

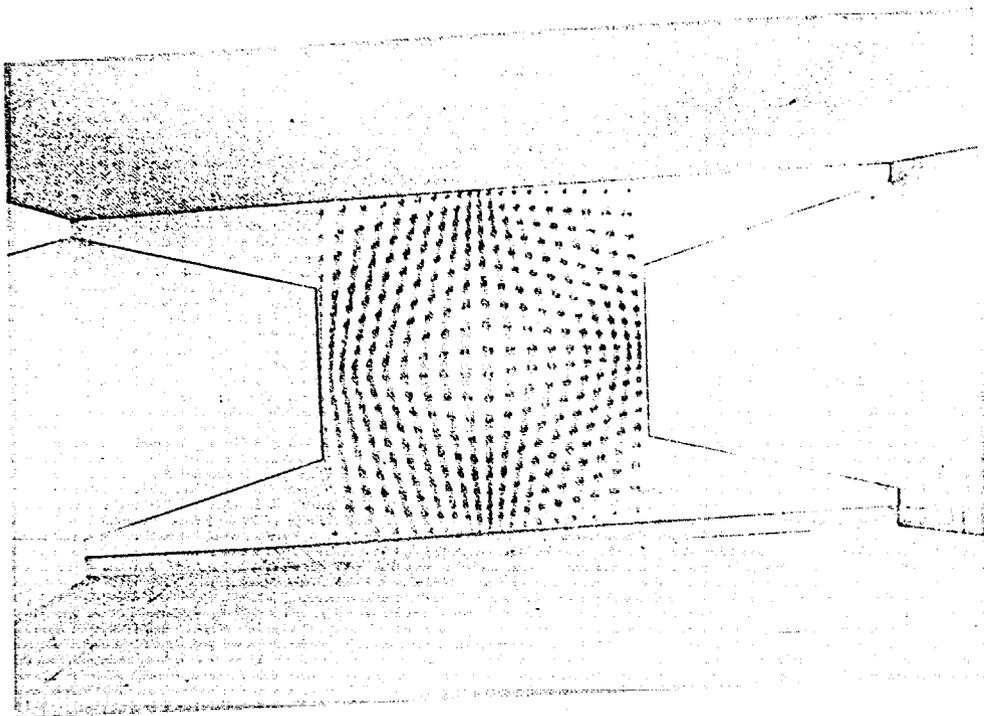
Provocazione culturale: l'arte italiana dei primi anni Sessanta

Giuliano Briganti

Il passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta segna l'inizio di una trasformazione profonda nel tessuto culturale della società italiana. È un'importante linea di confine che, come la "linea d'ombra" di Conrad, attraversa orizzontalmente la storia della formazione di una nostra moderna identità nazionale lasciando definitivamente al di là la realtà e i miti di cui si erano nutriti i dibattiti del dopoguerra. Non è facile ridurre in formule il senso e la direzione di quel rinnovamento che, come un'ondata di vitalità e di spregiudicatezza, ha investito negli anni Sessanta la letteratura, l'arte, le scienze umane, il cinema, il teatro. Si potrebbero, per prima cosa, evocare una serie di negazioni in ogni campo: negazione del principio di autorità, di ogni dogmatismo, degli schemi ideologici, dell'*impegno* e dei tradizionali mezzi espressivi; oppure insistere, come più volte si è fatto, sul bisogno di assoluto e sull'esclusione di ogni elemento eterogeneo all'arte, sulla ricerca di tematiche nuove e sul rispetto per la pluralità di posizioni che aspirino alla tabula rasa e alla rottura con il passato. Così come si potrebbero riesumare direttamente le idee che hanno dato vita, a cominciare da allora, al fenomeno della neoavanguardia e hanno costituito il nucleo della "rivoluzione culturale" esplosa nel Sessantotto ma indubbiamente legata ai precedenti del radicalismo negativo neoavanguardista.

