

Pratiche Curatoriali Innovative

Alessandro Mendini / Mario Cucinella / Francesco Garutti

a cura di **Luciano Marucci**

In passato gli architetti, incaricati di allestire collettive o grandi personali in sedi istituzionali, nell'esibire le capacità professionali spesso finivano per distrarre la percezione intima dell'oggetto creativo, mentre i critici si limitavano a redigere i testi teorici di presentazione. Con la diffusione delle opere site-specific e l'uso dei luoghi espositivi non convenzionali, gli operatori visuali acquistavano piena autonomia anche nel proporre le loro realizzazioni. Nel frattempo l'architettura si è integrata e democratizzata divenendo più flessibile. Entrati in scena i curatori indipendenti provenienti da altri ambiti, o gli stessi artisti con il pragmatico ruolo di critici, hanno introdotto insoliti format connotati da tematiche inattese, artefatti di vario genere e altri elementi multidisciplinari, conferendo un plusvalore anche ideologico a eventi trasformati addirittura in originale opera plurima. Il nuovo fenomeno, capace anche di attirare un maggior numero di visitatori, oltre due anni fa mi aveva stimolato ad aprire questo dibattito per approfondirne le motivazioni di fondo e dare un contributo allo sviluppo di formule alternative in funzione della rappresentazione e della comunicazione.

Dopo questo rapido e generalizzato excursus è bene evidenziare l'attuale attività di alcuni architetti i quali, con modalità alquanto diverse dalle precedenti, si dedicano alla curatela, prospettando composite

visioni soggettive. La scelta è caduta su tre personalità di differenti generazioni. Alessandro Mendini – precursore del “design pittorico” ascrivibile al postmodernismo – si distacca nettamente dalla tradizionale professione, per avventurarsi con estrema libertà in territori non dominati dal pensiero unico, fornendo suggestivi esempi di mostre contro culturali. Mario Cucinella, sebbene non si occupi direttamente della curatela di mostre, progetta anche costruzioni destinate alla moderna fruizione di opere storiche e contemporanee (esemplare il nuovo Centro “Arti e Scienze” Golinelli di Bologna che sarà inaugurato fra pochi mesi). Il giovane Francesco Garutti dimostra di voler esaltare il concept in relazione allo spazio fisico della location, dando visibilità pure a talenti sottostimati, specie con lavori inediti. Grazie all'acutezza delle sue ideazioni, proprio in questi giorni è stato chiamato a Montreal a dirigere il Dipartimento curatoriale del CCA (Canadian Centre for Architecture).

a destra: Alessandro e Francesco Mendini, una veduta della mostra “Histoire de voir” 2012, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Parigi (courtesy Atelier Mendini, Milano; ph Olivier Ouadah)

sotto: Alessandro Mendini, “Quali cose siamo”, Triennale di Milano - Museo del Design, Milano 2010 (courtesy Atelier Mendini, Milano; ph Fabrizio Marchesi)





Alessandro Mendini, *architetto, designer, artista, scrittore*

Luciano Marucci: A parte la tua naturale vocazione disegnativa e la particolare formazione culturale e artistica, quanto hanno influito sull'allontanamento dalla classica professione di architetto la libera fantasia e la pittura che contamina la tua multiforme produzione?

Alessandro Mendini: In effetti sono un architetto che lavora in maniera anomala, rispetto alla prassi istituzionale. Il mio approccio all'architettura è sempre contaminato da molti effetti collaterali, compresi quelli artistici.

Suppongo che, specialmente all'inizio, la tua scelta rappresentasse una provocatoria diversità tutt'altro che condivisa nell'ambiente milanese, dove si imponeva il design classico e razionale, da cui derivavano minimali oggetti d'uso e opere geometriche a funzione estetica.

La visione estetica e poetica in me ha sempre avuto prevalenza, e all'inizio si è miscelata alle problematiche del contro-design e della contro-architettura, e io ho condiviso con quei gruppi molte istanze ed esperienze.

Fin da allora volevi opposti apertamente a quel rigoroso sistema vincolato a modernismo e funzionalismo?

Era un gioco pre-ecologico, che contrastava il consumismo industriale. Era anche un gioco fra il funzionalismo tedesco e l'umanesimo italiano.

Avevi già delle chiare regole personali?

Sistemi di regole e metodi sono subentrati nel momento in

cui all'impegno politico si è affiancata l'esigenza calligrafica del manierismo. Mi riferisco alla collaborazione con il gruppo Alchimia.

La radicata identità e la coerenza stilistica maturate negli anni, in parte rese flessibili dalla componente fantastica e dalla progettualità non lineare, possono condizionare lo sviluppo della ricerca?

I miei codici sono vari, e talvolta li applico isolati, oppure intrecciati fra loro. La componente fantastica viene sempre raffreddata da un comportamento cosciente.

Se non sbaglio, tendi a metabolizzare e rivitalizzare entità arcaiche e modalità linguistiche delle avanguardie storiche, dall'Espressionismo all'Astrattismo, dal Dadaismo al Futurismo, al Surrealismo. Nel tuo lavoro in progress, sempre aperto ad altro, con quali esperienze avanzate del contemporaneo ti senti in sintonia?

