

UNA MOSTRA LABORATORIO: CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART, 1970

FRANCESCO GUZZETTI

Nell'intervista introduttiva di *The Story of (my) Exhibitions*, Germano Celant ha riassunto la propria pratica come sintesi di tre scritture: teorica, editoriale ed espositiva¹. La mostra *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, organizzata da Celant presso la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino dal 12 giugno al 12 luglio, può essere a buon diritto ritenuta il primo episodio in cui il critico abbia sviluppato e intrecciato le tre scritture.

L'esposizione segnò il momento di compiuta maturazione nell'approccio critico di Celant, dopo alcuni anni di incessante attività espositiva e critica, culminati nella pubblicazione in quattro diverse edizioni del volume *Arte povera*². Al contempo, in essa emersero i primi frutti di una nuova direzione appena intrapresa. Nello specifico, la mostra cadde nel momento del primo, vero confronto diretto di Celant con la scena artistica internazionale, in particolare americana. Celant sviluppò una simile apertura su due fronti distinti, ma fortemente intrecciati: da una parte, l'incontro e lo scambio con gli artisti, già caratteristico di molte delle sue iniziative degli anni precedenti; dall'altra, la definizione di una prospettiva globale fondata sulla documentazione. Quest'ultimo termine si rivela particolarmente significativo, dal momento che fu proprio intorno al 1969-1970 che le modalità di raccolta di dati, archiviazione, documentazione e informazione vennero assunte dalla critica militante come le forme più adeguate di commento alle tendenze della nuova avanguardia concettuale, che a sua volta integrò massicciamente modelli, concetti e approcci dai processi di comunicazione e archiviazione dei dati.

Sia la mostra sia il catalogo recano traccia dell'impegno all'archivio come militanza, che in quel momento Celant tradusse nella costituzione di una sorta di ente, Information Documentation Archives, sotto la cui sigla pubblicò molteplici contributi in quel torno di anni³. L'interesse per la documentazione determinò la concezione del catalogo come parte integrante della mostra stessa e come strumento essenziale alla contestualizzazione dei fenomeni in essa presentati. Sotto questo profilo, il catalogo rappresenta l'elemento che maggiormente contraddistingue *Conceptual Art Arte Povera Land Art* rispetto ad altre rassegne dell'avanguardia internazionale degli anni immediatamente precedenti.

Per approfondire tale divergenza, oltreché per riassegnare la giusta importanza alla mostra in sé, nelle pagine che seguono verrà fornita una ricognizione generale sugli aspetti salienti dell'iniziativa, al fine di riportare l'attenzione su un episodio ancora poco riconosciuto nella storiografia internazionale sulle vicende intorno all'Arte Povera, post-minimalista e concettuale⁴.

La mostra

Come testimonia la corrispondenza scambiata con Luigi Mallé, direttore della Galleria Civica d'Arte Moderna, Celant concepì la rassegna secondo quattro sezioni principali e tra loro equivalenti⁵.

Il nucleo vero e proprio dell'iniziativa si concentrava nell'esposizione delle opere nel museo. Erano rappresentati trentasei artisti, ciascuno con un'opera. I lavori furono collocati in larga parte in ambienti interni con alcuni selezionati interventi all'aperto. Tra questi ultimi, figurava innanzitutto *Pane alfabeto* di Giuseppe Penone, posizionato nel giardino del museo, in prossimità dell'originaria collocazione del monumento al *Conquistatore* di Davide Calandra⁶. L'altra opera *extra moenia* era *Seventh Investigation (Art as Idea as Idea): Proposition One* di Joseph Kosuth, presentata nella forma di uno striscione appeso lungo corso Galileo Ferraris, all'altezza dell'ingresso della Galleria Civica, sul quale erano leggibili le seguenti dichiarazioni: "1) Assumere volontariamente un quadro mentale. 2) Spostarsi volontariamente da un aspetto della situazione all'altro. 3) Tenere a mente simultaneamente vari aspetti. 4) Capire l'essenziale di un dato completo nelle sue parti e isolarle volontariamente. 5) Generalizzare: astrarre proprietà comuni; programmare in modo ideativo: assumere un'attitudine nei riguardi del 'mero possibile'. E pensare o agire simbolicamente. 6) Distaccare la propria identità dal mondo esterno". Secondo il programma della *Seventh Investigation*, lo striscione costituiva il terzo di quattro differenti contesti di presentazione in cui comunicare la medesima sequenza di dichiarazioni⁷. Esso fu trafugato durante la mostra, mentre le fotografie d'archivio testimoniano che la ripresa fotografica della sua esposizione lungo la strada, scattata da Paolo Mussat Sartor, venne posizionata anche nello spazio interno del museo, sulla parete di una sala.