Erano idee, è vero, che in quanto tali non erano del tutto nuove, se si pensa alla stretta affinità che le lega al dada, al suprematismo russo, all'opposizione di Mondrian contro la nozione di "finzione artistica", a Duchamp (che cominciò allora a essere mitizzato) o, per restare più vicini, anzi vicinissimi, all'operazione di Lucio Fontana. Ma era certo nuovo il contesto in cui si formavano, cioè la società italiana in rapida trasformazione, più totale e "al limite" era il loro obiettivo di afferrare la realtà e questo conferiva loro una indubbia originalità. Ma nuove o meno che fossero quelle idee, per citare Goethe, "grigie sono le teorie e verde è l'albero della vita"; ed è una citazione che si adatta benissimo al nostro caso perché non mi par dubbio che il carattere principale che distingue le manifestazioni degli anni Sessanta e la forza che le sostiene, voglio dire non il loro movente, non le loro antideologiche ideologie, ma la loro sostanza, la loro qualità sia soprattutto la vitalità. Una vitalità che ha rotto gli argini degli schemi, mobile e inafferrabile come il mutevole mercurio, provocatrice e disincantata. Ed è la pura vitalità quella che, nella neoavanguardia, sostiene talvolta, sulla spinta di un estro inventivo mercuriale che esclude ogni limite e ogni forma prestabilita, la leggera, fragile, effimera apparizione della poesia, così come quegli zampilli d'acqua nei tiri al bersaglio delle fiere sostengono per qualche tempo sul loro vertice, nel più precario degli equilibri, una danzante, leggera, fragile pallina di celluloidi. E questa fuggevole, elusiva, indefinibile epifania di immagini-idee poetiche (di una poesia che si esprime in forme nuove e sfuggenti e giunge da luoghi inattesi) è la presenza indispensabile ai nostri occhi per legittimare la validità, o meglio il valore del radicalismo degli anni Sessanta, per consacrarne la natura artistica, a prescindere da quelle che furono le sue intenzioni.

È vero che intenzioni e qualità artistica, progetto e poesia, sono spesso indissolubilmente legati agli inizi di un movimento, quando cioè questo si manifesta allo stadio di necessaria rottura con il passato, di *stato nascente*; quando più si avvera il principio, enunciato da Focillon, che "il contenuto di ogni opera d'arte è la sua forma". E lo stesso è particolarmente in questo caso dove il progetto è quello di disconoscere ogni progetto prefigurato, dove l'intenzione è dichiaratamente antideologica, anticontenuto, dove anzi l'intenzione s'i-



dentifica, in una sorta di corto circuito, con l'opera stessa. L'intenzione emergente, comunque, al passaggio fra gli anni Cinquanta e i Sessanta, era quella di imporre un cambiamento radicale alla nozione stessa di arte, di artista, di spazio e di gesto pittorico, così che, agli occhi della nuova generazione di artisti che in quegli anni si affacciavano alla vita dell'arte, si apriva una nuova prospettiva di azione che ad alcuni di essi apparve subito convincente, anzi affascinante e che, nel nome di un'arte totalmente non figurativa (non pittura, non scultura), respingeva definitivamente verso un passato che si riteneva destituito di ogni interesse la vecchia e sofferta disputa del dopoguerra, ancora accesa negli anni Cinquanta, fra i partigiani dell'arte realista e i partigiani dell'arte astratta. Una prospettiva nuova e provocante che, come un colpo di vento, spazzava via le nebbie dell'angoscia ontologica dell'esistenzialismo, le componenti romantiche, visceralmente organiche o estetizzanti dell'informale, e soprattutto il super-io dell'engagement che si era abbondantemente nutrito di ansietà intellettuale e di sensi di colpa negli anni che seguirono il fascismo; ma anche di desiderio di potere.

