

MARIA GRAZIA MESSINA

***Identité italienne* a Parigi, Centre Pompidou, 1981:**

le ragioni di un catalogo-cronologia

*Bella e mutilata - fa parte
della identità italiana lasciare
alcune identità fuori dalla porta
- La mostra c'è. Ingiusta...¹*

É il 17 marzo 2012: al MAXXI di Roma Germano Celant illustra in una conferenza, a quasi trent'anni di distanza, le ragioni della mostra *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, da lui curata al Centre Georges Pompidou nell'estate 1981.² Quello che viene messo in risalto è lo stretto nesso tra l'allestimento espositivo, la costruzione "mobile e labirintica" dello spazio, dove è presentata una ristretta selezione di 18 artisti, e il voluminoso catalogo, di 647 pagine. Si trattava di una tipologia di catalogo inedita, senza schede o riferimenti alle opere esposte, ma costituito da una cronologia degli eventi politici, culturali, artistici in Italia, fra 1959 e 1980, intesa a costituire, più che la cornice di contesto, l'ossatura portante della mostra stessa. Quest'ultima, allestita dagli architetti Vittorio Gregotti e Pier Luigi Cerri, doveva avere, nel progetto iniziale [fig. 1] uno schema a nido d'ape, le cui celle corrispondevano alle sale monografiche degli artisti, mentre i corridoi di raccordo fungevano da supporto documentario, con vetrine di libri, pagine di riviste, cartoncini d'invito, fotografie e video. Nell'assetto finale, il progetto è ridimensionato e la visibilità dei documenti è affidata alla loro pubblicazione nel catalogo-cronologia.³ Duplice appare essere lo scopo di tale operazione: far sì che "la cronologia diventasse una lettura della storia dell'arte italiana", e che la mostra desse una visibilità e centralità all'arte italiana recente, con lo stesso metodo di fondatezza storica con cui le esposizioni curate al Centre Pompidou dal 1977 da Pontus Hulten, *Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou*, avevano postulato la centralità di Parigi nella vicenda delle avanguardie: "all'epoca era fondamentale per me affermare che l'arte italiana poteva dare lo stesso contributo storico-filologico di Parigi". La rilevanza di tale approccio era stata sottolineata da Celant al momento di una prima riflessione sulla mostra, in una lettera a Graziella Lonardi, presidente dell'Associazione Incontri d'Arte, poi incaricata dell'organizzazione dell'evento: "oggi è necessario tentare una lettura per fatti storici [...] forse inizialmente un sociologismo un po' volgare, però bisogna tentare un taglio attraverso la storia per arrivare all'arte".⁴ Del resto il "sociologismo" era un'accusa ricorrente al modello di mostra inaugurato da Hulten, per l'uguale risalto prestato nel percorso espositivo alle

opere come ai materiali documentari di contesto: il fatto che Celant ne faccia una bandiera è un'ulteriore conferma del valore emblematico di quel precedente.⁵ *Identité italienne* richiedeva comunque per l'uso due avvertenze preliminari, non altrimenti inerenti il metodo storico. Da una parte, la compromissione dell'autore che non esita a dichiarare nella prima pagina del sintetico *Album de l'exposition* – versione miniaturizzata del catalogo – che valori e ideologie reperiti nel corso degli ultimi venti anni di lavoro artistico in Italia “exprimant aussi le discours critique du commissaire qui a noué l'histoire à la participation et à la vérification personnelle”. Dall'altra, che l'esito che propriamente si ricava dalla vista delle opere e dalla lista degli eventi è “l'inconscient culturel”,⁶ l'insieme delle ragioni socio-politiche, economiche, ideologiche che sono gli agenti della creazione artistica [fig. 2]. Esito che corrisponde a quanto era stato singolarizzato in una precedente bozza di comunicato-stampa: la mostra è pari a “un grande mosaico composto dalle singole ricerche e dalla documentazione storico-cronologica, il cui insieme rappresenta la sensibilità collettiva e l'idea-immagine dell'arte italiana quale ‘immaginario’ politico, etico, sociale ed esistenziale”.⁷ Non per niente, Celant sceglie come copertina del volume un particolare di *Avanti, Dietro, destra, Sinistra, Cielo. Tautologie* un lavoro del 1967 di Luciano Fabro, artista convinto che “la nature de l'art réside dans le fait d'être un ‘lieu de passage’ de l'imaginaire”.⁸ Del resto si trattava di una mostra d'arte e non di un manuale ad uso dell'accademia. A uno sguardo analitico, la narrazione degli eventi 1959-1980, costruita nel catalogo da Celant e dal redattore Bruno Corà, si rivela tanto più intenzionalmente parziale e ideologicamente orientata, fatto che non ha impedito il suo farsi, da subito e fino ad oggi, il canonico e indiscusso riferimento per ogni traccia di storia dell'arte italiana contemporanea.⁹ Una prima riflessione su modi e contenuti di tale cronologia può solo attenersi strettamente a una disamina delle sue evidenze, nella patente impossibilità di non poterne ricostruire retroscena e sottesi dibattiti, coevi al progetto e alla sua messa in atto.

Il contesto

Celant aveva conosciuto Hulten nel corso della Biennale di Venezia del 1976, di cui Hulten era commissario generale. Celant invece vi aveva curato l'importante rassegna *Ambiente/Arte*, la prima sua mostra storica, di esteso e impegnativo respiro internazionale. *Identité italienne*, aperta dal 24 giugno al 7 settembre 1981, era stata preceduta dall'epocale *Les Réalismes. 1919-1939*, sottotitolata *Entre Révolution et Réaction*, aperta dal 17 dicembre 1980 al 20 aprile 1981. La mostra era stata curata da Jean Clair, con l'intento precipuo di sdoganare e sottolineare, nel contesto dell'arte del novecento, la centralità

dell'arte metafisica italiana e del suo proseguimento nella pittura del cosiddetto "ritorno all'ordine" e "realismo magico" degli anni venti e trenta. Clair aveva proposto un modello di svolgimento dell'arte novecentesca opposto al dogma evolutivo delle avanguardie, arrivando a postulare una sorta di eterno ritorno: "C'est de l'intérieur même des mouvements des avant-gardes, comme immanent à leur propre développement, que se manifeste le besoin d'un dépassement ou d'un revirement vers des sources antérieures à la rupture même ces avant-gardes avaient provoquée".¹⁰ Da parte sua, nei primi paragrafi dell'esteso saggio introduttivo a *Identité italienne*, Celant conduce invece una vera e propria invettiva contro l'affermarsi di una "post-avanguardia" che appare legittimata e rilanciata dalla stessa risonanza e incidenza della mostra di Clair, dal suo aver introdotto "une perméabilité des termes entre [...] révolution et réaction [...]. Sans exception ce procédé est devenu une raison de travail, provoquant une certaine homogénéité, que je définirais destructrice, car elle neutralise toute signification et tout éclat politique".¹¹ L'estate precedente, la sezione *Aperto 80* della Biennale di Venezia, curata da Harald Szeemann e Achille Bonito Oliva, aveva difatti decretato il grande ritorno sul mercato della pratica della pittura in una versione di indiscriminata restaurazione citazionista, con le opere degli artisti della Transavanguardia italiana, dei Neue Wilden tedeschi, degli americani Julian Schnabel e David Salle. Si tratta, per Celant, della parodia dell'arte di Giorgio de Chirico o Carlo Carrà, di Max Beckmann od Oskar Kokoschka, fra i protagonisti della mostra di Clair. La strategia allora è palese: con il situare *Identité italienne* entro la sequela di mostre impostate su polarità nazionali del Centre Pompidou, Celant crea una contro-mostra rispetto la precedente *Les Réalismes*, con bersaglio indiretto nella Transavanguardia dell'antagonista Bonito Oliva, fino a pochi anni prima, al 1978, eminente voce critica di riferimento della stessa Associazione Incontri Internazionali d'Arte, organizzatrice dell'evento. Gli schieramenti appaiono drammaticamente mutati, al punto di motivare il radicalismo militante del saggio introduttivo e della cronologia di *Identité italienne*. Sempre tale saggio è esplicito: l'evento mira a "pas liquider les oppositions, mais les accumuler", ad adottare una "chronologie partielle de la culture italienne" che non sia "un discours univoque, mais partagé et séparé" e che possa istituire "la puissance de la scission", di una alterità giocata tutta sul fronte dello sperimentare e non del restaurare.¹²

