



A proposito di Celant

Francesco Bonami
Vittorio Sgarbi
Andrea Villani
Daniele Capra
Massimo Minini
Massimiliano Gioni
Michele Dantini

Con l'intervista di Domenico Gnoli a Germano Celant (2017)

Francesco Bonami
Il Napoleone dell'arte

La Repubblica, 29 aprile

Alla notizia, improvvisa, della morte di Germano Celant a ottant'anni, vittima del coronavirus (era ricoverato al San Raffaele di Milano), mi è venuta in mente la poesia *Il Cinque Maggio* di Manzoni scritta per la morte di Napoleone. Il mondo dell'arte è infatti attonito. Germano Celant è stato e rimane una delle pietre angolari della storia dell'arte contemporanea mondiale. Un Napoleone, un po' rock e un po' punk, della cultura contemporanea capace di anticiparne la storia, qualità che solo pochi hanno avuto.

Chi mi conosce sa che non nutro simpatia professionale per Celant. Apparteneva ad una generazione culturale e politica che ritengo abbia prodotto a volte danni per il sistema dell'arte italiano.

Ma la realtà spazza via ogni dubbio. I grandi personaggi, uscendo dal tempo, fanno scomparire difetti, imperfezioni e dettagli, obbligandoci a guardare esclusivamente alla loro genialità e capacità d'interpretare il mondo.

È geniale Celant nel 1967, qualche mese prima che arrivi lo tsunami del '68 ad intuire prima di ogni altro che i linguaggi dell'arte così come sono non resisteranno all'impatto dell'onda di una rivoluzione culturale che cambierà tutto. L'artista-individuo non ce la farà a galleggiare nel maremoto che sta per travolgerlo. Con una lucidità che non lo abbandonerà mai nel corso della sua carriera Celant inventa l'Arte Povera, che diventerà uno dei più importanti movimenti artistici della storia dell'arte di tutti i tempi.

Nel novembre del 1967 sul numero 5 della neonata rivista *Flash Art* il giovane curatore genovese pubblica il manifesto *Arte Povera*. Appunti per una Guerriglia. Il testo inizia in questo modo: «Prima viene l'uomo poi il sistema, anticamente era così». Una frase che osservando il mondo in questo momento acquista un'attualità che son certo Celant stesso avrebbe preferito non avesse.

Il manifesto diventerà un punto di riferimento assoluto per tutti coloro che abbiano poi intrapreso il mestiere di curatore o gli storici dell'arte del presente. La genialità dell'intuizione di Celant consiste nel mettere dentro o sotto il cappello dell'Arte Povera un gruppo di artisti che da un punto di vista biografico e stilistico avevano poco in comune e che senza la capacità di sintesi di Celant difficilmente sarebbero riusciti ad affermare in quel particolare momento storico la propria identità individuale. Per questo forse nessuno, compreso il più anarchico fra loro, Alighiero Boetti, ha mai rinnegato

l'appartenenza al gruppo. Pur avendo Celant nel 1972 sciolto le righe del movimento per poi ricompattarlo nel 1985 con una mostra a New York al P.S. 1, Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Marisa e Mario Merz, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Piero Gilardi, Pino Pascali, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Emilio Prini, Pier Paolo Calzolari, hanno sempre viaggiato nelle loro rispettive carriere con l'ombra rassicurante dell'Arte Povera alle spalle.

Lo stesso Celant, pur curando un numero di mostre strabiliante, non abbandonerà o forse non si libererà mai della sua eccezionale creatura. Ma oltre all'Arte Povera un tritico di mostre curate da Celant rimangono fondamentali per il racconto della eccezionalità italiana attraverso l'arte, *Identité Italienne* nel 1981 al Centro Pompidou di Parigi, *The Italian Metamorphosis* nel 1994 al Guggenheim Museum di New York e la più recente *Post Zang Tumb Tuuum. Art, Life, Politics: Italia 1918-1943*, nel 2018 alla Fondazione Prada di Milano.

Ma non si può dimenticare la Biennale di Firenze curata nel 1996 assieme ad Ingrid Sischy e Luigi Settembrini. Un'anticipazione sul rapporto fra moda e arte che in seguito si sarebbe sviluppato in modo quasi morboso. Come La settimana enigmistica questa Biennale vanterà numerosi tentativi d'imitazione ma nessuno riuscirà mai a rimettere assieme una mostra di quel genere. Lo stesso Celant vanta fra le generazioni di giovani curatori numerosi tentativi di imitazione senza che nessuno di loro sia mai riuscito nell'impresa di replicare il "metodo Celant", rigoroso e visionario al tempo stesso.

Se un difetto Celant ha avuto, è stato quello di essere stato un padre padrone dell'Arte Povera e un po' del sistema dell'arte italiano in generale. Appassionato e possessivo è stato un dio che non è riuscito o non ha voluto fare quello che la Kabbalah dice abbia saputo fare il Dio ebraico, Tzimtzum, ovvero un passo indietro, lasciando alle sue intuizioni e creazioni la possibilità di esprimersi liberamente. Poco importa.

Con Celant se ne va una delle ultime carismatiche figure di un mondo dell'arte che non esiste più, completando assieme ad Harald Szeemann e Jan Hoet quella "trinità" di curatori che hanno trasformato l'arte contemporanea, la sua percezione e i suoi linguaggi. Nel manifesto del '67 un passaggio riflette e lo celebra con definitiva e commovente precisione: «Un'imprevedibile coesistenza tra forza e precarietà esistenziale (...) pone in crisi ogni affermazione, per ricordarci che ogni cosa è precaria, basta infrangere il punto di rottura ed essa salterà. Perché non proviamo con il mondo?»

Vittorio Sgarbi

Tutto curiosità e intelligenza

il Giornale, 1 maggio

Sono certo che, se fossi morto io, lui non scriverebbe di me. Mi riferisco a Germano Celant, scomparso ieri, a 80 anni, dopo una lunga malattia ma, senza pudore, messo nel conto dei morti per Coronavirus. Certo che era più grande di me, lo avevo conosciuto nel 1970, quando lui aveva 30 anni e io diciotto.

Era venuto a Bologna, nel pieno della contestazione studentesca per parlare, in un convegno alternativo, di Arte povera, ed era antropologicamente diverso da noi, studenti, nelle contraddizioni del movimento che, in lui, sembrava incredibilmente metabolizzato, come se facesse parte della sua più profonda natura umana. Vestiva di nero, con giacche e pantaloni di pelle e aveva i lunghi capelli neri annodati in una coda. Il suo nome, l'idea che avesse già fatto qualcosa di memorabile, che lo rendeva un riferimento autorevole, ci veniva dalla considerazione del nostro incomparabile maestro, così diverso, così lontano da lui: Francesco Arcangeli.

Critico e storico della generazione precedente, era nato nel 1915, Arcangeli aveva una sua idea dell'arte contemporanea che si incrociava con la grande testimonianza dei pittori americani dell'Action Painting, in particolare Pollock. Arcangeli li chiamava «Ultimi naturalisti», quanto a dire ultimi romantici. Erano Ennio Morlotti, Pomponio Mandelli, Mattia Moreni, Sergio Vacchi, Sergio Romiti, Vasco Bendini. Una generazione perduta. Celant invece, negli stessi anni, era stato il riferimento di un gruppo più fortunato, più agguerrito, e in più stretto rapporto con la società, nella critica radicale al Capitalismo: gli esponenti dell'Arte povera, la cui base era nella città più industriale d'Italia, Torino. Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali e Prini, esposti per la prima volta nella città di Genova alla Galleria La Bertesca. E, nel fatidico 68, proprio a Bologna, alla Galleria de' Foscherari, dove si aggiunsero Anselmo, Penone, Ceroli, Merz, Piacentino, Pistoletto e Zorio.

Celant, che aveva preso il nome del movimento dal teatro di Jerzy Grotowski, ne aveva identificato il carattere costituente «nel ridurre ai minimi termini, nell'impovertire i segni, per ridurli ai loro archetipi». Emblematica la Scultura che mangia di Giovanni Anselmo, formata da due blocchi di pietra che schiacciano un cesto di lattuga, il cui destino inevitabile è deperire. L'opera non è più unica e irripetibile, ma è prima di tutto un concetto. Così prove capitali di Michelangelo Pistoletto come La venere degli stracci e, oggi, Terzo Paradiso.

Nessun dubbio che Celant colse un aspetto essenziale della ricerca di quegli anni, e non ebbe rivali per rigore e comprensione del rapporto necessario fra arte e società, dopo Burri, Fontana e Manzoni. Lo capisco meglio oggi. Anche perché, dopo quel primo incontro, io coltivai un'idea di arte contemporanea che era estranea sia alla linea indicata da Arcangeli (che, tra furori e fervori, si consumò con la sua morte e nei paradossi dei più eccentrici rispetto al gruppo iniziale: penso all'imprevedibile evoluzione di Moreni e di Vacchi, perduti in sentieri fuori dalla storia), sia a quella indicata da Celant, caratterizzata dalla coerenza incorruttibile e ostinata degli artisti poveri : penso soprattutto a Paolini, Kounellis, Anselmo, Penone, Zorio. Anche in quel mondo si differenziarono alcuni fantasisti, come Boetti e Ceroli, autonomi rispetto ai puri. Nella coerenza dell'impegno artistico e critico c'era qualcosa di religioso oltre che di rigoroso. Come un culto laico di un'estetica necessaria , senza cedimenti. Io, a fianco degli studi di arte classica, alla fine degli anni 70, mi occupai, con spirito di rivalse, di quella che chiamavo «Arte segreta»: maestri solitari ed isolati che avevano scelto strade opposte e solitarie e capricciose, rispetto agli artisti affermati e consacrati, come fu subito per l'Arte povera. Nella generazione dei nati tra il 1920 e il 1940, durante gli anni della dittatura delle avanguardie, si erano affacciati artisti irriducibili a qualunque disciplina di gruppo: Gustavo Foppiani, Gaetano Pompa, Carlo Guarienti, e anche alcuni parenti di artisti riconosciuti: Giovanni Penone, fratello di Giuseppe; Silvano Girardi, fratello di Piero; Romano Parmeggiani, fratello di Tancredi. E poi ancora Gianfranco Ferroni, Piero Guccione , Giancarlo Vitali, Domenico Gnoli, e molti altri. Con il tempo, mi sembrò che identificare questa storia sommersa fosse più giusto che accettare percorsi già tracciati, e comunque consolidati attraverso le garanzie del mercato.

Il destino e la scelta critica di Celant si allontanavano sempre di più, ma la conferma, del tutto imprevedibile, fu nel 1980, quando un altro critico, Luigi Carluccio, alla direzione della Biennale di Venezia, decise di rimettere al centro, nella babele delle lingue delle avanguardie, la pittura. Fu come un'apparizione: il pittore era Balthus, fino a quel momento sconosciuto in Italia da cui pure aveva tratto la sua ispirazione: Piero della Francesca, Masolino, Beato Angelico. Un mondo sommerso riemergeva. Fui io a indicare a Balthus il luogo più adatto alla mostra: la Scuola di San Giovanni Evangelista, mai prima di allora utilizzata. A fianco di Balthus si affacciavano finalmente altri grandi maestri isolati: Lucian Freud, Antonio Lopez Garcia, Andrew Wyeth, Werner Tubke, Odd Nerdrum. Un mondo misterioso chiedeva di essere riconosciuto. Nel 1983, continuando il percorso di Carluccio , scrissi la prima grande monografia su Domenico Gnoli, pubblicata da Franco Maria Ricci. Non potevo immaginare che sarebbe stato il punto estremo di congiunzione con Celant. Sarebbero passati molti anni, avremmo continuato a guardarci a distanza, tra considerazione, polemiche e ammirazione. Si trattava veramente

di mondi distanti e incomunicanti, ma io continuavo a vedere in quell'uomo, che rimaneva integro e si incanutiva armoniosamente, valori ammirevoli di rigore e di coerenza.