Il nuovo obiettivo, che si poneva come pura, assoluta affermazione artistica di vitalità e di libertà, non presupponeva alcuna aprioristica certezza e non presumeva di essere portatore di alcun messaggio. Unica apriorità, data per scontata, era quella della natura artistica dell'artista, perché solo l'artista può elevare a rango di arte ogni oggetto e ogni sua azione che affermi concretamente la realtà in sé, cioè *che è*, escludendo ogni trascrizione oggettiva o soggettiva della realtà in linguaggi prestabiliti, astratti o realistici che siano, ogni sua trasposizione in contenitori tradizionali, ogni ricorso a quei mezzi e a quelle tecniche che sono sempre state proprie della pittura. L'arte è solo volontà e forza di fare arte: nulla di più. Non ha una sua storia: tutti i pittori, da Giotto a Mondrian, sono nati nello stesso giorno.

A dichiarare questi obiettivi era la "nuova concezione artistica", sostenuta dalla rivista milanese "Azimuth"¹ fondata da Piero Manzoni e da Enrico Castellani. Impersonavano, Manzoni e Castellani, due immagini emblematiche e opposte di quell'ansia di cambiare il mondo che animava tante forze vitali in quegli anni che furono certo, e non solo per l'Italia, anni appassionanti, ricchi di speranze ma anche portatori di rapide disillusioni. Totalmente identificato, Manzoni, con l'estro sempre rinascente delle sue invenzioni provocatorie, sino a spingere quell'estro, con ironica ambiguità, ai confini dello scherzo più spregiudicato e della boutade, facendo del divertimento una componente essenziale e quasi sempre geniale del suo irridente disimpegno, ma in realtà con una sfida in cui ha impegnato fino a consumarla, lui il campione del non impegno,

¹ Ne uscirono solo due numeri, il primo nell'inverno del 1959, il secondo nel gennaio del 1960.

² P. Manzoni, *Libera dimensione*, in "Azimuth", n. 2, gennaio 1960.

tutta la sua breve vita. Solidamente fermo, Castellani, sulla certezza quasi mistica di tabula rasa che perseguiva e ancora persegue con la purezza d'animo e l'intransigente immobile austerità di un monaco medievale, di un antico iconoclasta. "Non riesco a capire", scriveva Manzoni nel 1960, "quei pittori che, pur dichiarandosi aperti ai problemi contemporanei, si piazzano ancora al giorno d'oggi di fronte ad una tela come se questa fosse una superficie da coprire di colori e di forme in uno stile più o meno personalizzato e abituale. Tracciano un segno, si allontanano, guardano con compiacimento la loro opera, con la testa inclinata, stringendo gli occhi. Si avvicinano di nuovo, tracciano un altro segno, applicano un altro tocco. Questa ginnastica continua sino a che la tela sia tutta coperta: il quadro è finito. Una superficie dalle possibilità illimitate è stata ridotta ad una sorta di recipiente sul quale si affacciano colori inautentici, espressioni artificiali. Perché non vuotare il recipiente? Perché non fare apparire il senso illimitato di uno spazio totale, di una luce pura assoluta?" E concludeva: "Nulla è da esprimere: essere e vivere solamente."²

Come ho già detto, una tale ricerca di realtà assoluta, sino al limite della tautologia, una tale aspirazione al rapporto diretto, immediato fra l'artista e l'oggetto della sua realtà, portando l'oggetto, cioè l'opera, a un rapporto reale con la vita che la circonda, così che l'opera diventi il luogo dove la realtà stessa si rivela come tale (la *Linea di 7.200 metri*, o le *Sculture viventi* cioè persone che l'artista firmava su un braccio o sulla schiena, o la famosa *Merda d'artista* di Manzoni); quell'impegno, insomma, a superare, provocando, ogni tipo di rappresentazione o di espressione pittorica, non era una ricerca, un'aspirazione, un impegno del tutto nuovo nella storia delle avanguardie dal dada al new dada e alla contemporanea pop art (opere di Jasper Johns e di Rauschenberg erano illustrate nel primo numero di "Azimuth"). Ma la provocazione culturale degli anni Sessanta si indirizza più al concetto che all'oggetto, più all'invenzione che alla dissacrazione, più all'idea di scegliere fra le infinite realtà quella più adatta a provocare l'antirappresentazione e dalla quale può scaturire la scintilla mentale (e l'intuizione poetica) di un rapporto fra l'artista e il mondo. Il mondo si comincia a conoscere dalle cose se, come ha sostenuto Fabro, si guardano per quello che sono e non secondo un'abitudine lettrata formale. È l'idea che si visualizza e si materializza come presentazione di un dato. Un dato cioè non rappresentato ma presente.

