

arte_e critica⁸⁰₈₁

Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n° 46) art. 1 comma 1, DCB Roma
Periodico trimestrale anno XXI inverno 2014 - primavera 2015 - Numero 80/81 Euro 7,50

**COVER / IN COPERTINA ADRIEN MISSIKA / MIA MARFURT
CÉLINE CONDORELLI. CONTEXT IS HALF THE WORK / IL CONTESTO È METÀ DEL LAVORO
DUNCAN CAMPBELL. IT FOR OTHERS**
MANUEL SCANO LARRAZÁBAL, GIOVANNI SORTINO, DEREK DI FABIO. PROGETTO MANDRIONE#2
**EURASIA: A VIEW ON PAINTING / EURASIA: UNO SGUARDO SULLA PITTURA
SOUVENIR OF DISAPPEARANCE. COPIES AND SIMULACRA IN WOMEN'S ART**
SOUVENIR DELLA SPARIZIONE. COPIE E SIMULACRI NELL'ARTE DELLE DONNE
FIT TO BURST. ART AND JOKE / CREPAPELLE. ARTE E SCHERZO
LINEE PARALLELE. RENATO MAMBOR / CESARE TACCHI
PESCE KHETE, LUCA TREVISANI E GIACINTO CERONE. PRESENT IMPERFECT / PRESENTE IMPERFETTO
MORTE, RINASCITA, IMMORTALITÀ: NUOVE FORME DI ACCESSO A UNA TOTALITÀ IN ESPANSIONE
FABIO SARGENTINI AND L'ATTICO: INNOVATIVE SPACES DEVOTED TO CREATIVITY
FABIO SARGENTINI E L'ATTICO. SPAZI DI CREATIVITÀ INNOVATIVA

MASSIMO BARTOLINI / MARKUS KUMMER / RETO PULFER / ROSSELLA BISCOTTI / ERICA MAHINAY
JANNIS KOUNELLIS / ISAAC LYTHGOE / SEB PATANE / NICOLA MELINELLI / GIUSEPPE STAMPONE
HAMISH FULTON / TURI SIMETI / MICHAEL HÖPFNER / SUZANNE LACY / PIERPAOLO CALZOLARI
CLAUDIO PARMIGGIANI / PINO SPAGNULO / CAROL RAMA / SERSE

FABIO SARGENTINI AND L'ATTICO: INNOVATIVE SPACES DEVOTED TO CREATIVITY

FABIO SARGENTINI E L'ATTICO. SPAZI DI CREATIVITÀ INNOVATIVA

Interview by / Intervista a cura di **Luciano Marucci**

ARTISTIC EVENTS THAT TOOK PLACE IN ITALY IN THE 1960S STILL HAVE IMMENSE VALUE AND RELEVANCE TODAY. TAKE FOR EXAMPLE, THE ACTIVITIES OF FABIO SARGENTINI IN ROME. WITH L'ATTICO, HE EXPERIMENTED WITH A MULTI-DISCIPLINARY APPROACH IN NON-INSTITUTIONAL SPACES. IT WAS THE PERIOD OF THOSE RADICAL OPERATIONS THAT THEN MARKED THE AESTHETIC EXPERIENCES OF THE FOLLOWING DECADES.

GLI AVVENIMENTI ARTISTICI ITALIANI DELLA SECONDA METÀ DEGLI ANNI '60 MANTENGONO ANCORA INTATTO IL LORO VALORE. BASTI RICORDARE, AD ESEMPIO, L'ATTIVITÀ DI FABIO SARGENTINI A ROMA, CON L'ATTICO, CHE SPERIMENTÒ LA DIMENSIONE DELLA MULTIDISCIPLINARITÀ IN SPAZI ALTERNATIVI A QUELLI ISTITUZIONALI. ERA IL PERIODO DI QUELLE OPERAZIONI RADICALI CHE HANNO POI SEGNATO LE ESPERIENZE ESTETICHE DEI DECENNI SUCCESSIVI.

LM: *Sargentini, when did you start to develop an interest in contemporary art?*

FS: I'll start by telling you a bit about my apprenticeship. After I completed classical lyceum (secondary school) at age 18, I decided to enroll at the department of law at the university, not because law was my vocation, but to make my family happy; I had to graduate with a degree in something. At that time, my father Bruno decided to open an art gallery on the top floor of a building in Piazza di Spagna, on the left side of Trinità dei Monti. It was 1957. I used to work at the gallery during the day, and study at night. I visited artists' studios from the beginning. I trained my eyes with real artworks, and not just reproductions in books, until I was finally able to judge for myself. After I graduated from university when I was 22, not without a great deal of stress, I devoted all of my time to the gallery. At its inception, the gallery was centered on exhibitions of Informal Art and Surrealism. L'Attico was the first space to show the works of Fautrier, Magritte, and Brauner. In 1965, I had to do

my military service, but once I was back I felt the urge to exhibit the work of artists of my generation. I decided not to work with my father anymore, and I signed an agreement with Pascali and Kounellis. I considered them to have the brightest futures of that generation of Roman artists. Meanwhile, Ceroli and Schifano decided to continue working with La Tartaruga Gallery.

LM: *In 1968, what brought you to abandon your father's traditional gallery space and move to a former garage on via Beccaria? This alternative space, conceived as a free laboratory for experimentation, inspired artists, like Pascali, Kounellis, and Mattiacci, to create very daring, very vital artworks.*

FS: While my father moved to a space on via del Babuino, I took two years to put the Piazza di Spagna space on the map. Pascali's white sea, Kounellis' live parrot, and the exhibition "Fire, Image, Water, Earth" left a deep impression on me, so I began to imagine another exhibition space, disengaged from mere contemplation. This vision crystallized soon after Pascali's sudden and early death, when he was just 33. I

LM: *Sargentini, a quando risale il tuo interesse per l'arte contemporanea più avanzata?*

FS: Ti racconto a volo d'uccello il mio apprendistato. A diciotto anni, finito il liceo classico, mi iscrivo alla facoltà di giurisprudenza, non per vocazione, ma per far contenta la famiglia. La laurea era un titolo da conseguire ad ogni costo. Contemporaneamente mio padre Bruno decide di aprire una galleria d'arte all'ultimo piano di un edificio di piazza di Spagna, sul lato sinistro di Trinità dei Monti. È il novembre 1957. Sto in galleria tutto il giorno e studio la notte. Da subito inizio a frequentare gli atelier degli artisti, mi formo l'occhio sulle opere vere, non solo sulle riproduzioni dei libri, fino a possedere una certa sicurezza di giudizio. Con grande stress mi laureo a ventidue anni e mi dedico totalmente alla galleria. All'inizio l'attività verte sull'Informale e sul Surrealismo. Si vedono a L'Attico le prime mostre romane di Fautrier, Magritte, Brauner. Nel 1965 parto per il servizio militare e al ritorno sento l'esigenza di esporre gli artisti miei coetanei. Rompo con mio padre e metto sotto contratto Pascali e Kounellis, che mi paiono i più dotati di futuro tra i giovani artisti romani. Ceroli e Schifano rimangono con La Tartaruga.

LM: *Nel 1968 cosa ti aveva indotto ad abbandonare la tradizionale galleria di tuo padre per espanderti nell'ex garage di via Beccaria? L'aver aperto uno spazio alternativo, concepito come laboratorio libero e sperimentale, indubbiamente stimolava gli artisti a concretizzare ideazioni più ardite, come quelle, cariche di energia vitale, di Pascali, Kounellis e Mattiacci.*

FS: Mentre mio padre si trasferisce in uno spazio a via del Babuino, io per due anni metto a ferro e fuoco quello di Piazza di Spagna. Le mostre di Pino e Jannis finiscono di scardinarlo concettualmente ai miei occhi. Il mare bianco di Pascali, il pappagallo vivo di Kounellis, la mostra *Fuoco, immagine, acqua, terra* lasciano il segno e mi fanno immaginare un altro spazio espositivo, svincolato dalla pura contemplazione. Questa visione raggiungerà il suo culmine subito dopo la morte crudele di Pascali a soli trentatré anni. E ho raccontato più volte come l'incontro con Simone Forti mi abbia definitivamente chiarito le idee sul nuovo spazio che vagheggiavo. Capii che avrebbe dovuto essere uno spazio non solo per opere immobili ma anche per corpi in movimento, azioni, messe in scena spettacolari.

LM: *Della galleria-garage giovarono pure gli artisti americani che, a parte quelli della Land Art, non trova-*

Simone Forti, *Danze Costruzioni*, L'Attico in Piazza di Spagna, October 1968. Courtesy Galleria L'Attico, Rome



have already explained many times how meeting Simone Forti changed my ideas about the new space. I understood that it had to be a space not just for static pieces, but also for bodies in movement, for actions, for spectacular mise-en-scène.

LM: American artists who could barely find space to exhibit their work, apart from those belonging to the Land Art movement, benefitted greatly from showing their work at the garage.

FS: Simone introduced me New York's underground art scene and artists like La Monte Young, Trisha Brown, and Steve Paxton; he made me aware of the existing interactions between musicians, dancers, painters, and sculptors. Performance art had not yet been officially born, but the spark of its development was in the air. Despite this, American galleries were not at all interested in it. Their exhibition spaces were located on different floors of skyscrapers, and were merely devoted to contemplation. In 1968, I opened the gallery on via Beccaria, and the first show featured the film "SMKP2" by Luca Patella. Kounellis' exhibition with live horses in January 1969 was a turning point. We had many different shows and spectacular events: Mattiacci's compressor, Merz's first igloo, the first wall drawing by Sol LeWitt, the festival "Dance, Flight, Music, Dynamite," Bob Smithson's land art on via Laurentina, and De Dominicis' "Live Zodiac," among others. It was done; from then on, the art gallery model changed everywhere. In New York, the galleries located in Manhattan skyscrapers began moving to SoHo.