La sua credibilità si era consolidata, in America, con la mostra Italian Metamorphosis 1943-1968 al Guggenheim Museum. Nel 1997 toccò a lui dirigere la Biennale di Venezia. Negli anni successivi la nostra pacifica convivenza, nella sua naturale egemonia, si incrinò nella polemica sull'eredità critica di Gino De Dominicis, un altro grande artista isolato e in balia di cattivi maestri (non lui che ne sarebbe stato un ottimo interprete). Non reagii; ma i nostri rapporti a distanza si congelarono. Successivamente ci misurammo sull'Expo di Milano, lui con la mostra, locupletatissima, Art & food alla Triennale, io nel padiglione Eataly. Ma ebbi modo di apprezzarne la curiosità e l'intransigenza, anche extra moenia, nel 2018, nella mostra Post Zang tumb tuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943, per la Fondazione Prada. Con la ricostruzione di ambienti espositivi originali, di impressionante evidenza ed efficacia. Saremmo così arrivati al momento della riconciliazione, quando ci incontrammo a Milano per presentare la mostra da lui curata al Mart di Rovereto, di cui io sono il Presidente. Una mostra importante dell'artista americano Richard Artschwager, una produzione condivisa con il Museo Guggenheim di Bilbao. Fu in quell'occasione che ci parlammo a lungo, e per l'ultima volta, con grandissima serenità e qualche rimpianto (più mio che suo), ritornando ad Arcangeli, cinquanta anni fa.

E trovandoci con mia massima soddisfazione, ma già lo avevo visto sua mostra qualche anno prima, sulla considerazione per un artista che, morto nel 1970, era sfuggito alla sua attenzione militante, ed egli aveva poi avuto il modo di riconsiderarlo: Domenico Gnoli, oggi l'artista italiano dalle quotazioni più alte insieme a De Chirico. Il segnale di una attenzione internazionale, di cui Celant era consapevole e di cui sarebbe stato titolare anche nel futuro. Infatti, in quella occasione, appresi che il suo prossimo impegno sarebbe stato, ricorrendo al cinquantenario della morte, la mostra di Gnoli per la Fondazione Prada. Avanzai, con l'amico Maraniello, Direttore del Mart, l'ipotesi di farla insieme. Celant, convinto più che mai dell'artista, in una convergenza per me molto lusinghiera, fu evasivo, nonostante che io evocassi anche una terza prestigiosa sede, il Maxxi di Roma. Ora se n'è andato, toccherà a noi onorarlo, avendo trovato, alla fine della sua luminosa vicenda umana, un punto di congiunzione, una idea di contemporaneità condivisa. La sua era una fede, il mio disincanto.

Andrea Villani

Appunti celantiani

Artribune, 3 maggio

... “arte povera”: una definizione che ha cambiato non solo la storia dell’arte, ma anche le storie di molti di noi. Senz’altro ha cambiato la mia. Negli “appunti” (altra definizione che ci riporta a Celant) che seguono cercherò di spiegare il perché.

1. IL “METODO CELANT”

Germano Celant si forma all’Università di Genova con **Eugenio Battisti**, l’*“antiaccademico per eccellenza”* e il fondatore del Museo Sperimentale d’Arte Contemporanea. Una prima definizione, questa di “museo sperimentale”, collegabile a Celant e che, se non è già un destino, potrebbe forse suggerire che non bastava studiare all’Università se si voleva sperimentare qualcosa di nuovo. Che cosa? Tante cose, ma innanzitutto una. È in quegli anni che figure come Celant, insieme a **Harald Szeemann** o **Jean-Christophe Ammann**, si sono inventati, giorno per giorno, il profilo e il ruolo, direi anzi proprio il destino, nel loro caso, di quello che oggi definiamo ‘curatore’. Qualcuno che non si limita più a scrivere dell’arte con le parole ma che lo fa innestandovi anche la tridimensionalità porosa e rischiosa della scrittura espositiva e comportamentale. La prima cosa che verrebbe quindi da imparare da questa storia, che a quel tempo è ancora solo all’inizio, potrebbe essere: *“Se vuoi iniziare bene... è meglio se frequenti dei grandi maestri!”*. E, allora, quei maestri non si trovavano nelle Università o nei musei, a meno che essi non fossero “sperimentali”, appunto. E poteva essere addirittura più utile una partita a biliardo.

Il primo nucleo di opere del Museo Sperimentale d’Arte Contemporanea fu raccolto da Battisti a partire dal 1963 presso l’Istituto di Storia dell’Arte dell’Università di Genova, animando aree al confine fra le discipline e le prassi quali il Piccolo Teatro e il Teatro del Falcone. L’intento era quello di conferire all’attività accademica un supporto diretto e inserirla in medias res nel dibattito culturale ad essa contemporaneo. Non ci si limita a “insegnare” da un lato e a

“studiare” dall’altro, ma si fa un’esperienza in tempo reale, anche perché le opere d’arte di questo museo sono donate direttamente dagli artisti: esponenti della ricerca informale, allora in trasformazione, quali **Burri, Capogrossi, Novelli, Tancredi, Vedova** e le ricerche visuali e gestaltiche della nuova astrazione monocroma di **Fontana, Manzoni, Castellani** che, proprio all’inizio degli Anni Sessanta, sembrano anticipare alcuni spunti di un’arte basica e essenziale ancora di là da venire (sì, alludo all’Arte Povera...). E, in quel museo dove l’arte è agita in tempo reale, la presentazione delle opere si integra con la costituzione di una biblioteca e di un archivio – per costruire in tempo reale una memoria documentale (e quindi, a posteriori, un’autorità) – e si approfondisce con l’organizzazione di incontri live con critici e artisti.

Donato nel 1966 alla Galleria d’Arte Moderna di Torino, e qui presentato in una mostra l’anno seguente, Celant incontrerà il Museo Sperimentale d’Arte Contemporanea quando, nel 1970, in quello stesso museo organizzerà una delle mostre più seminali del nuovo decennio, *Conceptual Art Arte Povera Land Art*. Ma andiamo con ordine: nel frattempo Celant aveva iniziato a collaborare con *Marcatré. Rivista di cultura contemporanea*, fondata sempre da Battisti, sempre nel 1963 e sempre a Genova, di cui Celant diventa l’editor e del cui Comitato direttivo fanno parte anche i critici d’arte **Enrico Crispolti** e **Gillo Dorfles**, il semiologo **Umberto Eco**, l’architetto e teorico dell’architettura **Paolo Portoghesi**, il poeta **Edoardo Sanguineti**: con i suoi contenuti che comprendevano quindi arte, architettura, letteratura, musica, e la sua struttura militante e aperta, la rivista sembra germinare dallo stesso desiderio di reinventare l’avanguardia in cui, in ambito letterario, si era formato il Gruppo 63, esemplare movimento privo di qualsiasi manifesto a priori. E, sempre in quegli anni, Celant progetta, nel 1964, un libro sul design dell’Olivetti commissionatogli da **Renzo Zorzi**, e poco dopo conosce **Leo Castelli** e **Ileana Sonnabend** (i galleristi per antonomasia della Pop Art) a una mostra di **Andy Warhol** alla galleria di **Gian Enzo Sperone** a Torino: i nemici imperialisti autori di quella tendenziale e progressiva marginalizzazione dell’Europa rispetto agli USA (New York al posto di Parigi) contro cui si scaglierà la guerriglia dell’Arte Povera, ma anche le opposte affinità elettive con la cultura e controcultura nord-americana, sia east che west coast, sono già pietra di paragone e prisma rifrangente della sua biografia geopolitica e della sua strategia intellettuale in formazione. Ancora quindi prima di teorizzare

– su un'altra rivista, anch'essa appena fondata (*Flash Art*, n. 5, 1967) – la linea di ricerca dell'"Arte Povera" Celant ha già acquisito, praticato e messo a punto alcuni valori che contribuiranno a formarne quel metodo critico e curatoriale che possiamo definire "metodo Celant". Eccone alcuni:

1. Il museo, la mostra, il catalogo come sinonimo di sperimentazione permanente, volta (per citare per un'ultima volta Battisti) a "*estendere la discussione e la fruizione dell'arte contemporanea*" e, quindi, a ricercare un'interazione il più possibile diretta fra l'esperienza dell'opera, quella del critico e quella del pubblico. Da cui l'intuizione di mettere in prospettiva le proprie mostre attraverso le loro pubblicazioni, la loro comunicazione (*corporate identity* compresa) e i loro momenti di confronto pubblico... come se fossero le "braccia" tese a tutto ciò che c'è intorno, prima, dopo la mostra stessa. Esempio in questo senso, durante la tre giorni di Amalfi nel 1968, il dibattito che si svolse contemporaneamente alla mostra e che fu intitolato, in piena aderenza al suo contesto temporale e alle sue modalità interattive, *Assemblea*.

2. Una tensione alla didattica e una volontà mai nascosta di educazione... sì... ma un'educazione all'articolazione e quindi alla irriducibile complessità dell'esperienza artistica (ne saranno testimonianza magistrale l'impostazione e gli apparati scientifici di tutti i suoi cataloghi, così come i molti Cataloghi Generali da lui curati);

3. L'impostazione che oggi possiamo riconoscere come pionieristicamente "multidisciplinare" dei suoi progetti, in cui l'arte si inserisce in un contesto più ampio, e non solo perché l'arte si sta distanziando sempre di più dall'essere un'esperienza autonoma e totalizzante (come fu teorizzato dal Modernismo), ma perché il dialogo consapevole con le altre forme espressive della contemporaneità (dall'architettura al design, dal cinema alla moda e al *life style*) le permette di reagire con maggiore incisività sui meccanismi della nascente industria culturale, che l'arte saprà così interpretare criticamente e da cui, all'occasione, saprà difendersi e distinguersi o, al contrario, da cui saprà prelevare ed epistemologicamente fare suoi strumenti e strategie. Non possiamo non citare a questo proposito il trittico delle grandi mostre da lui curate sul "*modo (di essere) italiano*", di cui parlerò fra poco, fino alle

mostre *Arte/Moda e New Persona/New Universe*, Biennale di Firenze, 1996, o *Arts&Foods. Rituali dal 1851* alla Triennale, Padiglione di Expo Milano, 2015.