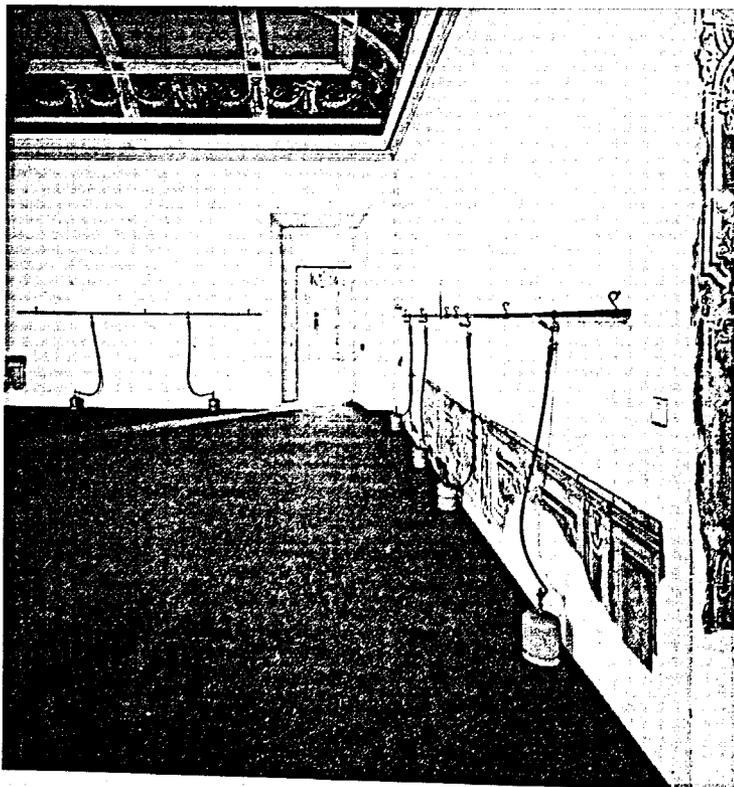
Va detto subito che una tale provocazione culturale è impensabile senza il preliminare di Lucio Fontana che fu certo il *precursore* della "nuova concezione artistica". Fontana che adoperava la tela non come superficie pronta a ricevere un'immagine, ma la considerava, nella sua monocromia (la monocromia assoluta era uno degli obiettivi di quegli anni), essa stessa una immagine; l'immagine di una realtà spaziale sulla quale l'artista poteva interferire solo con un gesto che ne verificasse appunto la realtà: il gesto di un taglio, di un foro. Certo Fontana era il *precursore* ma non era la "vox clamans in deserto" perché sul fronte del *totalmente nuovo* negli anni Cinquanta c'era anche Burri. Anche i "sacchi" di Burri (i primi sono del 1950) rappresentano una radicale trasformazione del concetto di quadro: il passaggio dalla rappresentazione all'oggetto, perché i sacchi sono immediatamente riconoscibili come tali, per la loro materia, per le scritte o i simboli stampigliati che denunciano la loro identità. Ma Burri vi aggiunge i propri segni, vi aggiunge forma e colore. Perché il variare stesso di tono e di trama della rozza tela dei "sacchi", il loro disporsi in zone e in toppe di toni diversi divise dal disegno della cucitura, il rapporto dei rossi sigillo, dei rossi fuoco e dei neri intensi fra loro e con i colori naturali della ruvida juta, riflettono il modello di un rigoroso sistema formale. Non faccio alcuna fatica a immaginare Burri con la testa inclinata e gli occhi socchiusi guardare con amore la sua opera in progresso, aggiungere e togliere, correggere e cambiare, allontanandosi e avvicinandosi, cioè compiendo tutta quella ginnastica che Manzoni trovava inutile e ridicola. Nella nobiltà formale dei "sacchi" Burri rivela la latente sua *classicità*, quel suo istintivo affidarsi all'antico e sempre rinnovato senso italiano della misura, diciamo pure della "divina proporzione"; ed è questo il filo conduttore dapprima sotterraneo poi sempre più palese di tutta la sua opera, sino ai recentissimi esiti. E poi quei "sacchi", che