Quali sono allora i tratti di un'identità italiana, nella versione di Clair o di Celant? Per entrambi si tratta di una questione di "héritage culturel", una definizione soprattutto cara al primo. Nella sua lettura, l'essere italiano, dopo la Prima Guerra, come ben dimostravano i casi di de Chirico e Carrà, significava ripristinare "le goût du travail bien fait, du beau métier artisanal et de la

tradition".¹³ Nondimeno si trattava di un classicismo turbato, marcato dall'inquietante straniamento di un'umanità ridotta alla fissità del manichino, confitta nello stato dell'attesa insensata, della solitudine e della melancolia. A tale inedita "rénovation néoclassique", Celant oppone l'eredità di un altro patrimonio, la vitalità immaginifica del Futurismo, un interesse che risale agli anni di studio condotti all'Università di Genova sotto la guida di uno storico dell'arte ben alternativo all'epoca, Eugenio Battisti, nel quadro, inoltre, di un tempestivo aggiornamento sullo Strutturalismo francese. A distanza di un quindicennio, la selezione dei diciotto artisti presentati a *Identité italienne* è sempre motivata da un approccio antropologico [fig. 3]: in una sintesi estrema dei parametri di lettura di Celant, la sensibilità a un essere in situazione, biologica come sociale, risulta essere il tratto identitario dominante dell'arte italiana coeva, fatto che fa la differenza con l'intento teorico della Process Art e l'esercizio di logica pura della Conceptual Art americane. Nel suo fare storia dell'arte, la "vision anthropologique, dont la matrice repose toujours sur le sujet nié d'une culture" denuda gli aspetti costitutivi di tale identità, vale a dire il margine critico apportato dal situarsi in una prospettiva improntata da contingenza, fluidità e molteplicità; la deriva lirica verso orizzonti sia dell'immaginario che del primario, dal mito alla immedesimazione nei processi metamorfici della natura; l'inclinazione, infine all'irrealtà, ovvero a "l'inconnue du personnel", grazie al farsi dell'opera quale tramite di un accesso a desideri o archetipi sensoriali altrimenti rimossi dalla società.¹⁴ Si tratta, ovviamente, dei caratteri denotanti gli artisti fari della mostra e più che ricorrenti e approfonditi nella cronologia: il gruppo dell'Arte Povera, il suo antecedente Piero Manzoni, o l'epigono Gino De Dominicis, con le sue opere centrate sulla postulazione dell'impossibile: "série des cérémonies de divination qui provoquent l'apparitions des énigmes visuelles".¹⁵ Gli stessi Nicola De Maria e Marco Bagnoli, che concludono eccentricamente il racconto alla soglia degli anni ottanta, sono recuperati o conformati a tale prospettiva post-poverista, il primo per la carica di "énergie existentielle" impressa alle proprie dilatazioni cromatiche, il secondo per un proprio percorso filosofico e scientifico che raggiunge la medesima "expérience esthétique du magique et de l'inconnu".¹⁶ Agli occhi di una commentatrice informata e spregiudicata come Catherine Millet, è proprio questo aspetto di "magismo" che appare riassumere la mostra: se Celant si scaglia contro le attuali pratiche citazioniste, queste appaiono già introdotte dagli artisti della sua compagine che, da Mario Merz a Jannis Kounellis, guardano a cultura arcaiche, recuperano "magie et croyances archaïques du sorcier" [fig. 4].¹⁷

Occorre chiedersi quale sia la finalità di tale articolata e coartata costruzione identitaria. La riflessione su una diversificazione antropologica delle pratiche artistiche in quanto riferite a un territorio specifico –non il generico "territorio

magico” dell’omonimo libro di Bonito Oliva del 1971 – era già stata intrapresa da Celant a proposito della Land Art di Richard Long, rapportata all’originario nomadismo dei popoli anglosassoni e ai loro stilizzati linguaggi figurativi; così come la monumentalità dei lavori nel deserto di Michael Heizer era stata connessa all’esperienza della megalopoli di New York, mentre, all’inverso, i lavori confinati nell’atelier del primo Bruce Naumann erano stati letti come contrappasso della dimensione spazio-temporale altrimenti spaesante di Los Angeles.¹⁸ Ora l’obiettivo è più che ambizioso: inserire una personale costruzione mitografica, nella sequela di mostre del Centre Pompidou. Lo si può ben dedurre dalla sintesi del saggio introduttivo di Celant, pubblicata nella prima pagina del citato *Album de l’Exposition*:

Étant donné qu’à partir des années ’60 l’apport des recherches menées en Italie a provoqué en Europe aussi bien qu’en Amérique une ouverture et une altérité linguistiques capables d’instituer les nouvelles modalités de la production artistique, cette exposition se propose de documenter les idées qui ont servi d’impact, regroupant les artistes qui ont contribué à les développer et qui représentent à l’échelon international l’identité de l’Italie contemporaine.

Detto in poche parole, si tratta di attribuire all’insieme della compagine dell’Arte Povera un ruolo determinante di innesco di pratiche delle neoavanguardie di fine decennio sessanta. Ancora poco prima dell’inaugurazione della mostra a Parigi, Celant, nella corrispondenza, le conferiva il titolo di *Ouverture*.¹⁹ Alfred de Paquement, che ne era l’organizzatore sul posto, nel proprio breve scritto di presentazione in catalogo, parla sì di *ouverture*, ma nel senso più dimesso di una prima informazione sull’arte italiana contemporanea.

Il canovaccio di tale costruzione identitaria era già stato tracciato da Celant in un saggio redatto per l’esposizione *Kunst in Europa na’ 68*, curate da lui stesso, Johannes Cladders e Jan Hoet al Musée d’Art Contemporain di Gand l’estate precedente. Ciò che muta è il profilo di tale identità, ora marcato in termini di polemica militante; e l’inserzione, al fine di definirla e legittimarla, di un apparato cronologico, così rilevante da occupare 614 pagine del catalogo mentre solo 25 erano quelle dei saggi, 18 riservate a Celant, le altre a brevi interventi di Alberto Asor Rosa, di Maurizio Calvesi e di Carla Lonzi.²⁰ Celant, nella sua conferenza del 2012, ricorda il carattere inedito di tale ricostruzione cronologica:

il libro è un punto di riferimento anche se contiene molti errori, perché il team era molto giovane, non sapevano ancora come organizzare una cronologia di vent’anni, anno per anno, con tutte le riviste pubblicate dell’epoca, tutte le mostre, la storia delle gallerie italiane, la storia dei musei che non esisteva, la storia della politica italiana, la storia della politica internazionale [...] il libro

diventa un punto di riferimento assieme alla mostra un po' perché offre questa lettura così complessa e articolata di un momento storico.