Il mio colloquio con la storia e con altri autori è continuo e mutevole. Sono pieno di fascinazioni che provengono da ogni parte, e sono pervaso da empatie. Certi atteggiamenti e ricerche sono ricorrenti, come quelle cui hai accennato nella domanda. Ma ci sono anche artisti contemporanei con i quali lavoro personalmente, e possono essere molto noti oppure sconosciuti. In sostanza, ho molto bisogno degli altri.

Il tuo lavoro sperimentale, pur citando il passato, vuole evitare schemi operativi consolidati, pensiero unico e classificazioni?

Faccio un lavoro eclettico, sfuggente, bello ma molto faticoso, nel senso che è sempre in fuga da quanto già acquisito. **Nel tuo caso, il metodo costruttivo, proprio del designer e dell'architetto, riesce a convivere con ironia irriverente, valenza surreale e incertezza utopica? Questa associazione eterogenea da cosa trae origine?**

Fuggo dalla retorica e dalle accademie. L'applicazione dell'ironia alle cose e a me stesso è un modo di difesa da questi grandi difetti.

I "mobili finti", al limite del kitsch, da quale concetto nascono?

Finzione, copia, falsità, souvenir sono sistemi che nascondono e talvolta fanno apparire la verità. L'estetica del Kitsch, con le sue regole, governa il fondamentale aspetto antropologico del progetto.

Che significato attribuisce al termine "romanzatura" da te usato?

Ogni oggetto vive in un romanzo, ed è un personaggio assieme agli altri oggetti e assieme alle persone che ne fruiscono. Una vita è cosciente quando è romanzabile e quando è una infinita sequenza di aneddoti. Il più grande *romanzatore* è evidentemente Marcel Proust.

Da designer-architetto-artista, che ha teorizzato il suo fare anche in riviste come "Casabella", "Modo" e "Domus", ritieni di aver raggiunto gli obiettivi prefissati?

Credo nelle utopie, cioè credo negli obiettivi che non si possono raggiungere.

Proseguiamo. A mio avviso, in questi ultimi anni il ruolo dell'architetto allestitore di esposizioni – spesso portato a esibire le competenze specifiche a danno della percezione delle opere – è stato ridimensionato dagli operatori visuali che hanno acquistato più autonomia attraverso installazioni o interventi negli spazi urbani. Nello stesso tempo si è diffuso l'impiego dei curatori non appartenenti alla categoria dei critici legati alle istituzioni, capaci di attuare nuovi format. Qual è il tuo punto di vista riguardo a tali orientamenti?

Fatico a rispondere a questa domanda. Il discorso è molto articolato, forse non è generalizzabile e va affrontato caso per caso.

In pratica gli architetti hanno 'insegnato' agli artisti come utilizzare gli spazi che accolgono le opere site-specific e, parallelamente, hanno assorbito idee dai creativi...

Sì, quello che dici è abbastanza giusto. Ma è stata molto importante la forzatura data agli artisti dagli architetti della grande stagione dei musei (Frank Gehry, James Stirling, Hans Hollein). È lì che si sono capite molte cose.

Le nuove tecnologie possono stimolare l'immaginario e favorire l'invenzione artistica?

Certo, le nuove tecnologie contengono assieme il diavolo e l'acqua santa.

Gli operatori visuali più sensibili e intuitivi, che partecipano responsabilmente al divenire della realtà, possono far intravedere plausibili scenari futuri?

Sono tanti gli operatori visuali sensibili al futuro. Ma oggi l'intuizione del futuro è una ricerca molto difficile.

Pensi che i curatori più propositivi possano incentivare la creatività dei singoli artisti e promuovere l'evoluzione della cultura in generale?

Il mestiere del curatore è bello, nuovo e difficile. Un curatore colto e sensibile può provocare delle situazioni molto interessanti e piene di novità.

Come valuti gli estrosi eventi ideati dagli artisti? Alludo,

per esempio, a quelli di Elmgreen & Dragset nel Padiglione Danimarca della Biennale d'Arte di Venezia del 2009, di Jeff Koons curatore nel 2010 di *Skin Fruit* al New Museum di New York; a *Shit and Die* di Maurizio Cattelan a Palazzo Cavour di Torino (2014-2015), a *Slip of the Tongue* di Danh Vo a Punta della Dogana (2015), a *To the Son of Man Who Ate the Scroll* di Gosha Macuga alla Fondazione Prada di Milano (2016).

Gli eventi di cui parli sono delle intense espressioni e anche dei nuovi messaggi e fenomeni di rappresentazione.

Cosa aggiungerei di tuo, anche in senso educativo, ai vari 'espedienti', più o meno efficaci, oggi messi in atto in questi format alternativi per coinvolgere, non soltanto visivamente, il pubblico?

Non so rispondere in astratto, dovrei esprimermi su casi concreti. Questi nuovi format, comunque, sono importanti. **Avresti piacere di curare una grande collettiva di rilievo internazionale per dare più visibilità alla tua idea di 'arte espansa'?**

Sì, certo. Curare una collettiva del genere sarebbe davvero bello.

20 gennaio 2017

Mario Cucinella, *architetto*

Luciano Marucci: Cosa le ha consentito di esprimere la committenza per la nuova sede del Centro "Arti e Scienze" Golinelli?

