

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 328-349.

## ***Percorsi attraverso l'Arte Povera negli Stati Uniti. 1966-1972***

**Lara Conte**

Sul numero del marzo-aprile 1968 della rivista "Bit" Marisa Volpi propone il resoconto di un dibattito tenutosi alla Galleria Vismara di Milano sulla mostra "Con temp l'azione". Accanto a Daniela Palazzoli, curatrice della rassegna nonché fondatrice della stessa rivista, prendono parte alla discussione Piero Gilardi, Gianni Emilio Simonetti e Tommaso Trini. Nel momento cruciale di una stagione artistica che ha visto rapidamente susseguirsi tutta una serie di eventi espositivi, in cui si sono imposte all'attenzione del pubblico e della critica le nuove ricerche artistiche emerse nella penisola negli ultimi anni, essenzialmente ci si chiede: "Esiste una situazione italiana? Una situazione che costituisca "un'alternativa alla pressione organizzativa-culturale che viene d'oltreoceano?"<sup>1</sup>. Tutti si trovano d'accordo nell'affermarlo.

Se "esiste a New York una situazione obiettivamente più stimolante che in ogni altra città del mondo"<sup>2</sup> con cui, a partire dagli anni cinquanta, gli artisti italiani - quelli operanti a Roma, in prima battuta - ricercano il dialogo, nel corso degli anni sessanta, soprattutto dopo il conferimento del Gran Premio della Pittura a Robert Rauschenberg alla Biennale di Venezia del 1964, il confronto con l'America si fa più complesso e contraddittorio: la politica culturale sciovinista americana, condotta con "mezzi propagandistici grandiosi"<sup>3</sup>, genera insofferenze e perplessità. Quanto queste questioni fossero al centro del dibattito lo si può percepire appieno ascoltando le parole degli artisti convocati da Carla Lonzi in *Autoritratto*.<sup>4</sup>

Una domanda si fa allora sempre più pressante nella periferia italiana/europea: "Esiste una possibilità sul piano pratico di opporsi" all'egemonia americana? La risposta non è semplice o, per lo meno, richiede sforzi diversi, da condurre in molteplici direzioni. "Una delle loro leve è la capacità di imporre degli slogan, Pop art, Op art, Primary Structures (McShine), Minimal art..."<sup>5</sup>. Ma come si sa - e come peraltro è una verità per qualsiasi definizione storico-artistica - "l'etichetta giova alla diffusione mentre danneggia quasi sempre la lettura corretta degli stessi raggruppamenti, o delle opere o degli artisti che vi vengono ingabbiati, creando equivoci soprattutto a distanza"<sup>6</sup>.

Gli eventi rapidamente si susseguono, precipitano le situazioni, vacillano gli statuti consolidati: per un momento viene messa in discussione l'egemonia americana e la periferia artistica europea si trova a ridisegnare una nuova mappa dell'arte, ricercando un dialogo altro con l'ambiente artistico statunitense e con quell'antiamericanismo ugualmente forte oltreoceano. Come nota Trini in occasione delle grandi rassegne europee di fine decennio, "Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren" e "When Attitudes Become Form", New York temporeggia, "non si sa se per eludere il dissenso esplicitato dagli artisti o se per meglio selezionarli e imporli"<sup>7</sup>. Artisti come Bruce Nauman, Richard Serra, Sol LeWitt e Carl Andre, dal canto loro, ribadiscono di aver avuto in quel periodo più sostegno dai galleristi e dal collezionismo europei che non da quelli americani<sup>8</sup>.

Già nel 1970 si possono tracciare i primi bilanci di questa intensa stagione, si può analizzare con uno sguardo storicizzante il rinnovamento estetico della seconda metà degli anni sessanta. È la mostra "Conceptual Art Arte Povera Land Art", curata da Germano Celant alla Galleria Civica

d'Arte Moderna di Torino a dischiudere questo nuovo orizzonte di riflessione<sup>9</sup>. La voce per mezzo della quale rileggiamo questo evento è ancora una volta quella di Trini, il quale indaga la situazione fluida e contingente dell'arte internazionale degli ultimi cinque anni parlando di quel movimento che "tocca tutto l'orizzonte internazionale, [che] nasce simultaneamente con accenti diversamente originali in centri lontani da New York, non più egemone": dalla Germania all'Inghilterra, dall'Olanda all'Italia. In questo snodo germinale, in cui "l'Europa, in particolare dà segni di poter reintegrare la propria autonomia, il contributo dell'Italia non è solo fecondo: questa volta è organizzato", osserva Trini<sup>10</sup>. E la sua attenzione corre subito alle mostre di Arte Povera curate da Germano Celant a partire dal 1967, e all'azione condotta dal giovane critico genovese che si determina, fra il 1969 e il 1970, attraverso la pratica della "critica acritica". Grazie all'azione critico-artistica-strategica celantiana di cui una tappa, come vedremo, è la pubblicazione del libro *Arte Povera*,<sup>11</sup> "l'arte povera in quanto movimento acquista udienza internazionale e può coprire nuovi artisti europei e americani"<sup>12</sup>, quantunque - come possiamo notare retrospettivamente - il tentativo di imporre questa etichetta come categoria artistica internazionale fallisca: a evidenziare ancora di più l'efficacia di quest'azione.

Accanto al percorso dell'etichetta Arte Povera, il cui significato è stratificato e mobile per sua intima essenza, come del resto attestano le riflessioni in divenire di Celant, si deve però delineare una seconda via e una diversa prospettiva di indagine e lettura dell'arte italiana, che parte dagli artisti e dalle loro opere, come pure dai loro contatti agevolati sul piano delle relazioni internazionali dal supporto di nuove figure di galleristi, in stretto contatto fra loro, come Gian Enzo Sperone, Konrad Fischer, Ileana Sonnabend e John Weber.

Mi pare che da questo lungo divagare fra le fonti, scelte fra le molte di un dibattito coevo fecondo e polifonico, affiorino implicitamente molteplici risposte a questioni che hanno acceso il dibattito critico sull'Arte Povera nella nostra più stretta contemporaneità, al di qua e al di là dell'Atlantico<sup>13</sup>, talvolta tracciando percorsi interpretativi problematici. È attraverso questo lungo divagare, inafferrabile e discontinuo, che a mio avviso si può inoltre annunciare un tema complesso e contraddittorio, qual è quello dell'Arte Povera negli Stati Uniti nella seconda metà degli anni sessanta, che si situa in una oscillazione continua fra narrazioni identitarie e internazionalismo, attrazione e rifiuto.

Se è certamente ovvio rilevare le differenze fra attitudini maturate in contesti geografici, politici e sociali differenti, che dischiudono pertanto orizzonti di spazi, di tempi, di memorie fra loro distinti, come pure fra le ricerche dei singoli artisti, è comunque interessante seguire come l'ambiente artistico americano percepisca o sfugga (al)le peculiarità delle ricerche italiane, in un atteggiamento sempre in bilico fra seduzione e incomprendimento. Adottando una visuale opposta, inoltre, è utile ragionare sull'internazionalismo dell'arte della seconda metà degli anni sessanta, attraverso la ricostruzione di quella fitta trama di connessioni transnazionali createsi tra artisti, critici e galleristi. Se la *totalità* è un concetto chiave per interpretare la situazione sociale del momento<sup>14</sup>, essa si rivela altrettanto pregnante per analizzare la coeva dimensione estetica: *totalità*, intesa come tensione a superare le separazioni, "tra fine e mezzo..., tra immagine e azione, tra conoscenza e vita", per riprendere le parole di Mario Perniola<sup>15</sup>. E ancora come vocazione a oltrepassare e a polverizzare i confini tra i linguaggi, i contesti geografici, le rigide e univoche definizioni critiche. Si pensi infatti al tentativo promosso in più luoghi e in più momenti, da artisti, critici militanti e non, di trovare un'etichetta per definire il nuovo territorio transnazionale dell'arte. "I didn't think about national identity", riferisce oggi Lucy Lippard, sollecitata a ricordare il suo incontro con l'opera degli artisti italiani sulla scena artistica statunitense fra la fine degli anni sessanta e l'inizio del nuovo decennio<sup>16</sup>. E Jannis Kounellis risponde: "In quell'epoca non esisteva la globalizzazione, c'era invece un internazionalismo nel quale gli interessi nazionali avevano il loro peso. Ileana

Sonnabend, come gallerista americana aveva un'idea realmente internazionale e questo, senza dubbio, ci ha aiutato sulla scena newyorkese. Il sabato, nel palazzo del 420 West Broadway dove si trovavano le gallerie di John Weber, Castelli, Sonnabend e altri, arrivavano dei pullman di visitatori che avevano con le mostre un contatto piuttosto informale, ma le mostre costituivano un evento. Ricordo che quando dipinsi la galleria di giallo e mi presentai con una maschera sopra un cavallo, la mostra al piano di sopra, da Weber, era di Dan Flavin, e anche quella al piano di sotto, da Castelli. Questa condizione dice tutto, ma era la condizione di un dialogo, nel bene e nel male"<sup>17</sup>.

