

CONTINUA DA PAGINA 1, VI COL.

americani e per le altre voci, due giovani critici, due collezionisti, due direttori di museo e due galleristi a presentare anche loro, motivandolo in catalogo, un artista.

**È un'idea già usata da anni sul piano editoriale. Lei ci aveva abituato a prestazioni più speciali.**

Sto progettando una mostra di artisti tedeschi, che si chiama «Viaggio in Italia», in omaggio a Goethe, al concetto romantico, tipico della cultura nordica di relazione con la classicità, con la cultura italiana imbevuta di memorie classiche. Sarà articolata in due parti, una per Beuys, e una seconda con altre presenze che vanno da Baselitz fino ai giovani della transavanguardia tedesca. Si svolgerà in maggio alle Terme di Caracalla, uno spazio alternativo mai utilizzato prima per una mostra,

**Che ambienti ci sono alla Terme di Caracalla?**

Ci sono spazi sotterranei straordinari, labirintici che vogliamo recuperare anche per altre manifestazioni. Come avevo fatto per le mura Aureliane, portiamo il grosso pubblico in spazi archeologici assolutamente sconosciuti.

**Ma le mura Aureliane dopo non sono più state utilizzate. Come mai?**

Per il fatto che quando io faccio una mostra questa caratterizza anche lo spazio e per altri critici è difficile usarlo perché sono contenitori segnati già da una poetica molto personale.

**Come dire che dove passa lei non cresce più l'erba. Ha altri programmi?**

Lavoro per la nuova Biennale di Parigi con un comitato estremamente qualificato (cfr. «Il Giornale dell'Arte», n. 8, pagina 4). Sarà una panoramica

## Sono Achille e sono il più veloce: gli altri critici sono tartarughe che mi inseguono

*«I miei colleghi scrivono cataloghi che sembrano pietre tombali su artisti viventi».*

dell'arte internazionale fuori da ogni logica generazionale o poetica; da artisti come Matta, come Tapias come Michaux, fino alla transavanguardia internazionale, in totale 100-120 artisti.

**La Biennale di Parigi non avrà più come limite di età i 35 anni?**

No. La Biennale inaugurerà forse il più grande museo del mondo, come spazio: La Villette, spazi di archeologia industriale rifunzionalizzati in maniera permanente per esposizioni dall'architetto Tsumi. È un grande parco con grandi padiglioni.

**Quali artisti italiani inviterà?**

Per l'Italia penso di invitare artisti di più generazioni oltre ai 5 della transavanguardia, Clemente, Cucchi, Chia, Paladino e De Maria; per esempio Fabro, Merz, Paolini, Mariani, Schifano, Pisani, de Dominicis, Kounellis. Sceglierò fuori dall'ottica generazionale ma tenendo conto della capacità di questi artisti di intervenire in maniera inedita, fresca, fuori da ogni ripetizione.

**Ancora una volta sono gli artisti sempre invitati a questo genere di mostre.**

In marzo pubblico un libro in italiano e inglese con l'Electa che si chiama *Dialoghi di artisti* in cui ho riunito le interviste con molti di essi che ho fatto in questi anni da Warhol a Beuys.

**E per il 1985 ha altri impegni?**

Uno riguarda il «Flauto Magico», una mostra come quella del «Labirinto», interdiscipli-

nare, che faremo a Milano, curata da me e da Napolitano che è un giovane studioso di Mozart; è un omaggio a Mozart, su tutta una serie di tematiche che si possono estrarre dal Flauto Magico. Io sono il responsabile per le arti visive e inviterò artisti a livello internazionale e così per la musica Napolitano inviterà i musicisti. Entrambi faremo realizzare delle opere appositamente. L'altro progetto, ancora più ampio, è una mostra storica riguardante la cultura italiana dal 1940 al 1985, a Milano per iniziativa del Comune, articolata secondo un progetto interdisciplinare: arte / cinema / teatro / fotografia / architettura / musica / informazione / design / letteratura. Io sarò il coordinatore generale di tutta la manifestazione voluta particolarmente dal sindaco Tognoli e dall'assessore Aghina e affiderò i vari settori a studiosi come Gregotti, Tafuri, Dorfles, Menza, Bertetto, Giacci, Quadri, Eco, Porta, De Angelis, Guglielmi, Bocca. Per ogni settore i curatori dovranno delegare parte del lavoro ad altri specialisti. Per esempio per quanto riguarda l'arte ho parlato con grossi studiosi come Argan che mi hanno assicurato il loro sostegno e il loro contributo: la mostra non sarà quindi ritagliata secondo la mia poetica personale, tipo dall'informale fino alla transavanguardia, ma in modo che effettivamente ci sia la possibilità di presentare tutti i fenomeni artistici più rilevanti in una visione pluralista. Però

solo i vari campioni di questi anni. Perciò sarà giusto chiamare vari critici e affidare a loro i vari segmenti che comporranno la sezione dell'arte. Vogliamo relizzare una manifestazione capace anche di viaggiare all'estero e perciò prenderemo un contatto coi più grandi musei europei americani.

