

PRATICHE CURATORIALI INNOVATIVE

curated by **LUCIANO MARUCCI**

critico d'arte e curatore, collabora a varie testate. Pubblica studi monografici, inchieste e interviste su tematiche interdisciplinari, recensioni di mostre e reportage di eventi internazionali. Risiede ad Ascoli Piceno. (www.lucianomarucci.it)

L'indagine sulle pratiche curatoriali nell'arte contemporanea nasce innanzitutto dal mio particolare interesse per l'interdisciplinarietà - sostenuta anche attraverso manifestazioni pubbliche - grazie agli effetti positivi che possono derivare dall'interazione dei linguaggi e delle diverse culture del mondo globalizzato. Altro motivo che mi ha spinto a intraprendere questa iniziativa è la necessità di proseguire, per una via parallela, l'inchiesta-dibattito sull'impegno etico-civile dei creativi e degli intellettuali, in pubblicazione su "Juliet" fin dal 2010, che credo abbia incoraggiato la ricerca artistica, giacché da un po' gli operatori visuali più attivi, le importanti esposizioni e i convegni, sollecitati anche dalle problematiche esistenziali, dialogano maggiormente con la realtà sociale in trasformazione.

Com'è noto, al di là delle sperimentazioni delle avanguardie storiche tendenti a superare i vecchi schemi espositivi, il salto strutturale, sia in senso formale che concettuale, si è verificato dagli anni Sessanta con inusuali collettive e personali, attuate da alcune istituzioni e gallerie private, che hanno dato forti impulsi al cambiamento dei modelli codificati. Da allora c'è stato un proliferare di mostre propositive, spesso in luoghi alternativi, soprattutto per incentivare l'espressione artistica e richiamare un più vasto pubblico. Sarebbe troppo lungo elencare le esperienze significative che si sono avvicendate nel tempo. Di fatto, nella rapida progressione innovativa e competitiva, che in una certa misura sopperisce alla mancanza di movimenti d'avanguardia, si è giunti ad eventi con implicazioni territoriali e socialmente partecipative, a quelli dematerializzati del video e del web, ad altri dichiaratamente coreografici.

Il percorso evolutivo, determinato dalle proposte originali che accompagnano la produzione degli artisti in mostre monografiche o di gruppo con ricadute nel sistema dell'arte, mette in discussione pure la tradizionale funzione del critico, a vantaggio di altre figure che possono ideare e applicare format inediti. Inoltre resta aperta la questione del riconoscimento o meno del ruolo del curatore come stimolatore di nuova creatività dei singoli autori e dei processi culturali legati al gusto e perfino all'etica e alla politica. Quindi, per favorire un confronto chiarificatore e costruttivo, vado coinvolgendo rappresentative personalità di diverse categorie, generazioni e orientamenti, più direttamente connesse all'attività espositiva, sulla base delle domande generali che seguono e di altre riferite alle differenti professioni:

1. Dopo le ideazioni curatoriali attuate nell'arte contemporanea fin dagli anni Sessanta in spazi istituzionali e in quelli alternativi, è ancora possibile progettare format espositivi originali?

2. Al di là della qualità delle opere presentate dagli artisti, le mostre dovrebbero avere una identità che riflette l'idea dei curatori?

3. Per realizzare eventi propositivi è indispensabile disporre di una produzione artistica inedita o innovativa?

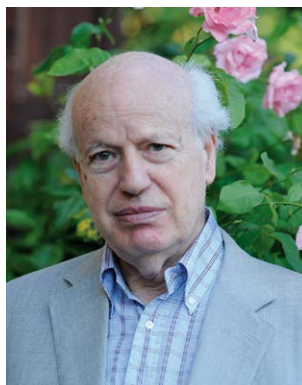
4. I curatori più impegnati, con le loro esposizioni senza limiti generazionali, linguistici, disciplinari e geografici, possono stimolare la creatività e accelerare il processo evolutivo della cultura artistica?

5. Se inventare il futuro è una prerogativa dei creativi, il critico e il curatore dovrebbero registrare l'esistente con atteggiamento neutrale assumendo un ruolo puramente informativo?

6. La sinergia con gli architetti, specie per l'allestimento delle collettive in grandi spazi o nell'ambiente urbano, offre un valore aggiunto o può rappresentare un rischio di interventi invasivi?

7. In quale occasione espositiva è riuscito ad agire in modo più soddisfacente?

8. I corsi di formazione per curatori possono avere una funzione utile?



Renato Barilli, *critico d'arte e critico letterario*

1. Ritengo che il compito principale di una mostra d'arte sia di andare a vedere dove stia andando la ricerca, di individuarne le linee di tendenza, anche nella loro dialettica o opposizione; se ovviamente si tratta di mostre rivolte a sondare l'attualità, e non a esaminare periodi storici già conclusi, di cui però è sempre possibile e utile verificare l'impatto sull'oggi. Vedo

invece con molto sospetto le rassegne di specie tematica, che molte volte consentono ai rispettivi curatori di evadere da un impegno stringente, appunto, sull'attualità.

2. Mi collego a quanto sopra. Il compito primario di indagare sul presente può essere annunciato in relazione a una certa area geografica, o a una generazione, sempre però con l'imperativo di rispondere al quesito principale: che arte che fa.

3. L'insolito e l'innovativo non devono essere cercati per forza e programma, devono scaturire nel corso stesso di una ricerca accurata, condotta anche, se possibile, con fiuto e sensibilità, tali da preannunciare il futuro, da lanciare scommesse, al solito, sull' "arte che farà".