### ***Torino-Europa-New York***

Come si sa, la storia inizia nel 1963, quando Michelangelo Pistoletto, a seguito di una tiepida accoglienza dei *Quadri specchianti* nell'ambiente torinese, si reca a Parigi, dove quasi per caso, su suggerimento dell'artista Beppe Romagni, visita lo spazio di Ileana e Michael Sonnabend da poco aperto al 37 del Quai des Grands-Augustin. Dopo un problematico passaggio romano i Sonnabend si erano stabiliti a Parigi aprendo una galleria destinata ad attivare un nuovo dialogo fra l'arte americana e l'arte europea. Dai Sonnabend Pistoletto ha modo di entrare in contatto con l'universo New Dada e Pop che sino ad allora aveva conosciuto esclusivamente tramite le riviste<sup>18</sup>. Alla domanda dei coniugi se fosse un critico, Pistoletto risponde mostrando il catalogo della sua ultima personale torinese in cui, per l'appunto, aveva presentato i *Quadri specchianti*<sup>19</sup>. Poco dopo Ileana e Michael si recano a Torino e comprano l'intera mostra.

Nel corso del 1963 Pistoletto compie un ulteriore viaggio a Parigi, in compagnia del giovane gallerista Gian Enzo Sperone, dove insieme visitano la mostra di Roy Lichtenstein da Sonnabend. Grazie ai contatti intrapresi con la gallerista americana, Sperone riesce a ricevere in deposito opere di Lichtenstein e a organizzare, per il mese di dicembre, una mostra personale dell'artista a Torino, alla Galleria Il Punto di cui era direttore. Quest'evento gli assicura un tale successo di vendite da permettergli di aprire - di lì a poco - un proprio spazio espositivo, che si caratterizza, sin da subito, per una vocazione internazionale: Sperone promuove le ricerche americane e parallelamente sostiene i giovani artisti operanti nell'ambiente torinese. A partire dalla fine del decennio il suo spazio è destinato a diventare il polo di riferimento nella diffusione delle ricerche processuali e concettuali americane in Italia, accanto all'attività di Fabio Sargentini a Roma e di Françoise Lambert, la quale nel giugno 1969 apre un proprio spazio espositivo a Milano<sup>20</sup>.

Frattanto Ileana Sonnabend inizia a frequentare Torino. Il suo sostegno è cruciale per i giovani artisti torinesi che stavano forzando i confini dell'arte e dell'esperienza artistica. Dopo la mostra personale di Pistoletto organizzata a Parigi nel 1964, evento che determina un rapido, e per certi aspetti problematico, successo internazionale dell'artista<sup>21</sup>, fa seguito, nel gennaio 1967, la personale di Gilardi<sup>22</sup>. Nel 1968 Sonnabend invita Giovanni Anselmo, Mario Merz e Gilberto Zorio a esporre nel suo stand a "Prospect 68", presentando i tre artisti con mostre personali a Parigi nel corso del 1969<sup>23</sup>. L'anno seguente è la volta di Pier Paolo Calzolari, l'artista bolognese da poco entrato in contatto con Sperone. Nel 1970 Sonnabend decide di aprire una sede a New York, compiendo un'azione di sostegno ancora più incisiva per le ricerche italiane oltreoceano. Fra il 1970 e il 1972 nelle diverse sedi della galleria si alternano le mostre di Merz, Calzolari, Kounellis e Giulio Paolini<sup>24</sup>.

Una data chiave per l'esplosione dei rapporti internazionali con ripercussioni forti al di qua e al di là dell'Atlantico è il 1968: un anno all'insegna dell'azione e del processo. In Europa si crea una rete di gallerie pronte a supportare le nuove pratiche processuali americane ed europee. La Germania occidentale da "colonia" del mercato americano si afferma come il principale mercato internazionale della nuova arte, facendo per un momento vacillare l'egemonia del mercato americano. A Monaco opera Heiner Friedrich che nel 1970 apre uno spazio espositivo a Colonia, in

Lindenstrasse, nello stesso edificio dove si era trasferito da Kassel Rolf Ricke, dando vita a quel sistema di *gallery houses* che negli anni settanta sarà preso a modello dai galleristi newyorkesi<sup>25</sup>. Nel 1967 a Düsseldorf inaugura l'attività Fischer e nel 1968 viene aperta la Video Galerie di Gerry Schum.

Un evento determinante per la creazione dei contatti del nuovo circuito artistico e del nuovo mercato è "Prospect 68" organizzata da Fischer e Hans Strelow alla Kunsthalle di Düsseldorf, a qualche mese di distanza dall'inaugurazione di Documenta, rassegna contestata come la Biennale di Venezia e considerata come un secondo "sbarco di massa" degli Stati Uniti in Europa, dopo la Biennale di Venezia del 1964<sup>26</sup>. Il coinvolgimento di Joseph Beuys, di Pistoletto e Nauman, nell'ambito di Documenta, annunciava però l'emergenza di una nuova situazione, concorrendo allo sviluppo di un nuovo rapporto dialettico fra Europa e America che si fa più evidente subito dopo a "Prospect". Questa mostra-mercato viene concepita con l'obiettivo di fornire un'alternativa al Kunstmarkt di Colonia, riunendo le maggiori gallerie di tendenza operanti sulla scena internazionale e in modo da fornire una panoramica aggiornata sulle ricerche emergenti al di qua e al di là dell'Atlantico, vale a dire su quelle attitudini che spostano l'attenzione dall'oggetto al processo di esecuzione, che esplorano il divenire dell'opera nello spazio e nel tempo, che indagano la materia in quanto flusso di energia, in senso fisico e mentale, sfuggendo in qualche modo le tradizionali dinamiche della mercificazione. Il risultato raggiunto nella prima edizione va al di là di ogni prevedibile aspettativa. Fra le sedici gallerie selezionate dal comitato organizzatore<sup>27</sup> figurano la Wide White Space di Anversa, che propone Beuys, Marcel Broodthaers, Christo, David Lamelas, Bernd Lohaus, Blinky Palermo, Panamarenko, Reiner Ruthenbeck e Bernar Venet; Sperone, che in catalogo presenta Emilio Prini, Calzolari, Gianni Piacentino e Alighiero Boetti<sup>28</sup>; la Galleria Apollinaire con Daniel Buren; Ileana Sonnabend, che accanto a Nauman e a Robert Morris completa il panorama sulla nuova avanguardia italiana proposto da Sperone, presentando, appunto, Merz, Anselmo e Zorio. Nello stand della gallerista americana un *Feltro* di Morris viene così a trovarsi accanto all'*Igloo di Giap* (1968) di Merz<sup>29</sup>, a *Sedia* (1966) e a *Macchia II* (1968) di Zorio, a opere di Anselmo, del 1967 e due creazioni recenti: *Direzione* (vetro, acqua, ago magnetico e tela) e *Senza titolo* (contenitore d'acciaio con acqua e cotone).

È proprio in questa occasione che gli artisti italiani si scoprono protagonisti di un circuito percettivo internazionale. "A Prospect - ricorda Anselmo - andai con Mario e Marisa Merz, Zorio, Sperone e Trini. ...Vidi per la prima volta i lavori di Nauman e Morris, così come di Buren e Beuys"<sup>30</sup>. Zorio riferisce: "A Prospect... non c'era l'idea dello stand, dello spazio lottizzato, ma tutto accadeva, si sovrapponeva in uno spazio aperto, come si trattasse di una mostra vera e viva, dove i galleristi erano i curatori. Tutto avveniva molto liberamente - noi, gli americani -, senza ansie di teorizzazioni, di etichette e definizioni, senza imposizioni. Mi ricordo che noi torinesi siamo partiti con tre furgoncini gialli affittati dalla Hertz per trasportare i nostri lavori e allestirli... Ci si può immaginare alla frontiera, a spiegare che si trattava di opere d'arte! A Prospect per la prima volta ho visto i *Feltri* di Morris e i lavori di Nauman. Ho conosciuto Panamarenko, Buren, Beuys e Siegelau. Ricordo di aver incontrato Ruthenbeck, Weber, allora direttore della Dwan Gallery. Sono poi arrivati i direttori dei Musei, tra i quali De Wilde, che dirigeva lo Stedelijk Museum di Amsterdam e che all'epoca era già entrato in contatto con il nostro lavoro. Fra i visitatori, ricordo inoltre l'editore Gabriele Mazzotta, che era rimasto piuttosto colpito e, proprio allora, pensò di fare una pubblicazione sulle nuove ricerche internazionali, proponendo a Trini di curare il progetto, in realtà concretizzatosi nel libro *Arte Povera* pubblicato da Celant nel 1969"<sup>31</sup>.

### ***Un'altra storia***

In questi mesi frenetici in cui gli artisti dell'Arte Povera esplorano la propria politicITÀ in una

dimensione di "libertà totale, formale, intellettuale e mentale"<sup>32</sup>, attraverso quell'"anarchia linguistica e visuale" e quel "nomadismo comportamentistico"<sup>33</sup> che ben emergono nella rassegna di Amalfi "Arte povera più Azioni povere", l'ambiente artistico americano li scopre. O li ignora.