Gli assegnatari delle schede – Ida Panicelli per le esposizioni, Luciana Rogozinski per la critica d'arte, Mariuccia Casadio per le riviste d'arte, Franco Torriani per gallerie e economia dell'arte, Pier Luigi Tazzi per i libri d'artista, Maria Gloria Bicocchi per la video arte²¹, Rossella Bonfiglioli per il teatro, Ester De Miro per i film d'artista – avevano, invece, potuto fruire di alcuni precedenti, del resto citati: *Rapporto '60* di Maurizio Fagiolo con l'apparato cronologico di Sandra Pinto, e il successivo catalogo della mostra *Due decenni di eventi artistici in Italia, 1950-1970*, curata nel 1970 a Prato dalla stessa Pinto con Giorgio De Marchis. Destino vuole che non rientri invece nella cronologia di *Identité*, chiusa con il dicembre 1980, la sua diretta omologa: il secondo volume, documentario, del catalogo della mostra *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, aperta al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel gennaio 1981, con la cura di un trio di critici della generazione precedente a Celant – Nello Ponente, Filiberto Menna e Calvesi. Il volume in questione presentava una corposa antologia di scritti di artisti e una dettagliata cronologia, in parte ragionata, degli eventi artistici accaduti in Italia nel ventennio considerato, ordinata per mostre, convegni, pubblicazione di riviste e libri. Oltre che nella prospettiva molteplice e pluridisciplinare, l'impianto di *Identité* rivela molti debiti a suo riguardo, specie nelle schede delle mostre, che, nelle sintesi riassuntive, riprendono a volte frasi testuali dal catalogo precedente. Il ben maggior respiro del progetto di *Identité* sostanzia, però, la sua cronologia di effettive schede critiche e di estratti – o anche preziose versioni integrali – di presentazioni e manifesti teorici, di recensioni e saggi critici, in un serrato confronto con la coeva produzione saggistica e letteraria, teatrale, musicale, cinematografica. Celant riconoscerà validità di ricerca all'evento romano nei termini di un “censimento universitario [...] una grande e importante schedatura. La parte più interessante mi sembra la partecipazione e il lavoro dell'università”, ma prendendo le debite distanze in quanto agli approcci delle due iniziative: “Una, oggettiva e corale, consiste nell'analisi indifferenziata di quanto è avvenuto; l'altra, estremamente partitica, personale, egocentrica”.²²

La cronologia

La professata militanza della cronologia di Celant deriva dal suo costituirsi quale approccio metodologico, pratica progettuale da cui far derivare le stesse scelte espositive, e non il contrario. Il giorno di Natale del 1980, Celant informa in modi concitati la Lonardi sul progredire del “libro”:

Quest'ultimo è in questo momento il mio assillo e sono tutto concentrato a premere sui ricercatori in modo che consegnino verso il 20 gennaio dalle 60 alle 100 pagine ciascuno, in modo da disporre di un corpus di 600-1000 pagine che dovrebbero formare la parte centrale dell'opera, più le introduzioni e le schede finali dei ricercatori. Insomma un lavoraccio immane, quasi ogni giorno mi sono trovato con ognuno di loro, Torriani o Casadio, Panicelli o Rogozinski e Tazzi per discutere e concludere, spero di avere il libro a fine gennaio e consegnare la parte scritta ai traduttori. Poi penserò alle illustrazioni, molto più facili da raccogliere e alla lista delle opere, che si deducono dalla ricerca [...]. La lista delle opere a Parigi la vorrei dare verso il 15 febbraio.²³

Il "libro", che un preventivo ufficiale del Centre Pompidou di una ventina di giorni prima dava di duecento pagine, nelle diverse intenzioni del curatore si va gonfiando di almeno il triplo, mentre del tutto sussidiaria appare una prima visualizzazione di ciò che effettivamente sarà in mostra.

Perché tale centralità della cronologia? Com'è stato in più sedi ricostruito e commentato,²⁴ Celant si era formato sulla scia di un'attitudine sia archivistica a raggio multidisciplinare, appresa dal maestro Battisti e nel laboratorio di "Marcatré", sia di insofferenza all'affabulazione, indotta dalla Susan Sontag di *Contro l'interpretazione*, tradotto nel 1967, e soprattutto esemplificata nei testi – non argomentazioni, ma liste di documenti – di Lucy Lippard. *Six Years: the Dematerialization of Art* pubblicato dalla Lippard nel 1972 sarà il modello del repertorio *Pre-cronistoria 1966-1969* pubblicato da Celant nel 1976. In un noto saggio del 1970, Celant aveva sostenuto che sta ora al critico condurre un mero lavoro di raccolta di dati ma con la responsabilità della scelta: "documentare non vuole dire infatti essere qualunque ed occuparsi di tutta l'arte che succede, ma scegliere l'arte che si vuol salvare con tutti i rischi e pericoli di simile scelta".²⁵ Dello stesso anno è la fondazione a Genova del centro Information Documentation Archives, IDA, con la disponibilità già all'epoca di 15.000 documenti, suddivisi nelle tre sezioni di Arte Povera, Arte Concettuale, Land Art, di fatto il nerbo di materiali del primo decennio della cronologia di *Identité*. L'iniziativa cade in anni di professato coinvolgimento politico e di omologazione delle pratiche intellettuali a quelle ben più operative della sinistra extra-parlamentare, tanto che, ancor nel 1972, nel convegno *Critica in atto*, organizzato da Incontri d'Arte a Palazzo Taverna a Roma, Celant annuncia che l'IDA si avvale al momento di una sezione che "aveva come punto di azione l'informazione politica con riferimento strategico alle avanguardie organizzate, in cui è espressa la volontà rivoluzionaria delle classi oppresse, e raccoglie il materiale emesso da Lotta Continua, Potere Operaio, Avanguardia operaia, Lotta comunista, Manifesto", così come da collettivi internazionali quali Women Liberation, Black Panther etc. Lo scopo era di "agevolare l'organizzazione della lotta politica e favorire l'egemonia di classe".²⁶ Intento prontamente ripreso da Corà, allora segretario

di Incontri, che apre all'interno dell'associazione romana un Ufficio di stampa alternativa, i cui materiali saranno esposti alla mostra *Contemporanea* curata nel 1974 da Bonito Oliva al Parcheggio di Villa Borghese a Roma. Di questi stessi materiali, altrimenti effimeri o dispersi, bollettini, fogli, manifesti, prodotti dai collettivi,²⁷ si avvale Corà, incaricato per la cronologia di *Identité* di redigere la cronistoria del difficile rapporto tra intellettuali e politica nell'Italia dell'ultimo ventennio, in un assunto che appare riassuntivo dell'intero progetto, quanto consapevole delle sue aporie. Lo si evince dalla scheda conclusiva della cronologia stessa, sigla dovuta di una narrazione tuttora in corso: "Le dessin que reconstruit, par une chronologie essentielle, les débats et les faits principaux des 20 dernières années autour du rapport intellectuels-pouvoir, est une ligne embrouillée mais ouverte".²⁸ La persuasione, citando sempre Corà, che "l'activité culturelle conçue comme une lutte de transformation est une activité politique, comme toutes les autres", giustifica il taglio militante e condiziona la stessa impaginazione della cronologia, dove schede e foto dell'attività sia politica che artistica sono accostate e interpolate con un effetto di franca brutalità, che non può non apparire riflettuto e mirato [fig. 5]. Un solo esempio per tutti: all'anno 1978, mese di aprile, pagine 572-573 [fig. 6], una riproduzione a tutta pagina di *Soffi* di Giuseppe Penone si affianca alla spaurita foto di Aldo Moro, prigioniero delle Brigate Rosse, preceduta quest'ultima da un lungo testo del critico Mario Diacono inteso a rilanciare lo spazio del quadro, e l'esercizio della pittura, in quanto spazio di contemplazione, tale da "faciliter la production d'imaginaire de la part du destinataire". Il discorso politico, come vedremo, appare rivolto *in primis*, al pubblico francese della mostra, ma in modi che ibridano denuncia politica ed *engagement* degli intellettuali con l'individuale mitografia di Celant e della sua pattuglia di artisti.

