tutte o quasi si svolsero all'estero, avevano come nucleo centrale le opere dei poveristi ed erano curate da Germano Celant⁵⁴.

Il progetto iniziale di *Identité italienne*, che poi non si realizzò e lasciò il posto a uno più contenuto, ambiva ad esporre non solo l'arte ma la cultura italiana e includeva la grafica, la moda, l'architettura, il design, il teatro e la musica. Oltre a questo, un'automobile da Formula 1 avrebbe dovuto essere esposta nell'atrio del Beaubourg⁵⁵. Tramite queste mostre, e a partire dal 1981, l'Arte Povera assurse a testimone dell'identità culturale italiana mentre, nel corso degli anni, l'arco cronologico preso in esame si spostò dalla stretta contemporaneità verso un periodo concluso e storicizzato e la schiera degli artisti si allarga.

Questo susseguirsi di esposizioni in sedi estere tanto prestigiose, oltre ad alimentare la circolazione e la conoscenza delle opere d'Arte Povera, ne aumentò anche il valore economico, e non avrebbe potuto essere altrimenti. I dati di cui si dispone in questo senso sono pochi e raramente significativi, non sono omogenei ed è quindi difficile tentare confronti che autorizzino un'analisi efficace su di essi. Uno strumento che permette un primo approccio ai dati economici è il *Catalogo Bolaffi dell'Arte moderna italiana* che, attraverso l'uso di categorie sempre uguali, di anno in anno fornisce una fotografia della situazione nazionale: dal punto di vista critico, gli artisti sono divisi in grande maestro (GM), artista di unanime interesse (U), alto interesse (A), interesse settoriale (S),

⁵¹ CELANT Germano (a c. di), *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959* (catalogo della mostra, Paris), Firenze, 1981.

⁵² Si tratta di Giovanni Anselmo, Marco Bagnoli, Alighiero Boetti, Enrico Castellani, Gino De Dominicis, Nicola De Maria, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Francesco Lo Savio, Piero Manzoni, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Mario Schifano e Gilberto Zorio.

⁵³ MESSINA Maria Grazia, "Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia" in *Palinsesti* vol. 1, n° 4, 2014.

⁵⁴ Tra queste le più emblematiche sono *Il modo italiano*, Los Angeles 1983; *Arte italiana. Presenze 1900-1945*, Venezia, 1989; *Memoria del futuro. Arte italiana desde las primeras vanguardias a la posguerra*, Madrid, 1990; *The Italian Metamorphosis 1943-1968*, New York, 1994.

⁵⁵ CAMMARATA Silvia Maria Sara, "Identité italienne : une histoire à reconstruire" in *Histoire des expositions. Carnet de recherche du catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou*, <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/author/silviacammarata> (consultato il 13 settembre 2017)