Nel maggio 1968 al Jewish Museum di New York, dove due anni prima si era tenuta la mostra di consacrazione delle *Primary Structures*, inaugura la seconda tappa della mostra "Young Italians" curata da Alan Solomon<sup>34</sup>. Grazie a una serie di contatti con l'ambiente romano - da Palma Bucarelli a Giulio Carlo Argan, da Maurizio Calvesi ad Alberto Boatto, da Gabriella Drudi a Pietro Cosagra... - Solomon costruisce una mostra che vuole portare l'attenzione del pubblico e della critica americani verso le nuove ricerche italiane. La rassegna non ha la pretesa di fornire una mappatura esaustiva, visto le difficoltà organizzative e i problemi relativi al trasporto di certi tipi di opere, ma si pone l'obiettivo di scalzare il pregiudizio americano verso ricerche elaborate in contesti altri che, pur relazionandosi con l'arte americana la Pop Art in primis e il Minimalismo -, riescono ad attingere risultati del tutto originali. Fra gli artisti presentati si annoverano i protagonisti della scuola romana, come Pino Pascali, Kounellis e Mario Ceroli. È presentato inoltre, fra gli altri, Pistoletto. Obiettivo principale della rassegna è quello di forzare il pregiudizio. E Solomon lo fa procedendo con un'analisi tesa a enfatizzare le caratteristiche precipue delle ricerche italiane e quell'"Italian Paradox" che le contraddistingue: la sensibilità, una modernità che passa attraverso il filtro della storia. L'essere contemporaneamente cattolici e comunisti, la fragilità del sistema.

Uno scenario interpretativo opposto si profila pertanto di lì a poco quando l'artista operante a Torino Gilardi pubblica sul numero di "Arts Magazine" del settembre-ottobre 1968 l'articolo *Primary Energy and the "Microemotive Artists"*, annunciando una sensibilità "microemotiva" che travalica questioni identitarie nazionali<sup>35</sup>. Dalle *Primary Structures* il discorso di Gilardi si volge alla *Primary Energy*. Il nuovo corso *antiminimal*, annunciato sulla scena newyorkese dalla mostra *Eccentric Abstraction* curata da Lucy Lippard nel settembre 1966 alla Fischbach Gallery, e teorizzato in chiave *antiform* da Morris su "Artforum" nell'aprile 1968<sup>36</sup>, viene ora analizzato dall'artista italiano con una prospettiva internazionale, de-egemonica. Nelle quattro pagine a disposizione, Gilardi ha modo di tratteggiare il clima operativo confrontando gli artisti americani Nauman, Morris e Alice Adams con i britannici Richard Long e George Passmore, e ancora con gli olandesi Ger van Elk e Marinus Boezem, con gli svedesi Olle Käks e Lars Englund, e con gli italiani Mario Merz e Zorio<sup>37</sup>.

Questo contributo è il risultato di un'azione che Gilardi va portando avanti da circa un anno. Come Pistoletto, egli era entrato in contatto con Ileana Sonnabend, ottenendo con i suoi *Tappeti natura* un rapido successo internazionale. Nel corso del 1967, grazie ai contatti commerciali della gallerista, ha la possibilità di esporre in numerose gallerie europee nonché oltreoceano, presso la Fischbach Gallery<sup>38</sup>. In quell'occasione è a New York per qualche mese, dove aveva già soggiornato nella passata primavera, in compagnia di Pistoletto, allora impegnato con una mostra alla Kornblee Gallery<sup>39</sup>. Proprio fra il 1967 e il 1968 Gilardi abbandona la pratica artistica per una tensione venutasi a creare con Ileana Sonnabend, condivisa peraltro con quella che si trova a vivere più o meno in quello stesso periodo Pistoletto a seguito della proposta di Leo Castelli di trasferirsi oltreoceano per meglio controllare il suo operato<sup>40</sup>. Entrambi gli artisti italiani provano in diverso modo un rifiuto per quel sistema culturale che percepiscono limitante per la libertà dell'artista. Se questo in Pistoletto determinerà nuove scelte sul piano operativo che sfociano nell'immediato nella realizzazione degli *Oggetti in meno* (1965 - 1966), in Gilardi provocherà la decisione di direzionare la propria pratica sul piano dell'informazione e verso la creazione di un nuovo sistema di relazioni che, opponendosi a una logica capitalistica del sistema dell'arte, potesse permettere agli artisti di sperimentare una forma di "autorganizzazione", sia sul piano espositivo sia sul piano informativo, sul modello del cinema *underground*. Fra il 1967 e il 1968 Gilardi compie alcuni viaggi in Europa e

oltreoceano creando un tessuto di connessioni fra le nuove ricerche emergenti. Raccoglie materiali fotografici che fa circolare nell'ambiente torinese e fornisce resoconti dei suoi soggiorni in alcuni reportage pubblicati su "Flash Art", "Pianeta Fresco" e "Ombre Elettriche"<sup>41</sup>. Alla fine del 1967 è con Paolo Icaro a Londra, dove i due artisti conoscono Long e Barry Flanagan, e a Düsseldorf, dove fanno visita a Beuys<sup>42</sup>. Nel gennaio 1968 è ad Amsterdam con Trini. A quel periodo risale l'idea di progettare una mostra sulla nuova avanguardia internazionale. In una lettera inviata in data 22 gennaio 1968 a Icaro, con il quale Gilardi è in contatto in quei mesi per ricevere informazioni in "tempo reale" su quanto stava accadendo sulla scena newyorkese, visto che Icaro viveva allora stabilmente oltreoceano, si legge: "Ho parlato con la direttrice della I.C.A. che è venuta a Torino: mi ha detto di presentarle una documentazione completa perché lei possa preparare una mostra nella loro nuova sede; io naturalmente la vorrei mondiale per motivi politici e informativi"<sup>43</sup>. È il progetto che si concretizzerà nelle mostre di Berna e Amsterdam attraverso l'azione curatoriale di Beeren e Harald Szeemann. "È stato Piero Gilardi - ricorda Trini - a partire senza Torino e senza *inferiority complex* verso New York - che ha fatto precipitare un'intera situazione internazionale, compresa la nuova tendenza della process art, con le mostre di Berna e di Amsterdam"<sup>44</sup>.

Tramite l'analisi del lavoro degli artisti conosciuti in quel biennio, nell'articolo su "Arts Magazine" Gilardi può tratteggiare le varie attitudini dell'arte microemotiva. Con questa definizione egli vuol prescindere dall'identificare una limitata situazione nazionale e testimoniare l'unità di atteggiamento e l'adesione a un unico "circuito percettivo globale, teso e libero" insito nelle ricerche della nuova generazione. Per quanto attiene alla situazione italiana, concentra in questa occasione l'attenzione esclusivamente sulla ricerca di Merz e Zorio. Se il primo, con gli *Oggetti attraversati dalla luce al neon*, fornisce un'immagine di quell'"energia primaria che si trova prima e dopo la struttura", Zorio, attivando reazioni chimiche che liberano l'energia della materia, propone "un'impressione dell'energia molecolare mediante fenomeni fisici e chimici"<sup>45</sup>.

La descrizione della ricerca di Zorio troverà presto una concretizzazione visiva nella scena newyorkese. Nel dicembre 1968 il giovane artista torinese è infatti invitato con Anselmo a esporre nella mostra "Nine at Castelli" curata da Morris presso il nuovo magazzino di Castelli. L'artista americano riferisce di aver avuto modo di vedere alcune fotografie dei loro lavori da Ileana Sonnabend a Parigi<sup>46</sup>. La rassegna riunisce altresì opere di Bill Bollinger, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Nauman, Alan Saret, Richard Serra, e Keith Sonnier. Se gli artisti americani esplorano la processualità del fare presentando sculture provocatoriamente indifferenti a ogni pregiudizio formale, che enfatizzano in modo pragmatico le qualità intrinseche dei materiali, gli artisti italiani indagano i processi chimici e fisici di trasformazione della materia in cui l'opera travalica la propria dimensione oggettuale per diventare una "situazione di energia"<sup>47</sup>. Il lavoro di Anselmo (*Senza titolo*, 1968), precedentemente esposto a "Prospect 68" e alla rassegna "Arte povera più Azioni povere" ad Amalfi, è basato sul principio dei vasi comunicanti. Consiste in un contenitore di acciaio riempito di acqua, dal quale fuoriesce del cotone, che assorbe il liquido e lo trasferisce al cotone collocato sul pavimento, esigendo una continua alimentazione d'acqua. L'opera di Zorio (*Piombi*, 1968) è costituita da due vasche di piombo riempite l'una con solfato e l'altra con acido idroclorico, collegate mediante un conduttore di rame, in modo da scatenare una reazione chimica del metallo.

Quale sia l'attenzione che la critica americana rivolge alla ricerca degli artisti italiani è una questione nodale, piuttosto problematica, che rivela atteggiamenti contrastanti. Nell'ampia recensione di Max Kozloff pubblicata su "Artforum" non compare alcun cenno al loro lavoro: *9 in a Warehouse. An "attack on the status of the object"* recita il titolo dell'articolo che in realtà descrive e documenta, con un ricco apparato fotografico, esclusivamente il lavoro degli artisti statunitensi lasciando peraltro imprecisato l'elenco dei partecipanti<sup>48</sup>. Se ciò può essere una conferma della "reticenza dell'establishment americano nell'accettare il... nuovo corso"<sup>49</sup> della ricerca artistica

europea e quel dialogo paritario che essa si avviava a intrecciare con l'avanguardia postminimalista americana, non può essere trascurata una questione contingente. Come possiamo apprendere dall'articolo di Philip Leider, editor di "Artforum", pubblicato su "The New York Times", le opere dei due artisti italiani non sono presenti all'inaugurazione perché trattenute in dogana<sup>50</sup>, e dunque allestite in ritardo.

