

# Germano Celant

Inedita progressione

di Luciano Marucci

In tempo di pandemia, di presenze virtuali e di riflessioni, di rivisitazioni di memorie e avvenimenti del passato, ho sentito l'esigenza e il dovere di raccontare episodi ormai lontani, riguardanti Germano Celant, come nota a margine ai servizi che gli sono stati dedicati dai media dopo la sua scomparsa, avvenuta il 29 aprile 2020 a causa del coronavirus, a ottanta anni, ma ancora vigoroso e iperattivo. La mia conoscenza di Celant, come autore di alcuni testi sull'arte, risale alla prima metà degli anni Sessanta, quando scriveva su "Marcatré" e su "Flash Art"; quella personale avvenne nel 1969, allorché, 29enne, partecipò al vernissage dell'VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto "Al di là della pittura" (tra le prime esposizioni interdisciplinari), da me curata con Gillo Dorfles e Filiberto Menna. In quell'ambito, il giorno dell'inaugurazione, intervenne alla tavola rotonda sull' "Arte situazionista", insieme a Dorfles (moderatore), Menna, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Vittorio Gelmetti, Lamberto Pignotti, Bruno Munari e Tommaso Trini. La mattina dopo ci ritrovammo in riva al mare per assistere alla coinvolgente "azione" sul paesaggio di Mario Nanni dove egli con atteggiamento notarile registrava le risultanze delle interazioni dei bagnanti ai "Giochi del malessere" dell'artista bolognese.

Poi, dalla sua Genova mi chiese la documentazione visiva della mostra per il suo archivio: in particolare, di Merz, Kounellis,

Bagnasciuga di San Benedetto del Tronto, 6 luglio 1969, "azione sul paesaggio" dell'artista Mario Nanni "1 giochi del malessere". A destra: Germano Celant (con accanto Achille Bonito Oliva e Maurizio Nannucci) registra i "processi di auto misurazione esplorazione" dei bagnanti. A sinistra: Ugo Nespolo, Tommaso Trini e (di spalle) Nanni e Bruno D'Amore che preparano il lancio dei dischi legati alle funi (ph Emidio Angelini)

Calzolari, Mondino e Mattiacci.

Negli anni successivi lo rivedevo di sfuggita solo alle mostre europee. Quando a Firenze nel 1996 fu realizzata la prima edizione della Biennale sul tema "Il tempo e la moda" – a cura di Celant, Luigi Settembrini e Ingrid Sischy – partecipai all'anteprima perché, da sostenitore della transdisciplinarietà, mi interessava vedere come venivano concretizzate le ibridazioni/contaminazioni linguistiche e disciplinari. Una mostra-evento complessa e articolata, diffusa in vari luoghi istituzionali di Firenze (Forte Belvedere, Sala Bianca di Palazzo Pitti, nuovo Museo Ferragamo a Palazzo Spini Feroni), ma anche nella recuperata Stazione Leopolda, trasformata in elegante "tendopoli" per ospitare degnamente le mostre tematiche e monografiche nate, appunto, dal connubio dei linguaggi di allora. Mostra che si estendeva anche al Museo Pecci di Prato diretto da Bruno Corà. Obiettivo principale: esplorare le influenze reciproche e i legami fra la cultura di massa che è la moda e le arti visive, il design, l'architettura, il cinema e la fotografia, il costume e la storia.

Sull'insolito formato c'erano aspre critiche dei difensori delle specificità dell'arte figurativa che ne rivendicavano l'assoluta autonomia, tanto più che la moda era considerata volubile vetrina del lusso. Terminata la rumorosa cerimonia dell'inaugurazione, Celant si defilò per condurre un gruppetto di giornalisti (per lo più stranieri, accreditati soprattutto per la moda, di cui facevamo parte io e mia moglie) in un silenzioso e disadorno pianerottolo. Ci sedemmo sulle pedate della scalinata, accanto a lui, per parlare in modo confidenziale della Biennale. Poiché io avevo registrato e trascritto le conversazioni, il documento (rimasto inedito) merita di essere pubblicato, almeno in parte, perché,





