

# Raccontare il miracolo italiano nel 1994. *The Italian Metamorphosis 1943-1968*

Silvia Maria Sara Cammarata

Ricercatrice indipendente

**Abstract** In 1994, *The Italian Metamorphosis 1943-1968* opened at the Guggenheim Museum in New York presenting, in addition to artworks, design, fashion and cinema fixed in the American collective imagination as typically Italian, even evoking clichés about Italian style. The objects, the chronological span and the curatorial discourses were functional to an American narrative and resumed choices and formulas used since the post-war period to promote Italian products in the United States. This article intends to give an account of the exhibition and its feedbacks, contextualising it and hypothesizing the reasons for recalling narratives from almost fifty years earlier, in 1994.

**Keywords** Germano Celant. *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Made in Italy. Guggenheim Museum. Arte povera. New Renaissance.

**Sommario** 1 *The Italian Metamorphosis*. – 2 1943-1968. – 3 1994-1995.

## 1 *The Italian Metamorphosis*

La sera del 25 luglio 1995 Rai Uno trasmise una puntata del programma televisivo *Grandi mostre live* intitolata «Alla conquista dell'America» e dedicata principalmente alla mostra, ormai conclusa, al Guggenheim Museum di New York dal titolo *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. La conduttrice Milly Carlucci passeggiava lungo la spirale di Frank Lloyd Wright con il curatore Germano Celant che spiegava, a mo' di sintetica visita guidata, alcuni dei passaggi più importanti della storia dell'arte italiana del secondo dopoguerra, dall'opposizione tra figurazione e astrazione alla fine degli anni Quaranta fino all'esordio di quella che lui stesso aveva battezzato 'Arte povera' [fig. 1].<sup>1</sup>

La trasmissione non era interamente ambientata nelle sale del museo, era anzi frutto di una serie di montaggi di interviste e filmati di repertorio. In uno studio televisivo, Enzo Biagi e Renzo Arbore parlavano delle divisioni territoriali in Italia dopo

l'armistizio dell'8 settembre, della radio, degli albori della Rai e dei primi film americani distribuiti allora nella penisola. Tra i manichini con le creazioni degli stilisti italiani del dopoguerra, Enza Sampò raccontava le dive Mangano e Lollobrigida come ambasciatrici della moda italiana all'estero e mostrava Liz Taylor con indosso un abito delle Sorelle Fontana. In altri spezzoni della stessa trasmissione, Pippo Baudo ricordava edizioni passate del Festival di Sanremo, mentre un inviato Rai a Genova intervistava Gino Paoli, rievocando la mostra del settembre 1967 in cui esordì l'Arte povera. Questi interventi erano inframezzati dalle sequenze del film di Alberto Sordi *Vacanze intelligenti* (1978), mentre le interviste a John Turturro e all'allora sindaco di New York, Rudy Giuliani, a proposito degli stereotipi americani su italiani e italo-americani si alternavano a *Il padrino* del 1972. Continuamente, si tornava alla mostra e si

Tengo particolarmente a ringraziare Vivien Greene e Anna Costantini per il tempo dedicatomi, le informazioni e riflessioni condivise nel corso di conversazioni che mi sono state preziose.

<sup>1</sup> *Grandi mostre live. The Italian Metamorphosis*. «Alla conquista dell'America», programma televisivo andato in onda su Rai Uno il 25 luglio 1995 e consultabile presso le sedi delle Teche Rai.



Edizioni  
Ca' Foscari

### Peer review

Submitted 2023-09-14

Accepted 2023-11-02

Published 2023-12-20

### Open access

© 2023 Cammarata | 4.0



**Citation** Cammarata, S.M.S. (2023). "Raccontare il miracolo italiano nel 1994. *The Italian Metamorphosis 1943-1968*". *Venezia Arti*, 32, 121-138.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2023/01/008

121

proponevano panoramiche dell'allestimento, commenti del curatore, dettagli di opere e montaggi di film, come una dissolvenza tra la celeberrima scena di *Roma città aperta* del 1945, in cui Anna Magnani viene freddata, e la scultura di Leoncillo *Madre romana uccisa dai tedeschi*, del 1944.

La varietà della trasmissione rispecchiava almeno in parte quella della mostra che, occupando quasi l'intero museo, era articolata in sezioni dedicate, oltre che all'arte, alla manifattura artistica (a sua volta suddivisa tra vasi e gioielli), alla fotografia, al cinema, alla moda, all'architettura, al design e alla letteratura artistica, curate da altrettanti esperti.

La prima sala, corrispondente alla High Gallery del pian terreno, si configurava come una rappresentazione del dibattito tra arte astratta e figurativa e affiancava opere come *Crocifissione* di Renato Guttuso del 1941, *Pomona* di Marino Marini del 1945 o il busto in ceramica *Ritratto di Teresita* di Lucio Fontana del 1949, ad altre come *Comizio* di Giulio Turcato, sempre del 1949, una *Scultura spaziale* dello stesso Fontana del 1947 e altri lavori di Alberto Burri, Emilio Vedova e Fausto Melotti [fig. 2]. Ma «l'inizio vero della mostra che si dipana sulla spirale - spiegava Celant - parte con due grandi protagonisti: da una parte Burri e dall'altra Fontana, che per me sono le due grandi polarità della cultura italiana: la materia e il concetto».<sup>2</sup> A eccezione della prima sala, che fungeva in qualche misura da premessa, le opere d'arte si trovavano nel corpo centrale del museo, mentre le altre sezioni erano ospitate nelle gallerie laterali del terzo, quarto e quinto piano del cosiddetto Annex, l'estensione costruita tra il 1990 e il 1992. Percorrendo la spirale dal basso verso l'alto si incontravano così Carla Accardi, Piero Dorazio, Leoncillo, Ettore Colla, Giuseppe Capogrossi, Afro e poi Piero Manzoni, Enrico Castellani e Francesco Lo Savio ancora affiancati da Fontana e Burri, fino a Mario Schifano, Mimmo Rotella, Tano Festa, Pino Pascali e Michelangelo Pistoletto, per arrivare all'ultimo tratto con alcune delle opere più rappresentative della stagione poverista [fig. 3]. Si trattava, in sostanza, di un percorso cronologico sviluppato attraverso i lavori di pochi artisti - solo trentadue - i cui nomi si ripetevano in quanto presentati con «compagnie e ambientazioni critiche»<sup>3</sup> differenti: Pascali, per esempio, si trovava sia accanto a Schifano e Festa sia tra l'Arte povera.

Con la sensibilità di oggi, salta agli occhi la presenza di due sole donne, Carla Accardi e Marisa Merz. Neppure la critica americana, che si sarebbe supposta sensibile alla questione, almeno dopo le proteste suscitate nel 1984-85 dall'evidente carenza di artiste in *An International Survey of Painting and Sculpture*, sembrò sottolineare questo squilibrio.<sup>4</sup> Stupisce, per esempio, l'assenza di un'artista come Giosetta Fioroni, già molto affermata negli ultimi anni presi in considerazione da *The Italian Metamorphosis*.

Erano invece inclusi, in questo pur ristrettissimo gruppo, i dodici artisti che ancora oggi associamo comunemente all'Arte povera e che, già dalla metà del decennio precedente, Celant aveva presentato come un gruppo chiuso e storicizzato in mostre come *Coerenza in coerenza* o *The Knot. Arte povera at PS1*, rivedendo la stagione poverista in chiave celebrativa - italiana e non più internazionale - e modificandone lo spirito delle origini.<sup>5</sup>

L'allestimento fu affidato a Gae Aulenti che dovette misurarsi con lo spazio senza interruzioni dell'«eroica rampa a spirale» di Frank Lloyd Wright, interpretando il rapporto tra la continuità dello spazio e il ritmo cadenzato, richiesto invece dalla mostra, con «un atto intenso ma non mimetico»:<sup>6</sup> l'intervento più evidente era la realizzazione di quattro spicchi appuntiti e vuoti che, ad altezze differenti, partivano dai bordi interni per convergere al centro, in corrispondenza di opere di Burri, Fontana, Manzoni e Pascali:

Celant mi disse che questa mostra doveva avere quattro punti forti, quelli che hanno messo in movimento le attitudini artistiche. Ho pensato che bisognava trovare il modo di dirlo in maniera non descrittiva ma riconoscibile. Facendo partire dalla rotonda, in corrispondenza degli spazi dedicati ai quattro artisti, delle stanze dotate solo di pareti.<sup>7</sup>

Come emerge da alcuni progetti, e come scrisse la stessa Aulenti, queste sporgenze sarebbero dovute servire per sospendere nel vuoto alcune opere; furono poi ragioni pratiche, di natura assicurativa, a impedire che ciò accadesse [fig. 4].<sup>8</sup> Infine, fuori dal percorso cronologico, ma in una posizione di sicuro effetto e quanto più possibile rispondente al significato e alle esigenze dell'opera, il *Socle du*

<sup>2</sup> *Grandi mostre live* 1995.

<sup>3</sup> Colombo 1995.

<sup>4</sup> Moore 2016, 96-120; si veda anche Crimp 1984, 73-4 nota 32.

<sup>5</sup> Cammarata 2022; si veda anche Belloni (c.d.s.).

<sup>6</sup> Aulenti 1995a.