D'altra parte è importante evidenziare che a partire da quel momento e, soprattutto negli anni immediatamente successivi, il circuito della nuova critica gravitante a New York - da Lucy Lippard a Willoughby Sharp, dal gallerista-artista critico Seth Siegelaub a Grégoire Müller, che da Parigi si era trasferito oltreoceano per entrare nello staff della Reese Palley Gallery nell'East Village -, quella critica che situa il proprio operato fra esperienza e informazione, e che, per dirla con Gregory Battcock ha cominciato "a occuparsi di politica, di sociologia, di antropologia, e a staccarsi dal concetto formalista dell'arte in quanto oggetto"<sup>51</sup>, è interessata a riconoscere e a sostenere il nuovo dialogo fra l'arte americana e quella europea<sup>52</sup>. E proprio rispetto a questa nuova dinamica relazionale il libro *Arte Povera* gioca un ruolo fondamentale. Nel 1969, durante uno dei suoi soggiorni oltre oceano, Celant conosce Lucy Lippard e la invita l'anno successivo a scrivere un contributo per la mostra "Conceptual Art Arte Povera Land Art"<sup>53</sup>, in realtà concretizzatosi in una sottrazione del testo critico a indice.

Per quanto attiene i curatori e i direttori delle istituzioni museali americane si individuano alcune figure cruciali per il sostegno e la diffusione delle nuove ricerche italiane: si pensi a Martin Friedman, Kynaston McShine, Edward Fry e Diane Waldman. Friedman, direttore del Walker Art Center di Minneapolis, organizza le grandi mostre personali di Pistoletto nel 1966 e di Merz nel 1972, nella nuova sede del Museo<sup>54</sup>. Nel 1970 egli è probabilmente di passaggio a Torino, dove visita la mostra curata da Celant alla Galleria Civica d'Arte Moderna<sup>55</sup>. Edward Fry e Diane Waldman, giovani curatori del Guggenheim, nel 1969 organizzano "Nine Young Artists. Theodoron Awards", invitando a partecipare Zorio che espone, fra gli altri, con Flanagan, Serra e Nauman<sup>56</sup>. Probabilmente essi avevano scoperto il lavoro di Zorio nella mostra da Castelli<sup>57</sup>. "In occasione della mostra al Guggenheim ho compiuto il mio primo viaggio a New York - ricorda Zorio -, dove ho soggiornato per venticinque giorni. È stata un'esperienza entusiasmante, densa di stimoli, anche se ho capito subito che non avrei mai voluto vivere lì. Ricordo la Dwan Gallery, con Smithson e Andre. Ho rivisto Serra, poco prima incontrato a Berna e ho conosciuto in quell'occasione Nauman - entrambi coinvolti nella mostra al Guggenheim. Fry e Waldman erano effettivamente interessati all'Europa e a capire il nostro lavoro. Fra le opere esposte vi erano i *Piombi*. L'alchimia di questo lavoro li incuriosiva molto. In mostra ho inoltre installato *Macchia II*"<sup>58</sup>. Sarà questa la prima opera di Arte Povera a entrare nella collezione del Guggenheim.

Nel 1970 McShine<sup>59</sup> invita Paolini, Giuseppe Penone, Prini a partecipare a "Information" organizzata al MoMA<sup>60</sup>. In quest'occasione Penone compie il suo primo viaggio oltreoceano. "I miei punti di riferimento - racconta l'artista - erano Ileana Sonnabend e Leo Castelli (avrei dovuto fare una mostra da Ileana, ma questo progetto è poi naufragato). Con Ileana ho visitato lo studio di Rauschenberg, dove ricordo di aver incontrato Twombly. Il mondo dell'arte era una realtà molto semplice e il circuito era effettivamente internazionale: nel senso che eravamo di nazionalità diversa, ma parlavamo lo stesso linguaggio. Se andavi in Germania, Inghilterra, Francia, capivi perfettamente chi era sulla tua stessa lunghezza d'onda e questo faceva sì che si attivassero immediatamente dei rapporti. Non erano amicizie legate a strategie, ma da reali affinità di pensiero"<sup>61</sup>

Nel 1971 Fry e Waldman invitano Merz e Buren a partecipare alla "6th Guggenheim International Exhibition". Questa rassegna accende i conflitti. Alcuni artisti americani come Donald Judd, Flavin, Walter De Maria e Michael Heizer vogliono che l'intervento di Buren, concepito per l'interno e

l'esterno del museo, sia rimosso, in quanto ritengono ostruisca la visione del loro lavoro. Long, Serra, Ryman, Lawrence Weiner, LeWitt, fra gli altri, firmano una petizione per manifestare il loro disappunto e fornire il loro sostegno a Buren e al suo intervento che apre il dibattito sull'*Institutional Critique*. Ma Thomas Messer, direttore del Guggenheim, il giorno dell'inaugurazione deciderà di ritirare l'opera. E, di lì a poco Fry, complice anche dell'organizzazione della mostra di Hans Haacke sulla proprietà catastale clamorosamente cancellata, sarà licenziato.

Gli atteggiamenti della critica americana nei confronti dell'arte europea, e nel nostro caso specifico dell'arte italiana, sono dunque contrastanti: a importanti slanci e sostegni si contrappongono forti chiusure, totale disinteresse e ironica incomprensione. Mentre Harold Rosenberg decreta la fortuna dell'Arte Povera dedicando un'approfondita recensione sul "The New Yorker" al libro di Celant<sup>62</sup>, c'è chi teme che "l'ordine cosmico" dei lavori di Merz sulla serie di Fibonacci "inizi a sembrare comico"<sup>63</sup> o chi ritiene che Zorio dimostri un "*machismo* funzionale o materiale che mai abbastanza soddisfa le sue vigorose promesse"<sup>64</sup>. E ancora: mentre c'è chi non è convinto di quell'"ambiguous blend of performance, politics and historical reference"<sup>65</sup> che affiora dal lavoro di Kounellis, l'artista greco continua a "iniettare" il suo "veleno antico" "sugli americani, completamente immersi nella modernità"<sup>66</sup>. E si racconta nell'intensa intervista apparsa su "Avalanche"<sup>67</sup> - la rivista pubblicata da Sharp che si caratterizza come uno strumento fondamentale per la ricezione dell'arte europea in America nei primi anni settanta, data la scarsa attenzione che le riviste più influenti conferiscono allo scenario artistico del Vecchio Continente<sup>68</sup>.

### ***Attraverso e oltre il libro Arte Povera***

Nel tardo autunno del 1969 viene pubblicato il libro *Arte Povera* che ottiene una rapidissima diffusione internazionale grazie a una contemporanea distribuzione in quattro edizioni e in tre lingue: italiano (Mazzotta, Milano), inglese (Studio Vista, Londra e Praeger, New York) e tedesco (Studio Wasmuth, Colonia)<sup>69</sup>. La storia di questo libro si intreccia con quella delle mostre "When Attitudes Become Form" e "Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren", la cui inaugurazione si tiene una settimana di distanza l'una dall'altra, nel marzo del 1969.

A partire dall'estate del 1968 i curatori delle due rassegne - Szeemann e Beeren - iniziano a viaggiare, contattando artisti, anche sull'esempio e i suggerimenti di Gilardi e della sua azione informativa; visitano i galleristi tedeschi impegnati nella promozione delle tendenze processuali e concettuali americane ed europee<sup>70</sup>. "Prospect 68", in tal senso, è un momento fondamentale. È proprio in questa occasione che l'editore Mazzotta si rende conto dell'importanza di realizzare una pubblicazione sulla nuova arte internazionale. Subito dopo Carlo Giani, socio e capo-redattore di Mazzotta, contatta Celant. "Giani organizza un primo incontro con me e Trini - ricorda il critico genovese - per vedere le possibilità di raccogliere materiale sui nuovi movimenti e subito dopo pianifica, nel gennaio 1969, uno scambio informativo, nella redazione della Mazzotta, con Harry Szeemann<sup>71</sup>, che stava preparando "When Attitudes Become Form". Ci si scambia nomi di artisti e indirizzi, alcuni già forniti da Gilardi, dopo il suo viaggio in Usa, altri scoperti in Germania, e ognuno comincia a raccogliere materiale"<sup>72</sup>. A seguito di quell'incontro Szeemann invita Celant a tenere il discorso inaugurale di "When Attitudes Become Form"<sup>73</sup>. "In tale occasione - riferisce il critico italiano - ho incontrato, prima dei viaggi a New York, artisti come Heizer, Serra, Kosuth, Sonnier. Un'esperienza informativa fondamentale per poter dialogare in futuro con tutti questi protagonisti"<sup>74</sup>. Di lì a poco Celant compie il suo primo viaggio oltreoceano. "Il primo viaggio negli Stati Uniti coincide, nella primavera del 1969, con la necessità di coordinare, insieme a Giani, la pubblicazione *Arte Povera* con l'editore Praeger, la cui sede era al 111 di Fourth Avenue, un indirizzo che segna la mia storia, anche perché dal 1976, una volta trasformato da loft industriale ad