Mario Cucinella: Mi ha offerto l'opportunità di realizzare uno spazio dedicato alle mostre ma anche a luoghi d'incontro, quindi di esprimere la visione dell'Opificio che ha tante funzioni. Il Centro, concepito per riportare arte e scienza, comunica anche sé stesso.

Così ha potuto progettare uno spazio funzionale per aprirne altri...

È vero! Il padiglione non è solo un luogo per le mostre, ma rappresenta un'idea di futuro; ha un significato simbolico di qualcosa che sta crescendo all'interno di esso e la crescita è legata all'educazione, alla formazione nel campo delle arti e delle scienze.

Collaborerà anche all'allestimento della mostra IMPREVEDIBILE che vi si inaugurerà nel prossimo autunno?

Di certo Cristiana Perrella, Giovanni Carrada e io lavoreremo insieme, anche perché sarà la prima mostra nella nuova *location*.

In una delle mie interviste al geniale Bruno Munari (che non era architetto, anche se in un nostro incontro aveva indossato, con ironica eleganza, un papillon "come fanno i veri architetti"...) aveva tenuto a motivare che la "semplicità", molto difficile da raggiungere, non equivale a "elementarità". Dal progetto per Golinelli – caratterizzato da immaterialità ed essenzialità minimalista – si direbbe che anche lei condivide questo approdo culturale ed esperienziale che rimanda agli insegnamenti di Gropius nell'ambito del Bauhaus.

Ho conosciuto Bruno Munari da giovane. Come diceva anche lui, nella semplicità la linea di confine è molto pericolosa: si può scivolare nella banalità, oppure nella elementarità. Ma la semplicità ha una forza, una tensione importante. È facile da trovare, però bisogna essere cauti. Nel progetto Golinelli c'è l'idea che la forma semplice nasconde una sua complessità, sia narrativa che estetica. La parte esterna racconta un po' il principio della vita con una molecola che si spacca in due, poi

in quattro, ecc. C'è questa griglia che metaforicamente vuole evocare l'espansione della vita, perciò un'idea di futuro. C'è sì il minimalismo ma non in senso classico. Condivido i temi del Bauhaus, una storia di tanti anni fa che ritorna a dare un senso logico allo spazio e gli conferisce anche un valore simbolico. **La sua relazione al talk in Arte Fiera di Bologna sul Centro Golinelli – iniziata citando il concetto di Joseph Beuys sulle potenzialità creative degli individui che devono impegnarsi nel mutamento sociale, da lui ribadito attraverso l'opera “La rivoluzione siamo Noi” – lascia intuire che lei è interessato all'arte e a un'architettura progressista. Avrebbe fatto volentieri l'artista a tempo pieno, oppure preferisce l'attuale professione per partecipare, in forma meno privata, alle trasformazioni del mondo reale?**

Bah, preferisco fare l'architetto. Forse è più consono alle mie qualità. Il ruolo dell'architetto si divide tra il mondo delle arti e quello delle scienze. Il costruire è un'arte che, nello stesso tempo, implica conoscenze di natura scientifica. L'artista ha una forza liberatoria perché ha la capacità di esprimersi senza regole e senza intralci. Io faccio un mestiere un po' diverso: attraverso un pensiero artistico affronto il materiale, la trasformazione dell'idea. La scommessa dell'architettura è tutta lì: essere progressista per divenire un grande strumento di comunicazione. L'hanno capito molto bene, per esempio, i dittatori che la usano come strumento di convinzione. Si pensi a quello che ha fatto il Duce. L'architettura è potente nel rapporto con il mondo sociale. Mi piace il termine