<sup>7</sup> Aulenti 1995b.

<sup>8</sup> Aulenti 1995b.



Figura 1 Fotogramma della trasmissione televisiva *Grandi mostre live*, puntata del 25 luglio 1995. © Archivio Teche Rai



Figura 2 Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Prima sala del percorso espositivo, corrispondente alla High Gallery del pianterreno. Fotografia di David Heald. © The Solomon R. Guggenheim Foundation



Figura 3 Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Fotografia di David Heald. © The Solomon R. Guggenheim Foundation

*monde* di Manzoni era stato allestito nell'atrio del pian terreno, al centro della spirale [fig. 5].

Gli oggetti esposti nelle altre sezioni della mostra erano divisi per categorie e, pur non essendo tutti ugualmente noti al pubblico americano, dovevano essere in larga misura conosciuti almeno i prodotti di moda e design.

Se i manifesti cinematografici e gli spezzoni di film, le fotografie e i progetti di alcune importanti architetture del periodo (dalla Torre Velasca di BBPR alle case per gli operai Borsalino di Ignazio Gardella) potevano essere poco noti, certamente non lo erano i vasi di Venini, le macchine da scrivere Olivetti, la Vespa o la Cinquecento, da tempo assurde a simbolo del Made in Italy e diventate veri e propri oggetti culto [fig. 7].

Come si vede dalle fotografie, gli ambienti e la natura degli oggetti dettarono le modalità di allestimento: assiepati e fitti i manifesti cinematografici; ugualmente dense, ma suddivise in capito-

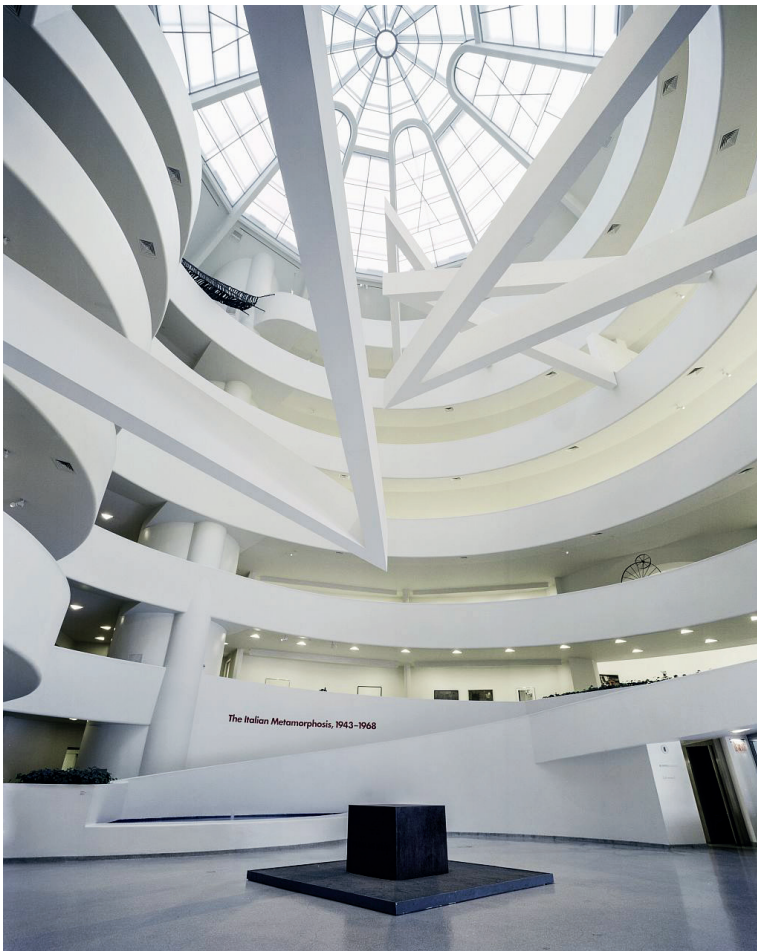
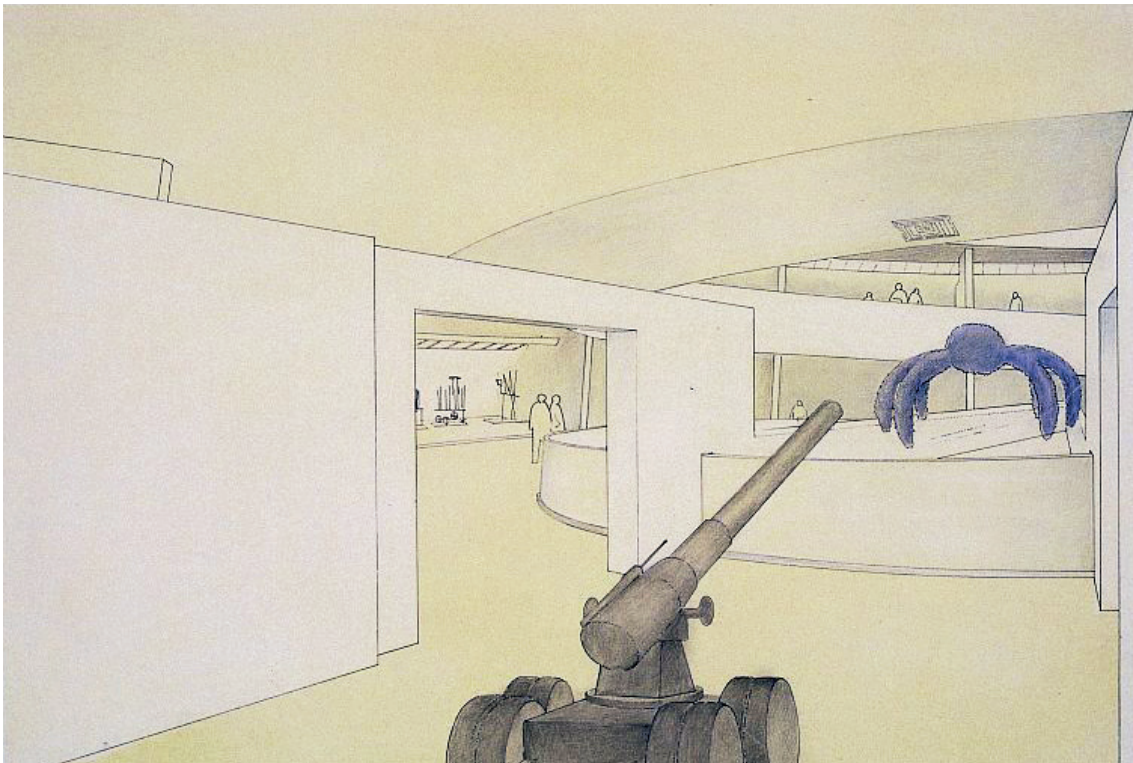
li cronologici, le fotografie; valorizzati dalle teche i gioielli d'artista; indossate da manichini bianchi, disposti su tre scalini, le creazioni di moda; posizionati in basso, per poter essere osservati da ogni angolatura, i modelli architettonici; distanziati tra loro gli oggetti di design cui si intendeva dare maggiore risalto [fig. 8].

In alcuni casi commentatori restarono impressionati dalle opere esposte, stupendosi per esempio di quello che percepivano come Minimalismo *ante litteram* di Lo Savio,<sup>9</sup> e non mancarono gli apprezzamenti in relazione all'arte contemporanea americana:

The critique of Minimalism (and of American culture at large) remains a crucial lesson of Arte povera. Confronted with a work like Giovanni Anselmo's *Torsione* (1968), one can only wish that Richard Serra had learned as much from the Italians as they had learned from him.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Kimmelman 1994.

<sup>10</sup> Buchloh 1995.



**Figura 4** Gae Aulenti, Progetto per l'allestimento di *The Italian Metamorphosis 1943-1968*, con il cannone *Bella ciao* e la *Vedova* di Pino Pascali sospesa nel vuoto.  
© Archivio Gae Aulenti

**Figura 5** Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. *Socle du Monde* di Piero Manzoni, in alto *Ponte* di Pino Pascali. All'interno della spirale è ben visibile la scansione a spicchi operata da Aulenti. Fotografia di David Heald.  
© The Solomon R. Guggenheim Foundation



Figura 6 Veduta della mostra *Paris-Berlin*, 1978. © Archives Centre Pompidou

Ma le critiche a *The Italian Metamorphosis*, di pareri a volte opposti, si concentrarono soprattutto sull'allestimento e sulla presentazione di tanti e diversificati oggetti. Apprezzato in Italia, l'intervento di Aulenti venne giudicato come gratuito dal *New York Times*, mentre Joseph Rykwert lo ritenne «una scelta pericolosa, ma riuscita». <sup>11</sup> È curioso notare come il suo lavoro venisse - inopportuna-mente, diremmo oggi - sessualizzato, e con ragioni diverse: Furio Colombo, che ne apprezzava il risultato, scriveva che «non c'è nulla di femminile (nel senso di cauto, di garbato, di discreto, di decorosamente elegante) nel suo intervento», <sup>12</sup> mentre Benjamin Buchloh vedeva «a spectacular vagina dentata motif inflicted on Wright's conception of an architectural void». <sup>13</sup> Lei stessa ammetteva: «Coraggio... ce n'è voluto tanto per intervenire sulla spirale del Guggenheim [...]. Ma nel dividere so di aver fatto bene» <sup>14</sup> e, negando decisamente di aver

voluto 'sfidare' un gigante, spiegava di aver operato con «segni eccentrici all'evidenza della sua forma, ma coincidenti con la sua stessa genealogia». <sup>15</sup>

L'altro punto sollevato da più parti riguardava l'esposizione degli oggetti e l'effetto generato. Formatosi nella redazione di una rivista radicalmente interdisciplinare come *Marcatré* e allievo dell'eterodosso Eugenio Battisti, <sup>16</sup> Celant non era nuovo all'approccio pluridisciplinare e, da curatore ormai affermato, era rimasto colpito dalle tre mostre inaugurali del Centre Pompidou curate da Pontus Hulten nel 1977-79, tanto da citarle a più riprese come modello per diversi suoi progetti successivi come *Identité italienne*, *The European Iceberg* o *Arte italiana: Presenze*. <sup>17</sup> Esistono, tuttavia, almeno due importanti differenze, immediatamente percepibili, tra le tre mostre francesi e quelle realizzate da Celant nel corso degli anni successivi, fino a *The Italian Metamorphosis*: intanto, pur po-

<sup>11</sup> Kimmelman 1994; Buchloh 1995; Rykwert 1995.