LM: Was there natural competition with the Turin-based *Arte Povera* and Conceptual Art groups? In contrast to Celant, you believe that *Arte Povera* started in Rome. Why do you think that?

FS: I don't want to talk too much about this, since it may sound like nit-picking. There are documents, and there are dates. The exhibition "Fire, Images, Water, Earth" organized on the premises of L'Attico dates back to June 1967; the exhibition organized at Bertesca Gallery, during which Celant defined *Arte Povera*, was organized in late September of the same year. These months in between make a difference! Lastly, I would like to add that, in 1968, when I was organizing my exhibitions in the via Beccaria garage, which was the first real "poor" space, Celant was still organizing his events in traditional spaces like Gallery de' Foscherari. This means something, doesn't it?

LM: Did you work with art critics to provide content?

FS: At the beginning, when my father was still on board, the gallery used to work with critics like Arcangeli, Calvesi, and Crispolti, and then Argan, Brandi, Rubiu, and Boatto. The content of catalogs was very important for us, and critics themselves were eager to work with us because of the selective and specific nature of our publications. When I opened my own space, I continued to have very good relationships with various critics, but at that time I did everything my way. No critic would have been able to advise me on a turning point like the garage. I opened it because of my natural tendencies towards a theatrical approach.

LM: It is obvious that you also acted as a curator, playing the role of an independent yet aristocratic cultural manager... I do not want to deny the autonomy and importance of creative people, but I think that engaged curatorial activity can accelerate the evolution of culture, and of expressive languages in particular. You have always been actively involved in avant-garde events, so I think you may agree with me.

FS: The figure of the curator emerged in the 1970s. The written text was no longer the key factor; instead, you were in charge of the whole operation: the organization and installation of exhibitions, the liaisons with sponsors, the relationships, and the travelling. I think that Calvesi is by far the most talented art critic, in terms of his writing. Bonito Oliva and Celant don't really write well, but their obsessive activity on site makes the difference. With them, the figure of the freelance curator replaced the figure of the art critic conceived as a university



Steve Paxton, *Contact improvisation*, L'Attico in via Beccaria, June 1973. Courtesy Galleria L'Attico, Rome

vano molti spazi per esibirsi senza limitazioni.

FS: Simone mi mise al corrente della scena underground newyorkese, di La Monte Young, Trisha Brown, Steve Paxton; della frequentazione assidua che c'era tra musicisti, danzatori, pittori, scultori. La performance non era ancora nata ufficialmente, ma se ne coglievano i sommovimenti. D'altro canto le gallerie d'arte americane non ne volevano sapere. I loro spazi espositivi erano ancora puramente contemplativi, ubicati a varie altezze dei grattacieli. Fu così che nel dicembre 1968 aprii la galleria garage di via Beccaria con il film *SMKP2* di Luca Patella. A gennaio del '69 la mostra dei cavalli vivi di Kounellis segnò una svolta epocale. Tutto l'anno è stato un susseguirsi di mostre e di eventi spettacolari: il rullo compressore di Mattiacci, i primi igloo di Merz, i primi wall drawings di Sol LeWitt, il festival *Danza, volo, musica, dinamite*, la Land Art di Bob Smithson nei pressi di via Laurentina, lo *Zodiaco* vivente di De Dominicis... Il dado era tratto: il modello di galleria d'arte da lì in poi sarebbe cambiato dappertutto, compresa New York, dove le gallerie dai grattacieli di Manhattan si sarebbero trasferite downtown nel quartiere di Soho.

LM: Con il gruppo dell'Arte povera e Concettuale di Torino c'è stata solo una "naturale" competizione? La tua tesi che, in contrasto con l'opinione di Celant, attribuisce la primogenitura alle esperienze poveriste romane, su cosa è fondata?

FS: Non vorrei dilungarmi ancora sulla primogenitura dell'Arte povera, questione che può diventare stucchevole. Ci sono i documenti, ci sono le date. La mostra *Fuoco, immagine, acqua, terra* a L'Attico è di inizio giugno '67, la prima mostra alla Bertesca, quando Celant conia il termine "Arte povera", è di fine settembre dello stesso anno. Quei pochi mesi di differenza fanno la differenza! Per ultimo vorrei aggiungere che, mentre io dal '68 opero nel garage di via Beccaria – questo sì il primo spazio "povero" – Celant organizza le sue mostre di punta ancora in spazi tradizionali come la galleria De' Foscherari. Vorrà dire qualcosa?

LM: Ai critici d'arte richiedevi un supporto contenuto...?

Trisha Brown, Festival *Danza Volo Musica Dinamite*, L'Attico in via Beccaria, June 1969. Courtesy Galleria L'Attico, Rome



professor. Unfortunately, it may sound like a slight exaggeration, but it seems to me that every single artist has his own curator. Perhaps being a critic means being a coach, a sort of confessional priest? For me, it is essential to understand the border between an artist's recognized creativity, his role as its one and only depositary, and the underground, un-confessed creativity of a curator. How far can a curator go without stepping on an artist's toes? Recently, I read that Obrist has declared that he supports the total will of the artist. According to him, an artist's words are similar to those of an oracle, to be registered and digested through the use of conversation. I totally disagree with this. It is true: I don't see myself as a curator. But, who was I when I transformed L'Attico into a gym, when I flooded the garage to signal its closure, and when I let Pascali fire a cannon and smash a wall of the gallery, just to name a few instances? Obviously, I have always been criticized by artists for this standpoint. I understand them. But how many of them have taken advantage of my intuitions? Take Kounellis, for example. He was the first to exhibit in the brand-new space at the garage, and he did it beautifully. I provided the space; he provided the horses. It was such a winning yet unrepeatable combination.

LM: *Speaking of this, did you approve of Kounellis' re-making of the horses performance during the 1997 Venice Biennale?*

FS: In re-staging his horses piece, Kounellis didn't do right by himself; he didn't think it through. At that time it was a revolutionary act, because the garage was a revolutionary space. Today, re-staging this at institutional venues such as the Venice Biennale or the Madre Museum in Naples is simply mannerism.

LM: *The second half of the 1970s was an important period in the development of visual art, and during this time, you introduced new approaches that would clearly influence operational and exhibition modes. I'm referring to the interaction between genres, which is today almost inevitable, but that at the time was daring, especially because the core group of Arte Povera artists stressed the rigorous specificity of an artwork. Those years also saw the rise of non-institutional spaces, which stretched into the spaces of everyday life. The exhibition "Contemporanea" in 1973-74 was inspired by L'Attico; it was held in the garage of the Villa Borghese and it included cinema, theatre, and music. Later, Renato Nicolini, the head of Rome's department of culture, literally woke up the Roman audience, and the people of this city were also inspired by the activities you organized around the city. But in 1972, you opened a new gallery inside that grand apartment on via del Paradiso, with its reinterpretation of art history, and this seemed to be a sort of anachronistic return to order, especially compared to the unconventionality of the first phase of your career. Why did you decide to embrace what would be called Post-Modernism?*

FS: In 1972, I once again felt the need for a different exhibition space. If Pascali and Forti were instrumental in developing the concept of the garage, then Paolini, with his reflections on the art of past epochs (here I'm thinking of the painting "Young Man Looking at Lorenzo Lotto"), was important in bringing me towards that apartment full of frescoes and history on via del Paradiso. For four years, until 1976, I owned two spaces in Rome, and artists could choose. Gilbert and George wanted to exhibit, obviously, in the via del Paradiso apartment; Joseph Beuys, just as obviously, chose the garage. The different music and dance festivals organized on via Beccaria were important for the establishment of performance art. In 1973, Bonito Oliva seized the opportunity to organize the show "Contemporanea" in the massive parking lot of the Villa Borghese (once again a garage). The show endorsed the interaction between artistic genres that I had initiated, and combined visual art with music, dance, theater, and cinema. Thus, this ephemeral path continued. In 1977, Nicolini also embraced this idea and started the Roman Summer program, which melded the avant-garde with a

FS: All'inizio, con mio padre, le scelte della galleria si appoggiarono ai pareri di critici d'arte come Arcangeli, Calvesi, Crispolti, e in seguito, di Argan, Brandi, Rubiu, Boatto. Le presentazioni in catalogo erano per noi imprescindibili e divennero ambite dagli stessi critici, perché selettive, mirate. Anche quando mi sono messo in proprio ho continuato ad avere un rapporto buono con la critica, ma ormai facevo di testa mia. Nessun critico era in grado di darmi consigli in merito a una svolta come il garage. Lì ci sono arrivato per una mia naturale propensione alla teatralità.

LM: *Era evidente che agivi anche da curatore, assumendo il ruolo di manager culturale indipendente con atteggiamento un po' aristocratico... Senza togliere autonomia e primato ai creativi, ritengo che con l'attività curatoriale impegnata si possa contribuire ad accelerare il processo evolutivo della cultura e, in particolare, dei linguaggi espressivi. Dal momento che hai sempre partecipato attivamente e con ogni mezzo alla realizzazione degli eventi d'avanguardia, suppongo che tu condivida il mio punto di vista.*

FS: La figura del curatore è emersa negli anni '70: non è più decisiva la pagina scritta, ma l'operatività a largo raggio, l'organizzazione e l'allestimento delle mostre, gli sponsor, le relazioni, i viaggi. Calvesi, per me, è il critico d'arte che scrive meglio di tutti. Bonito Oliva e Celant non scrivono bene, ma si riscattano con l'ossessiva militanza sul campo. Con loro due la figura del curatore freelance si sostituisce a quella del critico professore universitario. Purtroppo oggi, esagerando ma non tanto, si può dire che ad ogni singolo artista corrisponde un curatore. Forse costui è divenuto un coach, un confessore? Il punto dirimente per me è questo: dove sta il confine tra la creatività riconosciuta all'artista, unico depositario, e quella inconfessata, sottotraccia, del curatore? Dove si può spingere il secondo senza pestare i piedi al primo? Recentemente ho letto che Obrist si è espresso per una totale acquiescenza all'artista. Le cui parole oracolari, secondo lui, vanno registrate e metabolizzate con il metodo della conversazione. Questa acquiescenza mi trova in deciso disaccordo. È vero, non mi ritengo un curatore. Ma allora chi sono quando trasformo L'Attico in una palestra di ginnastica, allago il garage di via Beccaria enfatizzandone la chiusura, faccio sparare il cannone di Pascali squarciando una parete della galleria, e via dicendo? Certo, su questa strada, sono sempre stato osteggiato ferocemente dagli artisti. Li capisco. Ma quanti si sono avvantaggiati delle mie intuizioni? A partire da Kounellis, che a suo tempo ha deflorato magnificamente lo spazio vergine del garage. Io ci mettevo lo spazio, lui i cavalli. Una combinazione vincente, irripetibile.

