

[Titolo](#) || Storia di una galleria

[Autore](#) || Giovanni Carandente, Fabio Sargentini

[Pubblicato](#) || Fabio Sargentini, Roberto Lambarelli, Lucia Masina, (a cura di), *L'attico 1957-1987*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, De Luca Editore, Roma, 1987.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 1 di 7

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Storia di una galleria

a cura di *Giovanni Carandente*

Intervista a Fabio Sargentini con Giovanni Carandente, Lamberto Gentili, Roberto Lambarelli, Bruno Mantura, Enrico Mascelloni, Bruno Toscano.

CARANDENTE: "L'Attico di Bruno e Fabio Sargentini: 30 anni di una galleria romana" questa mostra viene ad essere uno spaccato della storia dell'arte in Italia dal '57 ad oggi. Proprio allora, nel novembre del '57, l'Attico aprì i battenti nella sua sede di Piazza di Spagna 20 con la collettiva di artisti spoletini Giuseppe De Gregorio, Filippo Marignoli, Piero Raspi e Leoncillo, il più anziano dei quattro e il profeta del gruppo. Oltre a loro parteciparono Bendini da Bologna e Morlotti da Milano. La mostra era ispirata dal critico d'arte Francesco Arcangeli sostenitore dell'ultimo naturalismo. Fabio Sargentini ci può raccontare come nacque questo sodalizio fra il padre e Arcangeli.

SARGENTINI: Nel '57 avevo 18 anni, e mio padre l'età che io ho oggi, cioè 47 anni. Lui era ancora un collezionista di scuola romana. Da ragazzo ricordo le pareti di casa gremiti di quadri, la paura che ci fosse un terremoto e mi cascasse tutto addosso. I quadri erano di Guttuso, di Stradone, di Mafai, di Ziveri... Erano i nomi degli artisti che circolavano a Roma, con i quali a volte mio padre, da privato, aveva un contratto mensile. Rammento che dava una somma di 40.000 lire a Guttuso per riceverne due quadri al mese.

Il primo quadro che mio padre acquistò nella sua vita, nel '48-'49, fu un *Colosseo* di Stradone, uno dei quattro artisti "fuori strada". L'apertura della galleria nel '57 fu invece dichiaratamente di marca d'avanguardia. Dalla scuola romana all'informale: il salto era notevole. Finalmente anche da noi era arrivato l'informale, in ritardo, ma era arrivato. L'inizio della galleria fu travolgente, proprio perché in linea con la ricerca che di fatto coinvolgeva tutti i giovani artisti del momento. Su questa scelta, per un neofita come mio padre, giocò molto la consulenza di Arcangeli. Ricordo alcune lettere di Arcangeli con la sua grafia molto minuta, da decifrare quasi con una lente di ingrandimento, come quella di Cesare Brandi. Quelle lettere delineavano la mappa di una certa geografia artistica italiana, che andava da Morlotti a Milano, Bendini e Vacchi a Bologna, De Gregorio, Marignoli, Raspi, Leoncillo a Spoleto, e infine Burri a Roma. Arcangeli fu accontentato, tranne che per Burri, se è vero che nella mostra inaugurale della galleria spiccavano proprio questi nomi.

TOSCANO: Fin dal 1953, anno che segna l'avvento della prima edizione del Premio Spoleto, Arcangeli fu presente in giuria. I premi più importanti furono assegnati a Vacchi e Bendini, cioè ad alcuni di quei pittori che esporranno più tardi all'Attico. Come mai Arcangeli era approdato a Spoleto, visto che allora non era affatto conosciuto, anzi, decisamente, sconosciuto non solo nell'ambiente spoletino, ma addirittura nell'ambiente romano? E molto semplice. Avevo letto alcuni suoi saggi di argomento contemporaneo su "Paragone", la rivista di Longhi, e ne ero rimasto così colpito da considerare insostituibile la sua presenza nella giuria del Premio. Arcangeli ritornò regolarmente per molti anni a Spoleto, ed anche nell'anno in cui si inaugurò L'Attico di piazza di Spagna. Non posso garantirlo, ma ho l'impressione che il primo incontro di Bruno Sargentini e Francesco Arcangeli sia avvenuto proprio a Spoleto.

CARANDENTE: Quegli anni erano certamente importanti, perché l'Italia si apriva all'arte internazionale, erano gli anni in cui alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna si facevano mostre su Pollock, Mondrian, Kandinsky. Allora il ruolo di una galleria privata come l'Attico diventava ancora più importante. Appena finita la stagione espositiva dedicata agli spoletini, la prima mostra con la quale l'Attico aprì la sua attività nel 1959 fu una personale di Jean Fautrier. Cosa ci puoi raccontare?