4. La dialettica fra un'identità che il curatore vuole affermare e condividere (sia essa quella di un artista o di un movimento) e la cognizione della sua assoluta indefinibilità, una volta e per tutte, o della sua trasformabilità diacronica. In merito a quest'ultimo punto, è credo proprio nel coniare la definizione di Arte Povera che Celant condusse a perfezione il suo metodo, rivendicando per questa linea di ricerca l'ideale differenza programmatica e, al contempo, la reale implicazione nel contesto storico, l'omogeneità della spinta propulsiva e la difformità delle sue sensibilità personali e dei suoi fenomeni singoli. Non è un caso che dopo le prime mostre – fra il 1967 e il 1968, a Genova, Bologna, Amalfi – Celant lasci che le fila del gruppo si sparpagino lungo tutti gli Anni Settanta per poi riserrarle nuovamente negli Anni Ottanta. E questo non solo di fronte all'emergere delle estetiche transavanguardiste e neo-espressioniste e al loro supposto “ritorno all'ordine”. Ma soprattutto come reazione al contesto degli Anni Ottanta, che furono “d'oro” dopo quelli di “piombo” per citare **Laura Cherubini**, e che con il loro reflusso e disinganno ideologico erano ancora più oppositivi rispetto al boom economico degli Anni Sessanta e della Pop Art e del Minimalismo nord-americani. Richiedendo quindi una rinnovata riflessione e, almeno in parte, un riposizionamento. Non senza affrontare anche le snaturanti ma inevitabili logiche di mercato (se non assenti, del tutto mutate rispetto a vent'anni prima), Celant tornò quindi a articolare la “*coerenza in coerenza*” (altra sua icastica definizione e titolo di una mostra del 1984) delle ricerche poveriste che, per altro, nel frattempo si erano anch'esse modificate.

Un metodo che sarà, quindi, al contempo appassionatamente guerrigliero (come programmaticamente indicato nell'articolo su *Flash Art* del 1967, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*) e scientificamente rigoroso, miscela di ipotesi avventurosa ma anche di tattico fiancheggiamento e che pone dunque il curatore in una posizione al contempo totemica (o simbolica) e mobile (e quindi critica).

2. APPLICAZIONI DEL “METODO” (DIVAGAZIONI E RICORDI PERSONALI)

Il metodo celantiano prevede una scrittura critica implacabile, che non ti lascia scampo, stringente quanto avvincente, oggettiva quanto imprevedibile (“*di un’opera mi interessa non solo la leggibilità, ma anche ciò che non è leggibile*”). Appunti, sì, quelli di Celant, ma da studiare con estrema cura e mandare a memoria. Si dice del resto che, finite le mostre, quelli che rimangono sono i cataloghi. Ed è facile constatare come quelli delle mostre di Celant siano divenuti, anche molti anni dopo le loro mostre, dei volumi di riferimento. Hanno fatto scuola per esempio i loro apparati scientifici, curati spesso con il contributo determinante di professionisti straordinari, fra i quali (le quali...) **Antonella Soldaini** e, ancor prima, **Ida Gianelli**. Curatrice quest’ultima di volumi imprescindibili come *Arte Povera Land Art Conceptual Art* (1970), o su artisti quali **Jannis Kounellis**, **Mario Merz** (1983), **Michelangelo Pistoletto**, **Emilio Vedova** (1984), o di mostre collettive quali *Coerenza in coerenza: dall’Arte Povera al 1984* (Mole Antonelliana, Torino, 1984), *Del Arte Povera a 1985* (Palacio de Cristal/Palacio de Velázquez, Madrid) e *European Iceberg. Creativity in Germany and Italy Today* (Art Gallery of Ontario, Toronto, 1985), oltre ai cataloghi delle mostre curate da Celant al Castello di Rivoli, di cui Gianelli è direttore dal 1990 al 2008. Ho collaborato inizialmente con il museo di Rivoli dal 1999 al 2005, e lì ho appreso questo metodo da Ida Gianelli, che è stata quindi la mia Eugenio Battisti, la mia grande maestra. Il mio primo incarico a Rivoli fu l’assistenza alla redazione degli apparati scientifici del catalogo *Arte Povera in collezione* (a cura di Gianelli, **Marcella Beccaria** e **Giorgio Verzotti**): un anno di lavoro, in cui mi ritrovai a dover correggere anche alcuni dati sostanziali che, pur se riportati da tutta la bibliografia da me consultata, erano però contraddetti da alcune testimonianze dirette, fra cui quelle di Gianelli stessa. Le correzioni richieste si rivelarono poi assolutamente esatte, con mio grande sollievo, e tutti i cataloghi successivi le hanno confermate e riportate: quando lavori in base a questo metodo capisci che responsabilità si dovrebbe assumere una pubblicazione di riferimento, in cui se fai degli errori rischi che quelli diventino... “storia dell’arte”! Mi ritengo molto fortunato ad aver potuto continuare negli anni successivi a lavorare nei musei pubblici italiani applicando quel metodo. E di poter oggi coordinare le attività del CRRRI – Centro di Ricerca Castello di Rivoli, che ha tra i suoi presupposti proprio la

convinzione celantiana che l'identità del museo risieda anche nella qualità e precisione della ricerca d'archivio e della produzione teorica che esso genera, e il cui futuro sta nell'alleanza con la formazione.

Non sorprende quindi che tra i cataloghi prodotti dal museo MADRE, di cui sono stato direttore dal 2013 al 2019, gli unici ad oggi andati esauriti, da quanto da me constatato, siano quelli di **Piero Manzoni** e **Fausto Melotti**, entrambi a cura di Celant ed entrambi inesauribili fonti di informazione, letture in cross-over, centinaia di pagine di apparati... insomma, applicazione rigorosa del "metodo Celant".

Anche tutti i cataloghi di Celant prodotti in occasione delle sue mostre alla Fondazione Prada – ed editi da **Chiara Costa**, una delle migliori editor al mondo (del resto anche lei ha avuto un grande maestro) – hanno non solo un impianto di ricerca che pochi musei pubblici applicano (tradendo in questo la loro stessa funzione educativa?), ma una visione spregiudicata in grado di assumersi la responsabilità oltre che di trasmettere anche di interpretare e persino ribaltare certi pregiudizi e certi standard della storia dell'arte. Mi permettete un altro ricordo? Dopo la presentazione della mostra *Robert Mapplethorpe. Coreografia per una mostra* (a cura di **Laura Valente** e del sottoscritto, MADRE, Napoli, 2018-19) il presidente della Mapplethorpe Foundation **Michael Ward Stout** ci inviò una bellissima email, che aveva inviato anche a Germano – curatore di alcune delle più importanti mostre e autore di alcuni dei cataloghi fondamentali sull'autore – per invitarlo a visitare la mostra, pensando che gli sarebbe piaciuta e che avrebbe potuto riconoscervi il suo metodo. In effetti quella mostra fu, e me ne rendo conto più chiaramente adesso, l'applicazione e la continuazione del suo "metodo": Celant aveva descritto e fatto emergere nei suoi saggi la matrice performativa di ognuna delle immagini fotografiche di **Mapplethorpe**, e quando leggemmo questa asserzione fu immediato per noi intenderla quale stimolo a indagare un'esperienza conoscitiva di quelle immagini in base al dinamismo che scaturisce dai corpi ritratti, o dalla dialettica (maschio/femmina; bianco/nero; piacere/dolore; apollineo/dionisiaco) dei loro riferimenti alla scultura e alla pittura, o dal trasporto che essi inscenano nella ricerca di proporzione e perfezione formale, a sua volta accostabile alla disciplina di ogni *performer*. Per questo la mostra si andò strutturando come una congiunzione fra

l'esperienza espositiva e quella coreografica, come una danza fra immagini e gesti articolata nelle cinque aree (*Ouverture, Sale prova, Intermezzo, Platea, Palcoscenico*) nelle quali i vari generi fotografici erano distribuiti per funzioni, fino a confluire nelle azioni performative dal vivo di quella che era divenuta una mostra-opera in un museo-teatro. Germano non riuscì a visitare la mostra, ma ne parlammo al telefono e nella nostra conversazione mi raccontò anche dei retroscena di due delle immagini in mostra: lui era lì quando furono scattate. Ecco, Celant da un lato ha saputo dare un'autorità magistrale al contemporaneo, come ha scritto **Carolyn Christov-Bakargiev**, mettendo in fila l'oggettività delle opere, dei documenti, delle mostre, e grazie a lui l'arte della nostra contemporaneità può assumere la stessa serietà e significatività che riconosciamo al Rinascimento o al Barocco (cosa di cui il neo-classico & neo-barocco Mapplethorpe sarà stato sicuramente entusiasta). Ma dall'altro (e si tratta dei due lati della stessa moneta) ha continuato proprio per questo a vivere il più possibile in contemporanea la storia dell'arte che ha raccontato, testimone attivo ma anche il più possibile informato e oggettivo che non solo ha raccontato queste storie ma che, in parte, le ha scritte lui stesso. E per questo che, rileggendo ora i suoi testi e ristudiando ora le sue mostre, è possibile percepirli come ancora presenti, da esperire come se fossero ancora in corso per aggiungervi la nostra esperienza. Come ha fatto del resto lo stesso Celant con alcune grandi mostre del passato: la loro storia non finisce infatti con esse, se si è in grado di coglierne, di esprimerne e di dividerne la perdurante *agency*, la contemporaneità.

3. "ALLA FRONTIERA": ITALIA INTERNATIONAL

Dopo il Futurismo l'arte italiana non era più stata al centro di nessuna grande rivoluzione artistica, non c'era stata un'arte italiana che, con orgoglio e sacrificio, si proponesse come una rinnovata spinta collettiva all'avanguardia, anche epistemica, di fronte al mondo intero. Nell'autunno del 1968 – dopo le prime mostre alla galleria La Bertesca di Genova nel 1967 e alla galleria de' Foscherari di Bologna nel 1968 – questo cambiò improvvisamente, con *Arte Povera più Azioni Povere*, progetto a cura di Celant organizzato da un giovanissimo collezionista salernitano, **Marcello Rumma**, figura in anticipo sui tempi, oggi lo definiremmo un "imprenditore culturale", e che fu di fatto anche il primo mecenate di Celant. L'evento rappresentò il momento di

sostanziale affermazione delle ricerche afferenti all'Arte Povera, alla loro prima presentazione in uno spazio pubblico. In mostra erano presenti le opere di **Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario e Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio**, e le azioni – che si spinsero anche al di fuori dello spazio espositivo, per occupare la città e il paesaggio – di **Riccardo Camoni, Paolo Icaro, Pietro Lista, Gino Marotta, Plinio Martelli, Carmine Limatola (Ableo), Annemarie Sauzeau Boetti**, lo Zoo di Pistoletto. La mostra coincide anche con l'avvio dell'internazionalizzazione dell'Arte Povera grazie all'invito da parte di **Piero Gilardi** di artisti come **Richard Long, Jan Dibbets** e **Ger van Elk** (ma molti di più erano, nella lista di Gilardi e Rumma, gli artisti da invitare, fra cui anche dagli USA **Bruce Nauman**).