La parte più consistente della mostra occupava l'atrio a piano terra e il primo piano del corpo dedicato alle esposizioni temporanee. Vennero presentati lavori di trentaquattro artisti. Di quattro di essi – Hanne Darboven, Stephen Kaltenbach, On Kawara ed Emilio Prini – erano esposte opere in alcune bacheche, come lavori postali, libri, interventi nelle pagine di giornali, stampe fotografiche⁸. Alle opere degli altri artisti fu riservata una porzione pressoché identica di spazio nelle sale. Celant operò delle scelte molto precise, di cui rendono conto alcune recensioni. Utilizzando i pilastri portanti di ciascun piano e, in alcuni casi, le balaustre delle scale e le pareti perimetrali, come elementi di partizione dello spazio, egli individuò dei moduli quadrangolari



Veduta di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970. Torino, Archivio Fotografico dei Musei Civici - Fondazione Torino Musei. Su concessione della Fondazione Torino Musei

di circa sei metri quadri, ciascuno da destinarsi a un artista. Fu così che, a piano terra, trovarono spazio le opere di Robert Barry, Alighiero Boetti, Walter De Maria, Michael Heizer, Mario Merz, Robert Morris, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto e Gilberto Zorio. Gli ambienti del primo piano ospitarono invece opere e interventi di Carl Andre, Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Mel Bochner, Pier Paolo Calzolari, Christo, Jan Dibbets, Luciano Fabro, Douglas Huebler, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Robert Ryman, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Bernar Venet, Lawrence Weiner. In aggiunta alle opere, occorre segnalare la partecipazione all'inaugurazione della mostra di Gilbert & George, che eseguirono la performance *Singing Sculpture* su un tavolo, presumibilmente in due riprese, tra il corridoio d'ingresso e uno degli spazi al primo piano⁹. Nelle sue molteplici iterazioni tra il 1969 e il 1973, l'azione dei due artisti britannici, impegnati a cantare una canzonetta popolare come *Underneath the Arches*, ne avrebbe determinato la fortuna internazionale. La partecipazione alla mostra torinese del 1970, in concomitanza con la personale di disegni a carboncino di grande formato presso la galleria di Françoise Lambert a Milano, segnò la prima presenza del duo di artisti in Italia¹⁰.

La seconda sezione della rassegna, secondo il progetto di Celant, era costituita da circa duecentocinquanta diapositive, destinate a essere proiettate in alcuni spazi di passaggio del museo. Le diapositive integrarono in misura significativa la panoramica sulla nuova avanguardia internazionale offerta dall'esposizione. Per loro stessa natura, costituiscono la parte più difficile da ricostruire a distanza di tempo; tuttavia, dai documenti d'archivio e dalle recensioni è possibile ricavare alcune informazioni: le diapositive rappresentavano artisti e opere non in mostra e progetti ambientali di Christo e Jeanne-Claude, Heizer, Dibbets, De Maria e Smithson¹¹. Da questa casistica, risulta chiaro che le diapositive furono necessarie soprattutto per fornire adeguata informazione sugli episodi salienti della Land Art americana, che costituiva la parte più complessa da restituire in mostra, anche in virtù della sostanziale estraneità, per contesto, storia e configurazione dei vari interventi, dalle ricerche italiane. Vi furono comunque alcune eccezioni, di cui fu offerta puntuale ricognizione: è il caso di *Asphalt Rundown*, l'intervento di Robert Smithson a Roma in occasione della mostra alla Galleria L'Attico nel 1969, documentato nelle diapositive proiettate, e di *Infected Zone*, l'intervento eseguito da Dennis Oppenheim in occasione della personale alla galleria di Françoise Lambert a Milano nel 1969, parzialmente

riproposto tra le opere in mostra¹².