4. Sì, certo, è loro compito, purché l'impegno curatoriale non venga inteso in senso stretto, come fosse faccenda specifica dei famigerati *curators*, contro cui ho in atto una polemica. La loro preoccupazione, in genere, è di non fare passi falsi, di proteggere una omertà di categoria, impegnata a difendere il sacro *gotha* dei valori già acquisiti, evitando che i fantasmi del passato escano di scena, e continuando a sparare per solidarietà sui loro cadaveri. Le Biennali e Documenta sono pieni di questi stanchi omaggi ai "soliti noti", mentre andare a

individuare nuove presenze è scomodo e rischioso, e i *curators* più sono noti e riconosciuti, meno vogliono rischiare.

5. L'informazione, ampia, impregiudicata, è una funzione molto importante e utile, e dunque sarei ben lieto se le grandi rassegne mondiali o nazionali adempissero in modo scrupoloso e puntuale a un tale compito. Ma certo, se il curatore - che per me dovrebbe essere un critico militante con un solido sfondo storico-culturale alle spalle - fosse in grado di fare qualche scommessa ardita, non sarebbe un male.

Indubbiamente la collaborazione tra artista e curatore è fondamentale. Quella tra curatori è auspicabile?

Insisto a dire che il curatore non deve identificarsi col ruolo professionale del *curator*, che dovrebbe essere svolto da quello che in passato veniva appunto definito il critico militante, quale per esempio io sono stato in tutta la mia carriera, assieme a tanti altri, quali Calvesi, Crispolti, e gli stessi Celant e Bonito Oliva, anche se verso questi due ultimi non mi sono mancati certo i motivi di dissenso. Ho invece ormai la mia guerra accanita contro il *curator*, il quale, sì, ha l'abitudine di spiare, almeno con la coda dell'occhio, il collega, legato a lui o a lei da un rapporto di omertà che invita a insistere su un pacchetto di nomi da scambiarsi reciprocamente e da tutelare, evitando che escano dal giro che conta. Una collaborazione del genere è soltanto nociva e rischia di rendere intercambiabili tra loro le varie rassegne, con nomi di spicco che passano invariabilmente dall'una all'altra.

6. Il rapporto con gli architetti costituisce un aspetto delicato e non privo di pericoli. Infatti l'architetto, essendo indubbiamente pure lui un artista, non vuole mancare di lasciare la sua impronta, e questa può essere divaricata rispetto agli intenti del curatore. Quindi tra l'uno e l'altro ci deve essere una buona armonia, se no può risultare una sottile o palese dissidenza, come è capitato molte volte anche a me di sperimentare. Meglio in questi casi fare a meno dell'architetto, che oltretutto appartiene a una categoria professionale protetta cui spetta una consistente remunerazione, tale da causare una difficoltà

economica in più, se il budget della mostra è limitato.

7. Direi che in genere, anche perché quasi sempre mi sono trovato a operare in condizioni di ristrettezza economica, ho potuto fare a meno del costoso intervento professionale di un architetto, in definitiva con sollievo e semplificazione della mia attività.

8. No, purtroppo è una brutta piega presa di recente dal mondo universitario, dove pullulano i master che promettono di rilasciare un diploma di *curator* con appena sei mesi di frequenza, ma in realtà appena tre. Sono troppo pochi, bisogna che alle spalle ci sia una buona laurea, oggi si dovrà dire magistrale, di cinque anni, con solida conoscenza della storia dell'arte e della cultura in genere. In particolare, spezzo una lancia a favore della mia disciplina, benché insolita, denominata Fenomenologia degli stili, a sua volta caratteristica del corso DAMS (Discipline dell'Arte, Musica e Spettacolo).

Delle varie mostre che ha curato presso spazi istituzionali coinvolgendo artisti affermati, perché ha suggerito di far riprodurre un'immagine della Biennale dei Giovani 2014 con esposizione a Bologna e a Rimini?

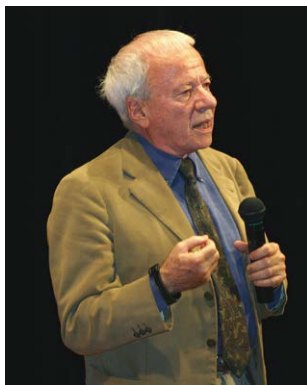
Caro Marucci, la risposta è semplice, si tratta dell'ultima mostra da me organizzata, assieme a due eccellenti critici, e, prego di prendere nota, non *curators*, ovvero persone che pubblicano libri e saggi e che insegnano, l'uno, Bartorelli, all'Università, l'altro, Molinari, all'Accademia di Belle Arti, e dunque con solida preparazione storico-teorica. Inoltre ho voluto documentare una mostra in cui realizzo, assieme a loro, l'autentica vocazione del critico militante, che è quella di andare a contattare direttamente gli artisti, a parlare con

Biennale Giovani 3, Bologna, Accademia di Belle Arti, 2014. Da sx opere di: Roberta Grasso, "Tessere di un diario", 2012; "Soft", 2011; "25€/etto", 2013; Nicola Genovese, "Skins#4", 2013; "Skins#1", 2013 (courtesy dell'Artista); Federico Lanaro, "Focus", 2013 (courtesy Studio d'Arte Raffaelli, Trento); Laura Giovannardi, "Contenzione", 2013; Chiara Camoni, "Sul perché in natura tutto avvolge a sinistra", 2013 (courtesy Galleria SpazioA)



loro e del loro lavoro, senza stare a preoccuparsi delle graduatorie internazionali. Purtroppo il vivaio italiano è ignorato dalla categoria, fatua, irrisoria, superficiale, dei *curators* ufficiali, sul tipo di Enwezor, che si limita a far cadere la sua scelta su due artiste già comparse in quasi tutte le Biennali precedenti, perfetto esempio di chi non vuole rischiare nulla e viaggiare protetto dal consenso generale e omertoso della sua categoria.