Piero Manzoni, *Scultura vivente*. Alla Galleria La Tartaruga, Roma, 22 aprile 1961.

sono la vera sconvolgente novità degli anni Cinquanta, con la loro presenza tangibile di materia segnata dall'uso e dall'azione del tempo, sono anche immagini, immagini cariche di suggestioni profonde, di richiami alla vita e alla storia dell'uomo; tanto da poter indurre, non senza qualche legittimità, a ricercare la natura di alcune di quelle suggestioni persino nelle origini ombre dell'artista, per quel senso medievale di povertà, di lavoro antico che la materia rappezzata e rozza ci evoca. Non è forse come un "sacco" di Burri il povero e rattoppato saio di S. Francesco conservato in una teca ad Assisi, o i neri e slabbrati sacchi dei carbonari che accendono (o accendevano) i loro fuochi sull'Appennino?

Dal 1960 al 1967, sino cioè alla prima esposizione organizzata da Germano Celant dedicata all'arte povera, la provocazione culturale si manifesta in Italia, e in particolare a Milano, a Torino e a Roma, con grande vitalità e nei modi più liberi e vari. Nel gennaio del 1960, pochi giorni dopo la mostra milanese di "Azimuth", Francesco Lo Savio espone in una galleria romana, col titolo di *Spazio luce*, le sue superfici mute che presuppongono certamente i "concetti spaziali" di Fontana e il nuovo interesse per la non-pittura dell'acromatico (è sempre del 1960 la mostra "Monochrome Malerei" organizzata a Leverkusen da U. Kustermann dove espone anche Lo Savio accanto a Fontana, Manzoni e Castellani e dove è presente anche Klein). Nel settembre, sempre a Roma, alla Salita, Lo Savio espone i suoi primi "metalli"; lastre di metallo di un nero opaco articolate con piani trasversali a incidenza variabile che rivelano il tentativo dell'artista di raggiungere la massima libertà nella strutturazione formale dell'oggetto-opera d'arte definendo uno spazio d'azione integrata all'oggetto stesso e determinata dalla possibilità dei riflessi della luce-ambiente. Nel 1962 Michelangelo Pistoletto espone a Torino i suoi "acciai riflettenti", per "trasferire l'azione della vita nel quadro" e l'anno dopo applica ai suoi specchi collages di figure. Nel 1960 si rivela anche Mario Schifano che, soprattutto a cominciare dal 1963, afferma una sua definita personalità. Ma, nonostante la quasi monocromia delle sue grandi tele di quegli anni, Schifano si dimostra più legato ai nuovi sviluppi nati in America dell'informale, da Jasper Johns a Jim Dine, cioè al new dada e alla pop, che non ai modelli mentali della provocazione italiana ed è istintivamente indirizzato verso quella qualità pittorica che era del tutto estranea alla ricerca del non-figurativo. Del 1964 è la prima personale di Giulio Paolini alla Salita, dove presenta alcuni pannelli monocromi di compensato appoggiati al muro o appesi, che "mimano" un'esposizione in corso



Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1969-84.
Castello di Rivoli, Torino.

Pino Pascali, *Labbra rosse - Omaggio a Billy Holiday*, 1964, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino.