LM: *A proposito, la riedizione dell'operazione dei cavalli di Kounellis alla Biennale di Venezia del 1997 aveva avuto la tua approvazione?*

FS: Kounellis che replica i cavalli a distanza di anni fa un torto a se stesso, manca di lucidità. Allora fu un atto rivoluzionario, perché lo spazio del garage lo era. Oggi riproposto in una sede istituzionale, che sia la Biennale di Venezia o il Madre di Napoli, è pura maniera.

LM: *Nella seconda metà degli anni sessanta - determinanti per il rinnovamento delle arti visive - sicuramente da parte tua erano state introdotte significative anticipazioni che avevano influenzato le modalità operative ed espositive. Mi riferisco all'interdisciplinarietà (oggi pressoché inevitabile), che allora era un azzardo, specialmente nei confronti dei poveristi della pri-*



Joan Jonas on a boat during her performance on river Tevere. Festival Music and Dance, U.S.A., June 1972. Courtesy Galleria L'Attico, Rome

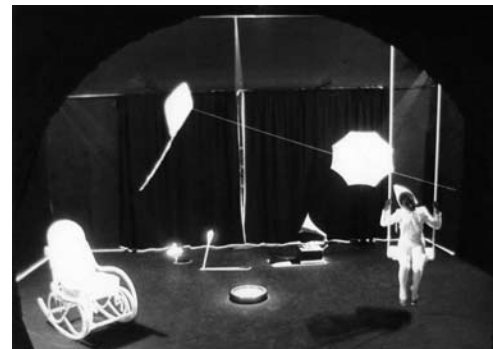


Fabio Sargentini, *Ginnastica mentale*, L'Attico in Piazza di Spagna, 19th October 1968. Courtesy Galleria L'Attico, Rome



Manifesto of Festival *Danza Volo Musica Dinamite*, June 1969. Courtesy Galleria L'Attico, Rome

Fabio Sargentini, *Peter Pan*, Teatro Beat 72, March 1979, Roma. Courtesy Galleria L'Attico, Rome



mood of a popular celebration and took on fewer folk elements and more refined ones. The return to painting, a medium that had been cast aside for a decade, was about to happen. However, having learnt from performance art, I decided to turn myself to theater. I worked as assistant for American productions, and I learned a lot about the importance of timing, the alternating use of light and dark, the rhythms, and the sounds. I didn't learn acting because, like painting, the word had fallen into disgrace and with it the role of the actor. Theater had been the main target of performance art, because the body prevailed. As a result, my debut was "Peter Pan" in the storage room of Beat '72. In this work, the aspects of performance art were still evident, because there were very few words, but at least the use of the theater curtain, actually of two curtains, gave the piece a frontal viewpoint and its associated illusionistic effects.

LM: *Re-evocations belong both to individuals and to history, but some pioneering acts of the past still have a value today. Performance art underwent a crisis in the 1970s, and so you changed your direction. However, performance art today is spreading once again, in a variety of different ways, from Abramovic's self-oriented acts, to those carried out by other people, to the immaterial and choreographic acts of Tino Sehgal. Also, consider the show "14 Rooms," co-curated by Hans Ulrich Obrist and Klaus Biesenbach, which animated the last edition of Art Basel. What do you think of this revival?*

FS: Today's performance art revival perplexes me. Marina Abramovic is a great promoter of herself, but her work has always seemed too didactic to me. Her actions need to be serialized in order to transcend the fixed nature of a mere tableau. Today, the anti-intellectual rejection of performance art no longer has a reason to exist, and the actor will never be the dominant figure he was in the past. All elements make a scene resonate with life, and in my notion of theater, the conceptual aspect is vital. Take my most recent shows for example. In "With One's Shoulder to the Audience," the scene opens on two sides, and "Munch & Schiele" is comprised of two one-act plays inspired by artists' diaries, a sort of theater of painting. But without Elsa Agalbato, my very talented and well-trained co-director for over a decade, I would just create sublime installations...

LM: *The American Pavilion recently announced the decision to show Joan Jonas at the next Venice Biennale; you introduced her at The "Festival of Music and Dance USA" in 1972. Should this be regarded as a proposal or a sort of amendment?*

FS: The news that Joan Jonas was invited to represent the US at the next Biennale filled me with joy. I learned a lot from her when I worked as her assistant for some of her performances in the 1970s. I have great admiration and affection for her. I love her sensibility, which is much more European than American. Her world is a world of poetic loneliness. I was also very happy to hear that Steve Paxton was awarded the Golden Lion for Dance during the Venice Biennale, and Steve Reich won the Golden Lion for Lifetime Achievement. Reich made his debut in 1972 at L'Attico. The fact that these artists are being recognized means a lot to me.

LM: *What did you think of the show Anni 70. Arte a Roma (The Seventies. Art in Rome) recently organized at Palazzo delle Esposizioni?*

FS: I didn't agree with its viewpoint. The approach was all wrong. Weren't the years that Rome was the center of the art scene performative? Today, performance is back, so they could have stressed our far-sightedness, but instead they focused on un-moveable pieces. If a curator doesn't have guts and imagination, the show is going to be boring. Sometimes you need to be daring, and distance yourself from the feelings inspired by the notion of the artist as tyrant, no matter what Obrist says.

LM: *What about your exhibition program?*

FS: I never plan in advance, so that I can preserve a sense of



Fabio Sargentini observes the horses of Jannis Kounellis coming inside Attico in via Beccaria, 14th January 1969. Courtesy Galleria L'Attico, Rome. Photo Claudio Abate

freshness and enthusiasm. On October 31, I opened a show entitled "Galleria del Vento," a dialogue between theater and painting. I keep asking myself about exhibition spaces, and the flat on via del Paradiso continues to inspire me. It has nine large vertical windows, and I imagined a curtain for each of them, which are moved by a breeze that enters the room through the opened windows. The gallery is devoid of artworks, apart from those nine curtains that move into the space. I invited Pizzi Cannella to paint his iconic images of women's clothes on each curtain. He decided to go for seven black clothes and two white ones. I was the director, and the artist left his recognizable mark. We need each other. Isn't this a curator's dream?

(Translated by Manuela Lietti and Bridget Noetzel)



Fabio Sargentini during the proofs of a theatrical performance, 2004. Courtesy Galleria L'Attico, Rome

ma ora, che esaltavano il rigore della specificità. Da quegli anni si diffuse anche l'utilizzazione di sedi non istituzionali, fino allo sconfinamento negli spazi reali... In fondo pure la mostra Contemporanea del 1973-74 – non a caso allestita nel garage di Villa Borghese – includendo le sezioni di cinema, teatro e musica, si ispirava all'attività propositiva de L'Attico. Più tardi le coinvolgenti iniziative di Renato Nicolini (Assessore alla Cultura del Comune di Roma, che svegliò... i romani) avevano tratto ispirazione dalle manifestazioni da te promosse nell'ambiente urbano.

Ma nel 1972 l'apertura della tua nuova galleria nell'appartamento nobiliare di via del Paradiso, con il citazionismo e la rivisitazione della storia dell'arte pareva una battuta d'arresto, un anacronistico ritorno all'ordine rispetto alle spregiudicatezze del primo periodo. Il cambio di rotta verso quello che sarà definito postmodernismo a cosa era dovuto?

FS: Nel '72 sento ancora una volta l'esigenza di un differente spazio espositivo. Se Pascali e Forti, combinati insieme per così dire, mi sono serviti ad arrivare al garage, ora è Paolini con la sua riflessione sull'arte del passato (penso al suo quadro *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*) a portarmi verso l'appartamento affrescato, connotato di storia, di via del Paradiso. Per quattro anni, fino al '76, ho due spazi a Roma: gli artisti possono scegliere. Gilbert and George, ovviamente, si esibiscono a via del Paradiso; Joseph Beuys, altrettanto ovviamente, al garage. I vari festival di musica e danza che si susseguono in via Beccaria hanno un peso decisivo nell'affermazione della performance. Nel 1973 Bonito Oliva prende la palla al balzo e con la mostra *Contemporanea* al mega parcheggio di Villa Borghese (ancora un garage!) ufficializza la commi-

stione dei linguaggi artistici da me propugnata, affiancando per l'appunto alle arti visive, musica, danza, teatro, cinema. La via effimera è tracciata. Nel 1977 sarà l'assessore Nicolini ad abbracciarla per lanciare l'*Estate romana*, dove l'avanguardia si scioglie nella festa popolare che assume così forme meno folcloriche e più raffinate.

Il ritorno alla pittura, accantonata per un decennio, è imminente. Io, invece, istruito dalla performance, mi dò al teatro sperimentale. Ho fatto l'assistente degli americani e da loro ho imparato molte cose, i tempi teatrali, l'alternanza di luce e buio, il ritmo, i suoni. Non la recitazione. Come la pittura, anche la parola era caduta in disgrazia e con essa l'attore. Del resto la drammaturgia era stata il bersaglio principale della performance, il corpo aveva preso il sopravvento. Ed infatti il mio debutto teatrale nella cantina del Beat '72 fu *Peter Pan*, dove la matrice della performance era ancora evidente, latitava la parola, ma già l'adozione del sipario, anzi di due sipari, ripristinava il punto di vista frontale con effetti illusionistici.

