

ROBINSON

Arte

L'ANNIVERSARIO

Celant L'arte di fare le mostre

di Germano Celant

S in dagli esordi del dialogo con gli artisti della mia generazione, tanto in Europa quanto in America, ho realizzato che la loro attitudine ad adattarsi alle situazioni era inedita rispetto alle proposte passate. Non si trattava di appendere opere "già concluse" ma fluide e flessibili, capaci con la loro "elasticità" di prendere conformazioni a proposito dell'architettura, se non di fare dell'ambiente architettonico un "palcoscenico" per la loro esistenza, come nel caso di Buren. È stato un importante contributo al linguaggio dell'arte contemporanea perché ha permesso all'intervento estetico e visuale di non essere considerato come qualcosa di preconfezionato, transitando, nella sua cristallizzazione o nel suo congelamento, dallo studio alla galleria o al museo, ma di presentarsi "aperto", in grado di avere un carattere performativo, a seconda della scena espositiva. Quest'ultima diventa "partecipativa" del lavoro, per cui ogni intervento non può prescindere dallo studio e dall'assunzione emotiva ed espressiva dell'attore (artista o curatore). L'opera non è un "pacco" che viaggia da una sede a un'altra, ma è un'entità nomade che deve adattarsi alle risorse, offerte dal luogo.

Per tale ragione, molti artisti dell'Arte Povera hanno sempre chiesto di fare esperienza del territorio assegnato, così da accettarlo o rifiutarlo in rapporto al loro linguaggio, ma - elemento più

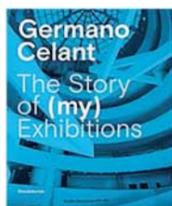
zione, contestualizzazione e pluralismo linguistico, mi ha portato nel 2013 a ricostruire, nel palazzo di Ca' Corner della Regina, della Fondazione Prada a Venezia, insieme ai contributi specifici di Rem Koolhaas e Thomas Demand, la leggendaria esposizione *When Attitudes Become*

▼ **A Milano**
Germano Celant all'interno della mostra *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, alla Fondazione Prada nel 2018

Form, curata nel 1969 da Harald Szeemann, alla Kunsthalle di Berna. Essendo una mostra cui avevo partecipato, come speaker durante l'inaugurazione e come compagno di strada degli artisti, dall'Europa all'America, nel percorso che aveva portato alla raccolta e alla stesura del libro

Arte Povera, la sua rivisitazione è stato un viaggio nel tempo, personale e collettivo. La ricostruzione mediante il riferimento alle fotografie dell'epoca ha permesso una riproposizione sorprendente e inedita, perché "evocativa" in scala reale dell'allestimento che era però chiaramente inserito in un contesto diverso: gli interni di un palazzo settecentesco veneziano. Da qui ho intuito la forza del riferimento fotografico che, dalla fine dell'Ottocento con l'avvento di questa tecnica di ripresa degli eventi, è l'unico documento "reale", non astratto, a cui ancorare la scelta dei lavori d'arte. Si arriva infine al 2018, con *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, in cui il metodo di percorrere le vicende della creatività, dall'arte all'architettura, dalla fotografia al cinema, dalla filosofia alla politica, dalla letteratura al design, si basa rigorosamente sul materiale informativo dell'epoca, con la conseguenza che ogni dipinto e scultura, libro e lettera, rivista e immagine esposta sia sempre rintracciabile in un'immagine fotografica, scattata, al tempo, in luoghi pubblici, oppure privati.

L'esposizione negli spazi della Fondazione Prada porta a estreme conseguenze il modo di operare ancorato all'ambiente e alle situazioni architettoniche d'epoca. Di fatto si afferma che per realizzare una mostra storica è necessario "giustificare" la scelta delle opere da mostrare, evitando l'interpretazione teorica e



Germano Celant
The Story of (my) Exhibitions
Silvana Editoriale
pagg. 728
euro 70
Dal libro anticipiamo questo testo

importante - hanno "vissuto" nello spazio per trovare una connessione tra quello e il loro intervento. È un procedere che riguarda anche il curatore, che mettendo in mostra questo tipo di opera deve essere sensibile alla sua integrazione e collocazione.

Il tema della "cornice" mi ha sempre appassionato, tanto da dedicare un'esposizione alla sua storia come limite intorno al quadro, *Il limite svelato. Artista Cornice Pubblico*, alla Mole Antonelliana, Torino, 1981. Da lì sono passato alla stanza, formata da soffitto, pavimento e quattro pareti in *Ambiente/Arte*, 1976 per arrivare ad includere, in *Identité italienne*, al Centre Pompidou, Parigi, il contesto formato da fotografie e pubblicazione relative alla mia scelta storica e teorica, che si amplia a New York, al Solomon R. Guggenheim Museum, in *The Italian Metamorphosis 1943-1968*, 1994-1995 dove si ricrea l'insieme del contributo culturale e creativo italiano attraverso l'arte e i linguaggi paralleli. Una visione "sferica" che mi è derivata anche dall'esperienza di *Futurismo & Futurismi*, nel team curatoriale diretto da Pontus Hultén, a Palazzo Grassi nel 1986, dove per la prima volta si è cercato di offrire una visione mondiale del movimento, ma anche della sua molteplicità in tutti i territori della vita e delle esperienze sensoriali. L'intreccio tra un procedere che attua l'osmosi tra ricostru-