Biennale di Firenze “Il tempo e la moda”, Palazzo Pitti, Sala Bianca, mostra “Emilio Pucci” allestita da Pier Luigi Pizzi (courtesy Biennale di Firenze; ph Gianfranco Gorgoni)

oltre alle dichiarazioni complementari sull’evento, viene esplicitato il percorso seguito per l’attuazione del progetto, basato sulla dialettica tra le peculiarità architettoniche e museali di Firenze, sulle originalità del settore moda e le ricerche artistiche del contemporaneo. Nello stesso tempo, le narrazioni, spontanee e razionali di Celant (insistenti per meglio illustrare l’assunto), evidenziavano il suo metodo operativo, il rapporto con la storia, l’arte d’avanguardia e le altre attività creative con visioni prospettiche. Non a caso, forse quell’esperienza, per molti aspetti pionieristica, subito dopo gli valse la nomina di direttore della 47esima Biennale d’Arte Internazionale di Venezia e il consolidamento dell’incarico di art director della Fondazione Prada avuto l’anno prima della Biennale di Firenze.

Ecco gli stralci, a iniziare dalle mie domande-stimolo:

**Luciano Marucci: Celant, puoi spiegare, possibilmente con dettagli, quali sono stati i motivi fondanti di questa prima Biennale?**

[...] Innanzitutto c’è stata la disponibilità di Firenze che ha diciotto musei, per cui siamo entrati nel buco nero con una nave spaziale abbastanza strana e abbiamo potuto compiere un’operazione a tanti livelli. Primo, bisognava rompere un certo tipo di mentalità tradizionale, di paure, di angosce sul contemporaneo in una città che di queste angosce ne ha coltivate tante, quindi livellare un po’ i musei con tanta storia e tanti visitatori. Anche noi abbiamo utilizzato la storia per farla dialogare con il contemporaneo e questo rapporto ha funzionato molto bene. Ci sono stati i tentativi di lettura diversi dell’abbinamento arte-moda, che è un soggetto caldo e polemico, perciò le domande sono infinite su cosa

vuol dire mettere insieme i due linguaggi. Faccio un esempio: alla fine del secolo la fotografia finalmente è stata riconosciuta come linguaggio da considerare e da analizzare con le mostre e le sue apparecchiature di studi scientifici. C’è il fotografo dei matrimoni, ma anche il grande fotografo, come nella moda ci sarà chi continua a fare i matrimoni e il grande designer. Noi, come direttori, ci siamo posti con la stessa attitudine per dire: “Il linguaggio della moda è oggi un linguaggio che va riconosciuto, non tanto per la cronaca o perché fa i ritratti dei ricchi e dei poveri, ma come un linguaggio che va messo al centro di un’attenzione seria. Non ci sono istituzioni che trattano questo linguaggio, allora creiamole!”. Ecco, questo è stato un po’ il discorso di fondo. E, al fine di compiere una operazione abbastanza “strappante” e interessante, abbiamo pensato di abbinare la storia della moda all’arte contemporanea. Con questi presupposti abbiamo voluto fare una mostra sul contemporaneo, una mostra di oggi. Non sono state comunicate informazioni in merito, perché neanche noi sapevamo cosa avremmo avuto davanti. Oggi è sorprendente constatare che si capisce, o si tenta di capire, la filosofia alla base della moda, non come oggettino ma come prodotto della comunicazione, di un modo di pensare e di promuovere. Questo lo fa l’Arte, il Design e l’Architettura, senza inficiare la qualità del linguaggio. A questo punto sorge il problema di analizzare la comunicazione, il linguaggio della moda. È un po’ come il “San Sebastiano” che viene ‘attraversato’ [“trafitto”] tante volte come accade nella Storia dell’Arte con i diversi linguaggi. Questa è la partenza, la realizzazione, poi c’è la polemica, il rapporto cronaca-informazione, eccetera. Secondo me, inizia da qui un tipo di lettura diversa della Moda; non perché abbiamo promosso noi la mostra, ma per un tentativo di dire: “Questo è un linguaggio che non è solo da storicizzare, pure se rimane promozione, produzione come nei musei, ma da



Biennale di Firenze “Il tempo e la moda”, Arte/Moda, Forte Belvedere, Firenze: Mario Merz davanti alla “macchina del vento” che fa da ribalta all’opera progettata insieme a Jil Sander (courtesy Biennale di Firenze; ph Gianfranco Gorgoni)

guardare in rapporto alle giovani sperimentazioni, esattamente come un altro linguaggio”.