SARGENTINI: In effetti già prima della grande mostra di Fautrier del '59, c'era stata un'anteprima con una serie di tempere, disegni e litografie presentate da Calvesi. La mostra del '59 teneva conto dell'intero arco del lavoro di Fautrier, dagli anni '40 fino al '58-'59. Si videro dal vivo quadri splendidi, i famosi "otages" conosciuti solo in riproduzioni, e fu, mi ricordo, un plebiscito di critica. Anche se alcuni parlarono di "panna montata", "gelateria", riferendosi alla pasta dei quadri di Fautrier.

TOSCANO: La questione della "panna montata" va sottolineata perché queste esperienze legate all'informale furono accolte con grande diffidenza, addirittura con forte opposizione da parte di un certo ambiente romano, abituato ad un'arte più "disinfettata", "asettica", insomma ad un'arte in cui le radici principali erano ancora quelle astratto-cubiste.

Il fatto che una delle più importanti gallerie romane, che avviava allora la sua attività, si schierasse sul nuovo concetto che riproponeva la pittura come materia, era in gran parte frutto della elaborazione critica di Arcangeli, ripeto, non condiviso da alcuni protagonisti della scena romana.

CARANDENTE: Naturalmente l'Attico non svolse la sua azione soltanto secondo questa linea, perché ci furono anche mostre presentate da critici che rappresentavano "l'altra faccia della luna", come Lionello Venturi, che presentò una mostra di Masson. Tutti i geni della nuova conoscenza dell'arte, che potevano fiorire in un ambiente come quello romano, erano ben accolti a L'Attico.

Titolo || Storia di una galleria

Autore || Giovanni Carandente, Fabio Sargentini

Pubblicato || Fabio Sargentini, Roberto Lambarelli, Lucia Masina, (a cura di), *L'attico 1957-1987*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, De Luca Editore, Roma, 1987.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

SARGENTINI: Sì, è evidente, Arcangeli aveva avviato il motore. Ma si sono visti subito nella rosa dei critici vicini alla galleria nomi giovani, il che non è poi così frequente. I Calvesi, i Crispolti, i Ponente, venivano dalla scuola di Lionello Venturi. Mentre si affacciava un altro giovane critico a Bologna, Renato Barilli. Ricordo la paterna figura di Venturi, una notevole stazza d'uomo, aggirarsi ne L'Attico al quarto piano di Piazza di Spagna. Non si poteva non notarlo, anche perché era molto miope e si avvicinava inverosimilmente ai quadri, con le sue spesse lenti, per scrutarli.

LAMBARELLI: Perché non c'è mai stata nessuna mostra personale di artisti americani, cosa che accadeva alla fine degli anni '50 in altre gallerie romane?

SARGENTINI: Questo era il tipo di mostre che faceva la Tartaruga. Ma per noi la scoperta dell'arte europea era altrettanto importante, forse di più. Non dimentichiamo che l'arte di un Pollock, per fiorire, di un De Kooning, fino a un Rauschenberg, aveva avuto bisogno della matrice europea, della scrittura automatica dei surrealisti emigrati in America a causa della guerra.

CARANDENTE: Posso testimoniare che quando curai per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna la mostra di Mondrian ricevetti due lettere, una di Arcangeli ed una di Longhi che era la più spiritosa. Quest'ultima diceva: "Il suo Mondria(a)n" - la parentesi era dovuta al fatto che nel catalogo avevo sottolineato come Piet Cornelius Mondriaan avesse ridotto il suo nome a Mondrian perché più americano - "in questa mostra mi sembra un po' meglio del 'tovagliato' di cui ho letto". E purtroppo la definizione di tovagliato l'aveva data Arcangeli in una recensione.

A questo punto però vorrei dire una cosa, che mi ha fatto ricordare adesso Fabio Sargentini quando si è parlato dei rapporti tra le gallerie negli anni '50 e '60. Questi rapporti non erano tanto diplomatici quanto collaborativi, cioè le tre o quattro gallerie che in quel momento facevano un'operazione culturale a Roma, si chiamassero L'Attico, La Salita, La Tartaruga, L'Obelisco, avevano i loro settori di competenza e non li invadevano, anche se il limite non era mai molto preciso. Voglio ricordare che L'Attico, nel 1959, ha fatto una mostra di Fontana, sicché tutt'altra cosa dall'informale, presentata da Crispolti, ed alla fine dello stesso anno Argan introduceva una Selezione del Premio Lissone, un altro aspetto ancora delle ricerche, perché in esso compariva un'arte più geometrica. Ed allora vorrei farti questa domanda: il collezionista privato Bruno Sargentini, il collezionista privato Fabio Sargentini, si identificano con i due mercanti, con i due galleristi?