**Ha detto «pluralista»? Lei ritiene sinceramente di poterlo essere?**

È una parola che usata da me può sembrare scandalosa, ma siamo arrivati ad un punto in cui le cose sono estremamente chiare, in cui è possibile cogliere i fenomeni più importanti dell'ultimo quarantennio fuori da ogni «furor» ideologico e politico. Sia chiaro che di questo progetto, io non ne sarò protagonista assoluto: una materia così complessa va affrontata con un comitato di lavoro. Per ogni settore le persone più qualificate garantiranno, anche attraverso delle commissioni di studio e di lavoro, il massimo di presenza qualitativa.

**Che cosa è cambiato in questi primi anni '80?**

Viviamo in un'epoca di transizione estremamente fertile di cui non conosciamo le prospettive, le direzioni e gli sbocchi. Mi sembrano anni fertili per l'arte in quanto per definizione deve mettere in crisi il linguaggio precedente, l'arte non serve a dare risposte a problemi, ma a fare domande, a rendere problematico ciò che è chiaro. Spetta alla politica dare risposte alle domande dei tempi corti, dei bisogni sociali, spetta alla cultura complicare queste risposte attraverso ulteriori investigazioni e domande. L'artista deve lavorare contro la certezza degli altri e cercare di imporre i propri dubbi, per evitare la palese del dogma. Ciò che ha bloccato la fertilità degli anni '60, alla fine del 1968, è stata la parola forte del politico: lo stalinismo strisciante terrorizzò la cultura, l'arte, cercando di farne una ancilla.

**Chi sono secondo lei i campioni oggi di questo atteggiamento problematico?**

Per l'arte, Chia, Cucchi, Clemente, Paladino, De Maria, Kiefer, Lüpertz, Garouste, Alberola, Basquiat, David Salle, Polke, Tannert. Per la critica oltre me vedo Caspar Koenig e Harald Szeeman, come direttore di museo de Wilde. Per la filosofia Gianni Vattimo e Perini; per il giornalismo culturale Ruggero Guarini; per la letteratura trovo che manchino oggi in Italia giovani letterati all'altezza degli artisti. I poeti possono essere De Angelis, Maurizio Cucchi, Dario Bellezza. Per l'architettura gente come Mendini, il gruppo Alchimia. Nel cinema trovo che c'è una grande piattezza specialmente in Italia, un paio di nomi li posso trovare solo nel campo del comico e sono Benigni e Troisi. Così come nel varietà intelligente penso a Renzo Arbore e De Crescenzo. Per il teatro più interessanti sono il gruppo Raffaello Sanzio di Cesena, il Falso Movimento di Napoli, i Magazzini Criminali di Firenze. Per la musica credo che i gruppi inglesi, americani e tedeschi siano i migliori. Penso che sia ancora valida una certa lezione di Brian Eno. Per il cinema trovo che un film post-modern è Blues Brothers con John Belushi. E un teorico molto interessante è Paolo Bertetto.

**L'apparato, voi critici, come vi comportate?**

I critici italiani, accademici come sono, hanno risposto con la cecità e la difesa, per difendere i piccoli e squallidi spazi di provincia che si erano assicurati con una gestione elettorale dell'arte. Basta pensare alla pop art romana degli anni '60: già dalla definizione si pagava il debito alla pop-art americana! Era quindi una declinazione provinciale della Pop, teorizzata da critici che pensavano così di vivere in sintonia con l'attualità artistica internazionale. Questa critica senza passaporto pensava di viaggiare a tavolino sfruttando le proprie cognizioni della storia dell'arte, come se bastasse occuparsi dei grandi pittori del passato per avere il diritto di occupare una posizione centrale anche riguardo all'attualità. Ora è emerso che il re era nudo: cioè che questi critici erano incapaci di scegliere gli artisti migliori. Erano critici che tra l'altro non trovavano la stima degli artisti, dei mercanti, dei collezionisti e dei direttori di musei.

**Qual era lo schieramento critico negli anni '70?**

Nel 1970 Celant in maniera molto imprudente aveva paragonato l'arte povera alla guerriglia, una acrobazia culturale tipica di un tessuto sociale come il nostro in cui l'intellettuale è quasi sempre un piccolo borghese che ha il mito della rivoluzione e si sente con la coscienza felice solo se riesce a garantire la propria produzione sotto il segno di una bandiera politica e ideologica. Questo falso sincretismo dell'arte povera, che usciva dalla cornice pensando così di occupare gli spazi della realtà, la teoria di Celant, è stata sconfessata drammaticamente dal terrorismo che ha fatto una guerriglia reale e non metaforica, che ha sparato e colpito a morte. Allora io esordivo con una mostra dal titolo «Amore mio» in un palazzo del '500 a Montepulciano: la leggerezza del titolo era sintomatica di una intenzione di sdrammatizzare questa falsa identificazione tra arte e rivoluzione.