[Per soddisfare altre richieste, Celant continua a raccontare altri particolari sull’ideazione della mostra]

Ultimamente eravamo al Forte Belvedere e pensavamo di avere carenze di spazi; stando sulla terrazza, a un certo momento, guardando la cupola, abbiamo detto all’artista Arata Isozaki: “Porta la cupola alla mostra!”. Lui lo ha fatto creando sette cupole di formato diverso: il quadrato, il cilindro, cioè delle forme geometriche, che sono un omaggio a Brunelleschi e al Rinascimento, offrendo una lettura incredibile. Se entrate nei padiglioni, da tutti i loro punti di uscita vedete sempre la cupola, quindi c’è un rapporto continuo con la città, antico ma anche moderno, perché i colori sono contemporanei, in quanto egli doveva fare un *landscape* del presente. Tutta la prospettiva è in questo ponte tra antico e contemporaneo. Infatti, adesso che cerco di leggere cosa abbiamo fatto, cosa è successo, vedo un po’ il Forte Belvedere come una spina dorsale, perché la storia per me è sempre l’approccio che mi fa capire certe cose. Gli artisti hanno sempre guardato la moda come creatività: i futuristi i dadaisti e i surrealisti hanno cooperato con essa. Il rapporto con l’arte c’è sempre stato. Questa mostra indica che c’è la spina dorsale legata al sistema nervoso e ci permette di dire: “Se Elsa Schiaparelli ha collaborato con Dalì, perché un designer di oggi non può lavorare con un Dalì di oggi?”. Non voglio fare delle valutazioni, ma da questo secondo momento, dalla spina dorsale viene un respiro, un polmone che è l’Architettura, il contemporaneo, e lentamente la Biennale si apre e va in città e in tutti i musei.

Il processo per arrivare alla realizzazione è molto più lungo perché, quando ci siamo trovati per decidere, prima bisognava quantificare il tipo di qualità: un’operazione di selezione per individuare quali fossero gli stilisti migliori del mondo, per sperare di fare un’ottima mostra. Come prima scelta, si doveva stabilire i trenta, quaranta, cinquanta nomi legati a certi temi; non perché volevamo

dire che nel museo vanno quelli che sono da museo, ma che bisognava attraversare la moda per generazioni, e questo escludeva immediatamente la museificazione di un giovane nel museo. Così abbiamo cercato di identificare tre filoni portanti: rapporto arte-moda-storia; rapporto arte-moda; rapporto moda-filosofia contemporanea. È chiaro che inizialmente dovevamo scegliere personaggi interessati al rapporto con l’arte, perché arte-moda era il nostro soggetto. C’era già una disponibilità verso l’arte per il modo di fare, oppure perché interessati tramite le fondazioni dalla lunga tradizione. Abbiamo organizzato un team, per una lettura lenta che va bene per il museo e le tematiche; un’azione non soltanto selettiva, ma per entrare o meno nel tema. Alcuni non potevano esserci perché meno rilevanti

per questa Biennale, ma vi potranno entrare nella prossima. Dopo averli identificati, con Arata dicevamo: “Che numero ci piace? Sette, perché sette sono i samurai con la loro storia. Il sette cabalistico, sette padiglioni, eccetera”. Allora abbiamo deciso: “Sette, facciamo sette abbinamenti”. Poi ci siamo chiesti: “Ma a chi può interessare? È difficilissimo che non si scopra un nome che possa convivere... Azeline Alaïa e Schnabel hanno lavorato per anni, quella è un’accoppiata; Lichtenstein e Versace, anche se non si conoscevano”. Gradatamente abbiamo fatto le sette accoppiate, sette punti di vista, sette samurai; oppure perché c’era un certo interesse, non so. Helmut Lang [accoppiato con Jenny Holzer] era incline alla concettualità, all’assenza, così in un padiglione ha diffuso un profumo, perché, oltre all’assenza, è interessato all’essenza, al linguaggio astratto. Miuccia Prada, interessata al fatto positivo, alla vita ..., voleva avere un artista molto duro: Damien Hirst – quello che taglia le mucche..., gli animali vivi – quindi il lato positivo entra. Damien accetta e con Miuccia si spingono a vicenda. Acceno a un’altra combinazione, Jil Sander e Mario Merz; Mario aveva detto: “Voglio portare la tempesta dentro, nell’edificio”. Allora alla mostra c’è il vento che agita le foglie e l’idea molto naturale di Merz; mentre Sander mira all’astrazione della natura. Insomma, ci sono stati tutti questi movimenti di incontro, di dialogo e anche di tensione, perché nessuno vuole dare il proprio territorio, per paura di essere mangiati dal mondo dell’arte, o per altre paure... È tutto così in questo campo...