appartamenti residenziali, è diventato - per destino - anche il mio recapito newyorkese. Durante quel primo soggiorno gli incontri sono numerosi: Waldman e Lichtenstein, Sonnabend e Castelli, che ci introducono a Rauschenberg, Warhol e ai pop, alcuni da me conosciuti personalmente, come Oldenburg, durante la Biennale del 1964. In quest'occasione visito la casa-ufficio-galleria di Seth Siegelau, e qui vedo le sue pubblicazioni, di fatto "esposizioni" dei concettuali Kosuth, Weiner, Barry, Huebler... Nei viaggi successivi (dal 1969 i viaggi a New York, via Luxemburg, con Iceland Air diventano frequenti), con Panza di Biumo conosco Ryman che esponeva con la Fischbach. Comincio a frequentare tutto il gruppo di Food, il ristorante gestito da Matta Clark, Heinstein, Nonas, Tina Girard... e visito le gallerie midtown, alla 57ma, come Fischbach, Pace, Sidney Janis, Bonino. Dialogo con i giovani artisti, quali Walter De Maria, incontrato nel 1969, dopo il mio articolo su 'Casabella'<sup>75</sup>, Michael Heizer, Richard Serra, Robert Smithson, Carl Andre, molti conosciuti al ristorante danceteria 'Max Kansas City', in Park Avenue angolo Union Square... Conosco altresì giovani curatori, specialmente di museo, dal Guggenheim al MoMA: da Waldman a McShine. Visito la mostra di Joel Shapiro nella prima galleria downtown di Paola Cooper<sup>76</sup> e scopro SoHo e la sua durezza, essendo un quartiere totalmente 'disabitato' a parte gli Artisti in Residence (A.I.R). Diciamo che dal 1969 New York diventa la mia seconda base<sup>77</sup>.

Grazie agli incontri effettuati e agli artisti contattati per posta, nel giro di qualche mese Celant raccoglie più di seicento immagini di situazioni nel suo farsi, al di qua e al di là dell'Atlantico. I galleristi con i quali è in contatto sono Siegelau, Sperone, Sonnabend, Castelli, Fischer, Friedrich, Ricke e Weber. Quest'ultimo, allora direttore della Dwan Gallery, era spesso in Europa e in Italia, dove soggiornava, a Roma, con la sua compagna, Anina Nosei<sup>78</sup>. Nel 1971 Weber aprirà una propria galleria al 420 West Broadway, compiendo, come Ileana Sonnabend, un'azione di promozione delle ricerche europee e degli artisti italiani dell'Arte Povera. Emblematica in tal senso sarà la collettiva "De Europa" organizzata in collaborazione con Fischer e Sperone<sup>79</sup>.

La scelta del titolo del libro non è semplice: dapprima l'editore aveva pensato di adottare quello della mostra di Berna, propendendo pertanto per una definizione aperta, che evitasse l'utilizzo di una più definita etichetta critica. La scelta ricade, infine, su *Arte Povera*, cui viene aggiunto - nell'edizione inglese - il sottotitolo *Conceptual, Actual or Impossible Art?*. "Si decide il titolo - riferisce Celant - che evidentemente tende a rispecchiare la mia posizione teorica, quella forte di 'arte povera' cercando di 'imporla' a tutte le ricerche internazionali. Titolo che, nelle diverse edizioni, viene arricchito ed ampliato per 'spiegare' il soggetto. La copertina italiana è senza l'impressione del titolo, che compare solo in costa, perché era mia intenzione comunicare che il lavoro d'arte era più importante del teorico e della definizione"<sup>80</sup>.

Il libro è infatti impostato in base a quei principi della "critica acritica" che Celant andava allora teorizzando<sup>81</sup>. Comprende scritti degli artisti e documentazione fotografica, abolendo qualsiasi tentativo di interpretazione e storicizzazione del fatto estetico, come pure ogni principio di classificazione e suddivisione per area geografica degli artisti. Per quanto riguarda le presenze italiane, Celant attua in questa occasione una prima scrematura delle personalità che avevano contribuito alla nascita della poetica poverista. Inserisce Pistoletto, Merz, Kounellis, Fabro, Anselmo, Calzolari, Paolini, Boetti, Zorio, Prini, lo Zoo e Penone, per la prima volta riunito al gruppo poverista. A essi affianca gli artisti americani De Maria, Kaltenbach, Hesse, Heizer, Douglas Huebler, Weiner, Nauman, Joseph Kosuth, Robert Barry, Dennis Oppenheim, Smithson, Sonnier, Morris e Serra, i britannici Flanagan e Long, i tedeschi Beuys, Franz Erhard Walther, Ruthenbeck e Haacke - operante oltreoceano -, nonché gli olandesi Boezem, Jan Dibbets e Van Elk.

La "critica acritica" è il punto di approdo dell'azione condotta da Celant a partire dal 1963 - un'azione alimentata dal pensiero di Eugenio Battisti, dalla pratica discorsiva esplorata da Carla Lonzi tramite il mezzo dell'intervista (Celant conosce Lonzi nel 1964 tramite Mila e Luciano

Pistoï<sup>82</sup>), come pure dall'"estetica del silenzio" di Susan Sontag<sup>83</sup> e dal lavoro creativo e concettuale attorno al libro compiuto da Siegelau, ma soprattutto da una frequentazione assidua a partire dal 1963 degli artisti torinesi impegnati nelle nuove ricerche.

La critica deve superare la propria "solitudine",<sup>84</sup> annunciava Lonzi nel 1963, schierandosi senza ambiguità contro Argan e generando una forte frattura che determina un prima e un dopo nelle vicende della critica italiana degli anni sessanta. Il critico deve individuare dunque una diversa prospettiva d'azione, che si situa in una nuova esperienza da vivere accanto all'artista: tesi entrambi - artista e critico - verso l'esplorazione del contingente, di una nuova fenomenologia del sé. La critica, scrive Celant, deve "procedere affiancata all'arte", senza giudicare l'opera; deve vivere, esperire, conservare e raccogliere, rifiutando - per citare Susan Sontag - le "incrostazioni interpretative"; deve eliminare "il suo discorso inutile ed ingombrante", sfuggendo a quella "dimensione sclerotizzata di pettegola ed assassina"<sup>85</sup>. Per poter svolgere una diversa azione è necessario che la critica utilizzi nuovi strumenti, abbandonando la parola "ambigua e polisensa", a favore dell'"informazione": la nuova "critica acritica" deve infatti basarsi sugli strumenti di documentazione, dalla fotografia, alla ripresa cinematografica, dalla registrazione ai documenti a stampa: critica, quindi, come "archivista, come bibliotecaria, come documentarista, come traduttrice dei mezzi di informazione in mezzi di documentazione"<sup>86</sup>. Coerentemente con queste premesse, nel giugno 1970, Celant fonderà a Genova l'*Information Documentation Archive*<sup>87</sup>: un centro di documentazione sull'arte e l'architettura contemporanea, cui il pubblico può accedere per la consultazione del materiale suddiviso in tre grandi filoni: Arte Povera, Arte Concettuale e Land Art. Questo progetto si riconnette idealmente al pensiero di Battisti, che più volte e in più sedi aveva ribadito la necessità della creazione di archivi per la conservazione della documentazione fotografica e del materiale a stampa relativi all'arte contemporanea, promuovendo, nel 1963, la fondazione, presso la Biblioteca dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, di un gruppo di studio autonomo, gestito da alcuni suoi allievi, fra cui Celant, proprio con l'obiettivo di seguire in modo sistematico ciò che accadeva nel mondo dell'arte, attraverso la raccolta di materiale fotografico, cataloghi di mostre e ritagli stampa<sup>88</sup>. Fondamentale inoltre per Celant l'esperienza condotta accanto a Battisti nell'ambito di "Marcatré", di cui era segretario, e del progetto del Museo Sperimentale.

Con la pubblicazione del libro *Arte Povera* l'etichetta celantiana, nata in un momento di forte tensione politica e sociale, amplia il proprio significato. Smorzati i toni infiammati del biennio precedente, dal discorso politico di "guerriglia", la relazione arte-vita viene indagata in una nuova chiave fenomenologico-antropologica. L'accento è posto sulla relazione che l'individuo instaura fra sé e il mondo, attraverso l'esplorazione di quei contenuti che, per citare Dewey, rispondono al *Sensorio*, al *sensazionale*, al *sensitivo*, al *sensibile*, al *sentimentale*, al *sensuoso*<sup>89</sup>. In questa etichetta intesa in un'accezione dilatata, Celant fa convergere attitudini e procedure diverse, non più confinate al contesto nazionale, tese a esplorare un nuovo rapporto fra l'individuo e il mondo, fra corpo e spirito, fra tempo e memoria. Idee, queste, condivise con Trini, il quale nel testo *Nuovo alfabeto per corpo e materia* pubblicato nel gennaio 1969 su "Domus", e riproposto nel catalogo di *When Attitudes Become Form*, mette in luce aspetti nodali per l'inquadramento della poetica poverista. Pur temendo la "ricchezza tecnologica" - spiega Trini - la nuova arte non ha bisogno di dichiararsi "anti-tecnologica". L'Arte Povera è un'arte, che per il suo "orientamento nettamente antropologico" fa convergere "natura e cultura in una sostanziale unità", andando oltre la dimensione oggettuale, per sfuggire la mercificazione ed esplorare la temporalità del processo, la "creazione fluida in osmosi con il teatro". Le nuove istanze artistiche attingono infatti una nuova dimensione biologica di ricerca, dando vita a quello che Trini definisce "nuovo alfabeto per corpo e materia", che pone in risalto l'individuo, il suo corpo, il "suo operare ed essere nel mondo"<sup>90</sup>.