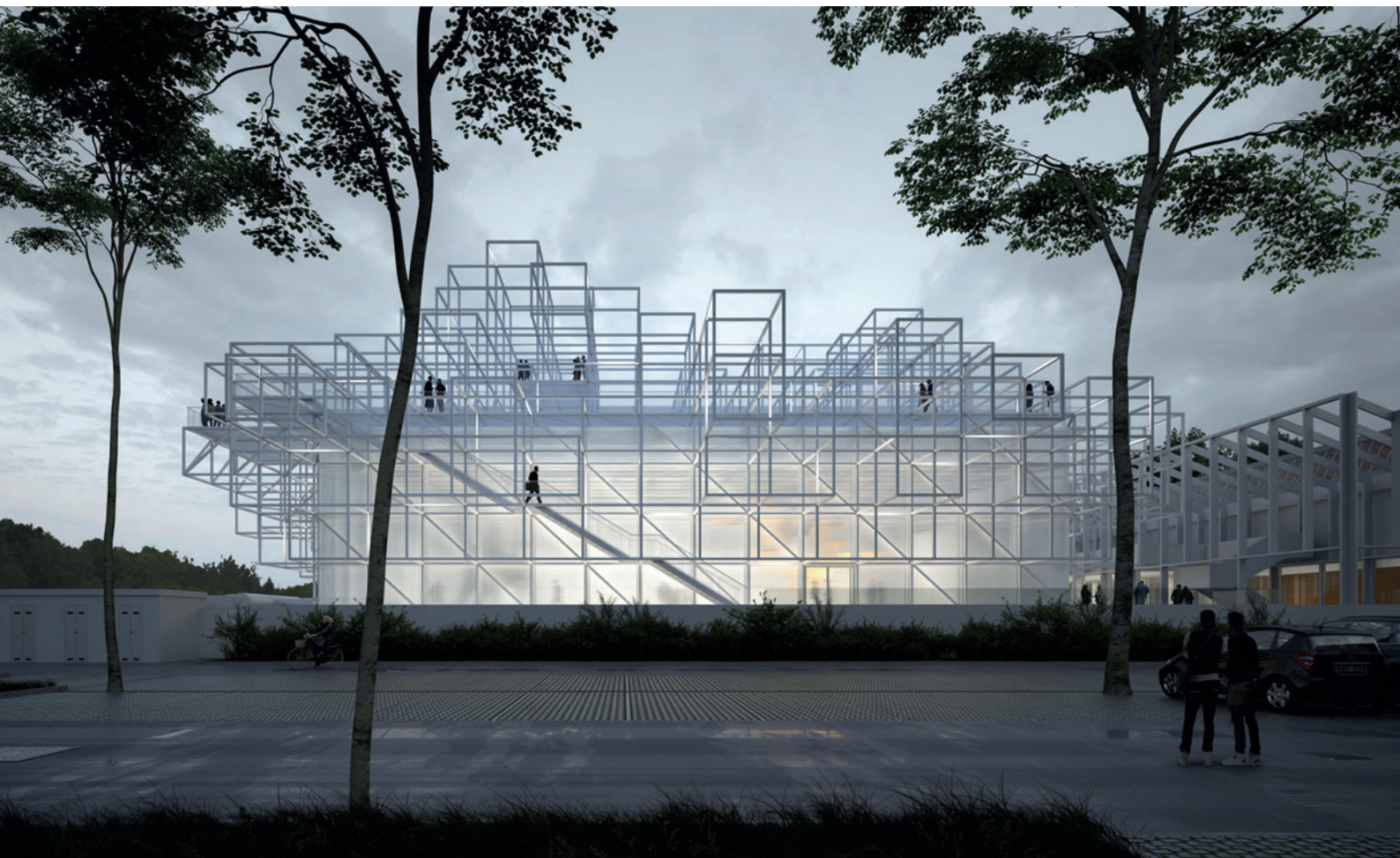
“progressista” da lei usato perché considero l'architettura qualcosa che deve migliorare la vita delle persone; non che vuole affermare il potere, ma l'apertura del nostro tempo. In Francia l'architettura è ritenuta la prima forma di espressione della cultura. In questa definizione si nasconde l'insidia della cultura nel nostro Paese. Io cerco di utilizzare l'architettura come forma di espressione della cultura non solo artistica, ma letteraria, di natura più sociale, ecc. Mi piace il bello della parola “cultura”, quella che usava Pasolini.

Quindi mantiene un certo rapporto con l'arte contemporanea. Sì, con gli artisti che si esprimono in forme diverse, che io chiamo gli “estensori sensibili”. Penso, appunto, a Joseph Beuys che in Germania ha fondato anche il movimento dei Verdi. Ecco allora che la politica può nascere dalla sensibilità artistica. L'arte contemporanea riveste un ruolo forte per le conseguenze che può generare; non è solo fine a sé stessa; ci aiuta pure a superare l'alienazione quotidiana. È l'unico momento di vera libertà in una vita che non è sempre quella che avremmo voluto. Dovrebbe rinascere un legame stretto tra architettura e arte, perché entrambe siano espressione della società. Non a caso, nei paesi in cui si coltiva la creatività, esse si manifestano al meglio e c'è la più grande crescita del PIL.

Condivido appieno queste considerazioni.

Cos'altro potremmo fare? Con la logica basata solo sul profitto abbiamo prodotto il disastro sociale che ha creato le disuguaglianze; invece di crescere in una società più unita, ci troviamo sempre più divisi. Forse l'arte può generare

Mario Cucinella Architects, Centro “Arti e Scienze” Golinelli, Bologna, 2016-2017 (courtesy MC A, Bologna; immagine render Studio Engram)



fenomeni che possono aiutarci in questo senso.

Ha fatto altri progetti ibridando architettura e nuovi format espositivi più o meno multidisciplinari?

Attualmente a Milano stiamo lavorando al Museo di Arte Etrusca, voluto dalla Fondazione privata “Luigi Rogati”, che ha comportato la ristrutturazione dello storico Palazzo Bocconi e Rizzoli-Carraro. In esso il tema dell’arte antica, del V secolo avanti Cristo, vuole superare il ruolo di mera archiviazione e deposito, caratteristico di quasi tutti i musei archeologici, per stabilire un dialogo tra architettura contemporanea e storia millenaria, che ha una radice tutta italiana. Per me è fondamentale ritrovare certi legami. L’architettura – come l’arte contemporanea – non si deve chiudere in sé stessa, ma deve andare alla ricerca di questo dialogo.

In un certo senso si è espresso così anche il professor Settis, che ha il merito di battersi per la buona conservazione del patrimonio artistico e naturale del nostro Paese. Sulla questione ho pubblicato una sua testimonianza nel numero precedente di “Juliet”.