**Germano, sembra che fin dall’inizio abbiate evitato la neutralità?**

Se uno accetta che l’arte è un linguaggio e la moda è un linguaggio, come la fotografia è un linguaggio, non si può essere neutrali. È come dire: io continuo a fare la mia storia e l’altro continua la sua; non è detto che non ci possiamo scambiare un contatto, che dobbiamo convivere tutta la vita. “C’è la possibilità di dialogo?”, qualcuno ha detto sì, altri no.

Alla Leopolda, invece, abbiamo pensato che questo non era più necessario per trattare il tema del corpo, l’ermafrodita, il nuovo universo secondo due linee parallele, perché avevamo già il connubio al Forte Belvedere. Infatti, lì abbiamo una stanza per un fashion designer e una stanza per un’artista, per cui è possibile confrontare

immediatamente i due universi, perché anche quelli sono diversi... Stranamente, a posteriori, ho notato una cosa interessantissima: gli artisti si sono occupati del corpo e i fashion designer, che lo fanno sempre, hanno rifatto la scultura. Poiché ognuno era libero di operare, lo stilista giapponese Yohji Yamamoto ha deciso di proporre il tema della natura che sparisce con i vestiti buttati a terra dove ci si può camminare.

Chiuso con questa risposta il capitolo sull'evento fiorentino, Celant l'anno dopo mi rilasciò la seguente dichiarazione sulla 47. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, intitolata "Futuro Presente Passato", da lui diretta, mostra ben strutturata, che riafferma certi suoi concetti in progressione, ma anche criticata perché troppo vicina al sistema americano dove il presente è più forte della storia:

«Potrei spiegare, come ho fatto ormai decine di volte, che il titolo "Futuro Presente Passato" per me rappresenta un'immagine completamente aperta. Alla fine di questo secolo l'idea del tempo forse non esiste più. La possibilità che diverse generazioni e tendenze possano coesistere è il motivo guida di questa Biennale. Ho cercato di realizzare qualcosa di totalmente contemporaneo nel senso che ho accomunato i tre momenti di ricerca in una percentuale quasi pari, per avere sia la storia, sia la proiezione in avanti. L'isolamento dei giovani in "Aperto" non era più necessario. Oggi essi sono riconoscibili come i grandi maestri. I due momenti – passato e futuro – s'incontrano al centro del nostro presente nell'assoluta contemporaneità di lavori realizzati all'80% per questa occasione. [...] L'intreccio dei tre autori nel padiglione italiano tende a sottolineare che la storia dell'arte non è solo fatta di narcisismo e protagonismo, ma di ricerca linguistica, di contributi. Quello che conta non è l'individualità, ma il contributo alla ricerca, il tipo di discorso che si porta avanti. [...] Ho tentato di dare spazio all'arte e si vede dal numero ridotto di espositori sia nel padiglione Italia, sia nella mostra internazionale dove ognuno ha avuto un territorio a disposizione. Il mio compito è difenderla, farla esprimere, porla all'attenzione. [...] C'è un tentativo da parte mia di tenere aperte le possibilità dell'espressione linguistica in modo che ci sia una orizzontalità. Oggi la dimensione gerarchica all'interno dei linguaggi è superata. [...] Io ho pensato a questa Biennale come un'istituzione che funzioni a tempo pieno, limitatamente a un potenziamento di budget, di energie. E ciò viene criticato [...]. Il padiglione Italia, quando noi usciremo, sarà pronto per un'altra mostra. Il che vuol dire che ci siamo posti il problema di usare la Biennale non come un atto di pirateria [...], ma come una struttura a tempo reale sull'arte contemporanea. Un progetto ideale in cui la Biennale ha un ruolo fondamentale, perché lo deve gestire nella sua totalità, facendo in modo che non ci sia il momento dell'abbandono [...]. È evidente che questo è un sogno ma, siccome si possono fare miracoli, anche i sogni potrebbero diventare realtà.»