La terza sezione di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* si articolava in una rassegna di film d'artista. Le proiezioni ebbero luogo nella sala conferenze del museo, secondo un calendario ben preciso, fissato nel volantino di accompagnamento: il 13 giugno dalle ore 10, il 17 e 25 giugno dalle ore 21, il 21 e 27 giugno e il 4 luglio dalle 16. Il programma prevedeva in larga parte film di artisti americani: *Some of Red Seconds* di Robert Barry (1968); *Untitled (Viewpoint)* di John Baldessari (1969); *Arm & Wire* e *Arm & Asphalt* di Dennis Oppenheim (1969); tre film di Richard Serra del 1968-1969, tra i quali *Hands Scraping* e *Hand Catching Lead*; *Rubdown* di Keith Sonnier (1970). A essi, occorre aggiungere: la ripresa di *Eurasienstab*, l'azione compiuta da Joseph Beuys presso la galleria Wide White Space di Anversa il 9 febbraio 1968; alcuni dei film realizzati da membri della Cooperativa Cinema Indipendente in occasione della mostra di Pistoletto alla Galleria L'Attico nel marzo del 1968¹³; il film *SKMP2* di Luca Maria Patella del 1968; il documentario Rai di Emidio Greco su *arte povera più azioni povere*, la rassegna amalfitana promossa da Marcello Rumma nel 1968. Infine, a margine della mostra, venne presentato per la prima volta in Italia il film *Hard Core* di Walter De Maria, proiettato al Cinema Odeon alla mezzanotte del 13, 19 e 26 giugno e del 4 luglio. Realizzato nel 1969, basato sulla grammatica del cinema western, il film di De Maria debuttò al New York Film Festival in quello stesso anno e venne trasmesso sul canale televisivo KQED TV di San Francisco il 30 luglio¹⁴. In occasione della presentazione in Italia, l'artista si recò nel capoluogo piemontese¹⁵. Nell'insieme, dunque, il programma di proiezioni prevedeva sedici film di tredici autori.

La quarta e ultima sezione della mostra era, nella visione del suo curatore, il catalogo, già ricordato all'inizio. In effetti, la pubblicazione assolve pienamente alla funzione documentaria che era una delle matrici dell'iniziativa, al punto tale da essere molto di più del catalogo della mostra. Celant lo costruì come un poderoso repertorio di immagini e testi, una raccolta, dall'ambizione pressoché enciclopedica, di documenti e testimonianze intorno all'Arte Povera, all'Arte Concettuale e alla Land Art. Un simile intento è dichiarato già nella coperta del volume. Sulla copertina, la quarta e le alette sono riprodotte quattro opere altamente identificative delle tendenze segnalate nel titolo della rassegna, rispettivamente di Michael Heizer, Emilio Prini, Giovanni Anselmo e Joseph Kosuth. In ossequio all'ambizione enciclopedica, il catalogo propone, oltre a tutti gli artisti della mostra (incluso Baldessari, presente nella rassegna di film), anche una selezione di

opere e testi di Hamish Fulton, Dan Flavin e Hans Haacke, che, nei progetti iniziali, avrebbero dovuto essere presenti con opere in mostra. Inoltre, la pubblicazione ospita anche tre omaggi postumi a Yves Klein, Piero Manzoni e Pino Pascali. Come nella mostra, così nel catalogo, fu riservato lo stesso spazio a ciascun artista, consistente in quattro pagine destinate ad accogliere fotografie e progetti.