Settis è una persona molto in gamba. Ho parlato con lui della relazione tra l’arte antica e quella contemporanea e si è dimostrato entusiasta. Il problema è di riuscire a superare la barriera della mediocrità.

Andiamo oltre. In che misura il futuro può essere progettato?

Io dico sempre che il futuro arriva comunque... Resta a noi decidere se vogliamo subirlo o progettarlo. Mi piace molto l’idea del futuro come narrazione. Non lo vediamo, ma lo possiamo raccontare. Pensi a tutta la filmografia d’inizio XX secolo con Fritz Lang e altri personaggi che hanno provato a ipotizzare la conquista della luna, la città futura. Investigare il tempo che verrà è una normale aspirazione dell’uomo e mi

sembra importante farlo soprattutto in architettura, luogo in cui ci possiamo confrontare su come si costruiranno le città, come vivremo domani dal punto di vista ecologico, sociale, politico..., interagendo con i mondi che stanno intorno.

In sintesi, oggi qual è il vero senso dell’architettura, sia dal lato abitativo che culturale ed etico?

Mi riallaccio a ciò che ci siamo detti prima. Il senso dell’architettura è esprimere la cultura del tempo, i luoghi dell’abitare, le modalità con cui gli uomini decidono di costruire lo spazio dove vivere. Da noi abbiamo già costruito le città con la loro storia, nate non per fare architettura ma per realizzare luoghi sociali. Abbiamo un *inprinting* forte. Le piazze sono sorte perché c’era bisogno di un posto dove incontrarsi a parlare. Quindi abbiamo un grande senso dell’importanza dell’architettura, del luogo pubblico da abitare.

Pensa che nell’architettura integrata e flessibile il concetto di democrazia abbia raggiunto la massima applicazione?

L’architettura serve per rispondere soprattutto alle domande. Io ho la sensazione che in questo momento sia indispensabile l’ascolto di chi si esprime nei quartieri, per le strade, nei circoli. Dobbiamo comprendere i bisogni della gente e che qualcuno li risolva. L’architettura deve farlo rispondendo con la forma estetica, con la visione etica, in senso culturale.

Da architetto militante attento ai fenomeni sociali, ritiene che i tempi che corrono... oltrepassino il postmodernismo per approdare alla vera modernità?

Da un po’ di anni abbiamo lasciato alle spalle il postmoderno. Era un fenomeno di reazione a un momento in cui era nato un filone speculativo. Da noi il movimento non si è diffuso tanto come fenomeno artistico; ha sicuramente avuto altre sfumature. È sorto in opposizione a un periodo storico in cui si parlava solo di crescita, sviluppo, guadagno. Negli anni Ottanta-Novanta siamo entrati in un’era nuova con temi

sociali come le risorse naturali, le energie che di fatto affliggono l’uomo. Quindi si è passati dalla reazione all’azione forte.

Nel suo campo è sempre necessario ripartire dai valori del passato?

I valori del passato sono un patrimonio. Io non mi sento un nostalgico, però il passato in architettura ha significato un confronto con l’ambiente per migliaia di anni, quindi c’è stata una grande complicità tra chi progettava e costruiva e il contesto in cui si edificava. Il passato è un’utile lezione di empatia creativa. Oggi la modernità e la contemporaneità hanno spezzato il ponte con il passato. Pensavamo a un futuro pieno di tecnologie, poi abbiamo scoperto che il passato è una grande riserva di idee, come pure di capacità di relazionarsi a un periodo in cui non c’erano né l’energia né l’industria e il mondo era molto diverso. Guardare al futuro è anche un modo per ricostruire questo ponte. Il cammino per il futuro passa spesso attraverso le radici del passato e io sono molto attento a questo.

L’anacronismo non può rallentare il processo evolutivo verso il futuro?

Mario Cucinella Architects, 3M Italia Headquarters (nuova sede), Pioltello (MI), 2008-2010 (courtesy MC A, Bologna; ph Daniele Domenicali)



Il mondo è diventato così complesso e vario che ci sta un po' di tutto, però nell'architettura l'anacronismo è pericoloso: rischia di diventare una forma di sottocultura, di non pensiero. L'architettura è una cosa seria, impegnativa; ha bisogno di idee strutturali, per cui vedo l'anacronismo come nemico. **Attualmente da dove possono arrivare le committenze che permettono di essere più inventivi?**

Il settore pubblico è praticamente morto, non tanto per il problema delle risorse, quanto per mancanza di cultura. La battuta è sempre quella: un architetto fa un buon edificio se ha un buon committente. Oggi i committenti, se ci sono, non hanno alcuna visione perché non ritengono utile essere tali. Il pubblico apprezza il ruolo dell'interlocutore culturale e sul mercato si stanno affacciando dei soggetti diversi che considerano l'edilizia un investimento economico. Il mondo privato va immaginando, come negli Stati Uniti, di lavorare di più nella filantropia. Infatti le famiglie che hanno collezioni d'arte o il desiderio di esibire la loro ricchezza, cominciano a chiedere un'architettura colta.

Per fortuna anche le fondazioni operano in tal senso...