LM: *Le rievocazioni appartengono alle memorie individuali e alla storia, ma certi accadimenti pionieristici di quel passato vivono ancora nel "presente". La performance, che verso la metà degli anni '70 era andata in crisi e ti indusse a cambiare percorso, in questi ultimi tempi ha ripreso vigore sotto forme diverse, da quelle autoproiettive dell'Abramovic a quelle delegate, immateriali e coreografiche di Tino Sehgal. Basti pensare alla rassegna 14 Rooms – curata da Hans Ulrich Obrist e Klaus Biesenbach – che, per certi versi, ha animato la scorsa edizione di Art Basel. Come giudichi questo revival?*

FS: Il revival attuale della performance mi lascia perplesso. Marina Abramovic è bravissima nel promuoversi, ma il suo lavoro mi è sempre parso troppo didascalico. Le sue azioni hanno bisogno della serialità per andare oltre la fissità del tableau vivant di partenza. Oggi il veto antiletterario della performance non ha più ragion d'essere, così come l'attore non può tornare dominante come prima a teatro. Tutti gli elementi concorrono a rendere palpitante la scena, che nel mio teatro ha un forte impianto concettuale. Gli ultimi due spettacoli, per intenderci, si intitolavano *Spalle al pubblico*, con apertura bilaterale della scena, e *Munch & Schiele*, due atti unici tratti dai loro diari, una sorta di drammaturgia della pittura. Ma senza l'apporto di Elsa Agalbato, che firma con me la regia da una decina d'anni ed ha una solida formazione teatrale, io realizzerai delle sublimi installazioni e basta...

LM: *La decisione di presentare nel Padiglione degli Stati Uniti della prossima Biennale veneziana Joan Jonas (che avevi fatto conoscere al Festival of Music and Dance USA del 1972) è da considerare ancora una proposta o è una riparazione?*

FS: La notizia di Joan Jonas invitata a rappresentare l'America alla prossima Biennale mi ha riempito di gioia. Ho imparato molto da lei facendole da assistente nelle performance degli anni '70. Ho stima e affetto per Joan, amo la sua sensibilità europea più che americana. Il suo è un mondo di solitudine volto in forma poetica. Ho gioito anche per il Leone d'oro assegnato dalla Biennale danza a Steve Paxton lo scorso giugno e per quello alla carriera attribuito a settembre dalla Biennale musica a Steve Reich, che debuttò in Italia a L'Attico nel 1972. Sono belle soddisfazioni per me.

LM: *Come ti è sembrata la mostra Anni 70. Arte a Roma, tenuta al Palazzo delle Esposizioni recente-*

mente?

FS: Non l'ho condivisa affatto. Era sbagliato l'approccio. Sono stati sì o no performativi quegli anni con Roma protagonista? Ed oggi che torna in auge la performance, e ci possiamo vantare del nostro occhio lungo, tu punti su una mostra di opere immobili? Se il curatore non ha coraggio e fantasia da vendere, le mostre vengono piatte. Bisogna talvolta osare, affrancarsi dalla soggezione all'artista despota. Obrist o non Obrist.

LM: *Come si configura il programma dell'attuale stagione espositiva?*

FS: Non faccio mai programmi a lunga scadenza. Mi tengo le mani libere per preservare freschezza ed entusiasmo. Il 31 ottobre ho dato il via alle danze con una mostra che si intitola *Galleria del vento*, un dialogo tra teatro e pittura. Continuo a interrogarmi sullo spazio espositivo e l'appartamento di via del Paradiso continua a ispirarmi. Esso ha ben nove finestre verticali di notevole grandezza e io ho immaginato delle lunghe tende bianche per ognuna. Le tende sono mosse dal vento che entra a piacimento dalle finestre spalancate. La galleria è vuota di opere tranne queste nove tende alitanti nello spazio. Ho proposto quindi a Pizzi Cannella di dipingere la sua immagine-icona, la veste femminile, su ciascuna tenda. Lui ha deciso per sette vestiti neri e due bianchi. Io mi sono inventato l'impianto registico e Pizzi ci ha messo il suo segno inconfondibile. Abbiamo bisogno uno dell'altro. Non è il sogno del curatore?

Fabio Sargentini / Pizzi Cannella, a view of the exhibition *Galleria del vento*, L'Attico, Rome, 31st October-19th December 2014. Photo Simon d'Exéa



THE CONTINUITY AND DISCONTINUITY OF AN EPOCH: A PORTRAIT OF FABIO SARGENTINI

CONTINUITÀ E DISCONTINUITÀ DI UN'EPOCA. UN RITRATTO DI FABIO SARGENTINI

by / di Roberto Lambarelli

Fabio Sargentini's story goes back to 1957, when his father Bruno decided to open an exhibition space on the Piazza di Spagna and involved his son, who was just 18 at the time. They worked together for just under a decade, until 1966, when Fabio asked for and obtained his independence. Fabio had spent years exhibiting Surrealist and Informal art and nurturing relationships with the major art critics of the time, such as Arcangeli, Argan, Barilli, and Calvesi. Once back from his military service, Fabio found himself involved with a new generation of "rebel" artists, who criticized the habits of a society still too much anchored in traditional, patriarchal values.

Between 1965 and 1966, the Piazza di Spagna turned into the meeting point for hippies. This first radical resistance to the bourgeois lifestyle would be put to the test in the years that followed, when mere resistance would turn into political action carried out by non-parliamentary groups, and later into violent clashes. The art world followed its own rules, set within its inner circle; it was ruled by a minority and characterized by a certain degree of snobbery. Even though there was no direct link between the artistic and political worlds, larger social critique and the art world's critical attitude deeply impacted society.

The core artists of Fabio Sargentini's new gallery were Pino Pascali and Jannis Kounellis, different yet complementary in their attitudes toward the world. Pascali's work reflected a superficially joyful but extremely serious mood, while Kounellis highlighted the world's tragic elements. These two strong personalities immediately found perfect counterparts in Fabio.

Their collaboration marked the end of an epoch; by distancing themselves from everything considered bourgeois, they were able to chart a new course for the art world.

What prompted that group of young people to pursue independence? Even artists such as Pascali and Kounellis left galleries where they were exhibited alongside older artists, and so this certainly represented the will to showcase the changes that were taking place at the time, but also the desire to prove their ability to decide their fates. In this way, the destiny of this new generation became a theme in the art world before it emerged on the political landscape.

After two years of work in the same apartment, destiny played a joke and the gallery received an eviction notice in 1968. This was a clear sign of conflict rooted in the apartment's intended use and operating hours. This was Fabio's first chance to show his true nature by creating an event. He installed a couple of ballet bars on the walls, placed some tatami mats on the floor, and invited a group of artists and friends to participate in "mental gymnastics." The physical space of the apartment was already a gallery, but with this event, it became a mental space for intellectual exercises.

This was the first of a series of events that made Fabio a unique figure, transforming him into what I would call a creative gallerist or an artistic entrepreneur. From then on, the space's activities stretched in all directions; Fabio established new links with Turin-based artists and promoted a series of events outside the gallery space, but most of all, he opened his space

La storia di Fabio Sargentini inizia nel '57 con la decisione del padre Bruno di aprire uno spazio espositivo in piazza di Spagna e di associare all'impresa il figlio appena diciottenne. L'accordo durò poco meno di un decennio, fino a quando, nel '66, Fabio chiese e ottenne la propria indipendenza operativa. Dopo anni di esperienze tra surrealisti ed informali, di rapporti con i principali critici del momento, da Arcangeli ad Argan, da Barilli a Calvesi ed altri, rientrato dal servizio militare si ritrovò in mezzo ad una nuova generazione di artisti *ribelli*, che contestava usi e costumi di una società ancora fortemente attestata su valori tradizionali e patriarcali.

In quegli stessi anni, tra il '65 il '66, piazza di Spagna era il luogo di ritrovo dei *capelloni*, dei primi *contestatori* radicali di quello stile di vita *borghese* che sarà messo a durissima prova negli anni successivi, quando la contestazione si trasformerà nell'azione politica degli extra-parlamentari e, più tardi, nell'azione armata dei gruppi estremisti.

Non che ci fosse alcun rapporto diretto tra i due fatti, il mondo artistico seguiva le sue regole, le leggi interne al gruppo, pur sempre minoritario e pur sempre caratterizzato da un tratto snobistico. Ciò nonostante, l'azione combinata tra la critica sociale e la critica espressa dal mondo artistico produrrà evidenti ripercussioni sull'assetto sociale.