20 maggio 2015



Achille Bonito Oliva, *critico d'arte, saggista e curatore*

1. La mia esperienza poggia proprio sulla capacità progettuale del critico o del curatore.

Per quanto mi riguarda ho sopperito alla mancanza di spazi istituzionali o di quello che in Italia negli anni Settanta e Ottanta diventerà il sistema dell'arte. Ricordo *Amore Mio* di Montepulciano nel '70, *Vitalità del Negativo* dello stesso anno, *Contemporanea* del '73 nel

parcheeggio di Villa Borghese, *Avanguardia*, *Transavanguardia 68-77* del 1982 nelle Mura Aureliane. Procedendo, anzi ricordando, *Aperto '80*, in cui per la prima volta ho presentato a livello internazionale la *Transavanguardia* alla Biennale di Venezia. La mostra fu fatta ai Magazzini del Sale, ma non è lo spazio che fa l'arte, non è l'abito che fa il monaco. Penso che sia fondamentale e centrale una concettualità critica in grado di sviluppare due livelli di scrittura, una saggistica e una espositiva. Questa doppia capacità appartiene, credo, alla mia generazione, l'ultima in grado di giocare su questi diversi piani sia istituzionali che alternativi.

3. Sono convinto che un grande critico d'arte progetti il passato oltre che presentare il presente e ipotizzare il futuro. In qualche modo i lavori scelti con un criterio selettivo e con un metodo preciso alla fine non hanno mai segni antiquariali. Sono sempre presenti, per cui le opere storiche e quelle attuali possono partecipare benissimo ad un evento espositivo, senza differenza.

4. Lo sto dimostrando con la mia trasmissione televisiva *Fuori Quadro*, al secondo anno: nove puntate su Rai 3, ogni domenica alle 13,15. Ma l'avevo già ipotizzato con il mio primo libro *Il territorio*

Sotto: Christo, "Wrapped Roman Wall" (Porta Pinciana, particolare), 1973, 7 Km di tessuto polimerico e corde, azione in plein air nell'ambito della mostra "Contemporanea"; a destra: Luigi Ontani fotografato il 10 ottobre 2015 davanti ad "AlnusThaiAurea" 2002, albero e sei maschere di cartapesta, 350 x 350 x 400 cm, opera esposta al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, mostra diffusa "L'Albero della Cuccagna. Nutrimenti dell'arte" (courtesy l'Artista e MANN; ph Studio Ontani, Roma)



magico (scritto nel '69) con *Contemporanea*, fino ad arrivare alla Biennale di Venezia da me diretta nel 1993. La multimedialità con gli sconfinamenti è un effetto inevitabile dell'evoluzione del linguaggio dell'arte; la postmodernità è il complesso entro cui si agisce e i suoi valori si trovano nella contaminazione, l'assemblaggio, la riconversione. Tutti procedimenti - procedure concettuali, mentali, critiche - che permettono un'espansione espositiva e la formazione di un nuovo gusto collettivo. Secondo me l'arte deve promuovere nuovi processi di conoscenza e la critica crea l'evento pubblico in cui avviene anche una competizione collettiva. D'altra parte che cosa è l'arte contemporanea? È il massaggio su un muscolo atrofizzato nella sensibilità collettiva.

La tempestiva focalizzazione di artisti emergenti e di fenomeni evolutivi mediante le mostre in fondo prova che il curatore militante può conferire plusvalore alla qualità delle opere degli artisti presentati. Non ritieni che la tua attività critica - con teorizzazioni, tradimenti o legittimazioni - possa contribuire a stimolare la ricerca artistica?

Direi che la mia biografia culturale esemplifica la capacità di passare dalla storia alla geografia, di scrivere un libro sul Manierismo, *L'ideologia del traditore* per esempio, e di teorizzare la *Transavanguardia*; di insegnare all'Università "La Sapienza" di Roma e di essere tuttora responsabile scientifico del Master of Art alla "LUISS"; di scrivere sui giornali specializzati, di collaborare a "la Repubblica", produrre mostre: ne ho fatte moltissime in Italia e in giro



per tutto il mondo. Inoltre anche lavorare come sto facendo adesso a progetti che non siano performativi, che non poggino su un film come evento. Le *Stazioni dell'Arte* di Napoli sono il segno di un'azione progettuale molto significativa. Scegliamo dei grandi architetti, archistars, che producono la loro stazione nella metropolitana; io seleziono gli artisti che in maniera adeguata possono partecipare con un'opera della loro tipologia linguistica. Ecco che ho creato un "museo obbligatorio", dove la gente ogni giorno passa, ripassa, educa lo sguardo e sviluppa una familiarità con l'arte contemporanea. Questo è dimostrato dal fatto che non si sono verificati atti di teppismo, che tutte le opere sono rispettate e tutti considerano il progetto come un orgoglio della città. Nello stesso tempo sto realizzando con Electa l'enciclopedia *I Portatori del Tempo*, in cinque volumi, in cui sviluppo il tempo come quell'elemento che fa irruzione nel XX secolo e porta trasformazioni e deragliamenti in tutti i linguaggi. Nella mia ottica, sempre interdisciplinare e multimediale, ho individuato cinque temporalità: il "Tempo Comico" partendo da Nietzsche; il "Tempo Interiore" da Freud, il "Tempo Inclinato" da Einstein; il "Tempo Pieno" da Bergson; il "Tempo Aperto" da Wittgenstein. Ho affidato l'introduzione di ogni volume a un filosofo. Il primo a Massimo Cacciari; il secondo a Franco Rella; il terzo a Giulio Giorello e così via. E ho chiamato nove giovani studiosi di diverse discipline - dal teatro al cinema, alle arti visive, all'architettura, alla musica, alla fotografia, ai new media, alla letteratura, eccetera - i quali rileggono la storia dell'arte contemporanea dal secolo scorso, a partire dallo specifico tempo di cui ci occupiamo. E poi anche il master dell'arte contribuisce a sviluppare un'attività capace di produrre teoria e azione, scrittura saggistica ed esposizioni, nel mio caso anche scrittura comportamentale; a promuovere un modello di critica creativa che ha dato corpo al critico e protagonismo alla critica d'arte. E, per tornare alla pratica curatoriale, a settembre avvierò *l'Albero della Cuccagna. Nutrimenti dell'arte*, mostra diffusa, patrocinata da Expò 2015, che invaderà la penisola per far riflettere sui temi dell'alimentazione e sulle sue implicazioni sociali.