<sup>12</sup> Colombo 1995, 104.

<sup>13</sup> Buchloh 1995.

<sup>14</sup> Aulenti 1995b.

<sup>15</sup> Aulenti 1995a, 16.

<sup>16</sup> Celant 2021a, 447; Bedarida 2022, 175-9.

<sup>17</sup> Hulten 1977; 1978; 1979. Pontus Hulten si rifaceva, a sua volta, alla mostra *Les sources du XXème siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914* curata da Jean Cassou per lo stesso Musée National d'Art Moderne tra il 1960 e il 1961, sulla quale si veda Gispert 2022, 171-88. Lo stesso Hulten sarebbe poi stato preso a modello per eventi successivi; si veda Cammarata 2023.



**Figura 7** Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Spazio riservato al design. Fotografie di David Heald.  
© The Solomon R. Guggenheim



**Figura 8** Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Spazio riservato al design. Fotografie di David Heald.  
© The Solomon R. Guggenheim

stulando la centralità di Parigi nella vicenda delle avanguardie storiche, *Paris-New York*, *Paris-Berlin* e *Paris-Moscou* erano costruite attorno al confronto tra due Paesi, mentre le mostre di Celant si concentravano solo sull'Italia; in secondo luogo, gli allestimenti al Beaubourg erano organizzati per sale tematiche e cronologiche che, insieme alle ricostruzioni di ambienti, permettevano di accostare opere di natura diversa come oggetti d'arredamento, architettura, grafica e così via [fig. 6]. Le recensioni americane a *The Italian Metamorphosis* sottolineavano come la presenza di media diversi fosse importante per dare conto di un clima fervente negli anni della ricostruzione postbellica. Sul *New York Times* Michael Kimmelman commentava che nell'Italia del secondo dopoguerra l'arte non riguardava soltanto la pittura e la scultura, ma permeava ogni aspetto della vita quotidiana, dalle scarpe agli aspirapolvere fino all'illuminazione di una stanza, per concludere che, in quel contesto,

l'arte era un vero e proprio stile di vita. Si rammarricava però che gli oggetti di moda e design si trovassero soltanto nelle gallerie laterali, senza che fosse indagata la relazione tra le diverse arti.<sup>18</sup> E anche altri notavano come la divisione per tipologie contraddicesse l'intento, enunciato nel catalogo, di mettere tutto «su uno stesso piano»<sup>19</sup> e proporre un panorama culturale per intero [fig. 9].<sup>20</sup>

La netta divisione in sezioni era certamente dovuta alla struttura del museo e in particolare al desiderio di sfruttare i nuovi spazi dell'Annex, fortemente voluto dal direttore Thomas Krens a dispetto delle critiche avanzate su più fronti. L'uso che Celant fece di quelle che chiamava le 'costole' del museo sembrava una risposta operativa, pronta a dimostrare l'opportunità di avere altri spazi a disposizione nei quali potevano trovare posto documenti, produzioni e discorsi, che tuttavia finivano per essere, letteralmente e metaforicamente, colaterali rispetto al percorso centrale della mostra.<sup>21</sup>

## 2 1943-1968

Come l'esposizione, anche il catalogo è costruito per categorie e accompagnato da saggi firmati dai responsabili delle diverse sezioni che, adottando un approccio divulgativo, fungono da inquadramento storico per le selezioni di oggetti allestiti nelle gallerie laterali. Al fondo, una cronologia elenca mese per mese una serie di eventi legati alle arti e alle produzioni esposte in mostra insieme a vicende politiche, sociali ed economiche, accostando senza soluzione di continuità fatti di natura assai diversa. Spesso interpolate da stralci di documenti, le cronologie costellano gran parte del percorso di Celant, il quale già nel 1967 aveva teorizzato una «Critica acritica», compagna di strada degli artisti e capace di collezionare documentazione in tempo reale.<sup>22</sup> Su questi presupposti si basavano il suo volume *Pre-cronistoria* del 1976 e soprattutto il catalogo-cronologia di *Identité italienne*, con il quale nel 1981 Celant aveva spinto questo approccio alle estreme conseguenze.<sup>23</sup> Se però in questi casi la cronologia voleva offrirsi come uno strumento funzionale alla comprensione del presente, utile a trattare l'attualità con il metodo storico, con *The*

*Italian Metamorphosis* questo non avviene, poiché l'arco cronologico preso in considerazione si arresta ventisei anni prima del 1994 e, nonostante il poco tempo trascorso, riguarda una fase storica ormai conclusa e lontana. Alla metà degli anni Novanta la mostra affronta quello che con una fortunata formula retorica venne definito il 'miracolo' italiano, ossia la rinascita di un Paese dalle macerie della guerra e il *boom* economico, in poche parole la sua metamorfosi.<sup>24</sup>

Particolarmente interessanti sono gli estremi cronologici scelti. La mostra infatti non comincia con il 1945 della Liberazione dal nazifascismo, ma con il 1943 dello sbarco degli Alleati: è lo stesso curatore a spiegare nel saggio in catalogo che «tale data è preferibile alla classica del 1945»,<sup>25</sup> perché indicativa di un passaggio drammatico ma graduale, che comprende una serie di fermenti culturali - a partire da *Ossessione* di Luchino Visconti del 1943, unanimemente considerato l'esordio del Neorealismo - che egli legge come segnali di profondo riscatto.

Celant scrive di «una metamorfosi culturale che si può datare già a partire dal 1943, con l'arrivo

18 Kimmelman 1994.

19 Celant 2021b, 502.

20 Rykwert 1995.

21 Colombo 1995.

22 Celant 1970; Dantini 2012, 143-66, Conte 2022.

23 Celant 1976; 1981; Messina 2014.

24 Per un inquadramento storico si veda Crainz 2005.

25 Celant 2021b, 503.





**Figura 9** Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Spazio riservato al design. Fotografie di David Heald. © The Solomon R. Guggenheim

degli alleati in Italia».<sup>26</sup> Due volte soccorritori, gli Stati Uniti contribuirono fortemente alla ricostruzione postbellica con il Piano Marshall, favorendo la posizione atlantista dell'Italia nel contesto della Guerra fredda.<sup>27</sup> E se il testo in catalogo sottolinea come l'arte italiana del dopoguerra sia stata fraintesa o non giustamente apprezzata perché – stando alle parole di Celant – troppo in linea con il pensiero di sinistra, ciò non di meno è evidente come il punto di vista adottato sia quello dello spettatore (americano), e non dell'oggetto (la cultura italiana) della mostra.<sup>28</sup>

Oltre al periodo stesso preso in considerazione, indizio di questa prospettiva è una certa insistenza su quella che viene definita *new renaissance*,<sup>29</sup> che coinvolge la cultura in senso lato e che permise all'Italia di riprendersi dal fascismo e dalla guerra. Quello della '*renaissance*', nella doppia e volutamente ambigua accezione di rinascita e di Rinascimento, era diventato un vero e proprio *refrain* adottato da mostre, riviste e campagne pubblicita-

rie americane in merito all'Italia del dopoguerra.

Già nel 1949 il MoMA organizzò *Twentieth-Century Italian Art* che, concepita anni prima come frutto delle politiche fasciste, servì poi la causa diplomatica delle democrazie occidentali nel contesto mutato del mondo diviso in due blocchi. Si trattava di un'introduzione all'arte italiana moderna, dalla Scuola metafisica e dal Futurismo fino al più recente Fronte Nuovo delle Arti, che proponeva una lettura sostanzialmente formale delle opere, mettendo in secondo piano i rapporti degli artisti con il regime, menzionato solo in quanto la sua caduta avrebbe reso l'Italia un terreno nuovamente fecondo per lo sviluppo delle arti.<sup>30</sup> La storiografia successiva ha messo in evidenza l'approssimazione ideologica di una simile posizione, pur comprensibile in quel contesto. Anzi, la qualità della produzione artistica durante il ventennio è ciò che ha reso particolarmente complesso, nel corso del tempo, allestire mostre con opere di quegli anni, senza mettere in secondo piano la bruta-

<sup>26</sup> Celant 2021b, 503.