"L'importante è non giustificarsi o riflettersi nel lavoro - scrive Celant - o nel prodotto, ma vivere come lavoro, stupirsi per conoscere il mondo, essere disponibili a tutti i fatti della vita (la morte, l'illogico, la follia, la casualità, la natura, l'infinito, il reale, l'irreale, lo sviluppo, la simbiosi)... Il procedere asistematico della vita, che diviene contemporaneamente, tempo, esperienza, amore, arte, politica, pensiero, azione, scienza, vivere quotidiano, povero di scelte e assunzioni, se non contingenti e necessarie; un vivere come espressione di esistenza creativa, politica operativa, mentale"<sup>91</sup>. Con Trini e Celant si profilano pertanto nuovi orizzonti interpretativi, che traggono spunto e motivazioni da pensieri e discipline diversi, spaziando dalle riflessioni di Dewey<sup>92</sup> all'antropologia strutturale di Claude Lévi-Strauss<sup>93</sup>.

La pubblicazione *Arte Povera* ottiene una tempestiva diffusione internazionale. Una tappa importante per la ricezione oltreoceano è determinata dall'approfondita recensione di Rosenberg apparsa su "The New Yorker"<sup>94</sup>. Motivato dalla lettura del libro del giovane critico italiano, Rosenberg analizza "l'ultimo dei movimenti d'avanguardia, che oggi sta cercando di diffondersi e di conquistare la leadership sul terreno che essa stessa simbolicamente denuncia"<sup>95</sup>. Sulla scia del concetto di "arte post-estetica" messo a fuoco da Lippard e John Chandler<sup>96</sup>, Rosenberg parla di "arte de-estetizzata": un'arte che si presenta "al tempo stesso come reazione e continuazione nei confronti dell'eccessiva raffinatezza formalistica propria dell'arte degli anni Sessanta"<sup>97</sup>.

Questa recensione provoca una grande attenzione attorno al libro e alla figura di Celant, da allora invitato nelle università americane a tenere conferenze e lezioni, e protagonista di una rete di connessioni che da New York si estendono rapidamente a tutta l'America: dal Canada alla California<sup>98</sup>.

"Arte Povera", però, rimane collegato alle narrazioni identitarie italiane, tanto più che l'anno successivo, trovandosi a organizzare a Torino una mostra simile a quelle di Amsterdam e Berna, Celant preferirà orientarsi, a differenza di Szeemann e Beeren, per un titolo connotato criticamente e, dunque storicizzante. Optando per "Conceptual Art Arte Povera Land Art", l'etichetta tornerà di fatto a designare una dimensione di ricerca che si differenzia tanto dalla dimensione analitica dell'Arte Concettuale quanto dalle dinamiche d'intervento nella natura e della Land Art.

Malgrado l'attenzione internazionale che si sviluppa attorno all'arte italiana come movimento poverista, Celant nel 1971 abbandona l'etichetta ritenendo chiusa la stagione militante della propria azione legata a una dimensione di gruppo. Si apre allora una nuova fase per il suo lavoro, che dà avvio a una nuova azione da vivere accanto all'artista. L'occasione si presenta oltreoceano. Paolini, l'artista che più sfugge alla definizione di Arte Povera, il meno implicato nella dimensione vitalistica e nelle dinamiche di esplorazione della relazione arte-vita, è invitato da Ileana Sonnabend a tenere una mostra personale a New York<sup>99</sup>. In quell'occasione Celant propone alla gallerista americana di curare una monografia sul giovane artista. È l'occasione per analizzare approfonditamente il percorso di Paolini dagli esordi al presente, con una nuova ottica che tende a leggere la sua ricerca in relazione alle pratiche concettuali americane, per mezzo di una metodologia che intervalla il discorso critico a numerosi estratti da una conversazione con l'artista<sup>100</sup>. "Nel 1970 propongo a Ileana Sonnabend una mostra di Manzoni (la prima retrospettiva americana, che viaggerà in diversi musei) e chiedo alla gallerista di pubblicare un libretto"<sup>101</sup>, racconta Celant. Al tempo era uno sforzo inusuale per una galleria americana che normalmente produceva solo inviti, pensando che l'impegno culturale non fosse fondamentale e costasse troppo, senza alcun ricavo. Nasce così la Sonnabend Press. Nel 1972, sempre dialogando con Ileana e Antonio Homen, si parla di Giulio Paolini, e propongo in occasione della sua mostra a New York un altro libro, che questa volta è veramente un primo contributo altamente scientifico dedicato ad un artista ancora giovane. Il libro è la prima monografia sul suo lavoro e la copertina è disegnata dall'artista stesso. Per me è il primo passo verso un cambiamento metodologico nella stesura

curatoriale di un libro<sup>102</sup>. Quel libro mi ha condotto a una genesi critica che all'epoca era guardata con sospetto: quella di un intreccio tra personale e scientifico, tra dialogo e analisi tra individui che hanno fatto della loro vita un continuo riferimento all'arte nel momento del suo farsi. Il risultato di questa osmosi complice è stata una pubblicazione che mi ha permesso di incamminarmi verso una scelta decisiva grazie alla quale avrei potuto evitare le facili chimere della pratica teorica che riguardava genericamente l'insieme di più artisti per concentrarmi invece su un singolo artista, al fine di identificare una metodologia basata sull'individuazione specifica e sulla descrizione analitica delle strutture di un'esperienza artistica"<sup>103</sup>. Un lavoro che declina al presente l'azione critico-curatoriale di Celant.

---

<sup>1</sup> M. Volpi, *In margine a un dibattito: America o Europa?*, in "Bit", II, n. 1, marzo-aprile 1968, p. 12.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> C. Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, ripubblicato et. al / Edizioni, Milano 2010 con prefazione di L. Iamurri.

<sup>5</sup> Volpi, *op. cit.*, p. 12.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> T. Trini, *Trilogia del creator prodigo. Tre mostre: "Strutture criptiche" a Amsterdam + "Quando le attitudini diventano forma" a Berna + Mostra di Pistoletto a Rotterdam*, in "Domus", n. 478, settembre 1969. *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works, concepts, processes, situations, information*, a cura di H. Szeemann, Kunsthalle, Bern 1969. *Op Losse Schroeven. Situations en cryptostructuren*, a cura di W.A.L. Beeren, Stedelijk Museum, Amsterdam 1969. Sulle due mostre si veda *Exhibiting the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, a cura di C. Rattemeyer, Afterall, London 2010.

<sup>8</sup> Fra le altre cose, cfr. B. Kölle, *Bruce, Here Is Some Paper and Some Pencils. You Should Make Some Drawings. Don't Just Sit There. A conversation with Bruce Nauman*, in B. Kölle, *Okey dokey. Konrad Fischer*, Walther König, Köln 2007, p. 187.

<sup>9</sup> *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, a cura di G. Celant, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970.

<sup>10</sup> T. Trini, *Arte Povera, Land Art, Conceptual Art: L'opera sparita e diffusa*, in "Arte Illustrata", n. 34-36, ottobre-dicembre 1970, p. 44.

<sup>11</sup> G. Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969 (Praeger, New York; Studio Vista, London; Studio Wasmuth, Köln).

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Si veda, primi fra tutti, *Postwar Italian Art. A Special Issue*, a cura di C. Gilman, in "October", n. 124, primavera 2008 e *Il confine evanescente. Arte italiana 1960- 2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, MAXXI-Mondadori Electa, Roma-Milano 2010.

<sup>14</sup> A. Willener, *L'image-action de la société ou la politisation culturelle*, Seuil, Paris 1970.

<sup>15</sup> M. Perniola, *Miracoli e traumi della comunicazione*, Giulio Einaudi, Torino 2009, pp. 42-43.

<sup>16</sup> Lippard in conversazione scritta con l'autrice, 6 luglio 2011.

<sup>17</sup> J. Kounellis in conversazione scritta con l'autrice, 7 luglio 2011. La mostra cui fa riferimento Kounellis si è tenuta nell'ottobre 1974.

<sup>18</sup> Si pensi al numero 2 di "Metro" del maggio 1961: G. Dorfles, *Rauschenberg o la sconfitta dell'"obsolescence"*, pp. 32-35; J. Cage, *On Robert Rauschenberg Artist and his work*, pp. 36-51; D. Ashton, *Thirty four Illustrations for Dante's Inferno*, pp. 52-61.