La cronologia si presenta con un pronunciato assunto critico: gli eventi che si intende porre in risalto sono esposti secondo schede non descrittive ma effettivamente autoriali, per taglio e sintesi adottati. Laddove ci si limiti alla sola citazione di eventi, specie nel caso delle mostre, i dati documentari sono spesso carenti, rispetto al precedente del catalogo della citata mostra *Linee della ricerca artistica in Italia*, e a volte imprecisi, fatto imputabile, come del resto i fastidiosi refusi o le imprecisioni della traduzione francese, ai tempi assolutamente ristretti per un'impresa di tale mole e ambizione. I contributi più approfonditi, in termine di contestualizzazione storica, riguardano mercato e vicende delle gallerie, mentre lo spazio maggiore, in termini critici-interpretativi, è attribuito alle riviste culturali in senso lato – oltre che ai periodici d'arte –, al loro progetto, e al dibattito di cui nel tempo si fanno portatrici, in modo da ben argomentare una loro eventuale posizione critica rispetto agli intellettuali altrimenti integrati in un inarrestabile processo di

reificazione del prodotto culturale. È evidente l'assoluta rilevanza dell'apparato illustrativo, tratto dagli archivi IDA, con materiali poi non più recuperati in pubblicazioni successive, mentre non sono impiegati i pur così emblematici dossier illustrativi reperibili nelle riviste del ventennio in oggetto. Del tutto inutile sarebbe, del resto, intraprendere il gioco delle omissioni, la verifica di quei fatti o presenze chiave che ricevono scarsa o nulla menzione. Già per i primi anni sessanta, il loro elenco sarebbe sostanzioso e indicativo: radicale messa ai margini dei protagonisti del precedente decennio dei cinquanta, irrigiditi "maestri" che ormai sembrano non aver più niente da dire, da Lucio Fontana ad Alberto Burri, a Emilio Vedova, ai romani de *L'esperienza moderna* con la loro fase neo-dada e il portavoce Cesare Vivaldi; ruolo del tutto diminutivo attribuito al comparto dell'Arte Programmata e delle Nuove Tendenze e al critico di riferimento, Umbro Apollonio, intesi, con mala coscienza, funzionali al sistema di industria e capitale; e lo stesso vale per la Nuova Figurazione. Mentre tutte le vicende del Gruppo '63 fanno da protagoniste in questa storia a senso unico della neoavanguardia, rilevanza del tutto minore viene conferita al fiorentino Gruppo '70, di cui, ad esempio, si omette l'importante mostra *Tecnologica* del dicembre 1963, o si ridimensiona la precocità dei contributi in termini di Poesia Visiva, fra 1965 e 1966. Eppure si tratta di fatti e ricerche che, ai fini di una comprensione di ciò che è avvenuto nei sessanta, destino della neoavanguardia compreso, hanno avuto un'incidenza determinante. A confronto con il panorama delle pratiche artistiche, appare, invece, esaustivo il citato repertorio delle voci critiche del ventennio, fra saggistica e pubblicistica. Salta però agli occhi la dimenticanza di *Op. cit.*, forse sempre per il debito all'area dell'Arte Programmata, e la rimozione, in quanto a informazione sulle ricerche in corso, di *Casabella* – di cui pure Celant sarà collaboratore – e soprattutto di *Domus*. Di quest'ultima si parlerà solo in conclusione, nell'anno 1980, denunciandone la svolta involutiva, dovuta alla direzione di Alessandro Mendini, in modi funzionali alla denuncia della coeva Transavanguardia.

Più remunerativo di una geremiade sulle assenze, infine gratuita perché incompatibile con lo stesso esercizio critico, è piuttosto l'indicare quegli snodi, affondi oppure reticenze del discorso, che possono essere suscettibili di ulteriori interrogazioni e analisi. Ad esempio, all'interno della stessa compagine degli artisti dell'Arte Povera, che sono gli assoluti protagonisti, col loro precedente, Piero Manzoni, di mostra e cronologia, appaiono significative disparità di trattamento o di ricorrenze, che, indagate, potrebbero risultare illuminanti ai fini di una comprensione di scelte di percorso degli artisti stessi o delle loro vicende e fortune di mercato. Ai primordi della tendenza, del tutto sotto giocato appare Giulio Paolini rispetto a Luciano Fabro, anche se entrambi avevano goduto dell'attenzione di Carla Lonzi, qui ampiamente

stralciata; Michelangelo Pistoletto emerge grazie ai corposi estratti dai propri scritti, mentre Mario Merz è citato solo dal 1967 con ricorrenze in seguito omologhe e non maggioritarie rispetto a quelle di Marisa Merz; se i romani Pino Pascali e Jannis Kounellis ricevono da subito costante attenzione, con larghi riporti dai coevi testi critici, lo stesso non si può certo dire per i torinesi Piero Gilardi, Gilberto Zorio, o Giovanni Anselmo, il cui ruolo è approfondito solo a partire dagli anni settanta, come, del resto, accade per lo stesso Alighiero Boetti, una presenza non così risaltata nello spazio della cronologia; per non parlare degli intenzionali accantonamenti di figure come Gianni Piacentino, Paolo Icaro, Paolo Scheggi. Mentre in mostra la scelta degli artisti affermatasi negli anni settanta è quanto mai ristretta (Giuseppe Penone, Gino De Dominicis, infine Nicola De Maria e Marco Bagnoli), nella cronologia il panorama delle presenze si fa per quel decennio a dir poco eteroclitico, annoverando con frequenza regolare i giovani poi della Transavanguardia – quasi a volerne dedurre l’iniziale interesse, traviato dall’approdo a Bonito Oliva – o singoli artisti, del tutto isolati dai loro contesti di gravitazione, Marco Gastini, Claudio Parmiggiani, Fabio Mauri, Michele Zaza, Luigi Ontani o i toscani Maurizio Nannucci e, ancor più, Luigi Bartolini. Emblematico, ai fini di un’indagine sulle tattiche di posizione e sui mutevoli schieramenti del periodo, è il caso di artisti, ben approfonditi nel saggio introduttivo e nella cronologia, ma che non compaiono in mostra, il poverista Pier Paolo Calzolari e soprattutto Vettor Pisani; oppure il tacere di gallerie quali Salvatore Ala a Milano, Mario Pieroni a Roma, Schema a Firenze. Insomma, nell’ardua reperibilità di documenti d’archivio su vicende ancora così vicine, l’insieme delle voci della cronologia di *Identité* costituisce una vera e propria miniera di evidenze discorsive, da cui dedurre con intelligenza e avvedutezza di lettura delle ipotesi intuitive per un primo approccio storico-critico alle vicende degli anni settanta.

Un discorso a parte merita il dibattito in termini di critica d’arte militante, innescato dai testi riportati e dalle schede interpretative della cronologia. Le personali idiosincrasie di Celant e Corà si fanno comprensibilmente manifeste, anche nel senso di un ridimensionamento diminutivo di iniziative espositive curate da colleghi progettualmente alieni. Così accade per Enrico Crispolti con *Volterra 73*, o con l’epocale *Contemporanea* di Bonito Oliva, eppure organizzata dall’Associazione Incontri d’Arte. Se Renato Barilli gode il beneficio di una lunga scheda solo per il saggio del 1974, *Tra Presenza e assenza*, i contributi teorici dello stesso Bonito Oliva, da *Il Territorio Magico*, 1971, a *L’Ideologia del traditore*, 1976, *La transavanguardia italiana*, 1980, sono invece dissezionati nelle loro aporie, con l’evidente intento di un polemico contraddittorio. Fra le voci critiche emergono da subito, per numerosità e consistenza di testi riproposti, i colleghi che Celant coinvolge per lo stesso