Il 29 aprile dell'anno scorso moriva il grande curatore e direttore di Biennale. Stava lavorando a un libro imponente dedicato agli allestimenti della sua vita. Ecco le parole che ci ha lasciato

► **New York e Rivoli**

A destra, dall'alto: *The Italian Metamorphosis 1943-1968* al Guggenheim Museum di New York (1994-95); *Arte Povera International*, Castello di Rivoli (2012)

ideologica, creativa e analogica del curatore. Al tempo stesso i lavori d'arte richiedono un grembo informativo che li connetta alla loro "apparizione", non più indefinita, come è sistematicamente successo negli ultimi decenni di mostre sui temi del moderno e del contemporaneo, per un eccesso idealista della lettura storica basata sul concetto di capolavoro senza tempo né luogo. Ci si è affidati troppo a una visione crociana che ha lasciato la "storizzazione" ai saggi e ai libri, senza preoccuparsi della comunicazione e della didattica verso il grande pubblico nei campi dell'espone e del mostrare. Seppur abbia condiviso per decenni questo modo di presentare gli artefatti, credo che sia oggi necessario cambiare, connettendoli a una situazione geografica specifica. È una richiesta che viene anche da una mondializzazione dell'arte, per cui i contributi, non più solo occidentali ma globali, necessitano, per essere compresi, di un determinato "habitat" antropologico e culturale, quello che forma l'humus in cui si sono definiti e affermati. In questo senso la mostra può diventare un punto di riferimento per la sua radicalità storica e selettiva che riguarda l'Italia e può trasformarsi in un metodo di studio di altri fatti creativi, autonomi e differenti dalle culture dominanti, che veicolano sempre un'ideologia, sotto il termine "internazionale".

© RIPRODUZIONE RISERVATA



PHOTO BY UGO DALLA PORTA - COURTESY FONDAZIONE PRADA, MILANO

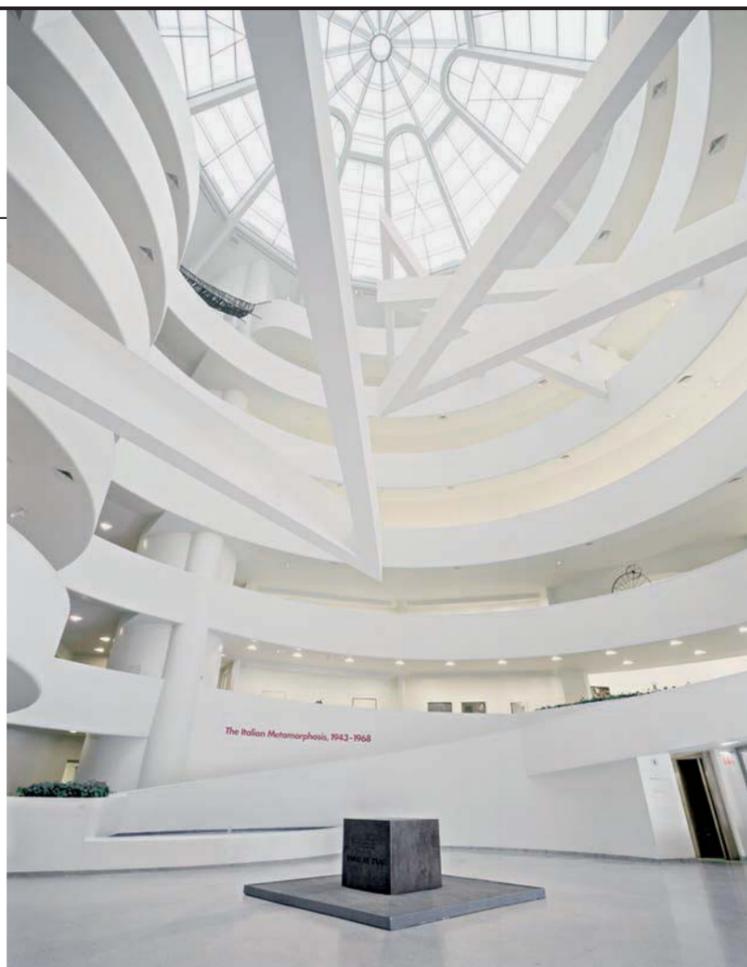


PHOTO BY DAVID HEALD - COURTESY SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK © PIERO MANZONI, BY SIAE 2021



PHOTO BY PAOLO PELLION - COURTESY CASTELLO DI RIVOLI MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA, RIVOLI-TORINO © ARCHIVIO FABRO



PHOTO BY NANDA LANFRANCO, GENOVA © ESTATE OF JANNIS KOUNELLIS



PHOTO BY ATTILIO MARAZZANO - COURTESY FONDAZIONE PRADA - COURTESY GARY KUEHN AND HÄUSLER CONTEMPORARY © ESTATE OF WALTER DE MARIA