Pino Pascali, *Canali d'irrigazione*, 1967. Alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1969.



di preparazione, analizzando coi pannelli che rimpiazzano i quadri i rapporti fondamentali della concezione di un'esposizione. Paolini, che, per il complesso della sua opera, è a mio vedere l'artista di maggior peso intellettuale e di maggior originalità di concetti fra i giovani emersi negli anni Sessanta, dal suo primo apparire a oggi si è orientato, con un apporto di lucidità mentale e di razionalità che rasenta la follia (intendo qui follia come amplificazione imprevedibile e fantastica del razionale) e con una non so se mistica o metafisica astensione da ogni richiamo dei sensi, nel labirinto delle relazioni che la mente può scoprire fra un oggetto e un altro oggetto, fra un oggetto e il suo significato, fra l'oggetto e il soggetto, fra l'oggetto e il tempo.

Sostanzialmente diverso è il temperamento di Kounellis, che deve considerarsi anche uno degli artisti più complessi e poeticamente dotati nella vicenda della neoavanguardia figurativa: un artista in continua crescita e che ha lasciato alcune delle opere più significative di quel decennio e del decennio seguente; indubbiamente uno dei maggiori artisti oggi viventi. La sua prima personale la tenne a Roma nel 1960 alla Tartaruga presentando gli "alfabeti", cioè una serie di lettere e di numeri neri su fondo bianco. Ma è verso la metà degli anni Sessanta che Kounellis afferma più concretamente la sua personalità, proprio quando avverte vivissima la necessità di superare quella neutralità rigorosa e tutta mentale del linguaggio che è propria, per esempio, delle logiche dimostrazioni di Paolini, quando prova un senso di rivolta contro ogni trascendenza concettuale. Intende ottenere delle evidenze che facciano risultare clamorosamente come l'immagine che deve dare un artista non sia differente da ogni forma di vita: ed ecco i recipienti di terra, il cactus, i veri cavalli allineati lungo le pareti della galleria come opere in mostra; l'identità insomma. Ma un'identità che è portatrice di un'idea. È questo, certo, solo un passaggio nella storia del suo esprimersi per dichiarare polemicamente il suo disinteresse per le immagini senza vita, cioè il suo interesse per la vita. È un passaggio *dimostrativo* verso un'individuazione più piena di se stesso e della propria arte che lo indirizza ora verso immagini che riflettono (portandole nella vita tangibile, concreta di oggetti e di materiali, che serbano l'impronta del primitivo lavoro umano) le qualità più nobili della storia della cultura artistica occidentale, in altre parole quel senso della forma che nemmeno la rivoluzione culturale è riuscita a distruggere. E, nello stesso tempo, lo avvicina all'epifania archetipica degli elementi, come il fuoco per esempio, che usa a guisa di termine di linguaggio sia come viva presenza sia come traccia di bruciature o di affumicature. Combinandolo, però, il fuoco con una sua innata aspirazione all'euritmia, alla classicità. Penso all'aguzza fiamma che esce dall'orecchio di una testa greca riversa

o a quella serie di mensole che sorreggono un fuoco scomparso, cioè l'impronta del fuoco che affumica il muro e che si dispongono in alto in una stanza col ritmo delle colonne di un tempio peristilo.

Ma il personaggio più emblematico della straordinaria vitalità artistica degli anni Sessanta è senza dubbio Pino Pascali. Il suo percorso fu infatti breve quanto vitale, come se quella sua travolgente vitalità fosse legata da un rapporto indissolubile alla brevità della sua vita. Che fu come una fuga frettolosa verso l'ultimo traguardo, una fuga che consuma e dimentica ogni esperienza passata nell'esperienza successiva. Sotto il segno luminoso dell'allegria, dell'impeto, del coraggio. Dai primi esperimenti new dada del 1959 alla nascita, nel 1964, dei "quadri oggetto" (*Biancavela*, *Labbra rosse*, *Muro di pietra*, per non citare che i più noti) si compie il rapido processo della sua liberazione da ogni modello. Vengono poi le "armi" (1965), le "finte sculture" (1966): animali fatti di tela bianca tesa su centine di legno, che sono in egual maniera finti animali e finte sculture; oppure *Il mare* fatto con onde di tela e con un fulmine di legno nero; poi, nel 1967-68, gli "elementi della natura", cose fatta d'acqua, di terra o di paglia; infine, nel 1968, la "ricostruzione della natura", le cui opere si potrebbero definire come i suoi *desideri*. Un percorso che è come l'urto di un'onda vitale, violenta e acerba, carica di fantasia, di significati mitici e profondi, di richiami alla terra.