catalogo di *Identité*, Lonzi e Calvesi, più Giulio Carlo Argan e Alberto Boatto o Diacono, ma a volte con scelte non conseguenti, tralasciandone cioè interventi effettivamente testimoniali. Come nelle omesse presentazioni di Boatto alla mostra *Il Giardino e i Giochi* di Kounellis a Roma nel 1967, o di Argan a quella di Pistoletto sempre a Roma all'Attico, nel febbraio 1968, fino al caso di Calvesi, di cui si tace testo e cura della mostra *Fine dell'alchimia* del dicembre 1970, epocale nell'introdurre alla temperie degli anni settanta.²⁹ Al fronte dei Calvesi e Boatto è dato comunque il colpo di grazia con la scheda dedicata alla rivista *La città di Riga*, fondata da questi con Kounellis nell'autunno 1976, secondo il progetto di una rivista letteraria *d'antan*, con testi di artisti e di critici. Per quanto riguarda i primi, si tratta, secondo la scheda, dell'ultima manifestazione di peso della compagine dell'Arte Povera nel contesto italiano, ne conclude la parabola; mentre gli interventi dei secondi testimoniano ormai quella debolezza o "régression" del pensiero critico che distinguerà lo scorcio del decennio.³⁰ Diverso, evidentemente, il caso di Celant. I suoi scritti sull'Arte Povera tengono campo fra 1967 e 1969, così come, all'anno 1976, il suo saggio introduttivo alla mostra internazionale *Ambiente /Arte* alla Biennale di Venezia: si tratta di contributi cui sono dedicate schede critiche argomentate, con ampie interpolazioni di testi originari. Avviene a questo proposito un curioso *détournement* a fini di supposta oggettività: i testi di Celant vengono posti in una prospettiva di bilancio critico, comunque rivisto, aggiustato, "autorizzato", tale da non inficiarne o discuterne la sostanza. Per il volume *Arte Povera* del 1969, la scheda suggerisce che il ragionamento dell'autore è più acuto nella prefazione, dove si interviene sulla contraddizione immanente a ogni intento di storicizzare l'alterità dell'esperienza artistica; del catalogo della mostra di Amalfi, *Arte povera + Azioni povere* del 1968, si sottolinea, in termini *ex post* autocritici, il suo essere testimonianza della

faillite d'une tentative de l'art (et de la critique qui lui est relative) de sortir du ghetto par une simple déclaration de désir, mais toujours à l'intérieur des structures de l'industrie culturelle qui se justifient et se reproduisent justement en accordant un espace et un mot aux tentatives nées pour la fuir.³¹

O nel caso di *Ambiente/Arte* del 1976, si rimprovera al saggio di Celant, il suo afflato di denuncia politica, tale da connettere la perdita di tutta la produzione di arte ambientale delle avanguardie storiche con la sua incompatibilità alla mercificazione. La scheda dedicata così conclude:

Le discours de Celant, volontairement partiel lorsqu'il privilège les aspects utopiques et d'opposition de la recherche du milieu de la part de l'art, omet peut être de nous montrer le reverse de la médaille, c'est-à-dire de nous rappeler aussi son potentiel d'intégration, en particulier dans les exemples du début du

siècle, là où la recherche d'une dimension esthétique révolutionnaire a parfois empiété dans la décoration.³²

L'autore ripercorre o fa ripercorrere i propri testi, attribuendone i punti di forza o le eventuali debolezze al coinvolgimento, così come all'eccesso di passione politica che li hanno a suo tempo innervati.

La questione politica

Da tale punto di vista, *Identité italienne* risulta essere una costruzione giocata in rapporto alla Francia, non tanto per l'evidenza che la mostra si tiene a Parigi, nella sequenza di mostre Parigi-centriche avviata da Hulten, – e in coincidenza con l'ultima di queste, non per niente intitolata *Paris-Paris*³³– quanto per il fatto che la Francia del socialista François Mitterand, eletto Presidente della Repubblica nel maggio 1981, era da tempo l'interlocutrice maggiore degli intellettuali, così come dei gruppi rivoluzionari italiani.³⁴ Protagonisti della cronologia, con reiterate ricorrenze ed estesi estratti dalla saggistica, sono gli scrittori all'epoca – e tutt'ora – più conosciuti in Francia, vale a dire Italo Calvino, accostato al raziocinio di Francesco Lo Savio, il Gruppo '63, specie Umberto Eco e Nanni Balestrini, prodromi dello sperimentalismo dell'Arte Povera, e soprattutto Pier Paolo Pasolini, le cui tesi, di primo acchito riferite alla sovversione anti-borghese di Manzoni, risultano poi essere il principale terreno di cultura dei poveristi, in ragione della dura denuncia dell'omologazione culturale perseguita dal conformismo massmediatico, dalla scuola alla televisione di Stato, col conseguente sradicamento dei valori identitari dell'Italia paleo-industriale.

Fra le riviste culturali, quella che, nella cronologia, riceve l'adesione più simpatica è *Quindici*, fondata a Milano nel 1967 da una costola del Gruppo '63, Alfredo Giuliani, Angelo Guglielmi, Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, sulla scia delle precedenti *Il Verrì* e *Marcatré*, ma che, congenialmente al momento storico, “se propose d'être un sain élément de désordre”, sviluppando dal modello del giornale letterario toni da controinformazione politica, secondo un lavoro di decodificazione dei prodotti culturali della società dei consumi e di denuncia del persistente provincialismo dell'accademia italiana, leggi Gianfranco Contini, ma anche degli intellettuali, quali Alberto Moravia, Maria Bellonci, lo stesso Pasolini. Le prese di posizione della rivista sono riferite in dettaglio, dagli interventi contro le campagne stampa avverse alla cultura underground di beatniks o hippies, a quelli a favore delle pratiche discendenti dal surrealismo, da Alfred Jarry e Antonin Artaud fino a Jean-Luc Godard e Carmelo Bene, così come sono riportate le sue cronache dettagliate della contestazione studentesca, delle esperienze di

autogestione, della loro repressione. Nello stesso 1967, si affiancano a *Quindici* iniziative pubblicistiche simili come *Bit* della gallerista e critica Daniela Palazzoli o *Pianeta fresco* di Fernanda Pivano, Allen Ginsberg ed Ettore Sottsass, e le si oppone l'esempio di *Flash Art*, allora fondato con analogo spirito di militanza, ma presto deviato da vincenti interessi di mercato. Le roventi polemiche suscitate intorno a *Quindici* motivano nell'estate del 1969 la dissoluzione del Gruppo '63 e la chiusura delle pubblicazioni, ma è ben evidente che la vicenda della rivista costituisce, ai fini della cronologia di *Identité*, la parabola *in nuce* dell'utopia della contestazione, ed insieme l'esempio di un'azione intellettuale tale da ispirare le pratiche di sovversione politica che segneranno il successivo decennio dei settanta.³⁵ Il modello della "guerriglia", cui Celant dedica un famoso scritto, proprio in *Flash Art* nel novembre 1967, è condiviso con Palazzoli che ad esso conforma l'inedita articolazione della mostra di Torino, *Con temp l'azione*, del dicembre '67, e resta seminale, nel senso di uno spontaneismo non programmato, di una gravitazione del discorso artistico e culturale in quello della stessa processualità vitale. Questo background o necessaria ascendenza, inquadra tutta la narrazione in cronologia degli anni settanta, dove eventi e conseguenze della strategia della tensione, fra attentati fascisti e Brigate Rosse, si fanno del 1974 per forza di cose centrali, occupando parecchio dello spazio altrimenti dedicato alla ricognizione dei fatti del mondo dell'arte. È presente il quadro della politica internazionale, con riferimento agli Stati Uniti e alla Cina, al blocco dei Paesi non allineati, e alle lotte di liberazione coloniale; ma, per l'Europa, il solo interlocutore delle vicende italiane risulta essere la vicina Francia.