5. Come critico creativo ho progettato anche il passato. Ho riletto il Manierismo; teorizzato l'ideologia del traditore come quell'atteggiamento che ha sviluppato un'attitudine protoconcettuale dell'arte. Il Manierismo ha spostato il metodo creativo da quello dell'invenzione a quello della creazione dimostrando che effettivamente è la matrice del contemporaneo fino ad arrivare al neo-manierismo della Transavanguardia. Quindi, progettare il passato, riconoscere il presente e ipotizzare il futuro.

6. Essendo stato il primo critico che ha messo sul tappeto la questione della scrittura espositiva, ripeto che è interessante la collaborazione con gli architetti e, se si ha personalità, è possibile un dialogo capace di stabilire un discorso attraverso il quale lo spettatore sviluppa piacere e conoscenza. Dunque il pericolo dipende da una forza etica, culturale e anche psicologica del critico che si confronta con l'architetto chiamata a collaborare alla realizzazione dell'esposizione. **Contemporanea di Roma e Aperto '80 della Biennale d'Arte di Venezia possono essere considerate le tue esposizioni più generative?**

Ecco, "progettare il passato" come anche in *Vitalità del Negativo*. Recentemente *October*, una grande rivista teorica che si stampa negli Stati Uniti - diretta da Rosalind Krauss e Benjamin Buchloh - dopo 45 anni ha duplicato 20 pagine per una rilettura di *Vitalità del Negativo*. Una mostra che a distanza di tempo ha dimostrato la capacità di anticipare il futuro; che aveva stabilito un confronto con la situazione degli anni Sessanta creando delle prospettive. È la conferma che io metto anche *Vitalità del Negativo* tra le grandi mostre che ho fatto, oltre a quelle da te citate, fino ad arrivare a *Minimalia* che ha chiuso il secolo scorso con l'arte italiana al PS1 di New York.

Se non sbaglio il tuo protagonismo in una certa misura si manifesta pure attraverso eventi che indubbiamente hanno una forte visibilità dal lato estetico e concettuale.

Certo i miei numi confermano il mio narcisismo frontale, esplicito, pubblico. Dopo aver assistito a questa sorta di perenne lateralità

accademica dei professori, dei cosiddetti critici universitari, ecco che io ho voluto dare centralità ed esposizione anche al corpo. La prima volta ad *Amore mio* in catalogo, dove le mie nove pagine erano occupate sistematicamente da una foto fattami da Ugo Mulas su cui scorreva una lunga citazione delle considerazioni sulla morte di Nietzsche. Poi ho continuato a inserire le mie foto nei cataloghi fino ad arrivare ai nudi su *Frigidaire*, perché l'arte mette a nudo il critico. Ho pensato che fosse anche un modo di dimostrare una qualità erotica dell'assedio che egli fa quando parla d'arte e guarda un'opera. È una visibilità che convalida quello che io penso: il narcisismo è il motore ecologico della vita di tutti gli uomini. Siamo tutti creativi, poi gli artisti sono creatori, ma la cosa è diversa. Nello stesso tempo nella contemporaneità - in un'epoca come la nostra in cui abbiamo superato lo storicismo anche crociano che è stato importante - pure se ci ha un po' afflitto, non ci può essere un rapporto gerarchico tra artista e critico. L'arte e la critica sono complementari tra loro e servono a realizzare e a produrre cultura contemporanea.

20 luglio 2015



Dorfles al MACRO (26/11/15, ph L. Marucci)

Gillo Dorfles, critico d'arte e curatore, saggista, pittore

- 1.** Credo che sia sempre possibile perché l'originalità è dell'artista. Ogni anno abbiamo nuovi operatori visuali che appaiono sulla scena, perciò l'importante per chi cura una mostra è trovare forme espressive originali senza rifarsi sempre agli stessi autori.
- 2.** Certamente. Ogni mostra ha le sue caratteristiche. Dipende non solo dal curatore, ma dalla situazione artistica trattata.
- 3.** La cosa migliore sarebbe realizzare una struttura inedita.

Un momento del Concerto-improvvisazione, tenuto all'aperto nell'ambito dell'VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto "Al di là della pittura" (1969), con Vittorio Gelmetti alla tastiera elettronica, Steve Lacy al sax soprano, Giuseppe Chiari alla chitarra, Franca Sacchi al megafono (courtesy Archivio L. Marucci; ph Emidio Angelini)



Naturalmente non sempre c'è sulla piazza un artista degno di essere incluso nel progetto, per cui sarebbero necessari i due aspetti: un gruppo di artisti emergenti, ancora non consolidati, e uno di artisti conosciuti, già sperimentati.

4. Non sempre essi hanno una buona visione del futuro. Non bisogna fidarsi troppo delle loro qualità...

5. No, anche colui che amministra la creazione dovrebbe assumere il ruolo di creatore.

Il rapporto tra artista e curatore è sempre produttivo?