Gli Antichi Arsenali di Amalfi non ospitarono solo la mostra e le sue azioni performative, ma anche un convegno intitolato *Assemblea*, e tutto avvenne in contemporanea, in soli tre giorni: 4, 5, 6 ottobre 1968. Come ha scritto **Lara Conte**, la mostra fu il prototipo di quella inedita “mostra-laboratorio” che precede di qualche mese gli analoghi esempi costituiti dalle mostre del 1969 *Op Losse Schroeven* e *When Attitudes Become Form*, curate rispettivamente da **Wim Beeren** allo Stedelijk Museum di Amsterdam e **Harald Szeemann** alla Kunsthalle di Berna, ed è l'emblema quindi di quel “radicale *ri-orientamento*”: dall'opera intesa come oggetto statico e definito una volta per tutte si passa a una processualità imprevedibile e liberatoria. Per questo ciò che accadde ad Amalfi in quegli irripetibili tre giorni si colloca da molti punti di vista (storico, artistico, curatoriale), come scrive appunto Conte, “*alla frontiera*”. È uno spartiacque. C'è un prima e un dopo Amalfi, nella storia dell'arte italiana, e internazionale.

Pochi mesi fa si è inaugurata al MADRE di Napoli la mostra a cura di **Gabriele Guercio**, con il sottoscritto, *I sei anni di Marcello Rumma: 1965-1970*. Una mostra che ha colmato un vuoto e che Guercio ha condotto mirabilmente, con il coraggio e la lucidità che molti curatori non hanno, sul crinale fra buio e luce: oggi diamo infatti per scontata l'illuminazione che quelle intuizioni rappresentarono, e che invece, allora, era ancora in fieri, qualcosa di inconcepibile, un salto nel vuoto in cui, forse, solo Rumma, Celant e i loro

artisti avevano le idee ben chiare, o in cui si assunsero comunque l'azzardo della prova.

Durante la ricerca condotta in preparazione della mostra presso l'Archivio custodito, con estremo rigore e giustificata passione, da **Lia Rumma**, scoprimmo una lettera, che ritengo uno dei documenti più preziosi e rilevatori della storia dell'arte italiana contemporanea, e delle relazioni che essa si apprestava a intrattenere, nuovamente, con il resto del mondo. In quella lettera Celant scriveva a Rumma consigliandogli di invitare a Amalfi tutta la critica italiana emergente dell'epoca, perché quello che stava per accadere non aveva un possibile paragone: sarebbe stato come essere presenti alla nascita del Futurismo, non era quello il momento di distanziarsi o distinguersi, ma di unirsi e di fare sistema. Lo richiedeva non solo quello che gli artisti stavano facendo, la loro visione, il loro impegno, la loro radicalità, ma anche l'arte italiana stessa se voleva avere una chance di essere vista, ascoltata e presa sul serio di nuovo, e proprio nel momento in cui l'arte nord-americana stava prendendo invece il sopravvento. Rumma lo fece, e di fatti tutta la critica d'arte dell'epoca fu, per tre giorni, presente insieme a Amalfi, a celebrare la nascita dell'Arte Povera! Affiancata da una discussione assembleare tra gli artisti, i critici e il pubblico sull'arte come esperienza e sul rapporto tra azione estetica e azione politica, la mostra non fu però per Celant, Rumma e gli artisti solo la consacrazione dell'Arte Povera, poiché ad Amalfi si tennero in effetti gli Stati Generali dell'arte italiana. E anche se, come riferisce **Tommaso Trini** su *Domus*, molti artisti preferirono non partecipare al convegno, che sembrò a loro potenzialmente distante dal clima liberamente vissuto nei giorni precedenti, e preferirono organizzare una partita di pallone, quello fu un momento di autentica condivisione, pur nella tensione vissuta: come scrive Conte, siamo anche in questo caso "*alla frontiera*" nel senso di una convivenza temporanea fra orientamenti difficilmente conciliabili ma che, in quei tre giorni, provarono a trovare ragioni e strumenti di conciliazione e collaborazione. Con Celant furono presenti, fra gli altri, **Renato Barilli**, Dorfles e Trini, oltre agli intellettuali attivi in quegli anni a Salerno – fra cui **Achille Bonito Oliva** e **Filiberto Menna** – e persino artisti che non erano in mostra (e non perché non invitati, ma questa è un'altra storia) e che vollero essere presenti, come **Emilio Prini** e **Pier Paolo Calzolari**. Al catalogo, edito nel 1969 dalla neonata casa editrice Rumma Editore, avrebbero contribuito **Giovanni Maria**

Accame, Giuseppe Bartolucci, Vittorio Boarini, Pietro Bonfiglioli, Bonito Oliva, Dorfles, Gilardi, Henry Martin, Menna, Daniela Palazzoli, Concetto Pozzati, Angelo Trimarco, Trini e una lettera dallo Zoo. Inoltre era presente a Amalfi anche un giovane **Lucio Amelio**, che di lì a poco avrebbe organizzato molte mostre degli artisti a Amalfi e con cui Celant avrebbe collaborato in seguito in numerose occasioni, per esempio come autore della fondamentale monografia *Beuys. Tracce in Italia* (Amelio Editore, 1978): ho il sospetto che, in questo caso, tutto fosse nato alla mostra di **Joseph Beuys** *La Rivoluzione Siamo Noi* (1971) alla Modern Art Agency, o alla lunga tavolata estiva della casa napoletana di **Pasquale** e **Lucia Trisorio** documentata in una fotografia del 1972 in cui compaiono, fra gli altri, anche Amelio, Beuys e Celant. L'esigenza di rinnovamento comunemente sentita a Amalfi significò la sperimentazione di nuove pratiche teoriche – che dall'idealismo hegelocrociano procedevano verso la fenomenologia di **Edmund Husserl** –, significò la provocazione di inediti incroci fra le discipline e la messa a punto di una tenuta etica del gesto artistico che conferiva all'artista una riscoperta dimensione pubblica. I processi innescati a Amalfi erano tesi a ridisegnare la fisionomia stessa del territorio, riconfigurandolo non più solo come luogo geografico, ma come laboratorio culturale. Poco importa quindi se, come alcuni affermano, l'esperienza dell'Arte Povera quale ipotesi unitaria si consacrò e allo stesso tempo si interruppe a Amalfi. E poco importa che, come rivelerà di lì a poco il catalogo della mostra, la polifonia delle voci critiche, forse già insofferente della coesistenza, si impegnasse nei distinguo. I tre fulgidi, caldi, azzurri, umidi, felici giorni di Amalfi sconvolsero il mondo, e ancora oggi la pur brevissima mostra (più un happening che una mostra) è considerata fra le cento più importanti del XX secolo.

Pochi curatori come Celant hanno creduto nella possibilità di ri-conferire all'Italia la grandezza estetica ed etica di una grande stagione di rinascenza e di umanesimo. Ed è da questa matrice che, ancora anni dopo, e perfezionando il suo "metodo", sarebbero derivate mostre come *Identité Italienne* al Centre Pompidou di Parigi (1981) e *The Italian Metamorphosis* al Solomon R. Guggenheim Museum di New York (1994). Ma anche quella mostra in cui Celant brevettò fin dal titolo la sua formula "*Italia International*", ovvero Italia come crocevia internazionale: nel 1993 quest'aggettivo compare nel titolo di *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, al Castello

di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, a cura di Celant con **Paolo Fossati** e Gianelli. Ma è ancora a Amalfi che si mise a punto anche il rapporto di Celant con l'italianissima tradizione del mecenatismo, che ritroverà e perfezionerà nella relazione con **Patrizio Bertelli** e **Miuccia Prada**. Parlando una sera con **Francesco Vezzoli** paragonammo Miuccia Prada a Caterina de' Medici o a Isabelle d'Este, accostamento che io preferisco per il suo ideale e appassionato Studiolo (una Fondazione Prada ante litteram), e per le corrispondenze con **Leonardo** a cui la duchessa si rivolgeva per avere un suo ritratto (leggetele, sono pagine quasi imbarazzanti per quanto sembrano contemporanee). E non c'è dubbio che le mostre di Celant alla Fondazione Prada rappresentino la misura aurea anche dell'ormai compiuto "metodo Celant".

4. RADICALITÀ: L'ESERCIZIO DELLA "POVERTÀ" IN ARTE

In una nostra conversazione di alcuni mesi fa Michelangelo Pistoletto definì l'Arte Povera un'esperienza "*radicale*". Non solo e non tanto nel senso che essa fu rivoluzionaria, e lo fu, quanto piuttosto nel senso che essa tendeva a ricercare e a rivendicare le proprie radici, e quindi a mettere radici. È una definizione che rispecchia l'epoca in cui l'Arte Povera si formò, di contrapposizione a un'arte intesa come oggetto di consumo e una tendenza all'asservimento dell'individuo e al distacco fra elementi invece interconnessi (animali, vegetali, minerali). Radici quindi anche europee e italiane, radici fra città e campagna, radici morali, contrapposte alla largesse anonima e alla ricerca di supremazia unilaterale nord-americana. Ma è anche, questa della radicalità dell'Arte Povera, una definizione che sembra ancor più vera e ancor più necessaria adesso, in un'epoca di sradicamento indotto dalla globalizzazione e di accentuazione dell'immaterialità della rivoluzione digitale. Per essere radicali bisogna essere poveri? Ricchezza o Povertà? Ma come fa uno che si è inventato l'Arte Povera a lavorare poi per musei come il Guggenheim e la Fondazione Prada?

Lo spiega Celant stesso com'è andata, in un'intervista del 2017 su cui spesso mi sono soffermato in questi giorni: "*Da circa un secolo, da Duchamp in poi, c'è stato il tentativo di togliere all'arte l'aura, cioè quella sostanza sacra che rendeva l'oggetto artistico qualcosa di venerabile. Ma non è andata proprio*

così. Il feticcio dell'arte ha resistito a ogni laico assalto e ha trovato un alleato fortissimo nel feticcio economico. Non è tanto un simbolo quanto una forza che ti scappa da tutte le parti. [lo] per un verso sono un meccanismo che ha contribuito a consolidare questo tipo di realtà. Dall'altro ho cercato di contrastarlo, ma è difficile ribellarsi, anche se la ribellione è un'ombra che mi ha seguito fin dall'Arte Povera. Tutte le volte che provi a mettere in crisi il sistema, ne rinnovi il valore. Anche se dicessi che l'oggetto d'arte non esiste, continuerebbero a esistere le conseguenze. Sono queste che si impongono“.

La povertà, per Celant, è quindi un esercizio che non nega la ricchezza ma che prova a comprenderla, a svelarla e a imbarazzarla, con la nuda verità. E che, soprattutto, la prende molto sul serio, proprio perché la ricchezza, anche quando appare ridicola, andrebbe presa molto sul serio. Se appunto la ricchezza, il valore feticistico associato alla percezione e al desiderio, ancor più che alla valutazione economica, di un'opera d'arte... fosse proprio il fattore che ne ha frenato l'apparentemente ineluttabile perdita di “aura”... costituendone anzi un'altra in parte o del tutto inedita. L'Arte Povera – nata da un teatro di vita che non fu solo quello di **Grotowski** ma anche il *Living Theatre* di **Julian Beck** e **Judith Malina** – non fu un'avanguardia nel senso che ha guardato più avanti (come era accaduto alle avanguardie storiche dell'inizio del XX secolo, fra cui il Futurismo italiano). Fu, ed è, un'avanguardia nel senso che ha guardato, e guarda, più a fondo, verso il basso, alla radice. Si fa processo fra i processi. Non contrappone ma indica l'equivalenza fra cultura e natura, fra oggetti e energie (fisiche e mentali). Accoglie in sé l'evoluzione collettiva di tutti i corpi e di tutte le materie, partecipando alle loro reciproche “*vibrazioni*” (come non citare autrici quali **Jane Bennet** che, come e insieme a molti altri, pure scriveranno di questi e analoghi argomenti molti anni dopo, ormai testimoni dell'evidenza di un'episteme multi-specie e ecologica, e quindi a prescindere anche dalle opere *poveriste*?). Se viviamo alla fine dell'era dell'umano, il cosiddetto *Antropocene*, l'Arte Povera non è solo l'arte del passato prossimo, ma forse è anche l'arte del prossimo futuro.