Così, all'anno 1977, tre pagine sono dedicate all'appello – e al relativo dibattito – [fig. 7], firmato il 5 luglio 1977 dal fronte compatto degli intellettuali francesi, in favore dei militanti di Autonomia Operaia, arrestati nell'aprile precedente, e degli intellettuali ritenuti loro istigatori e accusati d'associazione sovversiva. Fra questi, Toni Negri, che riparerà in Francia nel 1983, e Oreste Scalzona che lo precede nel settembre 1981, quando la mostra *Identité italienne* chiude al Beaubourg. Mentre Bifo, ovvero Francesco Berardi, il redattore di Radio Alice di Bologna, le cui emissioni apparivano fortemente motivate dalle poetiche libidinali della centralità delle sfere del desiderio e dell'immaginario, sostenute dai francesi Gilles Deleuze e Felix Guattari con il loro *Anti-Oedipe* del 1972, vive già a Parigi, rifugiato dalla stessa estate 1977. Di contro non si trova nessuna menzione nella cronologia, alla voce ottobre 1977, del drammatico "autunno tedesco", culminato col "suicidio collettivo" nel carcere di Stammheim nella notte del 17 ottobre dei componenti della Rote Armee Fraktion, alias Baader-Meinhof. L'omissione sorprende tanto più per il fatto che a Parigi, nella primavera 1981, si era appena svolta, al Musée d'Art Moderne de la Ville, una mostra sull'arte tedesca dell'ultimo decennio, fortemente apprezzata dalla

pubblicistica di settore quale “exposition d’envergure”.³⁶ Si era trattato in pratica dell’equivalente tedesco di *Identité italienne*, anche se più ecumenico, a iniziare dalla selezione, allargata a una cinquantina di artisti. Soprattutto il catalogo è interessante in questo contesto, per le tante affinità ma insieme minor partito preso, rispetto a quello di *Identité*. Il volume si apriva con una dettagliata cronologia che, a partire dal 1945, allineava in 25 tavole sinottiche gli eventi artistici internazionali, le mostre internazionali in Germania, le presenze degli artisti tedeschi in Germania e all’estero, e i fatti di cultura e politica internazionali. La cronologia era preceduta da un’avvertenza dove, se non altro, si diceva con franchezza che erano gli eventi franco-tedeschi a esser stati privilegiati nel registro dell’attualità e che nel *corpus* illustrativo erano riportati artisti e opere altrimenti non compresi in mostra. Alla voce *Actualité internationale* per l’anno 1977, precedenti e fatti dell’autunno tedesco erano evidentemente centrali, si dava notizia dell’asilo politico concesso in Francia all’avvocato della Rote Armee, Klaus Croissant, non si ometteva che Andreas Baader e compagni si fossero “suicidati” – virgolettato nel testo – in carcere. Ma al successivo 1978, si dava uguale risalto all’assassinio di Aldo Moro. L’indirizzarsi ai francesi non comportava cecità storiche.

A questo punto si può comprendere quale sia stato invece l’intento della cronologia storica, artistica e insieme ideologica costruita da Celant e dal suo redattore Corà, e quale la ragione soggiacente alla sua vis dimostrativa. Si trattava di presentare al pubblico francese un’identità antropologica italiana, ben differente da quella emergente con il gruppo della Transavanguardia, con la sua bandiera di una pratica disimpegnata dell’arte, e legittimante stereotipi a dir poco fastidiosi quanto invalsi. Nel libro manifesto omonimo, pubblicato nel novembre 1980, cui nella cronologia è dedicata una combattiva scheda critica, Bonito Oliva aveva sottolineato il disincanto di questi giovani artisti rispetto ai miti di un vitale immedesimarsi nella natura e insieme di un’incidenza nel corpo sociale, altrimenti professati dai poveristi nel decennio precedente. A giustificazione, il critico avanzava un costitutivo “cynisme”, un’inclinazione al “comique”, “qui naît de la capacité de s’écarter de la réalité, d’une assumption cordiale de la condition de l’art”. Bonito Oliva aveva concluso, debitamente citato nella scheda di *Identité*: “Si en France il y a eu un Marat, en Italie il y a eu Totò et la Comédie de l’Art”.³⁷ Di contro, con le sue scelte di campo, esplicite o sottese, Celant intende dichiarare il ruolo “politico” della recente arte italiana, la sua capacità di trasformare la realtà col restituire ai fruitori una facoltà dell’immaginare alternativa e creatrice di attitudini inedite. Celant trae partito da un’evidenza, propria del frangente storico di redazione della cronologia: non era allora accantonabile il sospetto – legittimato dalla mostra *Les Réalismes* di Clair – che il ritorno a una tradizionale, pur se eteroclita, pratica dell’arte, potesse comportare il

medesimo, colpevole, distacco rispetto agli eventi politici testimoniato dalla maggioranza degli artisti attivi fra le due guerre. Un saggio, destinato a far scuola, pubblicato dal tedesco di nascita Benjamin Buchloh sulla rivista *October* nella primavera 1981, aveva difatti appena denunciato il forte rischio di regressione, nel senso di una subordinazione al potere politico, come del sistema di mercato, della pittura europea recente, nei suoi due fronti, di un revival dei modi e figure del ritorno all'ordine, o di un neo-romanticismo ed espressionismo.³⁸ Le tesi di Celant, espresse in *Identité*, rivelano più di un debito rispetto al testo di Buchloh, ora piegato a una strategia personale, nel quadro della crescente rivalità con Bonito Oliva. Si spiega così l'acre denuncia della nostalgia del passato, della bizzarria gratuita, dell'egotismo riscontrati nel lavoro dei pittori della Transavanguardia.

Scoprire le carte

I colleghi critici non possono perdonare a Celant l'essersi accaparrato vent'anni di storia dell'arte italiana e la pretesa di delinearne l'identità; e in alcuni casi ai francesi dà fastidio il suo sbarco parigino. Pierre Restany, più che introdotto nel nostro sistema, in una recensione a più voci su *Domus*, dell'ottobre 1981, giudica, in modi *tranchant*, l'operazione fin troppo riuscita, anche se in senso contrario all'intento del curatore: "la sequenza di documenti che prolifera in modo colossale e sproporzionato nel catalogo dizionario, riflette fin troppo bene tutti i difetti della vita pubblica italiana, del suo costume attuale, confuso, sfatto, aberrante contraddittorio". Gli intenti dell'impresa, peraltro limitata all'asse Torino-Genova-Roma, gli sono palesi: "valeva la pena, a parte i riflessi parigini del potere di Celant, imbarcarsi in una simile impresa?".³⁹ Catherine Millet, su *Art Press* interviene sulla mostra in anteprima, senza ancora averne visto il catalogo, riferendosi a una breve intervista col curatore. Riconosce un valore emblematico alla drastica selezione operata da Celant, di taglio opposto all'ecumenismo delle mostre panoramiche del Centre Pompidou, motivate da un pseudo scientismo documentario, e da un'attitudine al fondo conservatrice. Piuttosto, in una temperie, ormai, di "démobilisation générale", Celant sostiene un "engagement individuel [...] qu'il affiche d'une attitude combattive". Il bersaglio sembrerebbe colto: incontrare il favore di un fronte radicale, ma Millet ostenta uno spregiudicato cinismo, se sia ancora sostenibile, nella confusa situazione attuale, un bipolarismo marxista, di borghesia versus avanguardia. Tanto da rovesciare, in conclusione, l'obiettivo del curatore: è l'attaccamento agli episodi di rottura degli anni sessanta e settanta che rischia ora di apparire *rétro*. Un giudizio duro che, non a caso, coincide con la

pubblicazione, nello stesso fascicolo della rivista, di un corposo inserto di testi di Pasolini tratti da *Scritti Corsari*.⁴⁰