<sup>27</sup> Rimando qui a Ginsborg 2006, 128-59.

<sup>28</sup> Celant 1994, 7.

<sup>29</sup> Anche nella versione italiana (Celant 2021b, 503) l'espressione *new renaissance* viene tradotta come 'nuovo rinascimento'.

<sup>30</sup> Barr, Soby 1949, 5.

lità del regime.<sup>31</sup> La rinascita su cui insiste il testo del catalogo del 1949 ha piuttosto a che vedere con la ripresa di rapporti diplomatici e commerciali con gli Stati Uniti.<sup>32</sup>

Ancor di più, e fin dal titolo, insistette sull'idea di rinascita/Rinascimento *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today*, rassegna itinerante promossa dall'Art Institute of Chicago, dal Brooklyn Museum, dall'House of Italian Handicrafts e dalla Compagnia Nazionale Artigiana, allestita nel corso di tre anni in dodici musei e istituzioni statunitensi.<sup>33</sup> Nei comunicati stampa che la accompagnavano emerge l'intento di divulgare il lavoro degli artigiani e dei designer italiani per contribuire alla ripresa economica di un Paese nel contesto postbellico<sup>34</sup> e si fa esplicito riferimento a un *re-birth* spirituale e industriale dell'Italia,<sup>35</sup> raggiunta sotto un governo democratico e grazie agli aiuti degli Stati Uniti.

Si tratta di una raffinata operazione di promozione delle produzioni italiane, scelte da una commissione selezionatrice americana che, come già aveva fatto la squadra del MoMA per la mostra dell'anno precedente, aveva viaggiato per l'Italia per individuare gli aspetti più caratteristici del sistema produttivo e gli oggetti più attraenti per un colto pubblico americano, senza entrare in competizione con l'industria statunitense.<sup>36</sup> Alimentando inveterati luoghi comuni, si celebravano l'ingegno italiano, l'innato senso di bellezza ed eleganza, il legame con tradizioni e saperi artigianali che permettevano alle produzioni italiane di ottenere incredibili risultati partendo da materiali poveri e comuni.<sup>37</sup>

Il Rinascimento era stato adottato dall'Italia stessa come stile unificante e distintivo ancora prima dell'effettiva unificazione del Paese, diventando via via un potente catalizzatore capace di veicolare l'immaginario collettivo: basti pensare allo sti-

le architettonico scelto per la costruzione dei padiglioni temporanei alle Esposizioni internazionali e universali, a partire da quella londinese del 1851.<sup>38</sup> Adottata in seguito dal fascismo, soprattutto nella rappresentazione dell'Italia all'estero, questa tendenza proseguì nel tempo, intensificando i richiami alla tradizione nel segno di una supposta continuità nazionale, tanto che Francis Haskell poté parlare di «Botticelli al servizio del fascismo».<sup>39</sup>

Tuttavia, il legame tra l'idea di Rinascimento e quella di italianità si costruì con un processo ricco di contributi esogeni, provenienti soprattutto da oltreoceano e consolidatisi a partire dal secondo dopoguerra. Già nel corso del XIX secolo, le opere di studiosi come Burckhardt, Michelet, Pater, Roscoe e Symond ebbero ampia diffusione tra il pubblico colto americano, contribuendo a formare un'idea dell'Italia come terra di bellezza ed eleganza. La passione per il Rinascimento italiano da parte delle élite statunitensi incentivò il collezionismo di opere d'arte e diffuse un gusto neorinascimentale anche in ambito architettonico e di arredamento che proseguì nel nuovo secolo, sopravvivendo indenne a guerre e stravolgimenti politici.<sup>40</sup>

Dopo la caduta del regime fascista, lo stesso *topos* del Rinascimento avrebbe veicolato, come si è detto, messaggi analoghi con altri scopi, al servizio della causa democratica, di ricostruzione di un'identità nazionale italiana e di riabilitazione del Paese nel consesso internazionale, in particolar modo agli occhi degli Stati Uniti del Piano Marshall.<sup>41</sup>

Per diversi canali, l'idea di Rinascimento divenne così un ponte ideale tra Italia e Stati Uniti, utilizzato per promuovere l'immagine del Bel Paese e di un popolo creativo, in anni in cui moda e design italiani vedevano aumentare significativamente le esportazioni.<sup>42</sup>

<sup>31</sup> Il tema è affrontato in Hecker, Bedarida 2022.

<sup>32</sup> Bedarida 2012; Bignami, Colombo 2020.

<sup>33</sup> Oltre ai curatori Meyric Rogers di Chicago e Charles Nagel di Brooklyn, nonché a Max Ascoli dell'HIH (fondamentale nella ripresa del commercio tra Italia e Stati Uniti), un'importante figura nella promozione del progetto italiano fu Giò Ponti, particolarmente attivo dopo aver scontato la propria compromissione con il regime. Si vedano in proposito Dellapiana 2022, 123-5; Dellapiana, Mekinda 2022. Su *Italy at Work* si vedano anche Turrini, Mingardi 2021; Gamble (c.d.s.).

<sup>34</sup> Press release nr. 129, 19 dicembre 1949. BMA, Brooklyn Museum Archives, Records of the Department of Public Information. Press releases, 1947-52. 10-12/1949. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/859>.

<sup>35</sup> Press release nr. 095-8, 27 novembre 1950. BMA, Brooklyn Museum Archives, Records of the Department of Public Information. Press releases, 1947-52. 10-12/1950. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/859>.

<sup>36</sup> Dellapiana 2022, 125-7.

<sup>37</sup> Press release nr. 130-1, 29 novembre 1950. BMA, Brooklyn Museum Archives, Records of the Department of Public Information. Press releases, 1947-52. 10-12/1950. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/859>.

<sup>38</sup> Dellapiana 2022, 21.

<sup>39</sup> Haskell [1999] 2008.

<sup>40</sup> Belfanti 2019, 20-2.

<sup>41</sup> Come spiega Bedarida (2012, 157) solo Corrado Cagli espresse la propria contrarietà all'utilizzo della categoria del Rinascimento, inflazionata e compromessa proprio dal fascismo.

<sup>42</sup> Dellapiana 2022, 103-53.

È in questo frangente che i due concetti di Rinascimento e rinascita sembrano sovrapporsi: il mito del Rinascimento come epoca d'oro italiana e l'uso del termine '*renaissance*', tanto nell'ambito storico-artistico, quanto in quello commerciale, crebbe negli Stati Uniti proprio nel periodo preso in considerazione nel 1994 da Celant che scriveva di:

Un nuovo rinascimento che ha i suoi punti di forza in *Roma città aperta* di Rossellini, [...] il Monumento ai caduti del gruppo BBPR, il Manifesto del Formalismo del gruppo Forma, la Superleggera di Giò Ponti, *Ladri di biciclette* di de Sica, *Verso un'architettura organica* di Zevi, la Vespa di D'Ascanio, il quartiere QT8 di Bottoni, il *Politecnico* di Vittorini e *Il Mondo* di Pannunzio.<sup>43</sup>

Il curatore sembrava dunque collocarsi - quasi acriticamente - in questo solco, riprendendo sostanzialmente la stessa narrazione ed esponendo gli stessi prodotti, già così noti al pubblico americano e, in qualche caso, anche presenti in collezioni importanti come quella di design del MoMA. Se alle produzioni Olivetti era stata dedicata una mostra monografica nel 1952,<sup>44</sup> il caso più emblematico è forse quello della Vespa Piaggio. Già esposta a *Italy. The New Domestic Landscape* nel 1972,<sup>45</sup> la Vespa era considerata il frutto dell'ingegno italiano (per il design, la funzionalità e l'economicità), legata a un immaginario prima romantico (dovuto al film *Vacanze romane* del 1953) e poi glamour, grazie a una serie di campagne pubblicitarie particolarmente riuscite, che portarono all'apertura di una sede di rappresentanza, la Vespa Distributing Corporation, a Long Island.<sup>46</sup> Nonostante il curatore Emilio Ambasz avesse dichiarato di voler utilizzare il caso italiano per allargare la riflessione alla complessità della cultura progettuale, guardando anche ad altre realtà, *Italy. The New Domestic Landscape* fu recepita dalla stampa americana come una celebrazione del genio italiano. Patrocinata dall'Istituto Italiano per il Commercio Estero, la mostra proponeva 160 oggetti e 14 *environments* commissionati per l'occasione. Il catalogo rispecchiava la profon-

dità e l'originalità dell'approccio al progetto italiano, di cui venivano fornite importanti coordinate storiche e aggiornate disamine critiche, dall'Art nouveau fino al *radical*. A dispetto delle differenze, la mostra del MoMA riconduceva ancora una volta all'idea di un'Italia creativa ma legata alle tradizioni, come avvenuto negli anni Cinquanta.<sup>47</sup>

Tra gli oggetti esposti da Celant al Guggenheim nel 1994 è da rilevare la presenza del televisore Doney di Brionvega, progettato da Marco Zanuso e Richard Sapper ed esposto un anno prima al MoMA nella piccola ma curatissima mostra dedicata ai due designer.<sup>48</sup> *The Italian Metamorphosis* presentava dunque oggetti che, dal vivo oppure tramite film e periodici, avevano contribuito alla formazione dell'immaginario italiano, riproponendo una narrazione già consolidata.