Le illustrazioni costituiscono il nerbo del volume. Tutti gli apparati testuali furono ripensati da Celant come altrettanti luoghi di documentazione da un lato ed elaborazione critica dall'altro, cosicché ciascuno di essi – sommario, testi, catalogo delle opere, indice – è preceduto da un elenco dei rispettivi sinonimi o ambiti concettuali. La sezione dedicata ai testi ospita i saluti istituzionali di Luigi Mallé e Aldo Passoni e i contributi critici, a firma di Lucy Lippard e dello stesso Celant. In linea con l'impostazione concettuale dell'intero volume, questi ultimi sono presentati sotto forma, rispettivamente, di indice e sommario. Il primo, redatto da Lippard, è un lungo elenco di termini, nomi, definizioni legati alla nuova avanguardia artistica, mentre il secondo raccoglie le didascalie delle illustrazioni riprodotte nel catalogo ed eventuali commenti o dichiarazioni degli artisti¹⁶. Nel sommario, Celant introdusse anche i riferimenti di pagina di tutti gli apparati testuali del volume, elencandone i titoli e offrendone delle brevi descrizioni, in una sorta di *mise-en-abîme* concettuale del libro stesso¹⁷. In calce al sommario figura una bibliografia, che risulta curata da “Ida e Germano Celant”. Poco sopra, nella voce di sommario dedicata alla bibliografia, è specificato che si tratta del “primo lavoro con Ida”¹⁸. Il nome “Ida” è verosimilmente da ritenersi un riferimento all'ente Information Documentation Archives, sovente abbreviato nel suo acronimo. La struttura, creata da Celant con la collaborazione di Ida Gianelli, Franco Mello e Giorgio Colombo, sarebbe stata presentata ufficialmente solo l'anno successivo, ma era già operativa al tempo della mostra torinese, che fu infatti rivendicata come il primo progetto curato dall'organizzazione¹⁹. In considerazione dell'impegno assunto da IDA, che divenne la forma pressoché esclusiva con cui prese forma la critica di Celant in quegli anni, si comprende perché, nel catalogo torinese, il nome dell'ente venne associato solo alla bibliografia, un lungo elenco di testi che si può a buon diritto ritenere la prima ricognizione sistematica in Italia sui riferimenti filosofici, le testimonianze e le fonti del dibattito critico intorno alla neoavanguardia internazionale.

Aspirazioni e realizzazioni:

una mostra internazionale

Articolata in quattro sezioni, aperta a un ampio ventaglio di ricerche e presenze tra Stati Uniti ed Europa, la mostra era nata sotto il segno di grandi ambizioni da parte del suo organizzatore. Tuttavia, Celant incontrò alcune limitazioni, che ne influenzarono le scelte.

Il primo limite era di natura strutturale, legato all'architettura



Veduta di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970. Torino, Archivio Fotografico dei Musei Civici - Fondazione Torino Musei. Su concessione della Fondazione Torino Musei

tura dell'edificio della Galleria Civica d'Arte Moderna. Inaugurato nel 1959, il museo era stato pensato come uno spazio polifunzionale, ma, dal punto di vista espositivo, era primariamente destinato ad accogliere la pittura²⁰. Non era dunque predisposto a ospitare interventi radicali quali quelli di molti dei partecipanti alla mostra. Celant risolse il problema attraverso la “scarnificazione”, secondo le sue parole, degli spazi, facendo rimuovere tutte le strutture mobili in acciaio, legno e filo di ferro con pannellature rivestite di tela, approntate per appendervi i quadri, che saturavano gli interni, impedendo la leggibilità dello spazio²¹. Per sua stessa ammissione, la decisione di ridurre all'essenziale l'allestimento sarebbe stata per Celant una scelta ricorrente da quel momento in poi, culminata in occasione di *Ambiente/Arte* alla Biennale di Venezia del 1976²². Una simile concezione della grammatica

espositiva derivava innanzitutto dal dialogo costante coltivato da Celant con gli artisti: prendendo a prestito un'espressione impiegata dal critico con frequenza in quel torno di tempo, come attesta anche il catalogo della mostra torinese, le scelte furono operate "in simpatia con" una generazione di artisti il cui lavoro era aperto, fluido, nomade, mai finito o preconfezionato, sempre in relazione con il contesto di presentazione dell'opera, grazie una spiccata "attitudine ad adattarsi alle situazioni"²³.