<sup>19</sup> G. Celant, *Intervista a Pistoletto*, in *Pistoletto*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, I. Gianelli, Electa, Milano 1984, pp. 26, 29.

---

<sup>20</sup> L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti*, MAXXI-Mondadori Electa, Roma-Milano 2010.

<sup>21</sup> La mostra si tiene in marzo. Il catalogo comprende scritti di A. Jouffroy, del giovane T. Trini al suo esordio critico nelle arti visive, e di M. Sonnabend, il quale, leggendo i *Quadri specchianti* in un'ottica pop, avanza una lettura fuorviante del lavoro di Pistoletto quantunque ne determini il rapido inserimento nel circuito del mercato internazionale legato alla Pop Art. Per un'analisi di questa problematica si rimanda a C. Basualdo, *Michelangelo Pistoletto: da uno a molti, 1956-1974*, in *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti. 1956-1974*, catalogo della mostra, a cura di C. Basualdo, Mondadori Electa, Milano 2011, pp. 21-47.

<sup>22</sup> Catalogo con testo di M. Sonnabend.

<sup>23</sup> *Prospect 68*, catalogo della mostra, Düsseldorf 1968. *Zorio*, catalogo della mostra, Sonnabend Press, Paris 1969; *Merz*, catalogo della mostra, Sonnabend Press, Paris 1969 (con testo di M. Sonnabend). *Anselmo*, Sonnabend Press, Paris 1969 (con testo di G. Anselmo, poi in Celant, *Arte Povera... cit.*, p. 109).

<sup>24</sup> La mostra di Merz si tiene dal 25 aprile al 14 maggio 1970 nello spazio di Madison Avenue e nell'Auxiliary Space sulla Bowery. È recensita da G. H., *News - Mario Merz Sonnabend*, in "Art News", n. 69, 4, estate 1970, p. 64. Nel nuovo spazio al 420 West Broadway, fra il 1971 e il 1972, si succedono le mostre di Calzolari (13-17 novembre 1971); Mario Merz (11 dicembre 1971 - 8 gennaio 1972), organizzata congiuntamente con Weber; Kounellis (ottobre 1972) recensita da D. Crimp in "Art News", 71, 7, novembre 1972, pp. 85-86 e da A. Kingsley in "Artforum", XI, n. 5, gennaio 1973, pp. 89-90; Paolini (dal 25 novembre 1972). Rispetto alla mostra di Merz, organizzata congiuntamente da Sonnabend e Weber, M. Gandini osserva: "Quando Mario Merz fa la sua seconda personale dalla Sonnabend a New York, organizza contemporaneamente una mostra parallela nella galleria di John Weber, all'insaputa della gallerista, senza avvertimenti né spiegazioni. Tale azione, che trova forse la sua origine in un atteggiamento autarchico e trasgressivo, determina l'immediata interruzione dei rapporti con Ileana. 'Credo - afferma Celant - che gli artisti abbiano imparato gli smarginamenti da Sol LeWitt, che diceva: 'Io non ho galleria, faccio quello che voglio e sono libero'". M. Gandini, *Ileana Sonnabend. "The Queen of Art"*, Castelvecchi, Roma 2008, p. 263.

<sup>25</sup> Cfr. W. Von Bonin, *Germany. The American Presence*, in "Arts Magazine", 44, n. 5, marzo 1970, pp. 52-55; P. Tuchman, *American Art in Germany. The History of a Phenomenon*, in "Artforum", IX, n. 3, novembre 1970, pp. 58-69. G. Celant, *Tornado americano. Arte al potere. 1949-2008*, Skira, Milano 2008, p. 16.

<sup>26</sup> Cfr. P. Restany, *Il "colpo" di Kassel: a proposito della mostra "Documenta 4"*, in "Domus", 467, ottobre 1968, pp. 41-49.

<sup>27</sup> Composto da A. Bowness, E. Develing, K.G. Hultén, K. Meyer, H. Peeters, M. Visser e P. Wember.

<sup>28</sup> Probabilmente non sono presentate in mostra le opere di tutti i quattro artisti.

<sup>29</sup> Ringrazio M. Disch per la segnalazione.

<sup>30</sup> G. Anselmo in conversazione con M. Disch in "Quaderni di scultura contemporanea", 9, 2010, p. 11.

<sup>31</sup> G. Zorio in conversazione con l'autrice in "Quaderni di scultura contemporanea", 9, 2010, p. 30.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> G. Celant (a cura di), *Arte Povera*, Galleria de' Foscherari, Bologna 1968.

<sup>34</sup> *Young Italians*, catalogo della mostra, a cura di A. Salomon, Institute of Contemporary Art, Boston 1968.

<sup>35</sup> P. Gilardi, *Primary Energy and the "Microemotive Artists"*, in "Arts Magazine", 43, 1, settembre-ottobre 1968.

<sup>36</sup> *Eccentric Abstraction*, catalogo della mostra, a cura di L.R. Lippard, Fischbach Gallery, New York 1966. R. Morris, *Anti Form*, in "Artforum", VI, 8, aprile 1968, pp. 33-35.

<sup>37</sup> A corredo del testo, fra le altre immagini, è pubblicato un lavoro di Zorio: si tratta di un informe intrico di fascine che vitalizzano lo spazio opera memore del passaggio torinese di Gutai.

<sup>38</sup> La mostra si tiene dal 12 settembre al 5 ottobre 1967. Cfr. *Magic carpets by Gilardi*, in "Art in America", 55, n. 5, settembre-ottobre 1967, pp. 66-67 e A.F. *Piero Gilardi*, in "Arts Magazine", 42, n. 2, novembre 1967, p. 61 (come data di chiusura è segnalato il 28 settembre).

<sup>39</sup> La mostra si tiene dal 22 aprile al 18 maggio 1967 (catalogo).

- 
- <sup>40</sup> Celant, *Intervista a Pistoletto...* cit., pp. 29-31.
- <sup>41</sup> Per la ricostruzione dei contatti, viaggi e la cronologia degli scritti si rimanda a Conte, *op. cit.*..., pp. 169-205.
- <sup>42</sup> Sulla ricezione di Beuys in Italia, cfr. G. Celant, *Beuys. Tracce in Italia*, Amelio Editore, Napoli 1978.
- <sup>43</sup> P. Gilardi, lettera a P. Icaro, 22 gennaio 1968, Archivio Paolo Icaro, Tavullia (PU).
- <sup>44</sup> T. Trini, *Anselmo, Penone, Zorio e le nuove fonti d'energia per il deserto dell'arte*, in "Data", a. II, n. 9, autunno 1973, p. 62. cit., p. 62.
- <sup>45</sup> P. Gilardi, *Primary Energy...*, cit., pp. 48-49.
- <sup>46</sup> R. Morris in conversazione scritta con l'autrice, 27 ottobre 2005.
- <sup>47</sup> G. Anselmo in conversazione con M. Disch cit., p. 9.
- <sup>48</sup> M. Kozloff, *9 in a Warehouse. An "attack on the status of the object"*, in "Artforum", VII, n. 6, febbraio 1969, pp. 38-42.
- <sup>49</sup> M. Diacono, *Materia-destrutturata*, in "Collage", 9, dicembre 1970, p. 6.
- <sup>50</sup> P. Leider, *"The Properties Of Materials: In the Shadow of Robert Morris"*, in "The New York Times", 22 dicembre 1968. Lo ricorda anche Szeemann nella sua cronaca in *Op Losse Schroeven...* cit. (cfr. cronaca dell'11 dicembre 1969).
- <sup>51</sup> P. Restany in conversazione con G. Battcock in "Domus", n. 502, settembre 1971.
- <sup>52</sup> Nei primi anni settanta questo dialogo viene ribadito da L. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Praeger, New York 1973 e da G. Muller, *The new avantgarde. Issues for the Art of the Seventies*, Pall Mall Press, London 1972, trad. it., *La nuova avanguardia. Introduzione all'arte degli anni Settanta*, Alfieri, Venezia 1972.
- <sup>53</sup> C. Celant in conversazione scritta con l'autrice, 30 luglio 2011. © 2011 Germano Celant, per la sua intervista.
- <sup>54</sup> *Michelangelo Pistoletto. A Reflected World*, Walker Art Center, Minneapolis 1966; *Mario Merz*, catalogo della mostra, Walker Art Center, Minneapolis 1972 (con intervista di R. Koshalek).
- <sup>55</sup> Ciò si desume da una lettera di G. Anselmo a G.E. Sperone datata 14 settembre 1970, "1970 E/4 - Mostra Arte Povera", SMO 685, Archivi Musei Civici, Torino. Questa lettera conferma altresì l'attenzione di Friedman verso le ricerche degli artisti italiani.
- <sup>56</sup> *Nine Young Artists. Theodoron Awards*, catalogo della mostra, a cura di E. Fry, D. Waldman, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York 1969.
- <sup>57</sup> Dalla corrispondenza conservata presso Il Salomon R. Guggenheim Museum Archive, New York, si ricava che in data 21 febbraio 1969 viene contattato Sperone per avere informazioni bio-bibliografiche precise sull'artista da pubblicare in catalogo.
- <sup>58</sup> G. Zorio in conversazione con l'autrice cit. e in conversazione con l'autrice, Torino, 13 luglio 2011.
- <sup>59</sup> Come ricorda Celant, McShine è spesso a Roma, dove frequenta Sargentini e gli artisti seguiti dal gallerista romano e promossi precocemente a livello internazionale da Jolas. C. Celant in conversazione scritta con l'autrice, 30 luglio 2011. © 2011 Germano Celant, per la sua intervista.
- <sup>60</sup> *Information*, catalogo della mostra, a cura di K.L. McShine, New York, The Museum of Modern Art, 2 luglio - 20 settembre 1970, The Museum of Modern Art, New York 1970.
- <sup>61</sup> G. Penone in conversazione con l'autrice in "Quaderni di scultura contemporanea", 9, 2010, pp. 20-21.
- <sup>62</sup> H. Rosenberg, *The Art World. De-aesthetization*, in "The New Yorker", 24 gennaio 1970, pp. 62-66 poi confluito in H. Rosenberg, *The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, Horizon Press, New York 1972, trad. it. *La s-definizione dell'arte*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1975, pp. 25-34.
- <sup>63</sup> G. H., *art. cit.*, p. 64.
- <sup>64</sup> E. Wasserman, *New York - Theodoron Awards*, in "Artforum", VIII, n. 1, settembre 1969, p. 58.