È opportuno, anzi, ritengo che il curatore debba seguire l'artista almeno per un certo periodo. Non può scrivere di un artista senza aver ben conosciuto le varie tappe del suo cammino.

6. Ovviamente lo spazio è importante. Dipende molto da quale sia quello a disposizione del curatore e quindi dell'artista.

Mi pare che negli ultimi tempi si sia ridimensionata la posizione degli architetti - una volta dominante - rispetto a quella degli artisti.

Direi che gli architetti sono un po' meno indispensabili.

7. Ricordo la Biennale d'Arte di San Benedetto "Al di là della pittura" del 1969, che curammo insieme. Fu una delle prime ad avere carattere interdisciplinare, multimediale e spettacolare in senso interattivo, sia nella sede dell'esposizione che nell'ambiente naturale e urbano. Era stata propositiva perché avevamo preso in considerazione tempestivamente le nuove esperienze artistiche e altri linguaggi che solitamente erano tenuti fuori dalle mostre d'arte, come il cinema e la musica.

8. Naturale, però la stretta economica ne condiziona l'organizzazione e la partecipazione.

13 maggio 2015



Hans Ulrich Obrist, critico d'arte e curatore

1. Certamente, come diceva Marcel Duchamp - e Richard Hamilton lo citava spesso - ci ricordiamo soprattutto di mostre che inventano nuove regole del gioco e nuovi format. E in questo XXI secolo ci sono artisti che ci portano a inventarli. Oggi non è soltanto questione di spazio, ma anche di tempo. Per esempio, abbiamo appena inaugurato la grande personale di Philippe

Gilbert & George davanti a due loro opere esposte nella mostra "Take Me (I'm Yours)", Museo Moma de Paris, 20 ottobre 2015 (ph L. Marucci)



Una veduta della mostra "H {N}Y P N{Y} OSIS" (2015) di Philippe Parreno a Park Avenue Armory di New York (ph James Ewing)

Parreno al Park Avenue Armory di New York, dove l'artista ha presentato un'opera d'arte totale: il nuovo film *The crowd* e quelli precedenti in una coreografia nello spazio e nel tempo. Come faceva Diaghilev, Parreno ha lavorato con compositori, con il pianista francese di origine russa Miklail Rudy e ha attuato un programma di due ore e quaranta. Rimane la mostra come rituale accessibile a tutti. Non è come una performance che comincia alle 6 o alle 7. Tu puoi andare dalle 10 di mattina alle 7 di sera e fermarti il tempo che vuoi. La cosa interessante è che gli artisti stanno riflettendo su come i visitatori possano passare il tempo nelle mostre. In generale la gente sta pochi secondi davanti a ciascuna opera. Quindi è importante che gli artisti ci stimolino a restare ore e ore tra queste coreografie. Nello stesso tempo siano nell'età digitale, gli allestimenti includono anche tale dimensione e c'è la controtensione, così sentiamo un nuovo desiderio del *live* di cui ho parlato con te in interviste precedenti. Ecco allora nuove forme di mostre come quelle di Tino Sehgal. Abbiamo artisti che, nella tradizione di Duchamp e Hamilton, inventano nuove regole su come allestire lo spazio. La questione dell'esperimento delle mostre continua anche in questo secolo.

2. Etel Adnan dice che l'identità è movimento, è fluida, non è fissa. È un sistema che può svilupparsi. Oggi l'arte deve vivere. Ho appena inaugurato una mostra curata per la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino: una personale dell'artista americano Ian Cheng, il quale espone un film che è uno *smart things* con *smart* oggetti di frigorifero non inerti ma organismi viventi, che ci parlano, diventano un *feedback*. Nello stesso tempo abbiamo una casa *smart* fatta da Bruce Sterling, il grande futurologo, scienziato e scrittore di transfiction, che a Torino collabora con la Ditta Arduino, un'azienda al centro di questa rivoluzione digitale. Tutti gli oggetti sono in dialogo con gli utilizzatori, gli abitanti della casa. Ian Cheng ci presenta un film che non è mai lo stesso. Fino ad ora, quando entravamo in un museo, eravamo abituati a vedere i film in *loop*. C'è una mostra, guardi il film che dopo 20-30 minuti finisce e ricomincia, con un inizio e una fine. Gli artisti del XXI secolo ci fanno vedere film senza un inizio e una fine, che continuano a cambiare, a sviluppare. Se tu

oggi visiti la mostra di Torino, ne vedi una diversa da quella che ho visto io due-tre settimane fa. Ci sono due schermi in cui le immagini si automodificano continuamente, addirittura appare una nuova lingua. Le opere della mostra diventano accadimenti biologici, metabolismi, quindi vivono, vivono.

3. Penso che sia importante la sorpresa; l'idea di una straordinaria esperienza mai fatta prima, che non è soltanto uno spettacolo; può essere anche nell'ordine della critica allo spettacolo, in un certo senso un rallentamento. Nella nostra società, in cui si registra un'esplosione dell'informazione, l'arte spesso si trova in posizione di resistenza. L'aumento delle informazioni non porta soltanto aumento di memoria; all'opposto si potrebbe dire che la media è al centro stesso della rivoluzione digitale, come abbiamo discusso nel 2012 in *Memory Marathon*. Gli artisti protestano contro la dimenticanza. Con gli allestimenti ci può essere un desiderio di rallentamento o una diversità. Io penso che la globalizzazione ci porti alla omogeneizzazione e molto spesso gli artisti sono critici contro di essa. Ci parlano di mondialità, come dice Eduard Glissant; fanno un discorso di differenze che è contrario all'omogeneizzazione. Il nuovo progetto, che stiamo attuando con Daniel Birnbaum e Philippe Parreno, sarà una collettiva che organizzeremo fra due anni, la realizzazione di un lavoro sulla resistenza che il filosofo francese Jean François Lyotard aveva pensato verso la fine della vita ma che non riuscì ad attuare. Noi lo realizzeremo per lui. Dunque, non sarà una mostra nostra ma di Lyotard, di un morto, di un *ghost*, e noi saremo coloro che aiutano, cioè i catalizzatori.