Un altro limite che fu necessario affrontare riguardava il museo come istituzione. Al 1970, la Galleria Civica d'Arte Moderna era reduce da una sequenza di grandi mostre dedicate ad



Veduta di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970. Torino, Archivio Fotografico dei Musei Civici - Fondazione Torino Musei. Su concessione della Fondazione Torino Musei

alcuni fenomeni fondanti del Modernismo di inizio secolo, curate da Luigi Carluccio. Se bisogna trovare dei precedenti a *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, si può riavvolgere il nastro al 1967, quando una performance Fluxus inaugurò l'allestimento del Museo sperimentale d'arte contemporanea, nel quale, come noto, Celant fu coinvolto fin dall'inizio. Tuttavia, la parabola del Museo sperimentale avrebbe presto incontrato una fine precoce²⁴. Nel progetto originario, Celant immaginò una mostra con molte opere nuove, realizzate in loco dagli artisti, per i quali il museo avrebbe dovuto coprire spese di viaggio e soggiorno. Anche alla luce della nutrita presenza di artisti d'oltreoceano, l'ipotesi venne presto accantonata, e per la mostra furono chiamate a raccolta opere

in larga parte già presentate altrove negli anni immediatamente precedenti. Poche furono le eccezioni, dovute soprattutto alla collaborazione della galleria di Gian Enzo Sperone, già da tempo interessato all'arte post-minimalista e concettuale, il quale contribuì alle spese di viaggio che portarono a Torino Walter De Maria – la presentazione di *Hard Core* si svolse come programma della Galleria Sperone – oltre a Joseph Kosuth e Sol LeWitt, di cui la galleria ospitò due personali in successione – prima LeWitt, poi Kosuth – in concomitanza con la durata di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*²⁵.

Al di là di alcune limitazioni, la mostra si può a buon diritto ritenere un punto di svolta nel panorama italiano, dal momento che fu la prima dedicata alla nuova tendenza internazionale a essere ospitata dentro un'istituzione museale pubblica. I pochi casi di esposizioni aperte all'arte contemporanea internazionale ospitate nei musei italiani fino a quel momento non sono paragonabili. Anche un episodio saliente come *Gennaio 70* al Museo Civico di Bologna, che pure ebbe il merito di anticipare l'interesse per i film e i video d'artista, fu pressoché integralmente connotato dalla presenza di artisti italiani, con la sola eccezione della "video-mostra" *Land Art* di Gerry Schum²⁶. Solo una volta prima della mostra torinese, all'interno dei confini nazionali, gli artisti dell'Arte Povera furono messi in dialogo con ricerche internazionali, in occasione di *arte povera più azioni povere* nell'ottobre 1968, e tuttavia, oltre a trattarsi di un'iniziativa privata, promossa da Marcello Rumma, la rassegna ospitò solo tre artisti stranieri – Jan Dibbets, Richard Long e Ger Van Elk – grazie alla mediazione di Piero Gilardi²⁷. Ripensando a simili precedenti, la proporzione tra artisti italiani e stranieri a Torino nel 1970, che vedeva i primi ridotti a undici presenze sul totale degli espositori, costituiva dunque un fattore specifico.

Il vero termine di confronto, per Celant, risiedeva fuori dall'Italia ed era rappresentato dai modelli ingombranti delle due rassegne fondamentali del 1969, *When Attitudes Become Form* e *Op Losse Schroeven*. Quest'ultima in particolare si presta a un confronto con la mostra torinese, con cui condivide l'impostazione dell'allestimento secondo criteri di rigore e leggibilità dello spazio. Soprattutto, le due iniziative furono accomunate dal fatto di avere luogo in un contesto museale, anche se lo Stedelijk Museum di Amsterdam era certo un'istituzione più aggiornata sulle recenti tendenze artistiche dell'omologa torinese. Da questo punto di vista, fu più agevole per Wim Beeren organizzare una rassegna del genere, rispetto alle difficoltà incontrate da Celant. Occorre tuttavia riconoscere il merito al conservatore Aldo Pas-