Più prevedibili le reazioni degli italiani, di cui due, in specie, emblematiche di un puntuale processo alle intenzioni. Tommaso Trini, nella citata recensione su *Domus*, e pur nel plauso dovuto all'Associazione Incontri, rimarca una strutturale debolezza della mostra: il voler calcare l'identità sulla differenza fino a sfociare nell'etnocentrismo, "fino al pericolo maggiore: l'essere soli".⁴¹ Come sempre nel caso di Trini, si tratta di un'osservazione perspicace. Il discorso era nell'aria, tanto che nel suo libro *La Transavanguardia italiana*, Bonito Oliva aveva ricondotto la specificità della pattuglia italiana alle proprie radici nazionali, a un ritrovato *genius loci*, contrapposto alla generica quanto pervasiva omologazione internazionalista, specie sugli esempi d'oltre oceano, riscontrabile a suo dire negli artisti dell'Arte Povera. Anche Celant paga pegno a tali, sotterranei revanscismi – del resto sulla facciata del Beaubourg, la mostra *Identité* era annunciata da un tricolore sventolante, tale e quale quello sbandierato sulla copertina del libro di Bonito Oliva [fig. 8; fig. 9]. Solo che il gioco di Celant è indubbiamente più rischioso. Come si è visto, la cronologia di *Identité* attribuisce alla compagine dei poveristi un ruolo di "apertura" anche in rapporto alle stesse postavanguardie americane, ma la scelta e la sequenza degli eventi in cronologia mira a ritagliarne l'identità entro il ghetto esclusivo di una storia strettamente nazionale. Salvo rari casi, peraltro rapide menzioni, la cronologia di *Identité*, nella sua costruzione, non permette di comprendere quanto, almeno dall'estate 1968, le ricerche italiane si siano compenstrate a quelle del francese Daniel Buren, del belga Marcel Broodthaers, dell'olandese Jan Dibbets, del tedesco Joseph Beuys, e poi in un ulteriore confronto con gli americani, secondo un gioco reciproco di suggestioni condivise e metabolizzate. I grandi eventi internazionali, occasioni di incontro per gli italiani, sono appena citati, dalla *Documenta* di Kassel o *Prospect* di Düsseldorf dell'estate 1968, a *Nine at Castelli* del dicembre, fin alla stessa epocale *When Attitudes become Form* del febbraio 1969, di cui si riporta una documentazione fotografica riferita ai soli poveristi, e dove, peraltro, in una abbreviata lista dei partecipanti è dimenticato il nome di Beuys (gli si darà evidenza in cronologia solo in occasione della prima personale in Italia, alla Modern Art Agency di Napoli nel 1971). Oggi sappiamo quanto, in quel biennio, non vi fosse alcuna precedenza nazionale, piuttosto una rete effettiva di ricerche, un sottosistema dell'arte militante, singolarizzato ed esclusivo, con le sue gallerie, critici e collezionisti di riferimento. Il non aver fatto emergere tale evidenza costituisce l'effettivo fallo della cronologia di *Identité*, ed insieme il debito pagato all'incipiente temperie "glocal" degli anni ottanta. Per inciso, la latitanza del quadro europeo, denunciata da Trini su *Domus*, muove da una precisa cognizione di causa. Nel suo breve commento, Trini accenna difatti a un

progetto di mostra sulla recente arte italiana, da lui stesso proposta, tramite la Biennale di Venezia, nel 1977 ed accettata da Hulten, ma non andato in porto per dissidi in seno alla *governance* della Biennale. Il respiro del confronto europeo vi sarebbe stato privilegiato e considerato punto di partenza per il dialogo con gli americani. Scippo o non scippo – la corrispondenza di Celant con Hulten relativa al progetto di *Identité* inizia solo dal settembre 1978⁴² –, sta di fatto che il ruolo assegnato agli interventi critici di Trini nel contesto della cronologia è piuttosto ristretto, e che anche il ruolo della sua rivista *DATA*, forte voce critico-teorica e di aggiornamento internazionale nei settanta, viene ritenuto incisivo solo fino al 1973, per poi cedere alle ragioni della propria “autonomie apparente” e imboccare una parabola discendente, che la rende vetrina delle gallerie di Torino e Milano, fautrice di una campagna di consenso specie presso il fronte del nascente piccolo collezionismo.⁴³

A Bonito Oliva, un diretto bersaglio della cronologia di *Identité*, va l'ultima mossa, in questo svelamento di carte. Messo sempre agli angoli, nelle schede che lo coinvolgono, per il suo cinismo opportunistico, Bonito Oliva, nella citata recensione a più voci su *Domus*, rovescia il cinismo in franca spregiudicatezza, denudando l'aporia del movimentismo militante di Celant e Corà – anch'egli con cognizione di causa, visto che dell'Associazione Incontri era stato il critico di riferimento fino al 1978 e ne conosceva bene il funzionamento. Sigla Bonito Oliva: “Di quale identità si tratta? Pare di quella di certa arte italiana, dopo il '59, che avrebbe combattuto e combatterebbe la borghesia, quella borghesia che viene abbondantemente ringraziata nel catalogo”.⁴⁴ L'*engagement* avverso al sistema espresso dal catalogo/cronologia è messo in atto, come si legge dalla sua stessa pagina di apertura, con il contributo di Alitalia, Banco di Roma, Fiat, Olivetti, quel parterre istituzionale-impresoriale che aveva sovvenzionato l'Associazione Incontri fin dalla fondazione. Perché no? L'attivismo di Incontri, la qualità delle opere e dell'allestimento di *Identité italienne*, la più che preziosa raccolta di notizie e documenti del suo catalogo, hanno in maniera determinante sostenuto e valorizzato l'arte italiana dei sessanta e settanta. C'è solo da riflettere come l'IDA di Celant, da archivio di capillare controinformazione rispetto alle maglie di mercato, com'era stato presentato un decennio prima e ideologicamente impiegato nella cronologia di *Identité*, si sia fatto, a partire dalla stessa *Identité*, una formidabile risorsa per una progettazione esclusiva di grandi eventi, editoriali ed espositivi, a beneficio e incentivo del sistema stesso.

TAVOLE

1 Germano Celant, schizzo dell'allestimento della mostra *Identité italienne*, 1980. Inchiostro su carta, cm. 20x 30, Archivio Associazione Incontri Internazionali d'Arte, Roma, MAXXI, box *Identité italienne*, courtesy MAXXI, Roma.

2 Prima pagina de *Album de L'Exposition* per la mostra *Identité italienne* (Parigi: Centre Pompidou, 1981), p. 1. Archivio Associazione Incontri Internazionali d'Arte, Roma, MAXXI, box *Identité italienne*, courtesy MAXXI, Roma.

3 *Domus*, ottobre 1981, 61.

4 *Identité italienne: L'arte en Italie depuis 1959*. A cura di Germano Celant (Parigi: Centre Georges Pompidou, 1981). Cat. (Firenze: Centro Di, 1981), 317.

5 *Identité italienne: L'arte en Italie depuis 1959*. A cura di Germano Celant (Parigi: Centre Georges Pompidou, 1981). Cat. (Firenze: Centro Di, 1981), 306.

6 *Identité italienne: L'arte en Italie depuis 1959*. A cura di Germano Celant (Parigi: Centre Georges Pompidou, 1981). Cat. (Firenze: Centro Di, 1981), 572.

7 *Identité italienne: L'arte en Italie depuis 1959*. A cura di Germano Celant (Parigi: Centre Georges Pompidou, 1981). Cat. (Firenze: Centro Di, 1981), 544.

8 *Domus*, ottobre 1981, 57.