4. Rallentarla o differenziarla. Non posso dire che il curatore possa accelerare. L'obiettivo del curatore è quello di lavorare in modo molto stretto vicino all'artista. Non si tratta solo di fare, ma di ascoltare, guardare e riguardare; poi di sviluppare le mostre che ovviamente richiedono molto tempo. Penso che il ruolo del curatore sia quello di mettere in relazione non soltanto oggetti, ma gente; di creare delle situazioni. Chiaramente oggi la situazione è molto più globale di vent'anni fa, quando io ho cominciato. Non siamo più nella prima fase della globalizzazione, perché viviamo in un momento di estrema esplosione, il più avanzato per la tecnologia. Ripeto: come diceva Glissant, dobbiamo trovare modelli di mondialità, di dialogo. In Europa attualmente troviamo molte forme di rifiuto; i nuovi nazionalismi rifiutano il dialogo globale e questo non va. Dobbiamo trovare modi per incontrare l'altro, cambiare, non omogeneizzare. E per gli allestimenti del XXI secolo dobbiamo progettare mostre che ci portino in una logica globale, in modo da non annullare le differenze, ma di produrle. Per questa ragione è interessante l'allestimento *Arcipelago* che Glissant (mio amico molto stretto) ha proposto nel suo museo non realizzato, che avrebbe voluto in Martinica, il suo paese. Egli diceva che l'allestimento non deve essere continentale, non omogeneizzante, ma piuttosto come un insieme di isole, il più *sheltering*, il più *welcome*, che non si impone. E noi oggi vediamo nascere allestimenti arcipelago. La mia ricerca è su come essi possano essere effettuati.

Più volte nelle nostre conversazioni hai sottovalutato il ruolo inventivo del curatore, a cui invece io credo. Sei troppo modesto. Quando fai delle scelte, dai certamente delle indicazioni, quindi acceleri certi processi.

Sì, è vero, possiamo essere catalizzatori di nuove situazioni mettendo opere insieme, gente insieme, ma penso che molto spesso i progetti siano lenti, richiedano tempo per essere attuati. L'importante è fare il *change*, come ha detto Elise Ballard. Il *change making* è opera del curatore. In questo senso non è solo un *change* di relazioni, di rapporti materiali, ma si deve mettere insieme la realtà che produciamo.

Anche le tue discussioni pubbliche su argomenti d'avanguardia possono contribuire alle trasformazioni culturali...

Le trasformazioni sono importanti. La trasformazione delle società, delle istituzioni, delle nostre stesse identità. È uno dei grandi temi del XXI secolo compresa la transessualità. Saranno l'argomento

della Maratona 2015. Stiamo lavorando anche con Tino Sehgal, Dorothea Von Hantelmann, Bruno Latour ... Spero che tu e tua moglie possiate venire in ottobre a Londra, dove potremo continuare questi meravigliosi dialoghi. Ora devo andare...

Devi andare?!

Ho pochi minuti...

Ho altre domande... Sarò certamente alla Maratona, ma cerchiamo di concludere adesso perché in quei giorni sei occupatissimo, anche durante i rari e brevi break.

5. L'informazione non basta, anche se ce n'è già molta. La generosità è importante e io cerco di offrirla; non bisogna tenerla per noi. In questo senso è un sistema *open source*; molte mostre e interviste lo sono; molto più che semplici informazioni. Si tratta di trasformarle in saperi.

6. Il mio nuovo libro che si intitola *Lives of the Artists Lives of the Architects* è un omaggio a Vasari. È stato pubblicato la settimana scorsa da Penguin, ma non ancora in Italia. In questo libro si tratta della relazione tra arte e architettura, fondamentale nel nostro secolo perché abbiamo avuto molto segregazione, frammentazione di discipline. Il manifesto di Bruno Latour dice che occorre fare alleanze. Io credo molto in questo. Il lavoro del curatore sta anche nel creare alleanze tra arte, architettura, design, scienza; costruire ponti per me è stato fondamentale fin dall'inizio.

Le Maratone, in cui intervengono esperti di discipline diverse, e le mostre attuate alla "Serpentine" sono le manifestazioni che caratterizzano maggiormente la tua attività curatoriale?

Le Maratone sono una piccola parte del mio lavoro. Il principale è alla "Serpentine" dove organizziamo 10 mostre all'anno tra personali e collettive, abbiamo i padiglioni annuali e altre cose. Ma con le maratone, che sono il nostro festival dei saperi, stabiliamo, per esempio, rapporti internazionali. Inoltre ci sono i miei libri. Quindi, molte realtà parallele. Per metà della settimana io sono a Londra, ma viaggio ogni week end per progettare mostre come quella di Parreno a New York o di Jan Cheng a Torino, di cui ti ho parlato. Negli anni Novanta viaggiavo sempre; adesso solo dal venerdì alla domenica. *Basilea, 19 giugno 2015*



Fabio Sargentini, Teatro Due, Roma, 2004

Fabio Sargentini, gallerista, attore, regista, scrittore

La tua decisione di dirigere una galleria d'arte, al di là dei personali interessi per le avanguardie, era indotta anche dalla naturale vocazione-ambizione di attore-autore-regista?