Sì, ma quelle bancarie sono in affanno, mentre il mondo privato piano piano si sta muovendo e occupa lo spazio vuoto lasciato dal pubblico. Però – mi creda – è facile nascondersi dietro la crisi. Il problema è che la risorsa più scarsa è proprio quella riservata alla cultura.

Comunque in Italia il debito pubblico e la crisi economica impediscono pure la modernizzazione dei musei e la realizzazione di progetti radicali per le nuove strutture espositive...

La crisi ovviamente non aiuta. Di fatto mancano le ricerche di base, soprattutto le idee e una vera visione. Un paese può anche non avere le risorse, ma progettare il futuro vuol dire intraprendere delle iniziative. Facciamo l'esempio della buona scuola: nessuno parla dei luoghi per l'arte e per l'architettura. La crisi economica frena, ma direi che il freno maggiore derivi dalla crisi del nostro tempo. Anche se non ci sono gli strumenti, ognuno può avere degli ideali...

Mi pare che all'estero ci siano più opportunità per lavorare in questa direzione...

In Europa certi paesi hanno investito nella cultura sia in termini di progresso, sia perché le città diventano più attrattive se si investe nell'arte, se si dà una mano agli architetti a realizzare le loro ideazioni. In Francia ci sono tanti strumenti, c'è molta attenzione verso gli artisti, i quali vengono supportati con residenze, commesse... e possono vivere in un mondo che li traghetta nel tempo. L'arte è l'unico strumento che aiuta a comprendere il tempo. Non ce ne sono tanti altri. Gli economisti sbagliano regolarmente le previsioni, eppure sono i più ascoltati. Sembra un paradosso. Gli altri paesi – Germania, Inghilterra, Francia, perfino la Spagna, nonostante i momenti difficili – hanno investito molte risorse in commesse milionarie. Negli Stati Uniti c'è un tessuto di persone facoltose che non solo fanno una bella vita, ma investono in luoghi, musei, biblioteche... dove promuovere la cultura per un beneficio collettivo. Da noi non riescono a capirlo.

Ora a quali altri grandi progetti si sta dedicando?

Siamo impegnati su più fronti. La torre dell'UnipolSai a Milano è un edificio molto innovativo in cui vogliamo raccontare la storia di come si possano costruire torri trasparenti. Inoltre stiamo facendo il nuovo polo chirurgico dell'Ospedale San Raffaele: una bella sfida perché deve essere una struttura del futuro.

9 febbraio 2017

Francesco Garutti, critico e curatore d'arte contemporanea e architettura

Luciano Marucci: Iniziamo dall'adolescenza... Quanto ha influito sulla tua prima formazione l'opera di tuo padre, docente e artista propositivo?

Francesco Garutti: Ricordo il suo studio come luogo di solo apparente disordine e caos produttivo. Gli odori degli acrilici. I Giardini della Biennale tra sole e ombra a luglio e i viaggi per musei in Germania a fine estate. L'infanzia e l'adolescenza come i momenti nei quali si è formata una certa attitudine all'osservazione, al modo dello sguardo.

A parte gli studi di architetto, per l'attività curatoriale hai messo a frutto le 'lezioni' acquisite sul campo?

L'architettura è stata la mia formazione curatoriale. La mostra come macchina complessa, il suo formato curatoriale come spazio fisico e teorico. L'opera e lo spazio come inscindibile binomio. Ho avuto la fortuna di poter lavorare, nel 2008, per Peter Zumthor al progetto *Steilneset Memorial*, in ricordo delle donne che nel Cinquecento vennero uccise sul rogo perché presunte streghe, a Vardo, in Norvegia. Il Memoriale e il padiglione di vetro nero lungo la costa sono frutto della collaborazione tra Zumthor e Louise Bourgeois. Considero quel lavoro da Zumthor come il mio primo passo verso la curatela. Una committenza che mescolava paesaggio, architettura, storia e sentimento del luogo. L'opera della Bourgeois – in quello specifico caso – era la sintesi di scenari e visioni, discipline e ricordi. Essere parte del team di lavoro di *Steilneset* è stato un'esperienza preziosa.

Sei favorevole alle contaminazioni linguistiche e alla dialettica tra le diverse discipline?

Ogni opera è contaminata e contaminante. Potrei sostenere che ogni oggetto del mondo sia una sintesi di contaminazioni, immagini, informazioni e storie. Gli oggetti politici di Bruno Latour per *Making Things Public* allo ZKM [Zentrum Kunst Medientechnologie, Karlsruhe] erano opere o prodotti da supermercato? Brandelli di storia economica o studi sull'ecologia? Nei primi lavori di Schütte da studente nella classe di pittura i Richter erano pezzi pittorici o campioni di materiali d'architettura? Il sentiero *Path* (2007) di Pawel Althamer a Münster, di cui nessuno conosceva il percorso o il punto di

"Pavilion Suite" 2016, a cura di THEVIEW Studio di Vittorio Dapelo e Francesco Garutti, Palazzo Durazzo, Genova, veduta di una installazione video (courtesy THEVIEW Studio, Genova; ph Gaia Cambiaggi)



arrivo tra città e campagna, era paesaggio o metafora dell'idea stessa di opera? Penso all'arte come strumento per esplorare e capire il mondo; all'opera come una sintesi di discipline e contenuti densamente concentrati in un gesto, una forma o un segno. Allo spettatore il compito di "dispiegare", "svolgere" e dipanare l'involuppo complesso di questa densità.