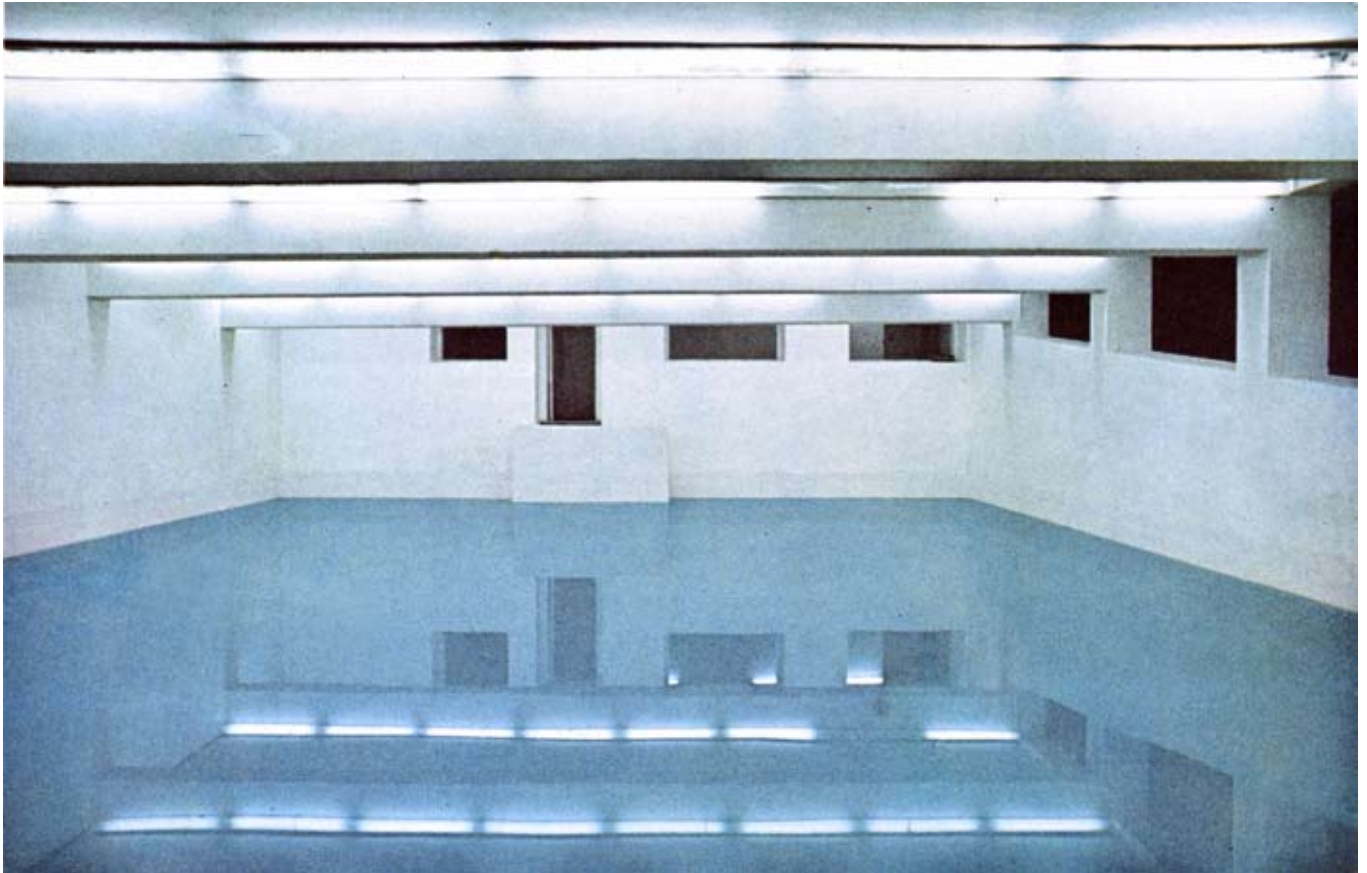
Gli artisti di punta del nuovo corso della galleria furono Pascali e Kounellis, complementari nel loro rapporto con il mondo, apparentemente giocoso, in realtà molto serio, in Pino, comunque tragico in Gianni, due forti personalità che trovarono subito in Fabio un perfetto *controcanto*. Quel sodalizio confermò la chiusura con il passato, con tutto quello che era considerato, con sprezzo, borghese, e dimostrò anche tutta la capacità di rappresentare il nuovo corso dell'arte.

Quel che spinse quel gruppo di giovani verso l'autonomia (anche i due artisti sciolsero i legami con la galleria dove avevano fin lì esposto a fianco di artisti della generazione precedente) fu dunque sicuramente la voglia di rappresentare il cambiamento in atto, ma anche il desiderio di dimostrare la piena consapevolezza di poter decidere del proprio destino; il destino di una generazione che, di lì a poco, diventerà un nuovo soggetto artistico prima ancora che politico.

Due anni di attività sempre nello stesso appartamento, all'attico e, neanche a farlo a posta, nel '68, arriva lo sfratto, segno evidente di un *conflitto* che si palesava nell'uso, e supponiamo negli orari, della casa. È la prima grande occasione per Fabio di dimostrare la sua vera natura. Lo fa costruendo un evento: un paio di spalliere svedesi alle pareti, qualche tatami a terra, un gruppo di artisti e di amici ed ecco *Ginnastica mentale*. Lo spazio fisico, l'appartamento, già galleria d'arte, diventa il luogo per l'esercizio della mente, diventa uno spazio mentale.

Pino Pascali, *Il Mare*, installation view, L'Attico in Piazza di Spagna, October 1966. Courtesy Galleria L'Attico, Rome. Photo Oscar Savio





Fabio Sargentini, flood of L'Attico in via Beccaria, June 1976. Courtesy Galleria L'Attico, Rome

to American artists with the first show curated by Simone Forti. This new wave washed away old art, old Roman habits, and tired European posturing. It was an earth-shaking movement that made old institutions tremble; in essence, the year 1968 was reflected in the art world. It might be necessary to clarify a few other related matters, such as Pascali's much-publicized dispute with the Thirty-Fourth Venice Biennale in 1968, but those are stories for another time.

Forced to leave the Piazza di Spagna, Fabio had to look for a new space. It was necessary to break old rules: an apartment had a bourgeois flavor, but a shopfront was too commercial. It was the era of open exhibition spaces, and he chose a large space on the ground floor, once used as a garage. The garage space was perfect, because it also had the necessary shabbiness of a space devoted to work.

His father Bruno probably never visited the garage. It was nothing personal; they simply disagreed. This difference of opinion was a prelude to a cultural clash that we can only see and understand clearly from our later vantage point.

From the social point of view, the 1960s were characterized by an overall crisis. Economic difficulties and political predicaments would soon lead to terrorism and strategies for creating tension.

From the artistic point of view, the 1960s represented a dramatic change. The art world focused on behavioral immanence, events and performances, and the transcendence of the physical object. There was no ontological element of informal art, which the people of the 1950s still believed was present. Pierre Restany denounced this tendency in the first months of 1960 (in *Lyrisme et Abstraction*, published by Gallery Apollinaire, he wrote an *Avis au lecteur* that stated, "La prolifération d'aventures éparées, baroques e néo-dadaïstes est un signal d'alarme dont il serait vain de méconnaître l'importance").

Questo è il primo di una serie di eventi che lo renderanno unico, che lo porteranno ad essere quello che qui definisco come un *gallerista creativo*, un *imprenditore* ad arte. L'attività deflagra in tutte le direzioni, Sargentini apre i rapporti con i torinesi, promuove una serie di iniziative fuori dallo spazio della galleria, ma soprattutto apre agli americani con la prima esibizione di Simone Forti. È un'onda nuova che spazza via la vecchia arte, le vecchie abitudini romane e le stanche pose europee. È una scossa tellurica che fa tremare le vecchie istituzioni: insomma, è il Sessantotto che si realizza nell'arte (appunto, nell'arte: a questo proposito andrebbero chiarite molte cose, come la discussa contestazione da parte di Pascali della XXXIV Biennale, quella del '68... ma queste sono altre storie).

Sfrattato da piazza di Spagna, si trattò di cercare un nuovo spazio espositivo. Andavano respinti i vecchi parametri, l'appartamento aveva un sapore borghese, la vetrina su strada un'aria commerciale. Era giunto il momento dell'*open-space*, e la scelta cadde su un grande spazio al piano terra adibito ad autorimessa. Un *garage* era perfetto, aveva anche la giusta aria *délabré* del locale di servizio.

Credo che il padre Bruno non vi abbia mai messo piede. Non era una questione personale, il loro disaccordo riguardava ben altre problematiche, preludeva ad uno scontro di civiltà che soltanto oggi riusciamo a vedere con la giusta ampiezza di sguardo, oggi che ne vediamo tutte le conseguenze.

Sul piano sociale, quello scorcio degli anni '60 si pone sotto il segno della crisi. Le difficoltà economiche e i conflitti politici porteranno presto al terrorismo

e alla strategia della tensione.

Sul piano artistico sono un capovolgimento totale. Ci si tuffa nell'immanenza del comportamento, nell'*event* e nella performance, si supera a piè pari la presenza dell'opera, figuriamoci di quella presunta componente ontologica che l'Informale, e comunque gli anni '50 nelle loro manifestazioni credevano ancora o si illudevano di avere. A proposito, Pierre Restany denuncerà il suo superamento già nei primi mesi nel 1960 (in *Lyrisme et abstraction* pubblicato dalla galleria Apollinaire, in un *Avis au lecteur* si legge, "La prolifération d'aventures éparées, baroques e néo-dadaïstes est un signal d'alarme dont il serait vain de méconnaître l'importance").

Per L'Attico rappresenta storicamente un giro di boa, ma per Fabio è anche la palestra per l'allenamento e lo sviluppo della personalità, sono gli anni delle nuove figure professionali, dei cambiamenti, l'artista si trasforma in operatore estetico, il critico diventa curatore (antelitteram), e il gallerista? Lo si comincia a distinguere nettamente dal vecchio mercante, il nuovo gallerista si impegna nella scelta rigorosa di autori accomunati da un progetto, meglio se anche ideologico. Al nome di galleria, poi, si cerca una sostituzione, qualcuno sceglie quello di *agenzia*, più neutro rispetto alla questione mercantile, altri scelgono quello di *studio*, segno di impegno, oppure di *incontri*, all'insegna della partecipazione.