- 
- <sup>65</sup> D. Crimp, *Kounellis*, in "Art News", 71, 7, novembre 1972, p. 85.
- <sup>66</sup> J. Kounellis in conversazione con D. Lancioni in "Quaderni di scultura contemporanea", 10, 2011 (in corso di stampa). Riflessioni sulla mostra tenuta presso la Sonnabend Gallery nell'ottobre 1974.
- <sup>67</sup> *Structure and Sensibility: An Interview with Jannis Kounellis*, in "Avalanche", 5, estate 1972.
- <sup>68</sup> Sui rapporti di Willoughby Sharp con l'Europa, cfr. G. Allen, *An Artists' Magazine. Avalanche, 1970-1976*, in G. Allen, *Artists' Magazine. An alternative space for art*, The MIT Press, Cambridge, Mass.-London 2011.
- <sup>69</sup> G. Celant, *Precronistoria 1966-1969*, Centro Di, Firenze 1976, p. 151.
- <sup>70</sup> Da notare che nel giugno 1968 Beeren contatta Celant per ricevere materiali sugli artisti dell'Arte Povera. Cfr. G. Celant a W. Beeren, lettera dattiloscritta, Genova, 26 giugno 1968, file n. 4582, Archivio Stedelijk Museum Amsterdam citata in Conte, *op. cit.*, pp. 197-198.
- <sup>71</sup> Cfr. lettera di C. Giani a H. Szeemann datata Milano, 8 gennaio 1969 conservata nella documentazione della mostra "1969 Wenn Attitüden Form werden AG/HZ/Transporte Versicherungen/Philip Morris/ Presseauschnitte 1, 2, 3, 4, presso l'Archivio della Kunsthalle Bern, Berna citata in Conte, *op. cit.*, nota 758, p. 311.
- <sup>72</sup> C. Celant in conversazione scritta con l'autrice, 30 luglio 2011. © 2011 Germano Celant, per la sua intervista.
- <sup>73</sup> In una lettera dattiloscritta inviata il 22 gennaio 1969 da Szeemann a Celant si legge: "Je voulais te demander aujourd'hui si tu as envie de prononcer le discours d'inauguration à Berne le 22 mars. Cela ne devrait pas être une tache trop lourde après avoir écrit le texte pour Mazzotta", Archivio Kunsthalle Bern.
- <sup>74</sup> C. Celant in conversazione scritta con l'autrice, 30 luglio 2011. © 2011 Germano Celant, per la sua intervista.
- <sup>75</sup> G. Celant, *Walter de Maria*, in "Casabella", 334, marzo 1969, pp. 42-44.
- <sup>76</sup> La mostra si tiene dall'8 marzo al 1° aprile 1970.
- <sup>77</sup> C. Celant in conversazione scritta con l'autrice, 30 luglio 2011. © 2011 Germano Celant, per la sua intervista.
- <sup>78</sup> J. McElhinney in conversazione con J. Weber, 21 marzo - 4 aprile 2006, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Fa riferimento alla conoscenza di Pascali.
- <sup>79</sup> *De Europa*, catalogo della mostra, John Weber Gallery, New York 1972. Espongono: Anselmo, Boetti, Dibbets, Long, Merz, Ruthenbeck, Zorio. Si tratta di una mostra che secondo la critica italiana sancisce gli effetti di una politica di "scambi finalmente incrociati (dopo il senso unico del successo degli artisti USA in Europa)", PB. A., *New York. De Europa*, in "Data", n. 5-6, estate 1972, p. 86. Un'ulteriore recensione è pubblicata da E.C. B, *John Weber Gallery*, in "Art News", 71, 4, estate 1972, pp. 60-61. Oltre alla personale di Merz, organizza ta congiuntamente a Sonnabend, Weber invita con mostre personali Anselmo (31 ottobre - 14 novembre 1972; catalogo), recensita da L. Anderson, *Giovanni Anselmo*, in "Arts News", vol. 71, n. 8, dicembre 1972, p. 76 e da A. Kingsley, *Giovanni Anselmo*, in "Artforum", XI, n. 6, febbraio 1973, p. 89, e Boetti (10-28 marzo 1973), recensita da P. Stitelman, *Notes on Absorption of the Avant-garde into culture*, in "Arts Magazine", New York XLVII, n. 7, maggio-giugno 1973, p. 59 e da B. Boice, *Alighiero Boetti*, in "Artforum", XI, n. 10, giugno 1973, p. 83.
- <sup>80</sup> C. Celant in conversazione scritta con l'autrice, 30 luglio 2011. © 2011 Germano Celant, per la sua intervista.
- <sup>81</sup> G. Celant, *Critica come evento*, in "Casabella", XXXII, 330, novembre 1968, pp. 54-55; Id., *Per una critica acritica*, in "Casabella", 348, dicembre 1969, pp. 42-44; G. Celant, *Per una critica acritica*, in "Nac", n.s., 1, ottobre, pp. 29-30.
- <sup>82</sup> C. Celant in conversazione scritta con l'autrice, 30 luglio 2011. © 2011 Germano Celant, per la sua intervista.
- <sup>83</sup> Il suo pensiero si diffonde da oltreoceano tempestiva mente in Italia a partire dal 1967, anno in cui *Against Interpretation* esce in traduzione.
- <sup>84</sup> C. Lonzi, *La solitudine del critico*, in "L'Avanti!", 13 dicembre 1963.
- <sup>85</sup> Celant, *Per una critica acritica...* cit, p. 29.
- <sup>86</sup> Ivi, p. 30.
- <sup>87</sup> *Information documentation archives*, in "Nac", n. 5, maggio 1970, p. 5.

---

<sup>88</sup> Cfr. "Marcatré", 1, novembre 1963, p. 117.

<sup>89</sup> G. Celant, *Sensorio, sensazionale, sensitivo, sensibile, sentimentale e sensuoso*, in "Senzamargine", I, 1, 1969, pp. 32-36. Pubblicato con il titolo *Il senso della vita (Europa + America)* e con qualche modifica in "La Biennale di Venezia", XIX, n. 64-65, gennaio-giugno 1969, pp. 92-93.

<sup>90</sup> T. Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in "Domus", n. 470, gennaio 1969, pp. 45-51.

<sup>91</sup> Celant, *Arte Povera*, cit., 1969, p. 228.

<sup>92</sup> Per la ricezione del pensiero di Dewey in Italia, cfr. M. Calvesi, *Arte e tempo*, in *Teatro delle mostre*, catalogo della mostra, Lerici Editore, Roma 1968.

<sup>93</sup> C. Lévy-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, Parigi 1963, trad. it., *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1968.

<sup>94</sup> Rosenberg, *The Art World. De-aesthetization...* cit.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> J. Chandler, L.R. Lippard, *The dematerialization of art*, in "Art International", vol. XII, n. 2, febbraio 1968, trad. it. in Celant, *Precronistoria...* cit., pp. 52-64. Chandler e Lippard riprendono a loro volta la definizione "arte post estetica" da J. Schillinger.

<sup>97</sup> H. Rosenberg, *The Art World. De-aesthetization...* cit.

<sup>98</sup> C. Celant in conversazione scritta con l'autrice, 30 luglio 2011. © 2011 Germano Celant, per la sua intervista.

<sup>99</sup> Per la ricostruzione della mostra, cfr. M. Disch *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, Skira, Milano 2008, pp. 1034-1035 e schede 232, 234-240.

<sup>100</sup> G. Celant, *Giulio Paolini*, Sonnabend Press, New York 1972, ripubblicato in *Giulio Paolini 1960-1972*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano, Fondazione Prada, 29 ottobre - 18 dicembre 2003, Progetto Prada Arte, Milano 2003.

<sup>101</sup> G. Celant, *Piero Manzoni*, Sonnabend Press, New York 1972.

<sup>102</sup> C. Celant in conversazione scritta con l'autrice, 30 luglio 2011. © 2011 Germano Celant, per la sua intervista.

<sup>103</sup> Celant in *Giulio Paolini 1960-1972...* cit.