Proseguo con un altro passaggio. Nel 2014 l'amico Giancarlo Politi – direttore editoriale di "Flash Art" – forse perché avevo frequentato Celant, mentre eravamo all'Arte Fiera di Basilea, mi incaricò di curare un servizio su di lui per la rivista. Io, pur sapendo che si trattava di un soggetto difficile e ambizioso, poiché i miei precedenti dialoghi su Maurizio Calvesi e su Fabio Sargentini erano stati soddisfacenti, decisi di tentare. Chiesi a Germano se fosse d'accordo e, nonostante il gradimento espresso da Andrea Goffo, responsabile dell'Ufficio stampa della Fondazione Prada, non si esprime in un senso o nell'altro, probabilmente perché non era molto propenso a rilasciare interviste, né a essere storicizzato. Così, ogni volta che lo incrociavo rinviava la decisione. Quando ad Art Basel del 2015 mi vide mentre intervistavo Hans Ulrich Obrist nel locale riservato agli esperti che prendevano parte ai talk nell'adiacente sala *Conversations*, ci interruppe per salutarci sorridendo..., senza pronunciarsi sul dialogo che gli avevo chiesto. Allora, per non attendere ancora, dissi a Politi che



Germano Celant e Maurizio Calvesi all'Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia del 1997: critici d'arte, storici e direttori artistici italiani, scomparsi quest'anno, ai quali l'Istituzione ha assegnato i Leoni d'oro speciali (ph L. Marucci)

rinunciavo ed egli, conoscendo il suo carattere, non rimase sorpreso. Ora, per concludere le rievocazioni, anche se non è il momento per soffermarsi sul confronto tra Celant che non c'è più e il suo più diretto concorrente Achille Bonito Oliva, i quali per lungo tempo hanno tenuto la scena dell'arte contemporanea italiana, è realistico ricordare, benché brevemente, la loro militante e geniale attività critica e curatoriale, ovviamente, partendo dal fatto che il primo ha teorizzato in profondità e sostenuto l'Arte Povera; il secondo la Transavanguardia con la stessa consapevolezza e perseveranza. Due tendenze che, seppure contrapposte dal lato linguistico e concettuale, dopo il Futurismo e la Metafisica, hanno riportato l'attenzione sull'arte italiana. Inoltre, è innegabile che entrambi, fin dalla seconda metà degli anni Sessanta, con programmi differenti hanno avuto un ruolo determinante nell'evoluzione del sistema dell'arte del nostro Paese e oltre. Ciò è stato possibile grazie alle loro precoci intuizioni e alla libertà delle scelte all'interno di prestigiose istituzioni o da indipendenti, alla pubblicazione di saggi propositivi, alla stretta collaborazione con i creativi e all'abilità manageriale. Avendo avuto rapporti diretti con i due protagonisti, posso aggiungere, sommariamente, che Germano mostrava di essere metodico, rigoroso e decisionista, poco incline a rapportarsi con chi non contribuiva in qualche misura allo sviluppo della sua professione; mentre Achille è stato sempre estroverso e dotato di spiccate capacità comunicative, incisivo e calibrato nelle risposte alle interviste o negli interventi ai dibattiti, al punto che le fedeli trascrizioni sono quasi pronte per la stampa, come i testi dettati da Giulio Carlo Argan o da Giovanni Spadolini.

Cosa ha fatto o poteva fare l'uno o l'altro per far apprezzare maggiormente i vari talenti italiani, è bene lasciarlo valutare oggettivamente dagli storici dell'arte. Qualcuno per onorare Celant, che ha avuto la sfortuna di interrompere la brillante carriera, ha già enunciato le sue qualità; per ABO la celebrazione che ebbe in occasione del 70esimo compleanno al Teatro Masini di Faenza andrà aggiornata con le iniziative culturali compiute fin qui e le altre che potrà riservarci il suo nuovo vissuto.