Fabio Sargentini prosegue nel suo processo di identificazione con lo spazio espositivo, sempre più il *contenitore* dialoga, interagisce, qualifica ciò che in esso accade o viene esposto. Lo spazio espositivo diventa la sua *palestra mentale*, il luogo dove egli in-



Gino De Dominicis, *Lo Zodiaco*, April 1970. L'Attico in via Beccaria. Courtesy Galleria L'Attico, Rome. Photo Claudio Abate

The 1960s was a turning point for L'Attico, but for Fabio, it was a "gym" for developing personalities. At that time, new professional figures were born and immense changes took place; the artist turned into an aesthetic operator and the art critic became a curator (a brand-new figure). But what happened to the gallerist? Clearly different from the old-school art dealer, the new gallerist engaged in the meticulous choice of artists with common goals; if they also shared ideological tendencies, all the better. The term "gallery" was sometimes replaced by the term "agency," a more neutral word with regard to the commercial mission of the space. Others chose to use the term "studio," reflecting a more engaged space, while still others used the word "meeting" to stress participation.

Fabio Sargentini continued to identify with the exhibition space, which increasingly became a container for the discussion, communication, and denotation of what happened inside it or was exhibited inside it. The physical space became a mental gym, a space where he worked with artists, where ideas interacted and interfered with each other.

In this new creative, interactive mood, Fabio wanted to create something new. The garage was transformed into an exhibition space, an act that also caused its demise. The last show consisted of flooding the space, a symbolic flood that washed everything away. In 1974, he had opened another space, which was contemporaneous with the garage for a time. It was an apartment located between the Piazza Navona and the Campo de' Fiori. How should we think about this choice? This new venue signaled the end of an era: the garage was over, those mental travels were over, and the cross-pollination of music and dance was over. It was the beginning of the end of the total deregulation of art and everything that had implied ultimate expressive freedom for more than a decade.

The years of the ephemeral were over, but they ended for good when Renato Nicolini, the head of the Culture Department for Rome from 1976 to 1985, institutionalized them. However, perhaps because of this mood, Fabio decided to switch gears, and in 1978, he embarked upon an exploration of theater that continues to this day. He did this his own way, but he had learned from working with a wide range of different artists. After all, how many artists have been introduced to a medium by other artists who were friends or former assistants? He wanted

to share his rich experience through theater.

Many events would shape the theatrical experiences of those years. The first, most direct, and most experimental of these was shared by visual artists. Both Kounellis and Pascali's presentations were rich in theatrical effects (*mise-en-scène*); the idea was to transcend the representational dimension of a painting or sculpture and step into the space of everyday life. This was true of their famous sea and horse artworks, and performance, whether music or dance, was also a means to create experience. Immanence was another way to transcend traditional values and the symbolic role that art still had at that time, especially in Europe.

When he met Andy Warhol in 1972, Moravia very clearly explained the avant-garde aspects of Warhol's cinema. By ignoring any kind of cinematic syntax, such as framing, cuts, editing, and time, Warhol freed cinematic forms from meaning and produced a semantic deficit. This was also true of other American artists, such as Cunningham in the world of dance. Walking just meant walking, and biking just meant biking. Even though these actions were carried out within the context of a show, they were simply intended to evoke the ordinary dimension. In this specific way, people were finding answers to their questions about the relationship between art and life, it was the manifestation of the desire to act in the real world.

I met Fabio in the late 1970s, when he took part in a series of screenings organized by ETI (Italian Theater Organization) at Tordinona Theater. I was the manager there, and I watched all of the pieces. I met many artists of my generation, including Pizzi Cannella, at this event.

For me, Fabio and his generation were a myth. I linked him with very meaningful memories of exhibitions and events that I followed during the 1970s; the milestones of my artistic training always seemed to trace back to him in some way or another. I visited my first gallery in 1972, when I was not yet 20. Some friends were working with Mattiacci on his exhibition, and they literally pushed me to attend *International Encounters* organized by Graziella Lonardi. Polaroid photographs were taken of my friends as they held panels of glass. The exhibition consisted of a series of glass panels leaned against the walls, paired with close-up photos of the holder of the panel.

Ei-seo, in cooperation with L'Attico, organized a series of

teragisce con gli artisti, dove le idee interagiscono, interferiscono tra loro.

In questa sua nuova veste creativa, dialogante, egli produsse un altro evento. Il garage, trasformato in luogo espositivo, cessa di esserlo. Si chiude con un *allagamento*, una sorta di simbolico diluvio che porta via tutto. Già da qualche tempo, dal 1974, al garage si era affiancato un altro spazio espositivo, un grande appartamento al piano nobile di un palazzo tra piazza Navona e Campo de' Fiori. Come spiegare questa scelta se non dicendo che erano finiti i tempi del garage, del vagabondaggio mentale, delle ibridazioni con la danza e la musica? Era il principio della fine di tutto quello che per quasi un decennio aveva rappresentato il massimo della libertà espressiva, che poi voleva dire la totale deregulation dell'arte.

Erano finiti gli anni dell'effimero, erano strafiniti proprio nel momento in cui venivano istituzionalizzati da Renato Nicolini (assessore alla cultura del Comune di Roma dal 1976 al 1985).

Comunque, o forse proprio a causa di questo nuovo clima, Fabio decise di dare una svolta alla sua attività, così nel 1978 chiude la galleria e inizia un'esperienza teatrale che ancora oggi persegue. Lo fa come sa fare lui, come ha imparato nella sua lunga esperienza di collaborazione con gli artisti, tanti e di diverso genere. In fondo, quanti sono gli artisti che sono nati all'arte dopo avere frequentato o assistito altri artisti? Fabio aveva accumulato tanta esperienza e la cominciò a restituire attraverso la sua idea di teatro.

Al teatro, del resto, in quegli anni ci si arrivava per diverse strade. La prima, la più diretta, quella che ha maggiormente sperimentato Fabio, era la stessa degli artisti visivi. C'era tanta *teatralizzazione* (*mise en scène*) nelle presentazioni di Pascali, così come in quelle di Kounellis, nell'idea di uscire dalla dimensione rappresentativa del quadro e della scultura ed invadere lo spazio della vita, dal *mare ai cavalli*. Ci si arrivava anche per via della *performance*, di musica o di danza, senza differenza, ma soprattutto, e obbligatoriamente, ci si arrivava per quel carattere immanente che la cultura d'avanguardia si era data per cercare di uscire dai valori della tradizione, da quel residuo di valore simbolico che l'arte in quegli anni ancora portava con sé, soprattutto in Europa.

Nel '72, in occasione di un incontro con Warhol a Roma, Moravia fu molto chiaro nello spiegare in che cosa consisteva il carattere d'avanguardia del cinema dello statunitense. Attraverso l'abolizione di qualsiasi sintassi cinematografica (inquadrature, tagli, montaggi, tempi) Warhol era riuscito a liberare le forme dal significato, a produrre un deficit di senso. Del resto, era quello che aveva fatto tutta la compagnia americana, da Cunningham in poi, tanto per rimanere dentro la danza: una camminata era una camminata, un giro in bicicletta rimaneva un giro in bicicletta; seppure compiuti all'interno di uno spettacolo, non rimandavano che al fare ordinario. In questa particolare forma c'era la risposta alla ricerca dell'identità tra arte e vita, la manifestazione della volontà di agire nel mondo reale.

Conobbi Fabio alla fine degli anni '70, quando partecipò ad una rassegna dell'ETI (Ente Teatrale Italiano) che si tenne al Teatro Tordinona dove, in qualità di direttore di sala, attendevo alla messa in scena degli spettacoli (al teatro mi incontravo spesso con gli artisti della mia generazione, fu qui che conobbi tra gli altri Pizzi Cannella).

performances that had made it quite a popular destination. The other show that left a strong impression on me was *24 Hours a Day* organized at L'Attico. The De Dominicis installation was striking: he arranged a pile of drawing pins in the shape of the words *NOI SIAMO LE PUNTINE* ("WE ARE THE PINS") at the center of the main exhibition hall. There was another episode that served as a turning point in my artistic training. For a few months, before my experience at Tordinona, I worked as gallery assistant in the Roman branch of Galleria Lia Rumma on the Piazza Navona. One day, Lia told me about her idea to apply for a stand at Art Basel, and allow Matarrese to use it to declare his departure from the art world. After Mattiacci's search for identity and De Dominicis' double meaning, we arrived at Matarrese's drastic solution. This solution was totally different from what Fabio had pursued, but it denounced the same deep turmoil, the same feeling of instability and uncertainty that permeated the art world.

In brief, this was my experience in the art world from 1972 to 1978. This moment (as Giovanna dalla Chiesa has stated in her text *Re-Reading the 1970s 4* in this same magazine) was marked by reflections on death, the search for both individual and collective identity, but most of all, rich meta-linguistic contemplations of art. Fabio Sargentini closed his gallery on via del Paradiso with a very expressive performance: *A Self-Portrait and a Counter-Portrait in a Single Portrait*.

Since the early 1970s, I foresaw something different from that eschatological conclusion. I foresaw this in Chia's body of work, but not in his way of working, because his working methods were similar to those of Gino and other artists. This aspect became clearer through the years, with his use of puns and wordplay and his reflections and sudden turns of mind. Actually, Chia used that conceptual apparatus to first inspire reflection on art, and then on himself and the role of the artist. At the beginning, it was conceptual, meta-linguistic work, but at a certain point, the person in the guise of the painter became a key factor. In the theatrical world of the 1970s, this was a provocative answer to the figurative culture of a specific moment that embodied many possibilities.

When I met Fabio, I did not miss the chance to get to know him better. I wanted to gain a thorough understanding of his direct experience as a protagonist; I wanted to know what happened in that decade. I met him at the via del Paradiso apartment many times. Back then, the apartment was his studio and his storage room; it was used for anything related to his theatrical practice.

Moved by the desire to learn, I asked questions, and as he answered, he took photos, invitations, and posters out of his drawers, and pulled catalogs and publications from the shelves. It was such intense material, pulsing with life. They were important to reconstructing the events, but you had to first put them in the historical context of those years, which was deeply connected to Fabio's recollections.