Come scrive Scott Fitzgerald nel romanzo *Tenera è la notte*, un uomo può avere una, raramente due grandi idee nella vita. Credo che l'intuizione di fare del garage di via Beccaria una galleria d'arte sia stata per me di tale portata. Quella mossa ha rivoluzionato il modello di spazio espositivo vigente, da negozio o appartamento proprio di una mentalità borghese, addomesticato, a un luogo reale, duttile, pulsante di energia creativa. Anche gli americani ne

furono influenzati e discesero dai grattacieli di Manhattan ai piani bassi dei loft di Soho. Dunque, la mia fu un'intuizione mondiale. La domanda semmai è: ne ho avuto una seconda? Perché già con questo gesto mi ponevo su un piano creativo proprio, che offriva agli artisti



Sargentini osserva i cavalli di Kounellis che entrano a L'Attico di via Beccaria, 14 nel gennaio 1969 (courtesy Galleria L'Attico, Roma; ph Claudio Abate)

opportunità mai viste prima, ma nel contempo mi metteva di fatto in antagonismo con loro.

Indubbiamente tra le operazioni più dirompenti di allora emergevano quelle di Pascali, Kounellis, Mattiacci, De Dominicis, ma sorprendevo pure gli eventi sulla musica e la danza - inusuali per una galleria privata - in cui facevi interagire discipline diverse. Tutti quegli appuntamenti 'spettacolari' erano in linea con i tuoi orientamenti teatrali? Ci sono stati altri momenti della tua attività che hanno stimolato gli artisti a guardare oltre e a determinare l'evoluzione dei modelli espositivi consolidati?

Spostare la galleria dall'ultimo piano di un palazzo storico di piazza di Spagna nel garage underground di via Beccaria è stato come girare l'interruttore della luce. Si è illuminato per gli artisti un palcoscenico che li ispirava, faceva immaginare modi diversi di esprimersi, superando lo steccato delle arti. Manifestazioni di arte visiva, musica, danza, teatro si sono susseguite nel garage intrecciandosi e influenzandosi a vicenda. Kounellis ci espose i cavalli vivi e fu la mostra inaugurale che rivelò al mondo dell'arte l'esistenza del nuovo spazio rivoluzionario. Mattiacci ci entrò con il rullo compressore tracciando un percorso sulla terra di cui aveva cosparso la galleria. De Dominicis dispose in semicerchio, come un grande tableau vivant, i segni viventi dello Zodiaco. Purtroppo Pascali, colui che col suo mare bianco mi aveva fatto balenare il cambio di spazio, era già morto. Mi sono sempre chiesto come Pino avrebbe sfruttato il garage con la sua esplosività. Anche Merz lasciò il segno esponendo direttamente la Simca con la quale era venuto da Torino con Marisa. Così, insieme agli artisti, anch'io crescevo e maturavo maggiore consapevolezza delle mie

doti di creatore. Una spinta decisiva in questo senso mi venne dagli americani, in primis Simone Forti, che mi aprì gli occhi sulla sintonia che c'era a New York in quegli anni tra scultori, musicisti, danzatori. E fu così che nacquero i Festival di musica e danza al garage, che videro il debutto europeo di La Monte Young, Terry Riley, Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Joan Jonas, Deborah Hay, Philip Glass, Steve Reich, Charlemagne Palestine... L'Attico divenne il riferimento e il quartier generale di questi artisti in Europa. Il vento della performance iniziò a soffiare forte e si riverberò anche nelle gallerie di New York fino ad allora refrattarie ad accogliere un'arte effimera, difficilmente commerciabile. È qui che nasce il mio apprendistato al teatro, facendo l'assistente a Simone, a Trisha, a Joan, e apprendendo i ritmi, le pause, i suoni, le luci dalle loro performance. Mi ci sono gettato dentro a capofitto. La mia ambizione di creatore in prima persona, sin lì manifestata attraverso la fondazione di nuovi spazi espositivi (più tardi, oltre al garage, l'appartamento affrescato di via del Paradiso che apre alla citazione) trovava una base solida su cui poggiarsi. **Nel tuo caso, quindi, è irriverente usare il termine "protagonismo", giacché gran parte della tua azione è connotata da performance delegate, rafforzate dalla creatività degli artisti coinvolti.**

Mi è stato spesso imputato di plagiare i giovani artisti. Ho sempre respinto questa interpretazione. È vero, si instaurava tra noi un rapporto di identificazione, una fusione tra la mia creatività repressa e la loro allo stato nascente. Un rapporto di onnipotenza che li ha portati a dare il meglio di sé. Il mio contributo non ha mai superato un certo limite, altrimenti tutta la costruzione sarebbe caduta miseramente come un castello di carte. Ho dato il mio appoggio ai giovani artisti che avevano la stoffa per meritarselo. Tutti coloro con i quali ho lavorato hanno fatto splendide cose con me. Ma poi, staccandosi, i migliori hanno continuato a farle. Poiché avevano un mondo da raccontare, accanto alla manualità, che da sola non basta. Manualità che io non ho mai posseduto. E mai infatti, essendone consapevole, mi ha sfiorato l'idea di propormi come pittore o scultore. **Anche la mostra *Contemporanea* progettata da Achille Bonito Oliva nel parcheggio di Villa Borghese - di cui avevi curato le sezioni musica e danza, dando maggiore visibilità ai tuoi programmi propositivi - per certi aspetti discendeva dalle tue scelte trasgressive. Probabilmente l'approccio che sostanzialmente differenziava le tue esposizioni multidisciplinari offriva occasioni per superare la specificità linguistica ed esplorare nuovi territori.**

L'abbinamento di musica e danza, promosso da me al garage nel 1969 e nel 1972, era d'avanguardia assoluta e fu recepito da Bonito Oliva al momento di progettare *Contemporanea* al garage (!) di Villa Borghese nel 1973. La mostra fu importante, ufficializzò a livello planetario il lavoro de L'Attico e la commistione delle arti che si andava affermando. Curare le sezioni di musica e danza all'interno di *Contemporanea* fu per me una grande soddisfazione e una fatica titanica. Potevo riportare a Roma tutti gli artisti di musica e danza a spese delle istituzioni e non già con le lirette uscite di tasca mia! Achille vide lungo e *Contemporanea* segna una data storica. È da qui, dalle scelte sull'effimero de L'Attico prima, e dal loro riconoscimento istituzionale in *Contemporanea* poi, che nascerà l'Estate romana di Nicolini qualche anno più tardi.