Forse proprio perché ci ha indicato che l'arte si può fare anche con quasi nulla, con quel poco che ci rimane, che l'arte è, o potrebbe essere, come l'aria, l'acqua, il fuoco, la terra. O come le idee, i ricordi, le premonizioni, gli archetipi. È strano come tutto ciò sembri più plausibile appena ci si allontani dallo

standard occidentale contro cui la guerriglia di Celant fu appunto sferrata. Nei tanti seminari condotti in Afghanistan, durante la preparazione della posizione di *DOCUMENTA(13)* a Kabul e Bamiyan, il dialogo con gli studenti ci ha spesso condotti lì: a renderci conto che non è necessariamente una limitazione ma una libertà poter creare con quello che si ha, anche se non ci sembra che qualcun altro lo potrà, o vorrà, mai definire “arte”. Piccola nota: a Kabul, dove si tennero quei seminari, vivevamo per alcuni mesi all’*One Hotel* di Alighiero Boetti, un po’ come se avessimo accettato il suo invito, ma con quarant’anni di ritardo (ce lo fece notare **Mario Garcia Torres**, facendoci sentire – noi che molti di questi artisti non li abbiamo conosciuti di persona – di non essere mai stati così vicini all’Arte Povera).

E forse nessuna mostra fra tutte quelle curate da Celant (il cui numero esatto è consultabile presso lo Studio Celant) ha esaltato la radicalità di questa libertà fatta anche di plasticità dello spazio e di irrilevanza del tempo quanto la retrospettiva di **Giulio Paolini** alla Fondazione Prada di Milano nel 2003 e, dieci anni dopo, la ricreazione alla Fondazione Prada di Venezia della mostra collettiva curata da Szeemann nel 1969 alla Kunsthalle di Berna (*When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, a cura di Celant in dialogo con l’artista **Thomas Demand** e l’architetto **Rem Koolhaas**). Entrando nella mostra a Milano l’immenso spazio sembrava vuoto, la mostra differita, l’opera assente. Il fulcro di questa mostra epocale era del resto una mostra mai avvenuta, la prima dell’artista, indicata al centro dello spazio-tempo espositivo da *Ipotesi per una mostra* (1963), punto di attrazione trasparente da cui si irraggiavano, in un paradossale quanto lineare ordine cronologico, le opere dell’artista dal 1964 (anno della prima mostra realizzata a Roma) al 1972 (anno della prima monografia, a cura di Celant, Sonnabend Press, New York). Un “*castello incantato*”, secondo le parole dell’artista, in cui il tempo non è più quello storico (pur presente, e come avrebbe potuto essere altrimenti), ma quello universale dell’lo collettivo della storia dell’arte. Lo stesso tempo, categorico e malleabile, in cui una mostra del 1969 non si ricrea nel 2013 (pur se queste sono le date, e come avrebbe potuto essere altrimenti), ma si crea nel 1969 e nel 2013, operando lungo l’asse storico fra l’intuizione sperimentale originaria e la sua ricezione storiografica, racconto di come il cambio di paradigma segnato da quella mostra e da quelle opere si sia sì storicizzato, nella sua canonizzazione, ma di come al contempo abbia mantenuto la

permanente urgenza e vitalità della mostra e delle opere, come se il tempo non fosse passato.

Se pensiamo anche a un'altra mostra di impianto retrospettivo curata da Celant, *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943* (Fondazione Prada, Milano, 2018), potremmo pensare fin dal prefisso *Post* a una pratica curatoriale postmoderna della citazione, di pastiche narrativo costruito tagliando, incollando e combinando frammenti di grandi narrazioni ormai concluse. Ma Celant non taglia, non incolla e non combina niente nelle sue mostre. E per lui le narrazioni non sono concluse, ma rimangono disponibili. Nel progetto della mostra, opere, documenti e allestimenti non reperibili o andati distrutti formavano infatti grandi ambienti fotografici in bianco e nero, percorribili, in cui erano presentate, ben distinte ma integrate, forme e colori delle opere, documenti e allestimenti giunti invece fino al presente della mostra dal ventennio dell'arte fascista (sia detto fra parentesi: solo lui poteva avere la sfarzosa libertà intellettuale di affrontare, alla Fondazione Prada, un tema del genere). Se Celant è postmoderno, quindi, lo è come certe figure nei dipinti di **Fernand Léger** o negli affreschi di **Diego Rivera**: la meccanica filologica con cui costruisce storie dell'arte è a vista, funzionante ed è, implacabilmente, in piena azione. Forse per questo acquisisce un significato anche che la programmazione alla Fondazione Prada non inizi, nel 2015, con una mostra a cura sua ma con *Serial Classic* (Milano, a cura di **Salvatore Settis** e **Anna Anguissola**) e *Portable Classic* (Venezia, a cura di Salvatore Settis e **Davide Gasparotto**): due mostre sulla copia nel mondo antico che sono però anche due mostre *in disguise* sulla storia della Pop Art, o sulla futuribile arte algoritmica dell'A.I. Mostre appunto *in disguise*, e quindi solo ipotizzabili, che avrebbero potuto però essere curate da Celant. Celant stesso aveva affermato di non aver inventato l'Arte Povera, lasciandoci quindi liberi ora di ipotizzare, almeno un po': "*Non dite che ho inventato l'Arte Povera: è un'espressione così ampia da non significare nulla. Non definisce un linguaggio, ma un'attitudine. La possibilità di usare tutto quello che hai in natura. Non c'è una definizione iconografica dell'Arte Povera*".

In questo senso potremmo affermare che Celant, oltre ad aver coniato la definizione (o, meglio, la sintesi nominale) dell'Arte Povera storicamente intesa, forse ha anche indicato l'esercizio della povertà in arte come una più

ampia e continua sollecitazione a andare alla radice delle cose, a farci bastare anche quel poco che rimane per continuare a fare arte. E quindi come un costante ritorno anche alle opere, mostre, artisti, testi e teorie già esistenti, sollecitandole a liberarsi di se stesse in quanto *accadute-una-volta-e-per-sempre*, e rendersi invece disponibili e riscoprire la propria libertà e radicalità, innanzitutto quella di poter essere nuovamente inventate, perché se ne sente ancora l'esigenza. E magari proprio quando c'è più bisogno di loro, per esempio nella guerriglia contro l'ossidazione e l'obsolescenza di una cultura *H24, all-in-one, user friendly, corporate*, di una cultura predeterminata e prevedibile basata sull'oblio collettivo, sull'assenza populista di alternative e sull'autodistruzione programmata. Contro ogni cultura disumana, un po' come quella che si staglia di fronte a noi. Se è così sono molteplici, per quest'"arte povera" (indicata con la "a" e la "p" minuscole per distinguerla dall'altra, di cui è la logica conseguenza) le battaglie ancora da combattere... Per tutte queste, e per molte altre ragioni, per me, come per molti altri, Germano Celant non c'era ma, oggettivamente, c'è.

5. CARO GERMANO...

Caro Germano,

è un po' che non ci sentivamo...

"Celantiano"... Lo so che non ti piacerà l'aggettivo che ho usato in questo testo.

Non te l'avevo mai detto, ma da qualche tempo l'ho sentito usare, anzi, piuttosto spesso ormai... e, in effetti, anche io ogni tanto, ti confesso, lo uso...

Ci sono tante altre cose che vorrei dirti, e vorrei chiederti alcuni consigli, come ti avevo accennato...

E poi abbiamo i nostri progetti, su cui lavorare...

Ti dobbiamo inviare quel contratto, lo so, domani chiamo la referente...

E tu mi fai sapere per il prestito di quell'opera?...

Ah, ho ricevuto il tuo catalogo, è bellissimo...

A presto, quindi...

Sentiamoci.

Quando vuoi...

Daniele Capra
Dopo di lui il diluvio

Artribune, 4 maggio

Sensibile, talentuoso, geniale, di potere, dispotico. Celant è stato un generale d'armata della curatela, un gigante sulle cui spalle scoscese e spigolose molti si sono inerpicati per vedere a distanza. Senza ombra di dubbio una delle più importanti figure di critico del Novecento – e uno dei pochi italiani a essere conosciuto e stimato a livello internazionale –, Celant è stato nel contempo un raro esempio di curatore *militante*, disposto a combattere per difendere i propri artisti e la propria visione del mondo, e un autoritario padre-padrone che non tollera distanze, infedeltà, ripensamenti o critiche.

GERMANO CELANT, L'ARTE POVERA E NON SOLO

Nonostante risulti limitante ridurre cinquant'anni di febbrile attività al pure centrale episodio dell'Arte povera (concetto tanto semplice quanto geniale poiché descrive, simultaneamente, sia l'approccio alla materia da parte dell'artista che il dispositivo interpretativo dell'opera, di ordine politico-antropologico), va sottolineato come esso abbia segnato metodologicamente un cambio del paradigma e del *modus operandi* dell'intellettuale che si occupa di arte contemporanea. Non solo quindi l'Arte povera stava generando dal punto di vista fenomenologico una nuova lettura della realtà e dell'opera prima assenti (e continuerà a farlo negli anni successivi), ma a mutare erano prima di tutto la funzione e le modalità del sodalizio tra artista e critica nella società dei consumi, quando ancora la figura del curatore per come lo conosciamo ora non esisteva e la critica, essenzialmente, continuava a profumare di libri, documenti e storia dell'arte, non essendosi ancora sporcata più di tanto le mani con il presente. Celant, anche grazie all'inesausta spinta personale, dimostrava cioè che era possibile non solo disporre, interpretare e classificare quello che gli artisti avevano prodotto in un passato anche prossimo, ma agire direttamente affinché l'arte, a partire dal processo generativo concettuale, accadesse nel presente e si concretizzasse in forma reale e visibile. L'opera dell'artista, la mostra in galleria o al museo, il testo del curatore smettevano di

avere la funzione di semplice descrizione, di comprensione, di glossa rispetto alla realtà, per assumere quella – marxista – di innesco di un mutamento, di una discontinuità o di una frattura.