interesse particolare (P), artista con attività di interesse storico (AS), artista segnalato dalla critica (con l'anno della segnalazione). L'ultima categoria viene stilata invitando alcuni critici a segnalare il nome di uno o due artisti che ritengono particolarmente interessanti e talvolta è una buona cartina tornasole per verificare interessi di studio e sodalizi intellettuali (non è un caso, per esempio, che Carla Lonzi segnali per due edizioni consecutive, 1968 e 1970, Luciano Fabro e Giulio Paolini). Nei primi anni Ottanta, quando comincia questa serie di mostre sull'Italia e l'arte italiana, gli artisti presi in considerazione finora sono classificati come A, soprattutto quelli la cui attività è cominciata tra l'inizio e la metà degli anni Sessanta (nel 1980-81 sono A: Fabro, Kounellis, Mario Merz, Paolini, Pascali e Pistoletto) e come S (nello stesso 1980-81 Anselmo, Calzolari, Marisa Merz, Penone e Zorio). Altre categorie prese in considerazione sono l'estensione di mercato (regionale, interregionale, nazionale, internazionale ma localizzato in alcuni paesi, internazionale), la fascia di prezzo (da economica ad alta) e la frequenza con cui le opere vengono vendute (limitata, media e alta). Non tutti i dati però sono disponibili per ogni anno, né provengono necessariamente dalla stessa fonte. In alcuni sporadici casi, vengono indicati anche i prezzi di singole opere. Con i dati a disposizione ci si limita a constatare che, nel periodo 1980-1988, i poveristi sono tendenzialmente passati da un mercato nazionale (o già internazionale ma localizzato in alcuni paesi nel caso di Kounellis, Mario Merz, Paolini e Pistoletto) ad uno pienamente internazionale e da una fascia di prezzo economica o medio-economica ad una medio alta (mentre Kounellis passa da medio alta ad alta). La frequenza delle opere sul mercato è forse un dato più aleatorio, perché non dipende solo dalla domanda ma anche dall'offerta e, se ci sono poche opere di un artista sul mercato, per quanto la richiesta da parte dei collezionisti possa essere alta, la presenza viene comunque considerata limitata. Molti degli artisti che hanno esordito tra la metà degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta, peraltro, sono dati in crescita secondo questo volume, compresi Sandro Chia, Francesco Clemente e Nicola De Maria, presi a titolo di esempio tra le fila della Transavanguardia⁵⁶. A metà del decennio, una curiosa *Guida al mercato dell'arte*, pubblicata con il *Corriere della sera* come una sorta di «*listino di borsa degli artisti con le quotazioni delle loro opere [...] che serva a orientare chi vuole comprare (o vendere) quadri, sculture, disegni*»⁵⁷ prende in considerazione, tra gli artisti riconducibili all'Arte Povera, Kounellis, Paolini, Boetti e Pistoletto e, se gli ultimi due con gli arazzi e le superfici specchianti, potevano soddisfare le esigenze di un collezionismo privato anche di tipo domestico, più difficile sarebbe sostenere la stessa cosa per Paolini e ancor di più per Kounellis. Si trovano in questa guida anche Ugo Nespolo, vicino

⁵⁶ Bolaffi *Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 17, Giorgio Mondadori e associati, Milano, 1982, per i dati del 1980-1981; Bolaffi *Catalogo dell'arte moderna italiana*, n. 25, Giorgio Mondadori e associati, Milano, 1989, per i dati del 1988. IL rapporto tra Arte Povera e Transavanguardia deve certamente aver attraversato momenti di vera rivalità, ma le distinzioni, per quanto nette, non impedivano sovente agli artisti, di partecipare a mostre curate dal critico "avversario".

⁵⁷ *Guida al mercato dell'arte. Dall'Ottocento ai contemporanei*, Milano, 1985, p. 7.

all'ambiente dell'Arte Povera, Piero Manzoni che, ormai consacrato a livello internazionale, ed Enrico Castellani, che con lui aveva condiviso l'esperienza di Azimut; come pure ci sono Chia, Clemente ed Enzo Cucchi che, con la forma tradizionale del quadro da parete, potevano più facilmente incontrare i favori di un compratore medio borghese, come doveva essere, per dar retta a un luogo comune non privo di fondamento, il lettore tipo del *Corriere della sera*. Nell'introduzione alla parte dedicata al Novecento, un brevissimo excursus che inizia col 1870 per concludersi con la stretta contemporaneità non menziona nemmeno l'Arte Povera, passando dai grandi maestri del dopoguerra direttamente alla Transavanguardia, ed escludendo così almeno vent'anni di produzione artistica con un'argomentazione discutibile, che non prende in considerazione la stretta parentela che intercorre tra l'Arte Povera italiana e l'arte processuale e concettuale americane:

«Fu grazie al genio di un Fontana piuttosto che di Marini, di Vedova o di Burri che si respirò aria internazionale e tutt'oggi, pur se poco riconosciuti in patria, è grazie ai nomi di Chia, Clemente, Cucchi, De Maria se, con i tedeschi (Middendorf, Lupertz, Borofsky, Baselitz ecc) ci allineiamo all'avanguardia artistica americana»⁵⁸.