soni, che seppe comprendere la bontà del progetto e sostenerne la realizzazione presso il direttore Mallé. A ogni modo, Celant volle distinguersi dalle due mostre dell'anno precedente, cercando formule alternative che non facessero sembrare la sua iniziativa una sorella minore. A fronte della volontà di Szeemann e Beeren di mappare una comunità internazionale distribuita equamente tra Stati Uniti ed Europa, Celant manifestò un interesse prevalente per la scena artistica d'oltreoceano. Lo attestano innanzitutto i numeri della mostra: al 1970, ventidue artisti, sul totale dei partecipanti, risiedevano stabilmente negli Stati Uniti (compresi Christo, On Kawara e Venet), mentre solo quattro – Beuys, Darboven, Dibbets e Gilbert & George – in Europa.

Fu tuttavia sotto l'aspetto progettuale che si misurò l'attenzione prevalente di Celant per l'arte americana. Nella concezione della mostra, infatti, si possono rintracciare i frutti della sua conoscenza e dei rapporti stretti con galleristi, critici e soprattutto artisti d'oltreoceano. Certamente alcune iniziative in Europa furono piattaforme fondamentali di incontro e scambio, tra le quali, oltre alle mostre sopra citate, occorre ricordare almeno *Prospect 69* a Düsseldorf, dove il critico ebbe verosimilmente modo di conoscere Seth Siegelaub²⁸. Ma furono soprattutto alcuni viaggi a New York che, nel marzo e maggio del 1970, consentirono a Celant di approfondire la sua conoscenza²⁹. Del resto, quelli erano anni in cui i rapporti tra la nuova avanguardia artistica torinese e il mondo americano erano particolarmente frequenti, sull'onda di una strada aperta, negli anni precedenti, da Michelangelo Pistoletto e Piero Gilardi, e coltivata da galleristi come Sperone. Come testimoniano anche gli scambi con Passoni per la mostra, Celant fu testimone del primo sviluppo dell'Arte Concettuale americana e avvertì immediatamente la necessità di rispettarne il rigore³⁰. Nella mostra torinese, egli volle operare una distinzione netta tra “conceptual art” e “conceptual aspects”, per citare il titolo di un'altra fortunata rassegna organizzata a New York in quel 1970 così denso di eventi³¹. Di conseguenza, il critico volle che l'esposizione di Torino documentasse il lavoro di coloro che per primi avevano aperto all'evoluzione concettuale dell'arte – ad esempio, Bochner, LeWitt e gli artisti più vicini a Siegelaub, come Barry, Huebler, Kosuth e Weiner – escludendo invece i molti epigoni che già all'epoca si stavano impegnando in una revisione profonda dei linguaggi artistici, in America tanto quanto in Europa. Infatti, la visione improntata al modello americano ispirò anche la selezione di artisti europei, che vide l'estromissione di nomi già presenti nelle rassegne di Amsterdam e Berna in favore di lavori autenticamente concettuali, come quelli di Darboven e

Dibbets, e di opere che ponessero un quesito tautologico sullo statuto stesso della figura dell'artista, come le azioni di Beuys e di Gilbert & George³². I soggiorni oltreoceano di Celant furono forse utili anche per l'impostazione della grammatica espositiva di *Conceptual Art Arte Povera Land Art*. I rarefatti allestimenti delle mostre d'arte contemporanea nei musei di New York – penso alle due sezioni di *Using Walls* al Jewish Museum³³ – poterono fornirgli lo spunto per sfruttare le limitate risorse messe a disposizione per la propria mostra e i limiti strutturali dell'edificio della Galleria Civica d'Arte Moderna a proprio favore, ai fini di un progetto che fosse alternativo alle mostre di Berna e Amsterdam e costituisse un'occasione per una selezione rigorosa e altissima di presenze artistiche, di cui offrire adeguata documentazione nelle quattro sezioni della rassegna e attraverso un allestimento altrettanto rigoroso.