With the passage of time, what began as a one-way-relationship became a dialogue. I wanted to know more and more about the 1970s, and I wanted to find out the deeper meanings behind the events that were integral to my training. Fabio also started to ask questions about what was happening during the 1970s and the 1980s, when he was busy with larger creative projects, not just the gallery. At that time, I was interacting with young artists, and I started to write my first essays and curate my first exhibitions.

At the end of 1983, Fabio re-opened his gallery with a show of a very talented yet unlucky artist, Maurizio Corona. He was a young artist close to Merz, and I had met and presented him in Turin during a significant exhibition that marked the beginning of a new artistic moment, entirely unrelated to Arte Povera. L'Attico re-opened with a show featuring a beautiful selection of paintings that were not at all related to the issues addressed

Per me Fabio, la sua generazione, rappresentava un mito, lo collegavo ad alcuni significativi ricordi di mostre e di eventi che avevo seguito nel corso degli anni '70, che facevano capo a lui in un modo o nell'altro, e che rappresentavano i capisaldi della mia formazione artistica.

La prima volta che misi piede in una galleria d'arte fu nel '72, non ancora ventenne. Fui trascinato agli *Incontri Internazionali* di Graziella Lonardi da alcuni amici coinvolti da Mattiacci nella produzione di una sua mostra. Il loro compito era di farsi fotografare dall'artista con una polaroid mentre tenevano in piedi una lastra di vetro. La mostra consisté poi nell'esporre la serie dei vetri appoggiati alle pareti con sopra la foto con il ritratto in primo piano del ragazzo che teneva la lastra. Eliseo aveva già dato vita, in collaborazione con L'Attico, ad alcune performance che gli avevano reso una discreta notorietà. Il secondo evento che mi era rimasto fortemente impresso nella mente era la rassegna all'Attico *24 ore su 24*. In particolare, mi aveva colpito l'installazione che fece De Dominicis, l'altro artista di punta della galleria: sul pavimento del salone principale, in una grande scritta a caratteri cubitali fatta con delle puntine, si leggeva: *NOI SIAMO LE PUNTINE*. Infine, un altro episodio segnò la mia formazione. Per qualche mese (prima dell'esperienza al Tordinona), fui assistente di Lia Rumma nella galleria romana di piazza Navona, così successe che una volta mi raccontò della sua intenzione di prendere uno stand alla fiera di Basilea e del progetto connesso di Matarrese di usarlo per dichiarare la sua decisione di uscire dal mondo dell'arte. Così, dopo la ricerca di identità di Mattiacci, il doppio gioco dei significati di De Dominicis, ecco la drastica soluzione di Matarrese. Una soluzione di rapporto di fatto molto diversa da quella che aveva perseguito Fabio, ma che denunciava la stessa pro-

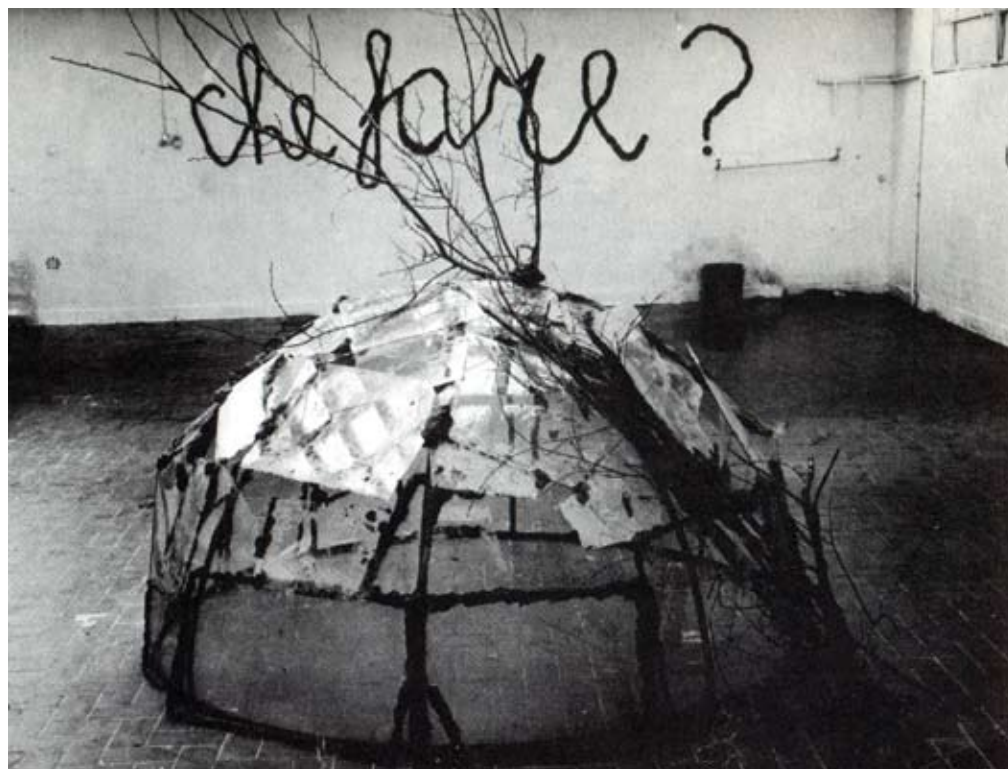
fonda turbolenza, la stessa precarietà ed incertezza che stava attraversando il mondo dell'arte.

In estrema sintesi, questa era la mia esperienza dell'arte compiuta tra il '72 e il '78, in un periodo cioè (come sottolinea Giovanna dalla Chiesa in questo stesso fascicolo, cfr. *Rileggendo gli anni settanta 4*) costellato di riflessioni sulla morte ma, devo aggiungere, anche dalla ricerca sull'identità individuale e/o collettiva, ma soprattutto pieno di riflessioni metalinguistiche sull'arte stessa. Fatto sta che Fabio chiuse la galleria di via del Paradiso con una sua performance dal più che espressivo titolo *Autoritratto e Contro-ritratto in un solo ritratto*.

Personalmente, già dalla metà del decennio intravedevo qualcosa di diverso da quell'esito escatologico. Lo intravedevo in Chia, non nel suo *modus operandi*, dal momento che il meccanismo che stava alla base del suo lavoro, e che si preciserà nel corso degli anni successivi, era lo stesso di Gino e di altri – tra calembour, gioco di parole, boutade, rispecchiamenti e quant'altro –, quanto piuttosto nel fatto che Sandro si servirà di tutto quell'apparato concettuale per attivare prima una riflessione sull'arte e poi su se stesso, sul proprio ruolo di artista. All'inizio il suo era un lavoro concettuale e metalinguistico, ma a un certo punto intervenne il *travestimento* da pittore che, nel mondo *teatralizzato* degli anni '70, rappresentava una risposta provocatoria ma anche piena di possibilità di sviluppi dentro la cultura figurativa di quel particolare momento storico.

Quando conobbi Fabio, non persi l'occasione per cercare di approfondire la sua conoscenza. Volevo capire in profondità, dalla diretta esperienza di un protagonista, cosa fosse successo in quel decennio. Andai a trovarlo ripetutamente in via del Paradiso, l'appartamento allora fungeva da studio, da deposito e quanto altro fosse utile alla sua pratica teatrale.

Mario Merz, *Igloo*, 1969. L'Attico in via Beccaria. Courtesy Galleria L'Attico, Rome





from left: Fabio Sargentini, Sergio Ragalzi, Pizzi Cannella, Enrico Luzzi, Giancarlo Limoni, Marco Tirelli, Nunzio and Claudio Palmieri on occasion of the exhibition *Arte in cornice*, L'Attico, Rome, 1985



from left: Fabio Sargentini, Pizzi Cannella, Nunzio e Roberto Lambarelli, L'Attico, Rome, 1984

in the 1970s. It was the expression of a genuine, sincere viewpoint; it was as if, after the clean sweep of the previous decade, we could face a blank canvas and paint it with color, filled with a new enthusiasm. Young people did not hate or prejudice the older generation of artists. On the contrary, they were fascinated by them, as if they were looking at older brothers, dissolute yet suffering, and misunderstood by their parents. After all, in the 1980s, artists closed themselves in their studios, giving up direct contact with the real world. Once again, they relied on narcissism, which was also a feature of the previous decade. It was this same condition that inspired Christopher Lasch to title his book *The Culture of Narcissism*. The book made him famous during the 1980s, with the quote, *the individual fleeing from the social sphere in an epoch of collective disillusionment*. This could have been a trait common to both younger and older artists, but only if people would have realized the dangerous shifts that were happening in that specific context.

I admit that our standpoint was naive. From the artwork, we could say metaphorically that, instead of looking at Chia's gestures, which were highly conceptual, we looked at what the gestures were indicating: painting itself. Provocatively enough, we did this with regard to the previous generation of artists, or Chia's previous work. We were naïve about life as well, because the commercial success that this creative choice indicated was an uncontrollable phenomenon that opened a new historical path, the consequences of which would soon be evident.

Meanwhile, Fabio had become a creative gallerist and continued his exhibition program with me by his side. He showed Nunzio, Pizzi Cannella, and Tirelli. (Fortuna was also supposed to join this group, but no agreement was reached.) Then, he had a brilliant idea: *Extemporanea*. Artists were invited to create a painting in three days (Nunzio created a plaster mold), and a jury composed of five art critics (Palma Bucarelli was the president, I was the secretary) would award three prizes. It was 1984. With a single stroke of genius, we were once again utilizing institutional forms that we had, for the last decade, fought against and considered outmoded. The core of the artwork was more important than its actual presence, the validity and vitality of prizes were important again, and we valued the function of criticism and the judgment of artwork. One of the key ideas of the time was the return to talking about artwork. It was the Battle of Caporetto, the terrible defeat of 1968.