Corollario implicito di questo nuovo teorema è stata la continua stretta vicinanza con gli artisti, l'idea di costituire un gruppo (in modo informale), e il continuo lavoro, anche dal punto di vista teorico e pubblicistico, sui temi identitari dell'Arte povera e sulle logiche da cui erano sottesi. Il sodalizio intellettuale con gli artisti ha così, nel tempo, portato a porre all'attenzione pubblica una sensibilità e degli argomenti nuovi, facendo di Celant il militante difensore dal punto di vista culturale e politico. La militanza diventa così non solo condivisione di una missione in una determinata temperie culturale rispetto a un tempo circostanziato, ma una missione più ampia, che implica il farsi carico di un progetto fino a quando è inesaurito (e quindi per anni). Ma la pratica di Celant, un po' come è stato per **Harald Szeeman**, è contraddistinta dall'essere *free lance*, dal fatto cioè di lavorare con gallerie e, soprattutto, musei e centri d'arte, ma in forma indipendente e libera. Nasce così una nuova modalità di condurre la professione: nasce cioè il curatore, il quale ha cura di un progetto, che necessariamente gli corrisponde, ma non è soggetto aprioristicamente a vincoli di sorta o a negoziazione di logiche altrui. È cioè egli stesso a determinare la propria agenda intellettuale, a scegliere i campi di indagine e sviluppare la propria poetica: svincolato da una logica istituzionale, sarà egli stesso a condividere con le istituzioni il frutto della propria ricerca, gli esiti della propria indagine.

L'EREDITÀ IMPOSSIBILE DI CELANT

Non è questo lo spazio per analizzare una carriera così articolata, significativa e di successo, fatta di pensieri, idee, libri e monografie, relazioni, stimoli, polemiche di ordine economico, mostre internazionali meravigliose come la recente retrospettiva di **Kounellis** alla Fondazione Prada a Venezia, e perfino *cover* che sono sembrati inutili virtuosismi da laboratorio. Ma cosa rimane di tutto questo lavoro nella pratica dei curatori attivi ora, internazionalmente o anche solo nel nostro Paese? Chi può essere, *mutatis mutandis*, il suo erede, tanto dal punto di vista professionale quanto per il peso politico a livello globale? Chi ha oggi la forza e la persuasione per coinvolgere

i più importanti soggetti istituzionali o privati? Chi oggi riesce a condividere un percorso così rigoroso con un gruppo di artisti così dotati? Difficile coglierlo adesso. La condizione intellettuale è cambiata, gli artisti sono troppo spesso tenuti in scacco dalla propria marginalità, e le mostre, probabilmente, non hanno più le medesime ragioni espressive, culturali e politiche di un tempo. **Anzi la cultura si sta dissolvendo, trasformandosi in lusso o in merce.** Celant scompare ed è una iattura per il nostro Paese, poiché probabilmente nessuno sarà in grado di farne le veci o di avere un ruolo così di peso nel settore dell'arte contemporanea. Internazionalmente saremo così ancora più deboli, rassegniamoci. Povera arte, poveri noi.

Massimiliano Gioni
Cosa ho imparato da Celant

Artnet, 4 maggio

For as long as I can remember, I have been shocked by the fact that Germano Celant wrote the Arte Povera manifesto in 1967, when he was 27.

At the same age, I had moved to New York as the editor of *Flash Art*, the very magazine where Germano published his “Notes for a Guerrilla War”. His apartment in New York was on 12th Street and 4th Avenue, a few blocks west from where Francesco Bonami used to live and a couple blocks north of where Maurizio Cattelan—still unable, either financially or psychologically, to afford his own place—shared an apartment with a roommate.

I was living on 18th Street as a guest of RoseLee Goldberg, who saved my life by letting me live with her and her family because my monthly salary from the magazine was \$500. She and Germano went way back, and had collaborated on a small but fabled book and exhibition in London in the 1970s.

By the time I got to New York at the end of 1999, Germano was already a kind of living legend: for his role in the Arte Povera movement; his shows at the Guggenheim and the Palazzo Grassi, where he had been one of the last disciples of Pontus Hultén; his collaborations with Ingrid Sischy for *Artforum* and *Interview*; his radical exhibition, “Ambiente/Arte,” for the 1976 Venice Biennale, which he also directed in full in 1997, and had less than six months to organize; and the hundreds of books, catalogues, and exhibitions he put together for virtually every museum in the world, from the Pompidou to the Art Gallery of Ontario.

He was revered and feared and sometimes bad-mouthed for his presumed greed and authoritative style, and in certain Italian circles, he was believed to have controlled the art system for decades. In 2000, he curated the controversial Giorgio Armani exhibition at the Guggenheim, which had been paid for by the designer; 15 years later, he caused somewhat of a scandal by curating the exhibition “Art & Foods” for the Expo in Milan for a €750,000 contract. Whether you liked it or not, one had to give him credit for making the curatorial game bigger than anyone before him.

All this is to say that when I moved to New York, Germano was for me literally a landmark: his house was a place that I would point out to friends and visitors from Italy, his career a series of milestones I would keep an eye on to understand how I was doing.

And yet, even as established as he was, some of his best work was still to come in the form of a series of group shows in Venice and Milan at the Fondazione Prada, which he had been directing since 1995: “The Small Utopia: Ars Multiplicata” (2012); “Art or Sound” (2014); “Post Zang Tumb Tuuum” (2018); and his somewhat contentious remake of Harald Szeemann’s “When Attitudes Become Form” (2013).

Famous were his rifts with younger curators. But for some reason, with me, he always proved to be the kindest and most generous colleague—if not a big brother or an uncle, at least a benign godfather. After he received the Agnes Gund Curatorial Award from Independent Curators International for his reinterpretation of “When Attitudes Become Form,” I remember teasing him for finally winning a prize for a show he had copied from someone else.

To his credit, he was not incapable of very negatively reviewing an exhibition after having complimented you in person. I took that as a form of honesty, even though I am sure sometimes it was a kind of strategy. But he knew how much I had admired his *Arte Povera* book, and how it had literally changed my life when I had encountered it at age 16. I had secretly hoped that a book of mine could have the same effect, if not on him, then at least on some young teenager somewhere.

He was a man of great appetites. Once, during a tour of his house, which doubled as a laboratory, he proudly pointed to Bruce Nauman’s drawing for his historic sculpture, *From Hand to Mouth*, saying that it was the only artwork he had ever paid for. He had acquired it from legendary gallerist and agitator Seth Siegelau, I believe for a few hundred dollars, and it sat among many other great gifts and trades from dozens of artists. (Another sweet memory of that visit was seeing his then 10-year-old son, Argento, jumping and playing among the artworks which he proudly proclaimed as his own. Those who had known Germano for years used to say that after he met his wife, Paris, with whom he had Argento, he became warmer and kinder.)

In spite of his punk rock appearance—leather vests, jade rings, cowboy belts—Germano always had the slightly maniacal precision of an accountant. After all, at age 30 in 1970, he organized an entire exhibition for the Galleria Civica in Turin about Conceptual art drawn

from his own meticulously organized archive. He owned thousands of books, distributed between his home and countless storage spaces, all dutifully catalogued. At last count, he claimed to have 80,000 volumes, including magazines. Until just a few years ago, he even still kept some of them in his mother's house in Genoa.

A tour of his house was never complete before a visit to the room packed with the many books he had authored. I had been trying to collect many of his historical publications, and one of them—the catalogue for “Ambiente/Arte”—I had been trying to obtain for some time. It was one of the hardest of his books to find, and I once even offered 10 of my own catalogues to him in exchange for one of his old copies of the publication, but he still didn't capitulate. I eventually bought it online years later.

During one of these visits to his home, in the company of Paul McCarthy, the artist told Germano that he had loved the Arte Povera book so much, that when he was young and broke and couldn't afford to buy his own copy, he shared one with a friend: they literally cut it in half and held on to their own parts, which they exchanged periodically.

Germano's presumed arch-rival in the Italian art system, Achille Bonito Oliva, used to tease Germano by saying that his initials stood for General Catalogues, as to indicate his ability to release an impressive number of catalogues raisonnés every year. And it was impressive: in just over one year, between 2019 and the first months of 2020, Germano had published monographs on Richard Artschwager, Marco Bagnoli, Kaws, Jannis Kounellis, Mimmo Rotella, Franco Toselli, Emilio Vedova, Doug Wheeler, Michele Zaza, and probably many others.

And yet, for all his professionalism and efficiency, when a few years ago I interviewed him about his relationship with Alighiero Boetti and the birth of Arte Povera, he proudly said that the mythical origin of the movement owed perhaps less to Maoist student revolts or to Jerzy Grotowski (the Polish theater director from whom Celant borrowed the notion of a “poor” art), than to the consumption of large quantities of recreational drugs in artists' studios.

At the time, Germano was still a 25-year-old kid, and a pupil of art historian Eugenio Battisti, whose most famous book, *L'Antirinascimento* (the anti-Renaissance), displayed a contrarian attitude that would have rubbed off on the young Celant. Anyway, whatever they were smoking, it clearly served them well. I

still remember one of the pages in the beautifully and starkly designed *Arte Povera* book that had an entry by Michelangelo Pistoletto that read: “Dear Germano, the word ‘povera’ is ok. You rich, me poor, it’s not ok. You poor, me rich, it’s not ok.” This was the climate of idealism and rebellion that fed their dreams.

And Germano’s relationships with his old friends did not dissolve. In 2013, as I was sitting with Marisa Merz in her house (she was 87 years old at the time), her phone buzzed with a message: it was Germano wishing her a happy new year. That stayed with me as an image of continued friendship, support, and respect, and as a reflection of a relationship between artist and curator that had lasted for more than half a century. That intimacy proved to me—if it was at all necessary—that Germano was a great friend of artists.

As his early days prove, despite Celant’s precision and accuracy in his accountings, he was allergic to bureaucracy. He would say proudly that when he was working as a curator at the Guggenheim, he never had an office: he only had a chair. He still belonged to a generation for whom museums had to be reinvented and transformed. He was still a troublemaker, even though he had recently described himself to me as a tinsmith.

Starting, I believe, in 2006, I would periodically receive an email from Germano or from one of his collaborators at the Studio Celant asking for the catalogue of one of my recently opened shows. I think I still have the email in which he asked me for the book for my show, “After Nature,” about which he had read a review in the *New Yorker*. Every time he asked for a catalogue, I knew I was doing something right, or at least good enough to capture his attention. The last time I saw him in New York, at the Armory Show at the beginning of this past March, he said he was coming to see the Peter Saul and Jordan Casteel exhibitions at the New Museum. And that meant more to me than he probably knew.

Massimo Minini
Il gallerista e il curatore

Il Sole 24ore, 30 aprile

Ogni giorno arrivano messaggi da leggere, video da guardare, appelli da firmare. Oggi per favore non mandateci niente. Non abbiamo più voglia di questi giochi. Non servono a niente, per favore un po' di silenzio. **Germano Celant** (1949/2020) ha terminato la sua vita su questa terra e noi abbiamo perso un amico oltre che un grande interprete e organizzatore di mostre della nuova arte. Dare tempo al tempo e mettere al mondo il mondo come avrebbe detto **Boetti**. Lui c'era riuscito.