L'arco cronologico preso in considerazione da *The Italian Metamorphosis* si chiude significativamente con il 1968 e, come si legge, questo è dovuto all'urgenza movimentista di mettere in discussione i valori consumistici della società del benessere, sintomo della fine di una fase storica. La conclusione al 1968 permette anche di escludere la stagione della strategia della tensione, inaugurata il 12 dicembre 1969 in piazza Fontana e tanto difficile da affrontare, specialmente per un pubblico americano. Quel che è però più evidente, e certamente più importante agli occhi di Celant, è che il termine del 1968 permette di includere nella mostra l'Arte povera (i cui artisti sono presenti in numero assai cospicuo), presentandola come il frutto più maturo e compiuto di quel nuovo rinascimento che investì l'Italia del dopoguerra. Alcune delle opere più rappresentative della stagione poverista come la *Venere degli stracci*, *l'Igloo di Giap* o *l'Italia d'oro* furono esposte sotto la cupola del museo, così che anche fisicamente il percorso ascensionale - un vero e proprio climax - terminasse con l'Arte povera alla sommità della spirale di Wright.

La prospettiva americana con cui è condotta l'operazione emerge, dunque, sia dalla scelta dell'arco cronologico, sia dalla conferma della narrazione sull'Italia culla del bello e del saper fare che ha la propria epitome nel mito del Rinascimento [fig. 10].<sup>49</sup>

<sup>43</sup> Celant 2021b, 503.

<sup>44</sup> Lionni 1952.

<sup>45</sup> Ambasz 1972.

<sup>46</sup> Dellapiana 2022, 249-55.

<sup>47</sup> Dellapiana 2022, 266-7. Sulla mostra, tanto nota quanto ancora poco studiata, si veda anche Irace in corso di pubblicazione, con scritti di Ambasz, Bergdoll, Patti e altri.

<sup>48</sup> Mostra senza catalogo <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/402>.

<sup>49</sup> Viva (2020, 90-1) adotta la categoria dell'auto-orientalismo per analizzare il modo in cui Achille Bonito Oliva propose la Transavanguardia sulla scena internazionale e in particolare negli Stati Uniti, tra anni Settanta e Ottanta: si tratta di assumere l'altro come referente privilegiato del proprio discorso, assecondandone le aspettative su di noi in una situazione di sostanziale di-

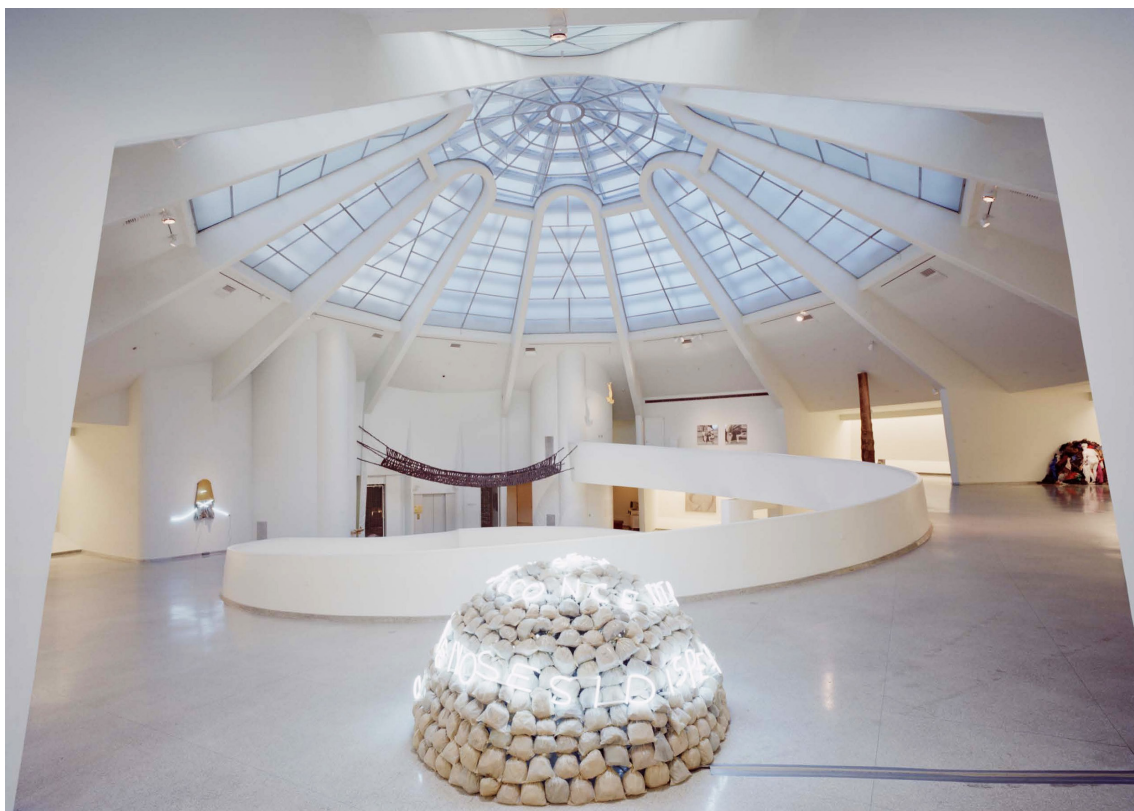


Figura 10 Veduta della mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968*. Ultimo tratto del percorso espositivo. Fotografia di David Heald.  
© The Solomon R. Guggenheim Foundation

La stagione della ricostruzione postbellica si prestava particolarmente a essere descritta nei termini di una rinascita e, con le produzioni di alto livello, sembrava assecondare perfettamente i luoghi comuni sull'Italia: terra di artisti e di creativi, di poveri ma belli capaci di lavorare materie non pregiate per realizzare oggetti dalle fattezze stupefacenti, con un senso innato dello stile e dell'eleganza e una sapienza artigianale trasmessa di generazione in generazione, e che la vulgata faceva risalire direttamente alle botteghe del Rinascimento fiorentino del XV secolo.<sup>50</sup>

Lo stesso soggetto individuato da Celant per la propria mostra era però ugualmente funzionale a valorizzare l'importanza del ruolo che ebbero gli Stati Uniti in quel frangente della storia italiana.

Nel discorso espositivo e nel testo di presentazione della mostra, la Resistenza ha un ruolo marginale rispetto allo sbarco degli Alleati, e la

glorificazione della stagione postbellica argomentata da una prospettiva più americana che italiana sembra quasi far assurgere la ricostruzione a mito fondativo del Paese. In questo quadro, anche opere dal forte portato di contestazione come quelle appena citate vengono almeno in parte disinnescate. L'Arte povera degli *Appunti per una guerriglia*,<sup>51</sup> di cui Celant aveva indubbiamente già allora forzato l'interpretazione per esigenze comunicative, subisce qui un'altra metamorfosi. Se a partire dal 1981 con *Identité italienne* Celant aveva riproposto l'Arte povera come italiana, con la mostra del 1994 intende coronare quel percorso, compiendo un passo ulteriore. Proponeandola come l'esito della stagione di ricostruzione postbellica, le assegna una genealogia che le è propria (in particolare con Fontana e Manzoni), ma la apparenta anche alla narrazione in chiave americana, piegandola ai luoghi comuni sull'ita-

sparità culturale e di potere. Quattordici anni più tardi, Celant compie un'operazione più raffinata che poggia sui precedenti importanti di cui si è detto, e non dissimile, nel funzionamento, da quello che gli studi culturali definiscono auto-orientalismo (si veda Mocerì 2002, 233-46).

<sup>50</sup> Convenzionalmente si fa risalire la nascita della moda italiana alla sfilata organizzata da Giovanni Battista Giorgini a Palazzo Pitti a Firenze nel 1951. Si veda Malossi 1992. L'idea dello stile innato degli italiani è almeno in parte riconducibile alla retorica fascista, come ha dimostrato Fogu (2003, 203-6).

<sup>51</sup> Celant 1967.

lianità e riconducendola a quel nuovo rinascimento di cui si è detto.

Il portato resistenziale delle opere non è cancellato, ma sembra essere lasciato in secondo piano. Queste contraddizioni non sfuggirono a un osservatore attento come Buchloh che evidenziò come alcune delle opere più potenti ed emblematiche dell'Arte povera stridessero, per loro stessa natura, con l'idea di eleganza trasmessa invece dal design o dalla moda.

Michelangelo Pistoletto's *Venere degli stracci* (Venus of the rags, 1967) and Gilberto Zorio's astonishing sculpture *Sedia* (Chair, 1966) seem to struggle almost explicitly with the stranglehold of fashion and design, and with art's deadliest enemy: elegance. Thus the exhibition's unfortunate pretense to construct a cultural continuum between architecture and jewelry, between product design and film, proves doubly problematic.<sup>52</sup>

### 3 1994-1995

Dopo aver cercato di individuare le ragioni sottese alla scelta del soggetto, occorre contestualizzare la mostra nel momento in cui ebbe luogo, sia per quanto riguarda il percorso del suo curatore, sia più in generale rispetto al clima culturale nel quale si svolse.