Questa guida fornisce le percentuali di incremento dei prezzi delle opere dal settembre del 1982 al febbraio del 1985, prendendo quindi in considerazione un periodo molto breve, che pur coincidendo con l'inizio delle mostre sull'arte italiana in chiave poverista, non autorizza nessun tipo di conclusione, in questo senso o in altri, soprattutto perché non si dispone di un termine di confronto, non essendo state pubblicate altre edizioni della stessa guida né prima né dopo il 1985. In questo lasso di tempo aumentano tutti in maniera significativa, gli artisti della Transavanguardia in modo particolare. Boetti registra un +63%, Kounellis +77%, Paolini +53%, Pistoletto +85%, Chia +109%, Clemente +94%, mentre non sono registrati gli incrementi di Cucchi e De Maria. L'incremento è un dato relativo e, non sapendo quale fosse la cifra di partenza che lo determina, è possibile trarne solo qualche impressione, aiutandosi aumentando il confronto con gli artisti italiani e stranieri esaminati in questa guida. Mario Schifano, altro artista coinvolto da Celant nelle mostre sull'arte italiana, ma legato alla pittura sin dall'inizio degli anni Sessanta, registra +82%, Piero Manzoni, anch'egli nelle mostre firmate da Celant, solo +37%, ma è probabile che le valutazioni delle sue opere fossero salite prima del 1982; a Nespolo viene attribuito +92% mentre Beuys, che ha costituito un punto di riferimento per i poveristi e per molti artisti degli anni Sessanta e Settanta e che aveva partecipato a manifestazioni d'avanguardia destinare a entrare nella storia come *When Attitudes Becomes Form* ha +62%. Sol Lewitt, in anni di pittura, vanta un incremento del +90%, quasi uguale al +91% di Yves Klein e anche altri americani registrano dati alti sul mercato italiano: Jim Dine +94%, Jasper Johns +106% e Andy

⁵⁸ *Ibidem*, p. 39

Warhol +82%⁵⁹. Confronti con artisti delle generazioni passate, le cui quotazioni erano probabilmente salite nei decenni precedenti, rischierebbero di essere fuorvianti. È possibile che questi dati registrino solo il fisiologico aumento di prezzo di artisti ormai famosi e li si fornisce qui, per completezza, in attesa di ulteriori e più capillari informazioni con cui metterli a sistema.

La serie delle mostre sull'arte e la cultura italiane arrivò a un punto di snodo al Guggenheim Museum di New York, 13 anni dopo l'appuntamento parigino, con la mostra *The Italian Metamorphosis, 1943-1968* in cui furono esposti, insieme alle arti visive al cinema alla letteratura e al giornalismo anche pezzi di design, gioielli e abiti d'alta moda, realizzando, ampliato e aggiornato (modificando l'arco cronologico di riferimento), il progetto iniziale di *Identité italienne*. Nell'esposizione americana del 1994 l'arte, non solo l'Arte Povera, era presentata sullo stesso piano del cinema, della letteratura, dell'architettura, ma anche del design e della moda. I detrattori di questo percorso potrebbero voler intendere che, nell'arco di pochi decenni, Celant sia passato dal rifiuto della natura merceologica dell'arte alla giustapposizione di questa con manufatti schiettamente commerciali, come le scarpe firmate da Salvatore Ferragamo⁶⁰. Non è questo che si vuole argomentare qui. Al contrario, un'operazione così complessa va letta probabilmente come un tentativo di rendere in mostra un contesto culturale quanto più possibile articolato, di cui la moda può fare parte e che, potenzialmente, ambirebbe a includere tutto. Quel che invece si cerca di evidenziare è che l'esposizione dell'arte italiana (e tra questa, dell'Arte Povera) in mostre così concepite, l'ha portata ad essere parte integrante dell'immaginario del Made in Italy, concorrendo a costruirlo e modificarlo. Si tratta di un rapporto con il mercato molto più indiretto rispetto a quello con le gallerie, ma non meno interessante e altrettanto degno di analisi rispetto al primo.

⁵⁹ Queste percentuali sembrano non essere pienamente attendibili dal punto di vista scientifico, poiché, per esempio, chi le calcola non dichiara se tiene o meno in considerazione l'incidenza dell'inflazione, che in quegli anni era tutt'altro che marginale e può avere perciò un impatto significativo sull'interpretazione di questi dati.

⁶⁰ CELANT Germano, *The Italian Metamorphosis, 1943-1968* (catalogo della mostra, New York), New York, 1994.