Tutto questo agitarsi, questo darsi daffare nelle arti: un grande gioco al massacro. Celant, invece, aveva portato un approccio più da storico che da capitano di ventura. Dalla lanterna di Genova al Guggenheim. Dalla Salita Oregina, il luogo della mitica comunità dell'Oregina a Genova, alla sua Fondazione di Milano. Dal «Marcatrè» all'Arte Povera. Da Venezia a Kassel. Dal biliardo al poker. Con occhialini tondi e anelli alle dita, anelli d'Argento come il nome del suo bimbo. Fondatore di una nuova identità: identité italiane. Mi ha raccontato un giorno che, non trovando «Artforum» in Italia, era andato a New York a comperarlo. Alzava il sopracciglio sinistro e gli scappava un sorriso d'intesa in queste occasioni di complicità, come a dire: "sembra che l'abbia detta grossa, vero? Invece proprio così è andata". A New York si fermerà un po' più del previsto. Acquista i numeri di «Artforum» che cercava, ma diventa anche caporedattore. Inoltre, en passant, siederà al Guggenheim Museum su una poltrona molto importante.

Oggi il mondo ha perso un gigante. Ma nel disastro di questo pandemonio Germano ci ha lasciato una grande eredità. Oggi siamo più disperati da un lato e più ricchi dall'altro. La sua lezione è stata importante: ci ha insegnato un metodo, una diversa consapevolezza, un modo di guardare alle opere d'arte senza filtri, un sistema del tutto nuovo per mostrarle seguendo i desideri dell'artista. Germano diventa coautore e complice, non solo narratore di interpretazioni ex post. L'invenzione dell'Arte Povera è solo un passaggio, poi è venuto tutto il resto, compresa la sua forza fisica, oltre quella mentale, per affrontare lunghi viaggi fatti per vedere, capire, fare, inventare; forza necessaria per imporre il "modo italiano" nei mitici sessanta e settanta che oggi ci appaiono così grandi ma lontani. Giri del mondo che lo hanno lasciato senza forze e senza difese.

Ci piace pensarlo ora mentre viaggia a velocità che noi non conosciamo, verso l'infinito, come dice il titolo di una famosa opera di **Giovanni Anselmo**. Tutti viaggeremo così in quei momenti, ma Germano lascia dietro di sé una scia luminosa.

Una scia d'Argento.....

Michele Dantini
Critico baby boomer

Doppiozero, 30 aprile

La morte non si addice a un *baby boomer* come Germano Celant, e per questo risulta più difficile scriverne quando il critico e curatore genovese è appena mancato. L'arte occidentale ha spesso colloquiato con il Dolore e l'Assenza, esortato alla Pietà, illustrato lo Smarrimento e la Costernazione. Ma niente di tutto questo è *Arte povera*, soprattutto nella comunicazione, politica, anzi più, politicistica che ne dà Celant agli inizi del movimento. *Arte povera* è per lui il contrario: certezza di sé e del proprio diritto, baldanza, vocalità, protesta. È adesso, per Celant, il tempo degli onori e delle esequie. E tuttavia, a distanza, diventerà sempre più chiaro che una valutazione della sua attività è inevitabilmente molteplice e complessa. Né possono mancare riserve, anche gravi, sulla sua attività di critico e "studioso".

Vogliamo parlare qui del Celant imprenditore di successo del brand *Arte povera*, che esclude o include autocraticamente, distribuisce *royalties* e lascia fuori, per motivi mai chiariti, Gilardi e Piacentino, per tacere di Marisa Merz? O del Celant titolare di un immenso e inaccessibile archivio, che di fatto privatizza la memoria pubblica? Vogliamo parlare delle perplessità maturate a suo riguardo da una critica ben altrimenti rischiosa e perspicace, come Carla Lonzi? O magari della pervicace riproposizione editoriale, in anni recenti, di ricostruzioni ormai scadute, presentate come tuttora valide e perfino normative? O dei bruschi mutamenti di prospettiva critico-storiografica, regolarmente sottaciuti, come nel caso delle tante e opposte interpretazioni di Piero Manzoni succedutesi nel tempo, dal 1974 a oggi? O infine della capricciosa autoinvestitura come «storico» e «studioso», ormai pluridecennale? Eppure era ed è chiaro a tutti che dello studioso di rango Celant non possedeva né la latitudine di interessi né i requisiti del dubbio e della sottigliezza.

Arte povera nasce una sera di settembre, a Genova, nel 1967, alla Galleria La Bertesca. Qui Celant inaugura una mostra di tendenza, cui partecipano artisti emergenti suddivisi in due raggruppamenti. *Arte povera* appunto; e *Im Spazio*. In quello stesso momento le università e i licei italiani sono in subbuglio: gli studenti chiedono tecniche e punti di vista interpretativi nuovi, non semplici nozioni. Ma l'inquietudine non è solo in aula. Nelle fabbriche del "triangolo industriale" l'epoca del riformismo neoilluminista sembra finita e la congiuntura economica calante si salda, nell'opinione pubblica nazionale, alle inquietudini suscitate dall'intervento americano in Vietnam. In breve: niente

più *pax* sociale, niente più mito americano né fede nel kennedysmo di inizio decennio.

Si è spesso insistito, ancora in anni recenti, sui tratti politici (o politicistici) dell'Arte Povera. Tuttavia questo sembra non essere altro che la proiezione retrospettiva di un'ortodossia che al tempo non esiste, un pedante anacronismo in chiave di *Italian Theory*. Pochi tra gli artisti seguiti al tempo da Celant vogliono fare "arte politica": forse il solo Piero Gilardi, peraltro escluso dal gruppo al momento dell'esordio; e in parte (più per gioco che per altro) Michelangelo Pistoletto. «Noto che ogni processo finisce nella pigrizia legata alla prassi delle mostre a tema», annota Luciano Fabro nel 1967. «*Arte povera – Im spazio* lo prova. Già si sente che il gioco funziona in riduzione, con quel qualcosa di ovvio, divulgativo, senso di noia, mi pare anche, e con pesantezza, grossolano». Come dargli torto?

Oggi non crediamo che agli artisti dell'Arte povera convenisse l'analogia con i *barbudos* di Castro, formulata da Celant nel 1967, in *Appunti per una guerrilla*. Questa analogia ci sembra anzi sfrontata e pedante, a misura di cliché giornalistico, per così dire, e quasi a flirtare l'immaginazione politica feltrinelliana, all'apice della popolarità in Italia. Analogia formulata per di più da un critico che più di altri, in quegli anni, nella stessa generazione, gioca senza esitazione la carta del mercato. Varrebbe la pena, per una volta, confrontare le diverse (e incompatibili) definizioni che, in un breve giro di anni, Celant dà dell'Arte povera tra 1967 e 1969 per comprendere quanto, in lui e nei suoi interlocutori, il "viaggio a New York" e la propensione all'export giochi un ruolo decisivo nel modellare scelte e dizionari critico-curatoriali. E varrebbe la pena anche ricordare le irritazioni che questo suo atteggiamento, precocemente autoimprenditoriale, suscita in chi non condivide, di Celant, né la subalternità alla scena artistico-culturale americana né la spregiudicatezza di adattamenti e "assimilazioni" esterofile. E facciamo qui il nome di Paolo Fossati.

Alcuni anni fa, in un numero della rivista americana *October* dedicato all'arte italiana contemporanea, l'editoriale della curatrice invocava la rottura dei "monopoli interpretativi" che caratterizzano a suo dire la critica d'arte italiana recente. Bersaglio polemico erano nell'occasione Celant, anche se non solo Celant, e una storiografia artistica italiana che, dagli anni Settanta, sembra volersi affidare solo più a egodocumenti e testimonianze. Le "etichette" di cui è costellata la storia dell'arte italiana postbellica – e tra queste l'etichetta *Arte povera* – sono diventate riviste ingiallite dall'uso. Viene dunque il momento di sfascicolare per riconsegnare ciascun artista al suo percorso individuale.

Gran parte dei testi di Celant, divenuti da tempo documenti storici di riferimento immediato, non reggeranno a lungo alla verifica critico-storiografica: questa la previsione, suffragata dalle più recenti ricerche di una nuova generazione di critici e storici dell'arte italiana contemporanea. Il pregio maggiore dell'attività di Celant va forse cercato nella dimensione dell'"organizzazione" e dell'impulso commerciale. Quasi come accade in Marinetti, la scrittura, non importa se pubblicistica o curatoriale, è in lui piegata alle contingenze della persuasione. Rileviamo però una differenza. Se il dizionario è plumbeo, e mancano del tutto le "aperture" o le aderenze del critico di tradizione longhiana, la mostra, ben orchestrata e magnificente, risulta invece spesso memorabile. E tuttavia anche qui ci imbattiamo in un elemento di ristrettezza settoriale, di delimitazione per così "corporativa": nessuna traccia in Celant, per dire, dei prodigiosi "fuori tema", della curiosità o dell'enciclopedismo di Szeemann.

Ai tanti visitatori dell'ultima grande mostra di Celant, *Post Zang Tumb Tuum* dedicata nel 2018 all'arte italiana tra le due guerre e allestita alla Fondazione Prada, non sono certo sfuggiti l'impegno né l'ambizione della mostra, che presentava un numero molto ampio di opere, talune viste raramente o assai raramente, con un effetto complessivo decisamente gradevole. Delle opere che non era stato possibile esporre o che si era scelto di non mobilitare restava il "fantasma" alle pareti: un'ombra, una silhouette appena tracciata. Il proposito della ricostruzione d'ambiente era qui senz'altro apprezzabile. Sconcertava però apprendere che questo semplice espediente avrebbe dovuto, nelle intenzioni di Celant, restituirci per intero lo sfondo contro cui le opere d'arte esposte si erano stagliate al tempo, il periodo dell'*entre-deux-guerres* con tutti i suoi fermenti e contrasti. Per giungere a una storia culturale degna di questo nome, ampia e differenziata al suo interno, non basta disegnare a parete quadri e cornici: occorre spingersi ben oltre la storia del collezionismo o delle esposizioni e interessarsi a tutti gli ambiti argomentativi che caratterizzano una società. Che nozione angusta di "archivio" ci veniva proposta nell'occasione! Con qualche fretteolosità si era ritenuto, è evidente, che parlare di arte e di opere d'arte sarebbe stato sufficiente alla celebrazione del Made in Italy.

Domenico Gnoli

Intervista a Germano Celant

La Repubblica, 7 maggio 2017

Ma tu che facevi esattamente in quegli anni?

"Muovevo, con curiosità, i primi passi nel mondo dell'arte. Provengo da una famiglia modesta. Padre impiegato in una ditta di import- export; madre casalinga. Vivevamo a Genova. Cultura in casa pochina. Degli esiti drammatici della guerra percepivo quasi nulla. Il solo fatto eclatante che ricordi fu la ritirata dei tedeschi".

Quando ti rendi conto che quel mondo ti sta stretto?

"A sedici anni comincio a capire che Genova non è solo una città di mare, ma anche un luogo dove si fa cultura attraverso la musica. Non c'era cantina o carruggio in cui non si suonasse. Si stava formando un gruppo di cantautori le cui punte più interessanti erano Paoli, Bindi, Tenco. Avevo allora una ragazza, che poi diventerà la moglie di Arnaldo Bagnasco, che mi introdusse in quell'ambiente".

Non hai citato De André.

"Me lo ricordo a scuola. Frequentavamo lo stesso liceo. Lui alla sezione F io alla E. Sembrava già una spanna sopra agli altri. Con mio padre che rognava per certe mie predilezioni e il desiderio che mi iscrivessi a ingegneria".

Erano in contraddizione le due cose?