Quando, nel novembre 1988, il Guggenheim aveva annunciato che Germano Celant si sarebbe unito allo staff del museo nel ruolo di curatore d'arte contemporanea, lo aveva presentato come una figura di raccordo tra la cultura italiana e quella americana, anticipando che si sarebbe occupato di diversi progetti speciali, tra cui una mostra sull'arte contemporanea italiana a New York e una sull'arte contemporanea americana alla Peggy Guggenheim Collection di Venezia, entrambe programmate per il 1992.<sup>55</sup> Un tale riconoscimento costituiva un traguardo significativo per il curatore italiano che, dalla fine degli anni Settanta, si muoveva tra le due sponde dell'oceano con l'ambizione di diffondere l'arte contemporanea italiana - e l'Arte povera in particolare - negli Stati Uniti.<sup>56</sup>

La scelta di porsi in sostanziale continuità con il passato e con le letture americane dell'arte e dei prodotti italiani si evidenzia anche in questo: accostare le opere a oggetti di moda e design implicava tra l'altro privilegiare la lettura formalista ed estetizzante, rispetto a quella storica e sociale, avallando l'idea che gli italiani posseggano un innato senso dello stile. Questo è ciò che sembra essere accaduto con *The Italian Metamorphosis*, con la complicità di un arco cronologico così ben cesellato.<sup>53</sup>

Sul tono dell'intera operazione Buchloh chiosava:

History does not seem to be the subject anyway: how else would we explain the fact that a catalogue weighing eight pounds contains hardly any younger (or older) Italian scholars' and historians' critical or scholarly work on the extraordinary history and art of postwar Italy, but endless pages of fashion and Ferragamo shoes?<sup>54</sup>

L'annunciata mostra presso la collezione Guggenheim di Venezia alla fine non fu realizzata, mentre quella d'arte italiana sarebbe stata posticipata di due anni per aprire nell'autunno del 1994, attendendo solo in parte all'annuncio poiché, come si è visto, *The Italian Metamorphosis* non fu né soltanto una mostra d'arte, né d'arte contemporanea in senso stretto.

In quello stesso novembre 1988 si era chiusa presso il PS1 *Michelangelo Pistoletto. Division and Multiplication of the Mirror*, con la quale Celant aveva portato nuovamente a Long Island opere come *Concerto di stracci* o *Venere degli stracci* che il pubblico aveva visto tre anni prima, in occasione di *The Knot. Arte Povera at PS1*.

Se la mostra dedicata a Pistoletto - la prima monografica allestita nel così vasto spazio del PS1 - suscitò pareri contrastanti,<sup>57</sup> riscosse invece grande successo la retrospettiva di Mario Merz con cui l'anno seguente Celant inaugurò la collaborazione con il Guggenheim Museum. L'allestimento intervallava opere di stagioni diverse, dialogando in modo particolarmente suggestivo con

<sup>52</sup> Buchloh 1995.

<sup>53</sup> Cullinan 2010, 229.

<sup>54</sup> Buchloh 1995.

<sup>55</sup> GMA, Department of Public Affairs press releases, A0035, Box 576, Press release «Italian Curator Germano Celant Joins the Guggenheim Museum», 29 novembre 1988.

<sup>56</sup> Bedarida 2022, 175-95. Sulla figura di Celant e il suo percorso curatoriale si vedano anche Ungan 2018 e Studio Celant (c.d.s.).

<sup>57</sup> Smith 1988.

la difficile struttura a spirale del museo.<sup>58</sup> Già in quel frangente, il pubblico del Guggenheim poté conoscere lavori fondamentali degli albori dell'Arte povera come l'*Igloo di Giap*, che avrebbe rivisto cinque anni più tardi.

Un anno prima di *The Italian Metamorphosis* Celant aveva curato, presso la Murray and Isabella Rayburn Foundation di New York, *Roma-New York 1948-1964* che, nonostante le dimensioni ridotte, richiese importanti sforzi di ricerca che sarebbero poi stati funzionali anche alla mostra al Guggenheim. Essa non presentava particolari sfaccettature pluridisciplinari ed esponeva una mole considerevole di documenti, insieme alle opere di Accardi, Afro, Burri, Capogrossi, Castellani, Colla, Dorazio, Festa, Domenico Gnoli, Jannis Kounellis, Lo Savio, Manzoni, Rotella, Salvatore Scarpitta, Toti Scialoja, Schifano, Tancredi Parmeggiani e Turcato (i cui lavori si sarebbero rivisti a *The Italian Metamorphosis*), accanto a quelle, meno numerose, di Willem De Kooning, Arshile Gorky, Franz Kline, Robert Motherwell, Barnett Newman, Claes Oldenburg, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Cy Twombly e Andy Warhol. Il catalogo era costituito in massima parte da una cronologia in cui le mostre e le notizie relative ad artisti, gallerie e musei erano alternate ad ampie citazioni e trascrizioni di documenti, circoscritti all'ambito delle arti figurative, all'interno di un arco cronologico scandito dalle Biennali di Venezia - dalla prima del dopoguerra a quella in cui il premio fu assegnato a Rauschenberg.<sup>59</sup>

Il successo oltre le aspettative della mostra di Merz e le ricerche condotte per la realizzazione di *Roma-New York 1948-1964* sono dunque due immediati precedenti per il lavoro su *The Italian Metamorphosis* ed entrambi contribuirono a rafforzare la posizione di Celant.<sup>60</sup>

Le energie e le risorse investite nella realizzazione della mostra sulla cultura italiana del dopoguerra al Guggenheim erano tuttavia molto più consistenti, tanto da suscitare l'interesse di un imprenditore e uomo di spettacolo con ambizioni politiche ormai evidenti come Silvio Berlusco-

ni. Nominato Primo Ministro del governo italiano e destinato a dimettersi e lasciare l'incarico prima della chiusura al pubblico newyorkese, egli si era tempestivamente reso conto delle potenzialità mediatiche e promozionali dell'evento, al punto da far organizzare un incontro tra Celant, la sua assistente Anna Costantini e Davide Rampello, allora direttore della società Grandi Eventi e responsabile della comunicazione del Gruppo Fininvest.<sup>61</sup> Accettare in corso d'opera il grado di spettacolarizzazione di *The Italian Metamorphosis* in seguito al cambio di governo - ricorda Costantini - è stato un fatto nuovo e in certa misura sorprendente anche per Celant, e finì col determinare un'immagine più glamour di quanto egli stesso avesse previsto e desiderato. «La *société du spectacle* - scriveva Umberto Eco sul catalogo della mostra stessa - in Italia è diventata una forza di governo»: <sup>62</sup> visti i tempi, il riferimento non sembra poter dare adito a fraintendimenti.<sup>63</sup> Fu anche per questa via che *The Italian Metamorphosis* si trovò al centro della puntata di *Grandi mostre live* menzionata all'inizio che, come si è visto, oltre a promuovere la mostra in sé stessa fungeva da pretesto per raccontare l'arte e la cultura italiane del dopoguerra nel rapporto con il Nord America.

A partire dagli anni Ottanta, il design e la moda italiani riscossero nuovi e importanti consensi negli Stati Uniti, e a New York in particolare. Basti pensare all'enorme successo di Giorgio Armani o alle quotazioni a Wall Street di aziende come Natuzzi. In appena dieci anni, tra il 1981 e il 1991, il cosiddetto Made in Italy cambiò completamente assetto e dimensioni, moltiplicando esponenzialmente le proprie cifre di produzione e di giro di affari: una trasformazione che coinvolse imprese, mercati, designer, stilisti e dipendenti e che portò questi settori, alla fine degli anni Novanta, a contare complessivamente più di un milione di addetti, cioè un quarto di tutti gli occupati dell'intero settore manifatturiero in Italia.<sup>64</sup>

Nel corso del decennio, inoltre, nella cornice di un ormai avviato processo di globalizzazione, si era consolidato quello che gli studiosi di mar-

<sup>58</sup> Conversazione con Anna Costantini, 22 luglio 2021; Celant 1989; Smith 1989.

<sup>59</sup> Celant aveva già cominciato a riflettere sul dopoguerra italiano nel volume *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, pubblicato nel 1990 come raccolta di testi di e sugli artisti.

<sup>60</sup> Conversazione con Anna Costantini, 22 luglio 2021.

<sup>61</sup> Conversazione con Anna Costantini, 22 luglio 2021. Costantini ricorda che Rampello arrivò in ritardo perché aspettava l'esito di alcuni sondaggi sulla popolarità di un nuovo eventuale partito: se il ricordo è corretto, e non ho ragione di dubitarne, questo collocherebbe l'incontro circa al settembre 1992.

<sup>62</sup> Eco [1994] 2022, 11.

<sup>63</sup> La mostra resta aperta al Guggenheim dal 7 ottobre 1994 al 22 gennaio 1995 e certamente il testo doveva essere consegnato prima, mentre il primo governo Berlusconi restò in carica dal 10 maggio 1994 al 17 gennaio 1995, avendo il suo partito vinto le elezioni del 27 e 28 marzo 1994 ed essendosi dimesso il 22 dicembre dello stesso anno, in seguito all'approvazione delle mozioni di sfiducia.