A pensarci, il titolo stesso della mostra *Conceptual Art Arte Povera Land Art* dimostra la maturazione di un approccio diverso, più approfondito e complesso, all'arte internazionale. L'anno precedente, in un momento di grande fermento in cui fioccarono nomi e definizioni per le tendenze artistiche emergenti in quegli anni, Celant propose di riunire figure e vicende molto diverse tra loro sotto l'unica definizione onnicomprensiva di Arte Povera. Il tentativo, come attesta la limitata ricezione del libro omonimo, non riuscì del tutto, perché destinato a scontrarsi con la discussione critica in corso negli altri Paesi, soprattutto oltreoceano. Solo l'aggiornamento condotto da Celant nei mesi intercorsi tra la fine del 1969 e l'uscita del catalogo della mostra torinese poté consentire di riequilibrare la prospettiva. Il titolo della mostra è un sintomo di questa maturazione, nel più cauto accostamento paratattico, senza punteggiatura, di tre diverse definizioni con le quali perimetrare l'evoluzione di tre tendenze distinte, ma equivalenti sul piano del ripensamento dei linguaggi artistici.

Il testo è una sintesi di alcune parti del mio libro di prossima pubblicazione, dedicato interamente alla ricostruzione e analisi della mostra.

¹ G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021, p. 447.

² Sulla genesi e la ricezione del volume, cfr. R. Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera: "Like a Giant Screen"*, Routledge, New York-London 2022, pp. 164-216.

³ L. Conte, *Germano Celant: l'archive comme pratique*, in "Critique d'art", n. 55, autunno-inverno 2020, pp. 202-222.

⁴ Una prima ricostruzione della mostra è contenuta in A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1966-1973*, Postmedia books, Milano 2014, pp. 158-175. Per una panoramica sul contesto internazionale, cfr. S. Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77*, Ridinghouse, London 2009.

⁵ Lettera dattiloscritta di Germano Celant ad Aldo Passoni, s.d., n. prot. 1/3, 210, 2 febbraio 1970, "1970 E/4 - Mostra Arte Povera", SMO 685, Archivio dei Musei Civici, Torino (d'ora in poi SMO 685, ACMT).

⁶ *Arte Povera a Torino*, in "Bolaffi Arte", a. I, n. 2, estate 1970, p. 60.

⁷ Lo striscione era qualificato come "context C: installation view". Gli altri momenti di *Seventh Investigation: Proposition One* erano: un pannello appeso alla mostra *Information* al Museum of Modern Art di New York da luglio a settembre del 1970 ("Context A: Label Installation"); un cartellone pubblicitario montato nel 1969 in cima a un edificio nel quartiere di Chinatown a New York, documentato fotograficamente nel catalogo della mostra *Software* al Jewish Museum di New York nel 1970 ("Context B: Public-General"); una sezione del quotidiano "The Daily World Newspaper" del 5 settembre 1970 ("Context D: Political"). J. Kosuth, *The Seventh Investigation*, in *Joseph Kosuth. Terza, quarta, quinta, sesta & settima indagine*, catalogo della mostra, a cura di J.-C. Ammann, M. Eigenheer

(Lucerna, Kunstmuseum Luzern, 27 maggio - 24 giugno 1973), Kunstmuseum Luzern, Luzern 1973, pp. 63-69.

⁸ *Arte Povera a Torino*, cit., p. 60; D. Buzzati, *L'abbeccedario dei passereri. Alla galleria torinese d'arte moderna*, in "Corriere della Sera", 13 giugno 1970, p. 5; A. Dragone, *Ammucchiano sassi e li chiamano arte. Una stravagante mostra a Torino*, in "Stampa Sera", a. CII, n. 117, 11-12 giugno 1970, p. 3.

⁹ *Arte Povera a Torino*, cit., p. 60; G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, cit., p. 55.

¹⁰ Minuta di lettera dattiloscritta di Konrad Fischer a Françoise Lambert, 15 aprile 1970, Archiv Fischer, Düsseldorf-ZADIK, A096_IV_003A_0053.