Cerchi di valorizzare soprattutto le opere site-specific e la produzione inedita?

Il rapporto con il luogo è un dato imprescindibile del problema curatoriale. Insieme all'artista il curatore costruisce uno spazio fisico e mentale nel quale accogliere lo spettatore. Produzione inedita? Sì, insieme a Vittorio Dapelo con il lavoro di THEVIEW Studio a Genova – dal 2014 in poi – non ci occupiamo soltanto della presentazione di opere e pezzi pensati per un luogo preciso e totalmente nuovi, ma ne curiamo la produzione. Con THEVIEW non lavoriamo solo alla costruzione della mostra, ma con ogni autore scelto seguiamo passo per passo la genesi del pezzo. Tra gli artigiani e lo studio in Liguria, tra le cave di Carrara e i forni di Albisola. Si tratta di una dichiarazione di intenti precisa: pensare alla pratica dell'artista come punto di partenza, invece di raccogliere pezzi da collezioni e in gallerie, di inanellare una mostra dopo l'altra.

Con i format trasgressivi, basati su tematiche inesplorate e motivazioni 'concettuali' che privilegiano gli addetti ai lavori, si trascura la normale percezione e l'aspetto educativo?

Le opere di qualità sono sempre educative anche quando non sono mediate, raccontate, spiegate.

È opportuno 'calcolare' il tempo di fruizione, per esempio, dei video e dei film?

Interessante che tu mi chieda dei "tempi" dei film proprio ora, dopo aver chiuso da non molto una grande mostra in cui essi erano quasi volutamente immaginati per far perdere il senso del tempo allo spettatore. Mi riferisco alla mostra *Pavilion Suite* (2016), in cui tra le stanze cinquecentesche di Palazzo Durazzo a Genova, insieme a Vittorio Dapelo e THEVIEW, ho allestito i film di Haris Epaminonda, Hans Christian Lotz-Peter Wächter, Daniel Gustav Cramer, Zayne Armstrong-Ian Law e Davide Stucchi. Cinque film dedicati alle storie di produzione di una serie di opere concepite per un piccolo padiglione di ferro e vetro sul mare a Sant'Ilario, in Liguria. Cinque sculture in un'architettura trasparente immaginate dagli artisti per essere mostrate al grande pubblico proprio attraverso il medium cinematografico. Come se la scultura divenisse film e il racconto, in parallelo e senza tempo, la sua storia.

Di solito quali presupposti intendi focalizzare attraverso i tuoi progetti curatoriali? In essi è individuabile una costante operativa o contenutistica fondamentale?

Difficile sintetizzare. Spesso mi interessa esplorare ciò che non si vede. Il segreto vuoto pensando a Georg Simmel. Tra l'apparente normalità e il dramma quotidiano. Raccontare lo spazio impercettibile che esiste tra la possibilità del racconto e il suo fallimento. Tengo molto alla mostra *Portikus Under Construction-Milano*, curata da Peep-Hole nel 2012, perché è la raccolta di centinaia di film girati sugli allestimenti al Portikus di Francoforte da Helke Bayrle. Film privati della costruzione di ogni mostra. Gli artisti che montano i pezzi, sbagliano, si pongono dubbi e domande. L'architettura che si trasforma. Elgreen & Dragset che martellano, Simon Starling che buca un muro. L'arte che cambia il museo. Un archivio fantastico che sono orgoglioso di aver presentato a Milano con Helke e Thomas Bayrle. Nel 2014 al CCA di Montreal ho

lavorato come *visiting curator* a un progetto sulla natura ambigua di certi oggetti. I famosi "ponti razzisti" di Long Island. Le infinite interpretazioni di una storia di tecnologia e politica, scienze sociali e urbanistica. Ho commissionato al regista iraniano Shahab Mihandoust un documentario girato tra *parkways* e spiagge di Long Island. Dopo qualche minuto i ponti di mattoni diventano protagonisti ossessionanti del film. Rivelano la loro natura nascosta.

Trovi vantaggioso lavorare con altri curators e con artisti?

Lo trovo decisivo! Senza "gli altri" – forse meglio "l'altro" in senso metaforico ed esteso – e il loro sguardo, non potremmo fare questo lavoro.

Qual è l'originalità della mostra con Jos de Gruyter & Harald Thys da te attuata di recente alla Triennale di Milano? Dov'è la sua vera Elegantia?