<sup>64</sup> Gianola 2001, 100.

keting definiscono *country of origin effect*, che ha trasformato l'indicazione del luogo di fabbricazione di un prodotto da semplice informazione a depositaria di un insieme di riferimenti culturali assorbiti dall'immaginario collettivo, facendo quindi della dicitura 'Made in...' un vero e proprio marchio - un *brand* - latore di messaggi complessi, ancor prima che promotore di merci.<sup>65</sup> Per come lo conosciamo oggi, il Made in Italy si è consolidato in questo frangente.

Fu probabilmente anche grazie a questo *trend* che il successo delle celebri *three C's* (Sandro Chia, Francesco Clemente e Sandro Cucchi) all'inizio degli anni Ottanta poté essere così repentino. D'altro canto, la stessa ripresa dell'Arte povera in chiave italiana negli anni Ottanta è chiaramente spiegata da Celant, in più occasioni, con la necessità di far fronte a un mutato clima culturale<sup>66</sup> che si tradusse sovente nella ripresa di forme tradizionali d'arte (la cosiddetta Nuova Pittura), nel diffuso ricorso alla citazione di stili del passato (soprattutto di marca postmoderna) e nella tendenza a valorizzare i caratteri nazionali del fare artistico. Ciò che in Italia prese soprattutto le sembianze della Transavanguardia. È per queste ragioni - e sapendo cogliere l'interesse generato dall'arte e dai prodotti italiani negli Stati Uniti - che con *The Knot. Arte povera at PS1* Celant propose un'Arte povera ormai francamente italiana, che aveva perso alcuni dei caratteri distintivi della fine degli anni Sessanta. La prima volta in cui New York vedeva l'Arte povera nel suo insieme, cioè, era portata a leggerla in chiave italiana: si affacciava forse già il portato estetizzante di cui si è detto e che avrebbe trovato compimento al Guggenheim nove anni più tardi.

Con gli anni Novanta, tuttavia, anche questa stagione sembrava ormai terminata. Quando nel 1993 il dipartimento di design del MoMA allestì due mostre dedicate a prodotti italiani, una sulla collaborazione tra Zanuso e Sapper, cui si è accennato sopra, e l'altra conseguente a una donazione da parte di Ferrari S.p.A., *Designed for Speed*, non c'era più enfasi sul carattere italiano di questi prodotti, il cui progetto veniva analizzato con le categorie della disciplina: il rapporto tra disegno e prodotto e tra prodotto e fruitore, in relazione alla storia del design e alla storia aziendale. In termini di esposizioni temporanee, il MoMA profuse in questi anni energie soprattutto nell'organizzazione di grandi retrospettive (Henri Matisse, Joan Mirò, Cy Twombly,

Piet Mondrian, Jasper Johns), mentre rassegne dedicate a singoli Paesi o aree geografiche erano intese a colmare lacune, come quella sull'arte dell'America Latina nel XX secolo, o ad approfondire singoli aspetti, in particolare il disegno, in mostre di dimensioni più ridotte.<sup>67</sup> Altro capitolo significativo erano poi esposizioni dal taglio critico e trasversale che trattavano temi declinati sui dibattiti culturali contemporanei, ma comunque incentrate soprattutto su pittura e scultura, come la celebre *High and Low. Modern Art and Popular Culture*.<sup>68</sup>

Con il precedente immediato di *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932* (1992), allestita da Zaha Hadid, il Guggenheim portava avanti mostre concentrate su periodi particolarmente significativi di singoli Paesi, declinati in diversi ambiti, dalla fotografia alla ceramica, dai libri al design, con una preminenza dell'arte visiva. Questo avveniva in accordo con partner stranieri come il Museo di Stato russo di San Pietroburgo, la Galleria Tret'jakov di Mosca e la Kunsthalle di Francoforte nel caso di *The Great Utopia*; e sarebbe dovuto accadere anche per la mostra italiana, se si fosse organizzata una sua corrispettiva sull'arte americana alla Peggy Guggenheim Collection di Venezia. Tale sistema era funzionale alla politica di un'istituzione intenzionata ad aprire sedi in altri Paesi e a creare e rafforzare una propria rete internazionale, per la quale è tuttora ricordato l'allora direttore Thomas Krens. Pochi anni più tardi, nel 1997, sarebbe stato inaugurato il Guggenheim Museum di Bilbao.

Il progetto di Celant di promuovere l'arte e la cultura italiane con particolare attenzione all'Arte povera rispondeva quindi alla linea adottata dall'istituzione ospitante. *The Italian Metamorphosis* fu in ogni caso una mostra di grande importanza, che sistematizzò la 'seconda vita' dell'Arte povera nella narrazione italiana e impose a lungo la propria visione. Ancora nel 2008, introducendo un numero monografico di *October* dedicato all'arte italiana del secondo dopoguerra, Claire Gilman (rimasta talmente colpita dall'Arte povera in mostra al Guggenheim da dedicarle la propria tesi di dottorato)<sup>69</sup> confermava quanto l'impostazione critica di Celant avesse influito sulla percezione dell'arte italiana del secondo dopoguerra negli Stati Uniti e come godesse ancora di un sostanziale monopolio sull'Arte povera. Gilman sintetizzava la posizione di Celant come frutto di due spinte contradditto-

<sup>65</sup> Bertoli, Resciniti 2012.

<sup>66</sup> Celant 1985b, 17.

<sup>67</sup> Rasmussen 1993 e, a titolo di esempio, Cooke 1990; Dabrowski 1996.

<sup>68</sup> Varnedoe 1990.

<sup>69</sup> Intervista di Lilly Slezak a Claire Gilman, <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/claire-gilman-56193/>. Gilman ha discusso la propria tesi *Arte Povera's Theater: Artifice and Anti-Modernism in Italian Art of the 1960s* nel 2006 presso la Columbia University di New York.

rie: il desiderio di sostenere l'Arte povera sul palcoscenico delle neoavanguardie internazionali da un lato, e una certa spinta conservatrice di matrice idealista, tipicamente italiana, che porta a prediligere un approccio formalista, dall'altro.<sup>70</sup> Come si vede, le critiche sono analoghe a quelle mosse già nel 1994 a proposito di un progetto espositivo che comprende oggetti di così diversa natura.

L'associazione dell'Arte povera con i prodotti del Made in Italy, punto di arrivo di questo percorso di Celant, non rimase un caso isolato. Nel 2001-03, la mostra *Zero to Infinity. Arte povera 1962-1972* viaggiò dalla Tate Gallery di Londra a Minneapolis, Los Angeles e Washington grazie all'Istituto Italiano per il Commercio Estero (ICE) che aveva nel tempo sostenuto una serie di iniziative importanti, tra cui *Italy. The New Domestic Landscape* e la stessa *The Italian Metamorphosis*. La campagna *Life in I'Style* dell'ICE, che sosteneva la mostra all'inizio del nuovo millennio, era focalizzata - come si legge sul catalogo di *Zero to Infinity* - sulla combinazione vincente, tipicamente italiana, di creatività, artigianato tradizionale e produzione industriale.<sup>71</sup>

Il presidente dell'Istituto scriveva:

Italy and art are synonymous. When either is mentioned, images of Etruscan sculptures and Renaissance frescoes come to mind along with extraordinary architectural treasures that bridge the centuries. Even today, these powerful reminders of a distant past continue to influence contemporary Italian art and design. [...] The link between art and products in Italy is profound, particularly in fashion and interior design. Italians bring a unique sense of perspective and aesthetic appreciation to their work. The result of this ingenuity is an ongoing cultural metamorphosis.<sup>72</sup>

Non sappiamo se la 'metamorfosi' fosse una citazione consapevole o meno, ma sembra che l'idea seminata da Celant di utilizzare quella che fu effettivamente una metamorfosi del Paese per promuovere l'immagine e la cultura italiana, in continuità con la narrazione consolidata, abbia avuto, per ora, almeno un seguito.