La ricerca dell'essenziale, del *primario*, l'ansia vorace di spogliare le cose di ogni sovrastruttura, di sottrarle all'autorità della storia, per giungere a quello che può intendersi come il nucleo mitico, come l'equivalenza (o il simbolo poetico di un'equivalenza) fra cosa, parola, significato, è il tema che ricorre costantemente nell'opera, racchiusa in un arco di tempo così breve (nemmeno dieci anni), di Pino Pascali. È una ricerca che ora tenta la via dell'infanzia ritrovata, del recupero delle passioni infantili rivissute con una purezza aggressiva, violenta, ora la via del primitivo, del preistorico, per ritrovare, nella sua essenza, la nozione spaziale e temporale dei primi popoli agricoli e che infine si addentra verso la perdita dell'identità, nel cuore di tenebra della foresta, nel regno oscuro del selvaggio, dove la rappresentazione diventa azione che non lascia traccia concreta. Certo per Pascali come per i bambini i nomi sono dentro le cose; non a caso si è citato a suo proposito Piaget. È vero, i nomi sono dentro le cose, il che vuol dire che i nomi sono le cose. Questo totale rapporto fra cose e nomi, vissuto in un mondo primario che è recupero del mondo infantile, è il significato di un'opera come *Il mare*, il mare di tela e legno di Pascali. Qualcosa di molto simile a un gioco che non è un gioco. E anche quando sostituisce alla citazione simbolica, in chiave primaria e infantile, la cosa, per esempio l'acqua, come per chiamarla a testimoniare dell'equivalenza ultima, così ansiosamente ricercata, il discorso non cambia. Cosa sono i canali? Acqua e forma, forma di canali appunto, cioè forma allungata, una striscia piena d'acqua, regolare. Ed ecco i suoi *Canali d'irrigazione* del 1967, lunghi e bassi recipienti regolari di zinco pieni d'acqua colorata d'azzurro. Ma c'è un momento del nostro processo in cui la realtà si rivela diversamente: i nomi non sono le cose. I nomi sono dentro di noi, le cose fuori di noi. Inassimilabili. Incomunicabili. Ogni tentativo di identificazione appare impossibile. Non resta che il gioco dell'associazione, ricercata ancora nell'ambito infantile (i *Bruchi da setola* fatti con una serie di spazzole), territorio d'incontro fra immaginario, parola e cosa. O coinvolgere se stesso, partecipare al gioco in prima persona, consumarsi nell'azione. Nel seguire con precipitosa vitalità questo percorso, nel consumarsi, si può dire davvero che Pascali abbia dato prova di "nascere continuamente da se stesso" installandosi immediatamente nel futuro, come ha scritto Cesare Brandi.³

Tutto quel gran tumulto di idee, di intuizioni, di emozioni, quella spinta vitale di giovinezza, di allegria, di coraggio, quelle lucide speculazioni mentali, quei richiami archetipici, quel senso dell'effimero, quei movimenti insomma che, dal 1959, accendono come una mobile fiamma la creatività di un gruppo di artisti, vengono, per così dire, catturati o, se si vuole, adottati e promossi da quella critica d'arte che per prima ne riconosce le comuni motivazioni e la forza dinamica. È del 1967 la prima mostra collettiva dedicata, alla Galleria

La Bertesca di Genova, alla provocazione artistica degli anni Sessanta: ne è autore Germano Celant che impone a quelle manifestazioni il nome di "arte povera", richiamandosi alle ipotesi teatrali di Grotowsky, per indicare un procedimento linguistico che "consiste nel togliere, nel sopprimere, nel ridurre al minimo, nell'impoverire i segni, riducendoli ai loro archetipi". Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali, Boetti sono presenti. Nel 1968 una mostra più ampia di arte povera è organizzata da Celant a Bologna alla Galleria de' Foscherari e vi espongono Anselmo, Pascali, Zorio, Prini, Merz, Pistoletto, Paolini, Kounellis, Fabro, Ceroli. La mostra dà luogo ad un ampio dibattito cui partecipano critici e artisti delle più varie tendenze.