L'idea di una loro mostra a Milano era tra i programmi comuni da tempo. All'inizio immaginavamo un'architettura milanese anni '70. Le atmosfere di ghiaccio dei vetri e degli allumini della città tardo moderna. Poi Edoardo Bonaspetti ci ha invitato a immaginare una mostra per gli spazi di Triennale e così è nato il progetto di *ELEGANTIA*. L'idea di costruire uno spazio preciso, un luogo nel quale ambientare lo spazio mentale di Jos & Harald è rimasta centrale fin dalle prime mosse di questa avventura milanese. In tutti i loro progetti essi – penso, tra le tante, alla personale alla Kunsthalle di Basilea, alla mostra a Raven Row di Londra, al MoMA PS1 e al CAC di Vilnius con *White Suprematism* – lo spazio, il luogo, le sue storie e i suoi stereotipi sono motivi ispiratori per generare e immaginare un mondo parallelo psicologico e deforme. La mostra stessa è opera, un unico pezzo-ambiente da osservare e attraversare. *Luftspiegelung* è la parola tedesca usata spesso dagli artisti per raccontare il progetto per Triennale. Il miraggio di una mostra, un suo riflesso. Forse un sogno. Bianca e abbagliante, astratta e ordinata su principi geometrici, *ELEGANTIA* è una generica mostra sulle belle arti che dopo pochi attimi di esplorazione si rivela brutale e finta, immaginaria e psicologica. E la sua architettura, disegnata e costruita insieme agli artisti in rigoroso dialogo con lo spazio di Triennale, ha un ruolo centrale nel costruire il set dove questo sogno inquieto prende corpo. Mi interessava molto ri-declinare alcune serie di lavori recenti come i *White Elements* (2013-2016) o gli acquerelli di *Fine Arts* (2015) all'interno di questo miraggio. Sono molto orgoglioso di essere riuscito a riallestire tutti i disegni di *Les Enigmes de Saarlouis* (2010). Si tratta di una galleria di volti che osservano il visitatore in tutte e due le sale della mostra. Pupille dilatate, occhi sgranati; campionario pasoliniano e lombrosiano degli ipotetici abitanti di una piccola cittadina al confine tra Francia e Germania. Ancora una volta una tipologia di *display* apparentemente classica: una galleria di ritratti che dopo qualche attimo si rivela disturbante.

Il titolo della mostra è riferito solo a una caratteristica comune dei due artisti?

Il titolo ha a che fare con l'etimologia di *ELEGANTIA*: "scegliere bene" e mettersi in mostra. L'ossessione per il *display* e la presentazione contiene in questo caso ironicamente e tragicamente il suo fallimento.

In genere tendi a rappresentare le motivazioni culturali dando minore rilievo alla valenza propriamente politica?

Mi interessa molto la definizione latouriana di politica. La politica come un'atmosfera invisibile che ci circonda e che determina le forme del nostro quotidiano. Meccanismo spesso in apparenza non visibile che regola le nostre vite. Nel 2016 ho pubblicato per CCA Montreal un e-book dal titolo *Can Design*

be Devious? Un'esplorazione tra arte, filosofia della tecnica e studi urbani – scritta con i contributi di un curatore d'arte come Anthony Hudek e di un geografo come Matthew Ghandy – sulle conseguenze politiche inattese di certi oggetti, progetti di luoghi, strumenti tecnologici e così via.

Il curatore militante è un catalizzatore di nuovi orientamenti estetici?

Ma il curatore non è sempre militante?

Quelli provenienti da altri generi, con i loro eventi più o meno alternativi, fanno rimpiangere i critici di professione?

Per formazione sono sempre stato attento e molto interessato a chi vedesse le cose da un punto di vista differente. Quindi, per rispondere alla tua domanda, direi: no, mi interessano molto i curatori non specializzati, le mostre curate da Bruno Latour o gli allestimenti curatoriali d'arte di uno studio d'architettura come Kuehn Malvezzi. Con Mendini, durante una lunga intervista uscita su "Flash Art", un giorno ragionavamo proprio sulla possibilità di utilizzo degli strumenti impropri come una componente cruciale del processo creativo. René Daumal nel suo *Il Monte Analogo* (1952) ci invita a studiare i numeri come fossero zoologia o ad analizzare la linguistica attraverso la meccanica delle stelle.

I grandi spazi architettonici o urbani stimolano i creativi a realizzare opere installative di insolite dimensioni o multi-mediali? Al di là delle modalità performative e interattive,

ormai usuali nell'ambito artistico, approvi il gigantismo e la teatralità escogitati per attrarre il pubblico?

A proposito di gigantismo. Per THEVIEW Studio abbiamo immaginato una serie di mostre nelle nicchie vuote delle antiche mura della città di Genova. Insieme a Vittorio Dapelo ne abbiamo discusso con un artista come Peter Wächtler. L'idea di una serie di *desktop sculpture* in bronzo da allestire nelle minuscole cavità vuote della città. Forse un giorno il programma prenderà forma.

Le mostre collettive ideate dagli artisti possono aprire visioni inedite?

Certo! *Slip of the Tongue* – curata da Danh Vo a Punta della Dogana per Pinault nel 2015 – era una bellissima mostra. Danh è per eccellenza un artista che in modo astuto e sofisticato sceglie, ri-definisce, ri-posiziona e ricolloca. Gli artisti "sono" curatori, senza ombra di dubbio. I curatori – quelli bravi – sono un po' artisti, un po' traduttori. Figure capaci di raccontare e sintetizzare per il mondo la densità raccolta nelle opere.

2 marzo 2017

8a puntata, continua

Jos de Gruyter & Harald Thys, una veduta della mostra "ELEGANTIA", Triennale di Milano, 2017, a cura di Francesco Garruti (courtesy Triennale di Milano; ph © Gianluca Di Ioia)