¹¹ M. Bandini, *Conceptual art Arte povera Land Art*, in "NAC - Notiziario Arte Contemporanea", n.s., n. 1, ottobre 1970, p. 16; D. Buzzati, *L'abbeccedario dei passereri*, cit., p. 3.

¹² *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 12 giugno - 26 luglio 1970), Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino 1970, p. 121.

¹³ Nello specifico, furono inclusi: *La vestizione* di Tonino De Bernardi, *Pistoletto and Sotheby's* di Pia Epremian, *Comunicato speciale* di Renato Ferraro e *Michelangelo andrà all'inferno* di Mario Ferrero.

¹⁴ J. McFadden, *Walter De Maria: Meaningless Work*, Reaktion Books, London 2016, pp. 105-123.

¹⁵ Si vedano il cartoncino d'invito e la fotografia scattata a De Maria da Paolo Mussat Sartor, in *Gian Enzo Sperone. Torino - Roma - New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, a cura di A. Minola et al., Hopefulmonster, 2 voll., Torino 2000, I, p. 167.

¹⁶ L. Lippard, *Index*, in *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, cit., pp. 190-193.

¹⁷ G. Celant, *Sommario*, ivi, pp. 194-216.

¹⁸ Ivi, p. 216.

¹⁹ G. Celant, *Information documentation archives*, in "NAC - Notiziario Arte Contemporanea", n.s., n. 5, mag-

gio 1971, p. 5.

²⁰ Sulla storia del museo, si veda G.C.F. Villa, *Una sonora clausura. La Galleria d'Arte Moderna di Torino, cronaca di un'istituzione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003, pp. 63-92.

²¹ G. Celant, *Story of (my) Exhibitions*, cit., p. 447.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, pp. 448-449. Nel sommario del catalogo della mostra torinese, Celant dichiarò di aver concepito la copertina "in simpatia con Heizer, Anselmo, Kosuth e Prini" (*Conceptual Art Arte Povera Land Art*, cit., p. 194).

²⁴ Sulla chiusura del Museo sperimentale come occasione perduta, si veda P. Fossati, *La Civica Galleria d'Arte Moderna della città di Torino*, in "L'uomo e l'arte", nn. 5-6, agosto-settembre 1971, pp. 22-23. Sulla storia del Museo sperimentale nel contesto dei rapporti tra Eugenio Battisti e Celant, **si veda il contributo di Francesca Pola in questo volume**.

²⁵ *Gian Enzo Sperone. Torino - Roma - New York*, cit., I, pp. 168-172.

²⁶ A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1966-1973*, cit., pp. 133-157.

²⁷ L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Electa, Milano 2010, pp. 51-61.

²⁸ Sulla partecipazione di Siegelau a *Prospect*, cfr. *Seth Siegelau: Beyond Conceptual Art*, a cura di L. Coelewijn, S. Martinetti, Verlag der Buchhandlung Walther König-Stedelijk Museum, Köln-Amsterdam 2016, pp. 176-179.

²⁹ Lettera dattiloscritta di Germano Celant ad Aldo Passoni, s.d., n. prot. 1/3, 210, 2 febbraio 1970; Lettera dattiloscritta di Germano Celant a Luigi Mallé, 21 aprile 1970, n. prot. 1/7, 537, SMO 685, ACMT.

³⁰ Lettera manoscritta di Germano Celant ad Aldo Passoni, 25 aprile 1970, n. prot. 1/9, 534, 29 aprile 1970, SMO 685, ACMT.

³¹ *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, catalogo della mostra, a cura di D. Karshan (New York, The New York Cultural Center, 10 aprile - 25 agosto

1970), The New York Cultural Center, New York 1970.

³² In mostra fu presentata la registrazione su nastro magnetico di *Ja Ja Ja Nee Nee Nee* di Joseph Beuys, edita da Mazzotta nel 1970.

³³ La mostra si svolse dal 13 maggio al 21 giugno 1970 e fu divisa in due sezioni, *Indoors* e *Outdoors*, a seconda della tipologia di interventi murali pensati dagli artisti partecipanti, documentati in due cataloghi distinti.