## Bibliografia

- Ambasz, E. (ed.) (1972). *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design = Catalogo della mostra* (New York, Museum of Modern Art, 26 giugno-11 settembre 1972). New York, Firenze.
- Aulenti, G. (1995a). «Opere in-relazione». *Anfione Zeto. Rivista semestrale di architettura e arte*, 6(11), 15-16.
- Aulenti, G. (1995b). «La mia sfida a Wright». *Anfione Zeto. Rivista semestrale di architettura e arte*, 6(11), 17.
- Barr, A.H.; Soby, J.T. (eds) (1949). *Twentieth-Century Italian Art = Catalogo della mostra* (New York, Museum of Modern Art, 28 giugno-18 settembre 1949). New York.
- Bedarida, R. (2012). «Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949». *Oxford Art Journal*, 35, 147-69.
- Bedarida, R. (2022). *Exhibiting Italian Art in The United States from Futurism to Arte Povera. 'Like a Giant Screen'*. New York.
- Belfanti, C. (2019). *Storia culturale del made in Italy*. Bologna.
- Belloni, F. (c.d.s.). «Il rilancio dell'arte povera. Germano Celant negli anni Ottanta». Studio Celant (c.d.s.).
- Bertoli, G.; Resciniti, R. (eds) (2012). *International Marketing and the Country of Origin Effect: The Global Impact of «Made in Italy»*. Cheltenham.
- Bignami, S.; Colombo, D. (2020). «Alfred H. Barr, Jr. and James Thrall Soby's Grand Tour of Italy». *Italian Modern Art*, 3. <https://www.italianmodernart.org/journal/articles/alfred-h-barr-jr-and-james-thrall-sobys-grand-tour-of-italy/>.
- Buchloh, B. (1995). «Focus: 'The Italian Metamorphosis, 1943-1968'». *Artforum*, 1. <https://www.artforum.com/print/reviews/199501/focus-the-italian-metamorphosis-1943-1968-33284>.
- Cammarata, S.M.S. (2021). «Identité italienne. Storia e significati di una mostra». *L'uomo nero*, 17(17-18), 281-308.
- Cammarata, S.M.S. (2022). «Arte povera 1984. Quali opere e quale premessa». Antoni, G. et al. (a cura di), *Inside the Exhibition. Temporalità, dispositivo e narrazione*. Roma, 133-48.
- Cammarata, S.M.S. (2023). *Convergenze parallele. L'Arte povera e l'identità italiana nelle mostre di Germano Celant degli anni ottanta e novanta* [tesi di dottorato]. Roma.
- Celant, G. (1967). «Arte povera. Appunti per una guerriglia». *Flashart*, 5, 3.
- Celant, G. (1970). «Per una critica acritica». *NAC*, 1, 29-30.
- Celant, G. (a cura di) (1976). *Preconistoria 1966-69. Minimal art, pittura sistematica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*. Firenze.
- Celant, G. (éd.) (1981). *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959 = Catalogo della mostra* (Paris, Musée National d'Art Moderne-Centre Pompidou, 25 giugno-7 settembre 1981). Paris; Firenze.
- Celant, G. (a cura di) (1984). *Coerenza in coerenza = Catalogo della mostra* (Torino, Mole Antonelliana, 12 giugno 1984-14 ottobre 1984). Milano.

<sup>70</sup> Gilman 2008, 5.

<sup>71</sup> Luongo, s.t. in Flood, Morris 2001.

<sup>72</sup> Luongo, s.t. in Flood, Morris 2001.



- Celant, G. (1985a). «Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia». Celant, G., *Arte povera. Storie e protagonisti*. Milano, 13-20.
- Celant, G. (ed.) (1985b). *The Knot: Arte povera at P.S.1: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, and Gilberto Zorio = Catalogo della mostra* (New York, P.S.1, 6 ottobre-15 dicembre 1985). Long Island City; Torino.
- Celant, G. (ed.) (1989). *Mario Merz = Catalogo della mostra* (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 28 settembre-26 novembre 1989). Milano.
- Celant, G. (ed.) (1994). *The Italian Metamorphosis, 1943-1968 = Catalogo della mostra* (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 7 ottobre 1994-22 gennaio 1995; Milano, Triennale, febbraio-maggio 1995; Wolfsburg, Kunstmuseum, maggio-settembre 1995). Roma.
- Celant, G. (2021a). «La storia delle (mie) mostre». Celant 2021c, 447-51.
- Celant, G. (2021b). «Le ragioni di una metamorfosi». Celant 2021c, 501-4.
- Celant, G. (ed.) (2021c). *The Story of my Exhibitions*. Cinisello Balsamo.
- Colombo, F. (1995). «Irradiazioni». *Anfione Zeta. Rivista semestrale di architettura e arte*, 6(11), 103-5.
- Conte, L. (2022). «Germano Celant: l'archivio come pratica: da una dimensione curatoriale transnazionale a una visione planetaria e globale». Maiorino, M.; Mancini, M.G.; Zanella, F. (a cura di), *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*. Macerata, 49-56.
- Cooke, C. (1990). *Russian Architectural Drawings of the Avant-Garde = Catalogo della mostra* (New York, MoMA, 28 giugno-4 settembre 1990). New York.
- Crainz, G. (2005). *Storia del miracolo italiano: Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*. Roma.
- Crimp, D. (1984). «The Art of Exhibition». *October*, 30, 49-81.
- Cullinan, N. (2010). «Made in Italy. Fatto a mano, fatto a macchina, già fatto, rifatto». Guercio, G.; Mattiolo, A. (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*. Roma; Milano, 225-61.
- Dabrowski, M. (1996). *Beuys and After. Contemporary German Drawings from the Collection = Catalogo della mostra* (New York, MoMA, 1° febbraio-14 maggio 1996). New York.
- Dantini, M. (2012). *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neo-avanguardie a oggi*. Milano.
- Dellapiana, E. (c.d.s.). «Macchine innocue. Il design nelle mostre d'arte tra ambientazione e rimozione». Buglegato, F.; Dalla Mura, M.; Monti G. (a cura di), *Design esposto. Mostrare la storia/La storia delle mostre = Atti del convegno* (Venezia, Università IUAV, 26-27 novembre 2021).
- Dellapiana, E. (2022). *Il design e l'invenzione del Made in Italy*. Torino.
- Dellapiana, E.; Mekinda, J. (2022). «Feeling at Home: Exhibiting Design, Blurring Fascism». Hecker, Bedarida 2022, 129-42.
- Eco, U. [1994] (2022). «You Must Remember This...». *Sull'arte. Scritti dal 1955 al 2016*. Milano, 5-11.
- Flood, R.; Morris, F. (eds) (2001). *Zero to Infinity: Arte povera, 1962-1972 = Catalogo della mostra* (London, Tate Modern, 31 maggio-19 agosto 2001; e altre sedi). Minneapolis.
- Fogu, C. (2003). *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*. Toronto.
- Gamble, A. (c.d.s.). *Cold War American Exhibitions of Italian Art and Design*. New York.
- Gianola, R. (2001). «Design e moda, motori d'Italia». Settembrini, L. (a cura di), *1951-2001 Made in Italy? = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo della Triennale, 2001). Milano, 100-3.
- Gilman, C. (2008). «Introduction». *October*, 124, 3-7.
- Ginsborg, P. (2006). *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino.
- Gispert, M. (2022). *Jean Cassou. Une histoire du musée*. Dijon.
- Grandi mostre live. The Italian Metamorphosis. Alla conquista dell'America* (1995). Programma televisivo andato in onda su Rai Uno, 25 luglio 1995.
- Haskell, F. [1999] (2008). «Botticelli al servizio del fascismo». *La nascita delle mostre*. Milano, 147-72.
- Hecker, S.; Bedarida, R. (eds) (2022). *Curating Fascism. Exhibitions and Memory from the Fall of Mussolini to Today*. New York.
- Hulten, P. (éd.) (1977). *Paris-New York = Catalogo della mostra* (Paris, Centre Georges Pompidou, 1° giugno-19 settembre 1977). Paris.
- Hulten, P. (éd.) (1978). *Paris-Berlin 1900-1933. Rapports et contrastes France-Allemagne = Catalogo della mostra* (Paris, Centre Georges Pompidou, 12 luglio-6 novembre 1978). Paris.
- Hulten, P. (éd.) (1979). *Paris-Moscou 1900-1930 = Catalogo della mostra* (Paris, Centre Georges Pompidou, 31 maggio-5 novembre 1979). Paris.
- Irace, F. (a cura di) (c.d.s.). *AIS Design Journal*, 18.
- Kimmelman, M. (1994). «From Postwar Italy, with Style». *The New York Times*, 7 ottobre.
- Lionni, L. (ed.) (1952). *Olivetti. Design Industry = Catalogo della mostra* (New York, MoMA, 21 ottobre-30 novembre 1952). New York.
- Luongo, R. (2001). s.t. Flood, Morris 2021.
- Malossi, G. (a cura di) (1992). *La Sala Bianca. Nascita della moda italiana = Catalogo della mostra* (Palazzo Pitti, Firenze, 25 giugno-25 settembre 1992). Milano.
- Messina, M.G. (2014). «Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-mostra». *Palinsesti*, 4, 1-20.
- Moceri, F. (2002). *Altre globalizzazioni. Universalismo 'liberal' e valori asiatici*. Soveria Mannelli.
- Moore, S. (2016). *Openings: A Memoir from the Women's Art Movement, New York City 1970-1992*. New York.
- Rasmussen, W. (1993). *Latin American Artists of the Twentieth Century = Catalogo della mostra* (New York, MoMA, 6 giugno-settembre 1993). New York.
- Rykwert, J. (1995). «The Italian Metamorphosis». *Domus*, 767, 84-5.
- Smith, R. (1988). «Gallery View; At P.S. 1: A Failure and a Triumph All in One». *The New York Times*, 23 ottobre.
- Smith, R. (1989). «Mario Merz Works Complement the Guggenheim». *The New York Times*, 29 settembre.
- Studio Celant (a cura di) (c.d.s.). *Germano Celant. Cronistoria di un critico militante*. Milano.
- Turrini, D.; Mingardi, L. (2021). «La mostra Italy at Work. Artigianato, design, allestimenti 1950-1953». *LUK*, 27, 96-105.

Ungan, U. (2018). *Langage et art contemporain. Éléments pour une analyse du discours critique: L'exemple de Germano Celant sur l'arte povera* [tesi di dottorato]. Paris.

Varnedoe, K. (ed.) (1990). *High and Low: Modern Art and Popular Culture = Catalogo della mostra* (New York, MoMA, 7 ottobre 1990-15 gennaio 1991). New York.

Viva, D. (2020). *La critica a effetto: rileggendo 'La transavanguardia italiana' (1979)*. Macerata.