9 Copertina del volume: Achille Bonito Oliva, *La Transavanguardia Italiana* (Milano: Giancarlo Politi editore, 1980).

- ¹ Tratta da: *Domus*, ottobre 1981.
- ² Germano Celant, “Ti racconto una mostra” (conferenza, MAXXI, Roma, 17 marzo 2012). Ringrazio Carlotta Sylos Calò per la trascrizione della conferenza.
- ³ Cfr. la scheda redatta a partire dai documenti conservati presso l'Archivio del Centre Pompidou: Silvia Maria Sara Cammarata, “Identité italienne: une histoire à reconstruire”, accesso 15 marzo 2015, <http://histoiredesexpos.hypotheses.org/1699>. Cfr. inoltre Luigia Lonardelli, *Dalla Sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, (Milano: doppiozero, 2015).
- ⁴ Germano Celant, lettera a Graziella Lonardi, s.d., Archivio Associazione Incontri Internazionali d'Arte, Roma, MAXXI. Cfr. Lonardelli, *Dalla Sperimentazione alla crisi*.
- ⁵ Cfr. le differenti opinioni sul tema di: Raymond Perrot, “Paris-Paris 1937-1957”, *Les Cahiers de la peinture*, giugno 1981; Giovanni Joppolo, “Autour de quelques rétrospectives muséales de l'année '81”, *Opus International*, autunno 1981, 50-51.
- ⁶ *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*. A cura di Germano Celant (Parigi: Centre Georges Pompidou, 1981). *Album de l'Exposition*, Brochure della mostra (Parigi: Centre Georges Pompidou), 1.
- ⁷ Archivio Associazione Incontri Internazionali d'Arte, Roma, MAXXI.
- ⁸ *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*. A cura di G. Celant (Parigi: Centre Pompidou, 1981). Cat. (Firenze: Centro Di, 1981), 11.
- ⁹ Nei due mesi e mezzo di apertura la mostra raggiunge 61.996 visitatori, mentre il catalogo, in una prima tiratura di 5000 copie, avrà due edizioni.
- ¹⁰ Jean Clair, “Donnés d'un problème”, in *Les Réalismes. 1919-1939*. A cura di ID. (Parigi: Centre Georges Pompidou, 1980-1981). Cat. Paris: Centre Georges Pompidou), 13.
- ¹¹ *Identité italienne*, 5.
- ¹² *Ibid.*, 6.
- ¹³ Clair, “Donnés d'un problème”, 9.
- ¹⁴ *Identité italienne*, 17; 22.
- ¹⁵ *Ibid.*, 17.
- ¹⁶ *Ibid.*, 22.
- ¹⁷ Catherine Millet, “Identité italienne”, *Art Press*, giugno 1981, 24.
- ¹⁸ Rispettivamente: Germano Celant, *Senza titolo* (Roma: Bulzoni, 1974), 219; 147.
- ¹⁹ Cfr. Germano Celant, lettera a Pontus Hulten, 28 aprile 1981, Archivio Associazione Incontri Internazionali d'Arte, Roma, MAXXI: “I am still undecided about the title: ouverture italienne is nice and open but identité is stronger”. Cfr. inoltre Germano Celant, “L'Italiana a Parigi. Ouverture”, intervista di Sandra Furlotti Reberschak, *Bolaffi Arte*, giugno 1981, 64-75.
- ²⁰ Un progetto compiuto della cronologia è formulato nell'autunno 1980, come si evince da: Germano Celant, lettera a Pontus Hulten, 15 novembre 1980, Archivio Associazione Incontri Internazionali d'Arte, Roma, MAXXI. Ne sono enunciate le diverse sezioni tematiche, con la sola eccezione di quella poi, invece, portante, dedicata all'attualità politica e al relativo dibattito.
- ²¹ Maria Gloria Bicocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa dentro le quinte dell'arte ('73/'87)*. *Art/tapes/22* (Venezia: Edizioni del Cavallino, 2003), 60-61. In questa autobiografia la Bicocchi restituirà un vivido ricordo delle giornate di lavoro trascorse in “complicità produttiva” dai collaboratori al catalogo, ospiti di Celant nella sede genovese dell'IDA a Salita Oregina. Più esplicito è lo stesso Celant, in: Germano Celant, lettera a Graziella Lonardi, 2 novembre 1980, Archivio Associazione Incontri Internazionali d'Arte, Roma, MAXXI: “Tutti i ricercatori stanno lavorando come dei forsennati. Ho la casa ridotta a un accampamento però è ok”.
- ²² Celant, “L'Italiana a Parigi”, 66.
- ²³ Germano Celant, lettera a Graziella Lonardi, 25 dicembre 1980, Archivio Associazione Incontri Internazionali d'Arte, Roma, MAXXI.
- ²⁴ Cfr. Fabio Belloni, *Militanza artistica in Italia, 1968-1972* (Roma: Erma di Bretschneider, 2015), cap. II.
- ²⁵ Germano Celant, “Per una critica acritica”, *Nac. Notiziario d'Arte Contemporanea*, ottobre 1970, 30-31.
- ²⁶ Germano Celant, “Information Documentation Archives”, in *Critica in atto*,

- a cura di Achille Bonito Oliva, (Roma, Incontri Internazionali d'Arte, 6-30 marzo 1972). Atti del convegno (Roma, 1973).
- ²⁷ Il fondo Stampa Alternativa non è evidentemente reperibile nell'Archivio dell'Associazione Incontri d'arte ora conservato presso il MAXXI di Roma. Se ne può presumere una dispersione indotta dalle misure di repressione del terrorismo adottate dallo scorcio degli anni settanta.
- ²⁸ *Identité italienne*, 645.
- ²⁹ Lo rimarca per primo lo stesso Calvesi. Cfr. Maurizio Calvesi, "Sotto il peso di un catalogo", *L'Espresso*, 4 ottobre, 1981, 109.
- ³⁰ *Identité italienne*, 523.
- ³¹ *Ibid.*, 310-12.
- ³² *Ibid.*, 517-18.
- ³³ La mostra *Paris-Paris 1937-1957* è aperta al Centre Pompidou dal 3 giugno al 2 novembre 1981.
- ³⁴ Graziella Lonardi, intervistata da *L'Avanti* lo ammetterà in modo esplicito: "ci sono certo altre identità italiane. Ma questa mostra ha cercato il contatto con la cultura francese in un momento di grande disponibilità di questa [...]. È stato anche il momento giusto per tanti parallelismi tra la situazione politica italiana e quella francese...". Cfr. Graziella Lonardi, *Riassunto di vent'anni di ricerca artistica italiana al Beaubourg*, intervista di M. Rak, *L'Avanti*, 26 luglio, 1981.
- ³⁵ *Identité italienne*, 192-93.
- ³⁶ *Art Allemagne aujourd'hui*. A cura di Suzanne Pagé e René Block (Parigi: ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981). La mostra si tenne dal 17 gennaio all'8 marzo. Cfr. la recensione positiva di: Anne Tronche, *Opus International*, primavera 1981, 57-59.
- ³⁷ Achille Bonito Oliva, in *Identité italienne*, 641-642. Originariamente pubblicato in: ID., *La Transavanguardia italiana* (Milano: Giancarlo Politi Editore, 1980).
- ³⁸ Benjamin Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting", *October*, Art world follies, n. 16 (1981): 39-68. Cfr. anche Denis Viva, "Postmodernisme et Antimodernisme dans l'Historiographie de l'art italien du XXème siècle (1973-1983)", in *Le Postmoderne: un paradigme pertinent dans le champ artistique?*, a cura di Fabien Danesi, Katia Schneller, Hélène Trespeuch (Parigi, INHA, 30 -31 maggio 2008). Atti del convegno, HiCSA, pubblicazione on-line: <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=593&lang=fr>. Accesso il 17 marzo 2015.
- ³⁹ Pierre Restany, "O tempora o mores!", *Domus*, ottobre 1981, 58.
- ⁴⁰ Millet, "Identité italienne", 24.
- ⁴¹ Tommaso Trini, "Ricominciare dall'Europa", *Domus*, ottobre 1981, 62.
- ⁴² Celant, che dal 1972 insegnava a Los Angeles ed era nella redazione di *Artforum*, sembra funzionale ai nuovi orizzonti di Hulten, chiamato nel 1980 a dirigere il MOCA
- ⁴³ *Identité italienne*, 370-71.
- ⁴⁴ Achille Bonito Oliva, "Così Celant tutti", *Domus*, ottobre 1981, 58.