▼ **Parigi e Venezia**

La terza e la quarta foto in basso: *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Centre Pompidou, Parigi (1981); *When Attitudes Become Form*, Fondazione Prada, Venezia (2013)

Il ricordo

Germano secondo me

di Cecilia Alemani

Ricordare Germano è difficile e toccante. L'ho visto per l'ultima volta a New York, poco più di un anno fa, il

4 marzo, all'Armory Show, dove mi ha salutato calorosamente come di consueto. Mi chiamava "La signora". In quella fiera, come sempre, Germano si aggirava a caccia di nuovi stimoli, incessantemente curioso e in cerca di sorprese e talenti sconosciuti. Era il 79enne più giovane che conoscessi. A dispetto della sua autorità, rimaneva sempre un anticonformista capace di cambiare e trasformarsi con grande versatilità. Ho sempre ammirato come potesse navigare le amministrazioni di musei americani e istituzioni italiane con destrezza e leggerezza, senza mai farsi intrappolare dalle burocrazie, ma mantenendo un'integrità e autonomia di spirito e di pensiero che lo hanno contraddistinto per decenni. Celant era il curatore indipendente per eccellenza: indipendente dalle mode, dalle gerarchie, ma soprattutto con una onestà di ricerca critica e una curiosità che lo portavano ad aprirsi alla contaminazione dei linguaggi artistici, intrecciando le storie dell'arte contemporanea con altre discipline come il design e la moda.

Il contributo di Celant è così vasto che è davvero impossibile da riassumere. Internazionalmente conosciuto per la sua teorizzazione dell'Arte Povera, Celant ha pubblicato centinaia di libri e curato mostre leggendarie: scorrere i suoi cataloghi equivale a ripercorrere la storia dell'arte dell'ultimo mezzo secolo. Celant ha organizzato alcune delle mostre più importanti di arte italiana, contribuendo a consacrarla all'estero, in grandi esposizioni come *Identité italienne* nel 1981 al Centre Pompidou di Parigi, seguita nel 1994 da *Italian Metamorphosis* al Guggenheim di New York, che ha raccontato le tendenze artistiche dalla seconda guerra mondiale agli anni Sessanta, e la recentissima *Post Zang Tumb Tuuum - Art Life Politics: Italia 1918-1943* alla Fondazione Prada a Milano, che ha ripercorso gli anni turbolenti tra le due guerre.

Celant ha avuto anche un lungo rapporto con la Biennale di Venezia. Nel 1997 ha curato la 47ma Esposizione Internazionale d'Arte, con una mostra dal titolo *Futu-*

ro Presente Passato, realizzata in pochissimi mesi: un'esposizione nella quale aveva fatto convergere tre generazioni di artisti attivi dagli anni Sessanta alla fine degli anni Novanta. Ma la sua relazione con la Biennale di Venezia risale a molti anni prima, quando nel 1976 aveva organizzato *Ambiente/Arte*, una mostra ormai divenuta leggendaria, nella quale aveva ricostruito la storia degli interventi artistici votati a riconfigurare lo spazio e a re-immaginare l'intero universo, ricostruendo una genealogia della pratica dell'installazione, partendo dall'arte degli anni Settanta per andare a ritroso fino al futurismo e al surrealismo. Uno dei gesti più radicali della mostra fu quello di rimuovere l'intonaco accumulato sulle pareti nei decenni di uso, riportando i muri del Padiglione Centrale della Biennale a uno stato originario, di una purezza quasi francescana: un gesto catartico, di riduzione e trasformazione - il segno di una rinascita dopo anni di im-



LEVRAN/PACER PRESS/AGENCE FRANCE PRES

Cecilia Alemani è la direttrice della Biennale d'Arte di Venezia prevista per il 2022

mobilità, che riassume perfettamente l'attitudine dissacratoria e coraggiosa di questo grande maestro.

Negli anni ho avuto occasione di parlare spesso con Germano delle sue biennali e dei tanti ricordi che lo legavano a questa città. Aveva una relazione speciale con Venezia, non solo con la Biennale ma anche con la fondazione Prada e la Fondazione Vedova. L'anno scorso la Biennale lo ha salutato con un Leone alla memoria, un riconoscimento concesso

solo ai curatori e direttori più importanti, quali Harald Szeemann, Okwui Enwezor, Maurizio Calvesi e Vittorio Gregotti. Proprio l'altro giorno, passeggiando per le gallerie di New York, sono incapazzata nella ricostruzione di una bizzarra performance di Claes Oldenburg, uno dei padri della pop art, tenutasi a Venezia nel 1985: *Il corso del coltello* era un happening carnevalesco nel quale un gigantesco coltellino svizzero si trasformava in un battello che galleggiava di fronte all'ingresso dell'Arsenale. Oltre a Oldenburg, nel ruolo di Dr. Coltello, spiccava Frank Gehry - non ancora insignito della fama del Guggenheim Bilbao - nel ruolo di Frankie P. Toronto, un barbiere aspirante architetto, e Germano, alias Basta Carambola, un giocatore di biliardo. È stato bello vedere che una figura importante come Germano riuscisse ancora a non prendersi sul serio.

© RIPRODUZIONE RISERVATA