I do not know how many people really understood the importance of that historical moment. Naturally, Kounellis was one

of the few who actually grasped its deeper meaning (See *The 1980s: An Exit Mode for the Avant-Garde*, "Arte e Critica", Issue 78, p. 43), but he did not or could not see the true goal. It was not us, but it was not Chia or Clemente, either. Something bigger was in the air, something so big that it washed away the idea of history and progress. It is only today that we can see it clearly: the third spirit of capitalism. But in the 1980s, all this still had a somewhat ideological flavor. Again in 2009, during a series of events promoted by Quadriennale during an exhibition at Mart in Rovereto featuring the San Lorenzo artists, Nicolini recalled the exhibition *Ateliers*, which he promoted after *Extemporanea*, and talked about the idea of artists opening up their studios as an intimate act.

It was a way, as I stressed on that occasion, to read that event according to the anti-institutional parameters of the 1970s; however, artists and the rest of us regarded it as a great chance for public exposure. The perfectly clean studios became the exhibition halls of an ideal museum for a few days. It was a clear manifestation of the search for officialdom, regardless of the assurances provided by the head of the culture department. It was the clear sign that artists wanted to leave the black tunnel of the underground scene once and for all; they wanted to enjoy the light of success.

The show *Extemporanea* fully captured this spirit, and Fabio stressed it in another event, entitled *Arte in cornice (Framed Art)*, which Calvesi perfectly understood as a way to "crown" art. From then on, his ideas and events centered on the notion of re-interpreting artwork. After *Mental Gymnastics*, he held *Under Construction*, where the audience was invited to take part in the renovation of the garage, and *The Flood*. This was followed by *Super Attico*, where the doors to the gallery were replaced with revolving doors. After this, he organized a series of events focused on the notion of re-reading artworks, and I do want to mention a few examples. In *Cannonata*, Pascali's cannon was placed in front of a wall, as evidence of the firing of a toy cannon. In *Fiori freschi per Mafai*, the painter's works were paired with fresh flowers.

This way of working reveals Fabio's desire to transcend the gallery's specific interests and the history of art. He aimed to uncover a metaphysics of creativity, which binds him to different generations of artists and relates to his personal history. This sensibility has matured since the mid-1970s, but it was freed from ideology in the 1980s, when Fabio recovered the free spirit of the 1950s artistic movements, and with it, the experience he had accumulated with his father Bruno.

(Translated by Manuela Lietti and Bridget Noetzel)

Con il desiderio di apprendere, facevo domande e, assieme alle risposte, con il tempo, vennero fuori dai cassetti fotografie, inviti, manifesti e dagli scaffali cataloghi e pubblicazioni. Un materiale ancora carico di vissuto, fondamentale per ricostruire gli eventi, ma soprattutto per riuscire a calarli nel giusto clima storico di quegli anni, naturalmente assieme ai racconti di Fabio.

Nel tempo, quello che era un rapporto a senso unico divenne un dialogo: io volevo sapere sempre più degli anni '70, trovare il senso profondo di quegli eventi legati alla mia formazione; lui invece cominciò a fare domande su quanto stava succedendo in quello scorcio di anni posti a cavallo tra settanta e ottanta che lo avevano visto, per così dire, occupato nella creatività, oltre la galleria, mentre io ero impegnato a frequentare giovani artisti, a redigere i primi articoli, a realizzare le prime mostre.

Alla fine del 1983 Fabio riapre la galleria con la mostra di un artista bravo, anche se un po' sfortunato, Maurizio Corona, un giovane vicino a Merz che avevo conosciuto e presentato già a Torino in una significativa mostra che segnò l'inizio di una stagione alternativa a quella della compagine poverista.

L'Attico riapri, così, con una bella esposizione di quadri che non aveva nulla a che fare con le problematiche degli anni settanta. Era la manifestazione di una posizione autentica, sincera, come di chi, dopo la tabula rasa del decennio appena trascorso, si metteva davanti ad una tela con a disposizione dei colori e, cosa molto più importante, con un ritrovato entusiasmo. Non c'era da parte di noi giovani alcun astio, alcun pregiudizio nei confronti degli artisti più grandi. Al contrario, ne subivamo tutto il fascino, come nei confronti di un fratello maggiore scapestrato e sofferente, non compreso dai genitori. In fondo, l'artista degli anni '80 si era sì chiuso nello studio, rinunciando in tal modo al rapporto diretto con il mondo reale, ma lo aveva fatto ancora una volta dentro quella posizione narcisistica che aveva caratterizzato almeno la seconda metà del decennio precedente. Quella stessa condizione che aveva permesso a Lasch di apporre come sottotitolo a *La cultura del narcisismo*, il libro che lo rese noto alla fine degli anni settanta, la seguente frase: *l'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive*.

Ecco, questa era la condizione comune su cui potevano incontrarsi il vecchio e il nuovo artista. E sarebbe stato così se allora ci si fosse resi conto delle pericolose derive che si stavano producendo in quel particolare contesto storico.

La nostra, ammetto, fu una posizione ingenua, sia di fronte all'opera – potremmo dire, metaforicamente, che invece di guardare al gesto di Chia (ripeto, ancora fortemente concettuale), guardammo ciò che provocatoriamente (rispetto alla sua generazione o a quella di De Dominicis di poco più grande) indicava: la pittura –, sia di fronte alla vita, perché il successo commerciale che corrispose a quella scelta fu un fenomeno incontrollabile che aprì una nuova fase storica (ben presto se ne sarebbero pagate tutte le conseguenze).

Intanto Fabio, nel suo ritrovato ruolo di *gallerista creativo*, con me al suo fianco come stretto collaboratore, continuò con le mostre: Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli (in quel primo gruppo doveva esserci anche Fortuna, ma non si trovò l'accordo), poi, ecco l'idea fulminante: *Extemporanea*. Gli artisti si sarebbero cimentati per tre giorni nel realizzare un quadro (Nunzio colò un rilievo in gesso) ed una commissione composta da cinque critici (Palma Bucarelli presidente mentre a me spettò il compito di segretario di giuria), allo scadere del tempo avrebbe assegnato i tre premi. Era il 1984, in un solo colpo di *genio* si ripristinavano istituti che per un decennio erano stati combattuti e superati. Si ripropose prepotentemente all'attualità la centralità dell'opera, la validità e vitalità dei premi, la funzione della critica e il giudizio sull'opera (una delle parole d'ordine che si diffuse allora fu tornare a parlare dell'opera). Fu la caporetto del sessantotto.

Non so quanti abbiano capito la reale portata storica di quel determinato momento. Sicuramente Kounellis fu uno tra i pochi ad afferrarne il significato più profondo (cfr. *Gli anni ottanta: una modalità di uscita dall'avanguardia*, "Arte e Critica", n.78, p. 43), solo che a mio avviso non vide il vero obiettivo, non poteva vederlo. Non eravamo noi, non potevamo esserlo, ma non erano nemmeno Chia o Clemente. Qualcosa di molto più grande s'agitava nell'aria, così grande da spazzare via l'idea stessa di storia e di progresso e che soltanto oggi ha una fisionomia chiara: il terzo spirito del capitalismo. Ma allora, nei primi anni ottanta, tutto ciò aveva ancora un forte *retrogusto* ideologico. Ancora nel 2009, in una serata di incontri promossa dalla Quadriennale in occasione della mostra al Mart di Rovereto dei cosiddetti artisti di San Lorenzo, Nicolini, ricordando *Ateliers*, la mostra che promosse dopo *Extemporanea*, ne parlò come dell'idea degli artisti di aprire al pubblico il proprio studio, con un darsi intimistico. Un modo, come sottolineai in quella serata, di leggere quell'evento secondo i parametri anti-istituzionali degli anni settanta, mentre dagli artisti, da noi tutti, venne considerata come una grande occasione pubblica. Gli studi tirati a lucido si trasformarono per qualche giorno nelle sale espositive di un ideale museo. Era la chiara manifestazione della ricerca di ufficialità che, in fondo, nonostante tutto, lo stesso assessore assicurava. Era il segno della volontà di uscire definitivamente dal buio dell'*underground*, la voglia di mettersi alla luce della ribalta.

Extemporanea aveva colto a pieno il nuovo clima, Fabio lo ribadì con un altro evento, *Arte in cornice*, che Calvesi interpretò correttamente come il mettere la

corona (la cornice) all'arte.

Da allora in poi sarà un susseguirsi di idee e di mostre incentrate sull'idea di rilettura dell'opera. Così, dopo le mostre-evento poste sulla linea di *Ginnastica mentale*, cioè *Lavori in corso* (dove il pubblico è invitato a partecipare ai lavori di ristrutturazione del garage), *l'Allegamento* e *Super Attico* (dove le porte d'ingresso alla galleria vengono sostituite da porte girevoli che ruotano in continuazione), ecco una lunga serie di mostre incentrate sull'idea di rilettura delle opere. Per fare soltanto un paio di esempi, *Cannonata* (dove il cannone di Pascali viene riproposto di fronte ad uno squarcio nella parete come evidente conseguenza dallo scoppio della bomba sparata dal cannone-giocattolo) e *Fiori freschi per Mafai* (i quadri del pittore

messi a confronto che dei veri mazzi di fiori).

Questo modo di operare caratteristico rivela quale sia per Fabio la priorità, oltre gli specifici interessi di galleria, oltre la storia dell'arte: l'individuazione di una sorta di *metafisica* della creatività, che lo mette in diretto collegamento con gli artisti delle diverse generazioni colti dentro la sua storia individuale.

Una sensibilità maturata, penso si possa dire senza paura di essere smentiti, a partire dalla metà degli anni sessanta, ma che si è liberata da qualsiasi forma ideologica proprio nel corso degli anni ottanta, quando ha potuto recuperare con la massima libertà lo spirito dell'arte degli anni cinquanta e, attraverso di esso, l'esperienza precedente fatta a fianco del padre, Bruno.

Fabio Sargentini, *Cannonata*, February 2001. L'Attico in via del Paradiso. Courtesy Galleria L'Attico, Rome