"Ma no, solo che a me di ingegneria non fregava punto. Genova suscitava altri interessi: il biliardo per esempio e una specie di cineforum degli studenti, voluto da Renzo Zorzi. Divenni segretario del primo festival di cinema latino-americano. Conobbi anche il regista Glauber Rocha, te lo ricordi Il dio nero e il diavolo biondo?"

Indimenticabilmente noioso.

"Allora ci sembrava un capolavoro. Conobbi anche Padre Arpa, un gesuita che difese Fellini dalle critiche a La dolce vita. Mi ero anche iscritto a ingegneria, ma deludendo mio padre, ebbi voti terribili ai primi esami. In particolare in matematica. Il professore era il fratello di Togliatti. Un fanatico dei numeri. Un mistico dell'algebra: non ascoltava nessuno, solo se stesso. Non era il mio mondo".

Cosa fai?

"Comincio a frequentare un giro di pittori. La sera, come dei catecumeni, ci riunivamo a leggere estasiati l'estetica di Galvano Della Volpe. Al secondo anno mollo ingegneria e mi iscrivo a lettere. Incontro Eugenio Battisti, l'antiaccademico per eccellenza".

Accennavi al tuo rapporto con il biliardo.

"Ero bravo nel gioco delle bocchette. A Genova c'erano sale che contenevano fino a venti biliardi. Neanche fosse stata New York. La sera tardi arrivavano i campioni veri. Lì, su quei tappeti verdi che non avevano niente di ecologico, ho imparato le strategie fondamentali della vita".

Nel senso?

"Se ho capito qualcosa della vita lo devo al biliardo; a un ambiente fatto di astuzia, abilità, intelligenza. Geometria e invenzione. Sarei potuto diventare uno di quei "campioni" che si portano sempre il gilet di riserva e invece nel 1964 mi chiamò Zorzi, che lavorava per Comunità, e mi chiese di progettare un libro sul design dell'Olivetti".

Tu che ne sapevi?

"Un piede in quel mondo lo avevo messo. Battisti mi aveva invitato a scrivere sulla rivista Marcatrè. Avevo cominciato a fare la spola tra Milano e Torino. Fu così che conobbi Arturo Schwarz e Gian Enzo Sperone. Due straordinari galleristi, con una grande storia culturale alle spalle".

Di quali anni parli?

"Quelli importanti per me vanno dal 1966 al '69. A Torino conosco il nucleo di quello che sarà l'Arte Povera. Sempre a Torino grazie a Sperone assisto alla prima mostra di Andy Warhol. Arriva la Pop Art. Sono invitati Leo Castelli e Ileana Sonnabend".

E in questo caos di future stelle tu che fai?

"Capisco che il treno difficilmente passerà una seconda volta".

E ti inventi l'Arte Povera?

"Non invento niente. "Arte Povera" è un'espressione così ampia da non significare nulla. Non definisce un linguaggio pittorico, ma un'attitudine. La possibilità di usare tutto quello che hai in natura e nel mondo animale. Non c'è una definizione iconografica dell'Arte Povera".

C'è il rapporto con il teatro di Grotowski da cui mutuete il termine.

"Grotowski battezza, ma poi l'idea circola indipendentemente anche tra gli esponenti del Living Theatre. Ricordo che di teatro povero parlavano Julian

Beck e Judith Malina. Vivevano a Genova non lontano da via Prè, dove c'era molta prostituzione, contrabbando e gioco con le tre tavolette".

Scuola di vita.

"Tu scherzi, ma il Living era affascinato da quello che vedeva nei vicoli. La scuola di vita era l'opportunità di mettere insieme più linguaggi".

Accennavi a Leo Castelli.

"Triestino di nascita, trapiantato a New York, Castelli era l'uomo che meglio conosceva la sensibilità europea. Gestiva una parte importante del mercato americano. Fu lui a portare Rauschenberg nel 1964 alla Biennale di Venezia".

Tu chi preferivi tra Rauschenberg e Warhol?

"Il confronto non si pone. Sono due strategie differenti. Certo, la simbologia di Rauschenberg è molto più forte di quella di Warhol, il quale è una specie di dropout. Il valore di Andy salì alle stelle più tardi. Anche perché non era ancora un simbolo come Rauschenberg, Jasper Johns, Merce Cunningham e John Cage che scoprì il silenzio e il vuoto. Ma quello che non si sottolinea mai abbastanza è che in quegli anni si verificò una mutazione "geopolitica".

Cosa intendi?

"Se prima del 1962-'63 l'arte trovava il suo fulcro nell'Europa e, in particolare, a Parigi, dopo quella data, cioè dopo il passaggio dall'Espressionismo astratto alla Pop Art e al Minimal, l'America si scoprì, da un punto di vista artistico, nazionalista. E allora o vivevi a New York o eri tagliato fuori da qualsiasi strategia".

Però gli artisti americani frequentavano ancora Parigi, Venezia, Roma.

"Sì, ma l'Europa, culla di ogni possibile cultura, tra il 1966 e 1967 cominciò a riconoscere l'importanza dell'America. Aveva ancora un potere di riconoscimento, ma aveva perso il controllo del mercato. Gli artisti che sbarcavano da noi indossavano una mentalità vincente. Per la mostra della Biennale i dipinti di Rauschenberg furono trasportati su un cacciatorpediniere americano. C'è niente di più patriottico e bellico al tempo stesso? Era immediatamente chiaro che l'arte stava diventando un grande mezzo di propaganda".

Scopri il valore dell'America e cosa fai?

"Mi do da fare. A Venezia, nell'ambito del padiglione americano, Ileana Sonnabend mi presentò Oldenburg che esponeva insieme a Dine e Rauschenberg. Furono anni fertili, fitti di relazioni e conoscenze. Nel 1969 andai per la prima volta a New York. Incontrai Lichtenstein e attraverso

Ileana e Leo mi si aprirono una serie di studi prestigiosi".

Conosci anche Warhol?

"Non fu complicato, anche perché molti party all'epoca erano open. Ti potevi sedere sul divano accanto a Warhol e scrutare questa strana figura, con un enorme registratore tra le gambe, sollecitare le persone a parlarci sopra".

Che ti sembrava del Pop?

"Ero già "anti" per usare un'espressione cara a Battisti. Dopo anni di astrazioni, il Pop aggiornava il realismo. Non quello socialista, per carità. Ma un realismo leggero, ironico, tutto giocato sulla superficie delle cose".

Cambiò la prospettiva dell'arte?

"In maniera radicale. La nuova generazione di artisti non si interessò più a esaltare il dramma e la tragedia, il lutto e la perdita, voleva una "radiosa felicità".

Che è la stessa su cui spinge la pubblicità.

"Non a caso fu una delle strade più prolifiche. Nacque allora l'epoca dei materiali sociali che compongono il fumetto, la fotografia, il cinema e appunto la pubblicità. Ad affascinare la nuova generazione fu il mondo delle cose, non quello delle anime".

Perché queste cose acquistarono un valore impensabile?

"Sarebbe un discorso lungo. La verità è che si passò da una situazione in cui la figura dell'artista era una specie di disadattato, ubriaccone, marginale a una situazione in cui il mercato capì che è la ricchezza a qualificare la produzione e non viceversa".

I soldi creano il bello?

"In un certo senso è così. Questo fenomeno lo comprendi in tutta la sua evidenza con l'esaurimento dei movimenti artistici: le avanguardie, le neoavanguardie, i collettivi, le tendenze, lasciano il posto a nuove figure fortemente connotate a livello individuale. Ti potrei fare degli esempi: da Julian Schnabel e Jeff Koons arrivi a Damien Hirst. Sono i nuovi eroi dell'arte che gestiscono direttamente la loro produzione. Quando Hirst si inventa la sua asta da Sotheby's si muove con questa precisa determinazione".

Ma questo perché dovrebbe fare impennare i prezzi?

"Partiamo da un fatto. C'è stata una crescita esponenziale del valore di certi artisti. Che so? Rothko o Kline sono cresciuti nel valore di mercato centinaia di migliaia di volte".

Ed è giustificato?

"Cosa vuol dire? Mica stiamo parlando della vendita del latte o del prosciutto. Essendo l'arte diventata sostanzialmente un feticcio, si lega facilmente ai desideri di una persona che è disposta o indotta a comprare un oggetto prescindendo dal suo valore effettivo".

Quindi uno compra il proprio desiderio.

"Sì, ma da solo il desiderio non basta. Anche nella moda o nell'acquisto di una marca di automobile il desiderio viene creato, poniamo dalla pubblicità. Nell'arte è accaduto qualcosa in più. Tu sai che da circa un secolo, da Duchamp in poi, c'è stato il tentativo di togliere all'arte l'aura, cioè quella sostanza sacra che rendeva l'oggetto artistico qualcosa di venerabile. Ma non è andata proprio così".

Cioè?

"Il feticcio dell'arte ha resistito a ogni laico assalto e ha trovato un alleato fortissimo nel feticcio economico. Le due cose se ci pensi bene coincidono".

Cosa intendi per feticcio?

"Non è tanto un simbolo quanto una forza che ti scappa da tutte le parti". E tu come ci stai dentro a tutto questo? " Per un verso sono un meccanismo che ha contribuito a consolidare questo tipo di realtà. Dall'altro ho cercato di contrastarlo, ma è difficile ribellarsi, anche se la ribellione è un'ombra che mi ha seguito fin dall'arte povera".

Non è un compromesso al ribasso quello che hai trovato?

"Tutte le volte che provi a mettere in crisi il sistema, ne rinnovi il valore. Anche se dicessi che l'oggetto d'arte non esiste, continuerebbero a esistere le conseguenze. Sono queste che si impongono".

E oggi cosa mostrano le "conseguenze"?

"Come storico dell'arte, ammesso che la definizione abbia ancora un senso, non ho mai avuto la distanza dall'opera. E devo ammettere che mi è stato anche rimproverato. Ma sono contro il mito dell'oggettività. Di un'opera mi interessa non solo la leggibilità, ma anche ciò che non è leggibile".

Non puoi evitare la realtà, ma non te ne fai condizionare?

"L'arte ha scoperto il sovranismo molto prima di certa politica. Ma non ci fai niente se non capisci dove quella sovranità si rende leggibile e quindi legittima. Un tempo erano alcuni luoghi a dare le carte: Parigi, Londra, Venezia, New York. Oggi può accadere ovunque. Sono i soldi che creano i

luoghi e non viceversa".

È il cinismo bellezza!

"Tutti vogliono la "statuetta egizia", il pezzo unico, toccare o possedere l'originale. È l'illusione di continuare a essere individui tra miliardi di persone. Il cinismo non è neanche realismo, ma un'assenza totale di compassione. Di empatia con le cose, con gli oggetti. I soldi hanno raschiato quel po' di morale che ancora restava attaccata all'opera. Ricordo che da giovane invitai all'Università di Genova Umberto Eco a tenere una conferenza. Si presentò con un borsone pieno di fumetti. E ci estasiò con una bellissima lezione su Flash Gordon. Erano gli anni Sessanta. Gli demmo trentamila lire per il disturbo".

Morale?

"Me le ha sempre rinfacciate. Era un gioco tra noi, ovviamente. Ma la dice lunga sul significato dei soldi".