**Comunque Celant, tra tutti, è oggi il critico italiano con la più rispettata immagine internazionale anche per il lavoro di storicizzazione che sta compiendo negli anni '60 e '70.**

Della mia generazione io, Celant e Trini siamo i più forti come critici. Trini è intelligente, sottile, sa scrivere, però si è volontariamente defilato per il suo bisogno, o il suo sogno, di scrivere anche fuori dal sistema dell'arte. All'inizio degli anni '70 una posizione centrale la occupa la teoria di Menna, la linea analitica, che mi sembra il libro più compiuto sui presupposti dell'arte concettuale, un libro da storico dell'arte, in cui analizza tutto ciò che si è svolto a partire dall'impressionismo, dal post-impressionismo, da Seurat in avanti, in quella che è la linea analitica dell'arte: mi pare nella prima metà degli anni '70 l'unico contributo oltre i vari affondi che Argan ha dato ogni tanto con i suoi articoli sempre illuminanti e profondi. Boatto, che aveva colto con maggiore sottigliezza e complessità e anche ricchezza letteraria la Pop Art, si è ritirato nella letteratura. Calvesi ha occupato uno spazio importante negli anni '60 col saggio *Il pensiero concreto* su Rauschenberg,

sul new-dada, con una serie di affondi nelle scienze umane, nella psicanalisi, nella psicologia del profondo che ha continuato a sviluppare secondo una costante che trova la sua centralità teorica nelle teorie di Yung e quindi nell'alchimia, con un metodo importato da Panofsky, cioè l'iconologia. Gli altri sono scolari minori, che sono rimasti tali, gregari ed opportunisti che si legano volta per volta ai vari carri cercando di farsi trainare. In quegli anni c'era anche Barilli, il quale mi pare abbia preoccupazioni da estetologo, il bisogno di riportare in alcune categorie molto ferme i fenomeni complessi dell'arte contemporanea, giocati sempre sulla dicotomia: chiuso e aperto, caldo e freddo. Dall'informale in avanti ha cercato sempre di cogliere i fenomeni dell'arte iscrivendoli in questo doppio movimento.

**Qual è la sua opinione sugli artisti della citazione, della memoria di cui in modi diversi Barilli e Calvesi si stanno occupando, si direbbe in alternativa ai suoi della transavanguardia?**

Già nel 1972 avevo realizzato una mostra e un saggio sul problema della citazione, in una manifestazione da me curata che si chiamava «Critica in atto» di cui è possibile leggere il catalogo e da cui si vede che gli altri critici erano allora ben lontani da questa tematica. La mostra si chiamava «La citazione deviata», in cui partendo dal manierismo io dimostravo come la creatività si spostava dall'invenzione tout-court alla possibilità di inventare citando. Nel 1976 ho scritto un libro per Feltrinelli *L'ideologia del traditore*, in cui analizzavo tutti i fenomeni del manierismo. Vorrei ricordare un altro fatto comicamente censurato dai vari cataloghi che si fanno in questo momento su quella che io chiamo la variante antiquaria della transavanguardia, cioè la cosiddetta pittura anacronistica, la pittura iper-manierista teorizzata da critici che non si vergognano di adoperare ora termini che io avevo già utilizzato per definire la transavanguardia. Nel 1979, quando nessuno di questi critici si occupava di questi fenomeni, ho realizzato all'Aja una mostra internazionale nella galleria Ni, che si chiamava «L'arte della storia dell'arte», in cui avevo già invitato Maria Ni, Abate, Barni ecc.

Nel 1979 ho anche realizzato ad Acireale, «Opere fatto d'arte» che è la prima mostra sulla transavanguardia in Italia. Poi ho scelto di approfondire la transavanguardia perché la ritenne più consona alle mie pulsioni, ai miei bisogni creativi, alla mia avventura intellettuale con questi artisti.

**Sostiene dunque di esserci arrivato prima?**

E ci tengo a dirlo per stigmatizzare anche che, come dice Savinio, il nome è un destino: mi chiamo Achille e quindi sono più veloce. Gli anni '70 e questi primi 4 anni degli '80 si svolsero all'insegna dell'inseguimento. Con un paradosso: che Achille è inseguito dalla tartaruga. Gli altri critici sono la tartaruga che mi insegue e probabilmente sarò costretto a doppiare la tartaruga. Molti critici in questo momento si dedicano ad organizzare mostre e retrospettive su singoli artisti, realizzando cataloghi che mi sembrano pietre tombali su artisti viventi.

Il critico dev'essere invece il più veloce per eccellenza, colui il quale deve catturare per primo le idee e rilanciarle nel futuro. Per questo io parlo di critica militare più che di critica militante.