Fin dagli esordi hai creduto al ruolo del critico militante che non si poneva passivamente al servizio degli artisti, delle gallerie private e delle istituzioni?

Ho sempre avuto una grande ammirazione per chi ha una bella penna. All'inizio dell'attività i consigli dei critici ebbero una grande importanza per mio padre e me. Ci confortavano i loro pareri, valutavamo i nostri passi appoggiandoci ad essi. Il testo di presentazione in catalogo era per noi un vanto. Diventò per gli stessi critici ambito. Questo dava alla galleria un'identità intellettuale, L'Attico non è stata mai un'impresa commerciale. Col tempo, separandomi da mio padre, ho mantenuto rapporti proficui con i critici divenuti compagni di strada, parlo di Calvesi, Rubiu, Boatto, che però mai svolsero per me un ruolo di

curatori. Ci mancherebbe! Le mostre le ho sempre ideate e curate di persona. A loro delegavo i testi, ne apprezzavo la scrittura. Ora da qualche anno, salvo rare eccezioni, sono arrivato a scriverli da solo. Perciò nei critici ho visto precipuamente lo scrittore, con un linguaggio e una competenza specifici, mai il curatore.

L'allagamento della Galleria-garage, prima di lasciare quella sede, forse era stata la tua azione più inventiva e autonoma, anche se poteva far pensare alle realizzazioni di Pascali come il mare nella sede precedente o le installazioni "32 mq di mare" e "Confluenza", entrambe del 1967.

Avevo lasciato L'Attico di piazza di Spagna trasformando la galleria in una palestra: la mostra *Ginnastica mentale*. Quel gesto mi aveva aperto la strada verso il garage. E quando anche questo spazio ha esaurito la sua funzione, l'ho abbandonato allagandolo. Ho sempre detto che a monte di questa azione ci sono Pascali e De Chirico. Per quattro anni, dal 1972 al 1976, ho mantenuto attivi i due spazi, via Beccaria e via del Paradiso. A seconda dei gusti, Beuys sceglieva il garage spoglio e Gilbert & George l'appartamento affrescato. Ma quando allagai il garage lo feci perché la performance era agli sgoccioli, si rientrava nel quadro, e via del Paradiso si attagliava perfettamente al nuovo corso citazionista.

In assenza di tendenze d'avanguardia è ancora possibile progettare format espositivi così originali dopo le ideazioni curatoriali attuate fin dagli anni Sessanta in spazi istituzionali e in quelli alternativi?

Da tempo la situazione è bloccata. Fiere ed aste hanno sostituito la galleria d'arte privata, non meno dei musei d'arte contemporanea, che prima non c'erano e adesso bruciano le potenzialità dei giovani artisti impedendo loro di maturare lentamente. La galleria d'arte oggi ha un senso soltanto come multinazionale, vedi Gagosian, che ne ha una dozzina sparse per il mondo. L'arte è divenuta merce, mero business.

Fabio Sargentini, allagamento de L'Attico di via Beccaria, giugno 1976 (courtesy Galleria L'Attico, Roma)

Per concludere, le tue esibizioni teatrali rappresentano un'ulteriore evoluzione delle azioni sperimentali attuate negli spazi inusuali?

Sì, il mio interesse per lo spazio ha avuto un'evoluzione nel teatro. La mia ambizione di creatore si è realizzata in pieno negli spettacoli teatrali, il primo fu *Peter Pan* nel febbraio del 1979 al Beat '72, la cantina per eccellenza dove si svolgeva la sperimentazione teatrale romana. In *Peter Pan* c'erano già due sipari e due pubblici e il palcoscenico nel mezzo vibrava di oggetti in movimento riferiti all'adolescenza: un'altalena che dondola, una freccia infissa al suolo che vibra, la pallina di una roulette che gira senza mai fermarsi, un aquilone che volteggiava, un grammofono che s'incanta...: tutti oggetti idealmente mossi da una bacchettina scintillante di Peter Pan, interpretato da mia figlia Fabiana di dieci anni nel suo costume da folletto. Introducevo così il concetto di installazione nel teatro sperimentale e i teatranti rimasero a bocca aperta. Ebbi splendide recensioni dai critici migliori, da Cordelli a Siciliano. Finalmente ero un artista puro, un autore e regista. Al tempo stesso mi ero spogliato volontariamente della galleria per non dare adito a confusione di ruoli. E quando l'ho riaperta, dopo quattro anni di spettacoli, sapevo d'essere un autore e potevo permettermi di riappropriarmi del gallerista. Negli ultimi anni a via del Paradiso ho affiancato allo spazio propriamente espositivo un teatrino di quaranta posti. Con mia moglie Elsa Agalbato, attrice e regista, abbiamo costituito un binomio che dà i suoi frutti. Lei ha portato con sé la recitazione, l'attore, e io ci metto concetti e immagini. Funziona! Il bello è che anche gli artisti usano il teatrino per esporvi quadri e sculture in occasione delle mostre. E funziona anche per loro!

2 ottobre 2105

1ª puntata, continua