I diversi interventi di Celant che seguono la prima mostra sono indubbiamente consoni alla situazione, piena di tensioni, in cui versava la società politica e intellettuale italiana di quegli anni e Celant proietta su quelle varie manifestazioni artistiche che riunisce sotto la bandiera di arte povera alcune delle utopie del tempo, come quella del ritorno allo stato naturale, l'utopia nostalgica di Pasolini, che auspicava un sistema produttivo fondato sul rapporto diretto fra l'uomo e l'oggetto del suo lavoro, fra l'uomo e la natura, oppure come quella che propugnava una nuova semiologia basata sul linguaggio dell'azione. E vi proiettava soprattutto le utopie che nel 1968 fecero esplodere la "rivoluzione culturale" della contestazione studentesca e che, con l'idea-slogan de "l'immaginazione al potere", propugnavano la necessità, per l'arte, di liberarsi dal sistema di produzione e dal potere del capitalismo. L'arte, come guerriglia, anche questa era una utopia di Celant.⁴ Nasceva così, fra il 1967 e il 1968, intorno alla nozione di arte povera, il mito ideologico di una nuova autonomia dell'arte, di un'arte che si libera, per forza di volontà e con piena consapevolezza, non solo da ogni norma prestabilita ma dalla struttura del potere e del mercato; il mito di un'arte che tende ad annullarsi identificandosi con il processo stesso della vita.

A ben pensarci, quell'annullamento era la sublimazione, cioè il risvolto di segno positivo, ottimistico, di quell'ordine di idee che, nel suo risvolto negativo, pessimistico, aveva portato nel 1963 G.C. Argan a riesumare l'antica idea di Hegel della "morte dell'arte". Perché Argan, privilegiando il momento critico del progetto nei confronti del momento creativo, poneva il problema dell'abolizione dell'autonomia creatrice dell'arte in favore di una trasformazione dell'arte stessa in una sorta di tecnica dell'immaginario che mettesse i suoi prodotti al servizio della collettività, in sostituzione delle immagini create dall'industria o dai mass media. L'arte, insomma, come più alta espressione del privato e dell'individuale non aveva più ragione di vivere nel mondo moderno. Anche così si pensava negli anni Sessanta.

Non c'è dubbio che allora, nel momento in cui alcuni artisti si riconobbero nei propositi dell'arte povera, la loro poetica dimostrò notevoli affinità e parentele con le utopie sessantottesche. Ma la vitalità, la fantasia, la sottigliezza, la libertà che avevano acceso la fiamma della provocazione culturale degli anni Sessanta si trasmettono a molti dei protagonisti dell'arte povera, voglio dire a quegli artisti che soprattutto a cominciare dall'arte povera si rivelarono, come Alighiero Boetti, Mario e Marisa Merz, Zorio. Certo, quella tensione intellettuale e poetica ben presto si allenta, e il tumulto di idee e di sentimenti che aveva animato tutto il decennio si attutisce. Ma dalla matrice dell'arte povera, o meglio da quell'impulso che all'arte povera aveva portato, negli anni Sessanta nascono nuove varianti linguistiche (penso soprattutto a Mattiacci, che del resto era già presente a Bologna nel 1968), nuove estensioni culturali, nuove paradossali provocazioni.

Resta il fatto che l'arte italiana degli anni Sessanta, con la sua provocazione spinta fino ai limiti estremi, ha dimostrato come, nonostante le più radicali rotture di ogni legame col passato, l'arte e la poesia (che vuol dire poi il privato e l'individuale) sono espressioni inalienabili dell'animo umano.