SARGENTINI: Penso che mio padre sia stato sempre nell'animo un collezionista. Vendeva mal volentieri le cose, aveva con esse un rapporto viscerale. Ogni giorno passava almeno un paio d'ore del pomeriggio a guardarsi i quadri del salotto, salendo lui stesso sulla scala per cambiare posto a un Fautrier...

CARANDENTE: E tu invece compravi i Burri.

SARGENTINI: Su Burri c'è stato sempre un grande dissidio tra mio padre e me. Non comprendo il motivo del suo rifiuto verso Burri. Nella lettera, di cui si parlava prima, Arcangeli gli raccomandava di non farsi sfuggire proprio lui. Forse lo scarso amore verso Burri era dovuto al fatto che l'artista non gli consentiva quell'ampiezza di affari che mio padre desiderava, basandosi sull'idea del blocco. Infatti, quando lui si convinceva della validità di un artista, non comprava un quadro o due, ne comprava dieci-quindici insieme. Offriva una cifra globale, magari irrisoria rispetto alla domanda iniziale, ma che comunque rappresentava per l'artista giovane un notevole incoraggiamento.

MASCELLONI: Tornando al discorso che aveva impostato prima Bruno Toscano, sulla parziale estraneità del naturalismo arcangeliano dall'ambiente romano, mi sembra il caso di ricordare che alcuni artisti che possono essere considerati romani abbiano rivalutato, nell'approccio all'informale, alcune proposte del periodo anteguerra. Penso a Leoncillo in particolare, che nel suo piccolo diario artistico dice di negare tutta la fase così detta neocubista.

CARANDENTE: Leoncillo era abbastanza aperto tanto è vero che poi, negli ultimi anni, il suo punto di arrivo, il suo mito, il suo orizzonte era l'astrattismo, l'astrazione proprio in senso antifigurale.

TOSCANO: Ricordo a questo proposito un'espressione molto curiosa di Leoncillo. Lui diceva, e mi pare che lo abbia anche scritto: "Vorrei che la mia scultura fosse come la bava della lumaca". Ora bisognerebbe però fare una distinzione, perché il Leoncillo espressionista di anteguerra è una premessa importantissima per il Leoncillo informale e del resto è ben noto che uno dei modi di chiamare l'informale è cc espressionismo astratto".

MANTURA: Leoncillo, ordinandolo e "provandolo" nella grande mostra da me curata nel 1979 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna ne ho avuto conferma, è artista tra i più condizionati dalle ricerche di tipo espressionista congeniali ad una certa area romana (come per esempio, e soprattutto nella sua produzione d'anteguerra, Stradone appunto), ricerche che puntano prima, nel periodo figurativo, alla deformazione, alla disarticolazione della struttura dell'immagine, e alla

Titolo || Storia di una galleria

Autore || Giovanni Carandente, Fabio Sargentini

Pubblicato || Fabio Sargentini, Roberto Lambarelli, Lucia Masina, (a cura di), *L'attico 1957-1987*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, De Luca Editore, Roma, 1987.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

disgregazione delle superfici delle sculture, nel periodo informale. Nel suo periodo neo-cubista Leoncillo d'altronde, costruisce meno ed "esprime" di più, se vuoi, in senso civile e politico.

CARANDENTE: Negli anni '60 la galleria L'Attico amplia i suoi interessi, cominciano mostre di grande importanza come quella di Victor Brauner, che fu un avvenimento artistico. Brauner stesso, venuto a Roma per l'occasione, disegnò a mano il manifesto della mostra. Seguirono poi il già ricordato Leoncillo, Mannucci, artisti tedeschi come Gotz e Hoehme, gli spagnoli Serrano e Cuixart, e Matta. Tra l'altro Matta ebbe una presentazione del critico Emilio Villa, da questo momento molto legato all'attività dell'Attico.

SARGENTINI: Sì, dopo aver presentato Matta e Leoncillo, Villa per un certo periodo presentò una mostra dopo l'altra. Villa era stato uno dei primi scopritori di Burri, ed inoltre si diletta ad impaginare il catalogo, a disegnarlo con gusto personale, e questo rappresentò un cambiamento anche nell'aspetto grafico delle mostre. Riscoprire oggi i suoi cataloghi, riprenderli in mano, provoca veramente un piacere, perché sono diversi dagli altri, molto più estrosi.

Ma vorrei tornare all'inizio del tuo intervento, quando parli di Brauner. Ad un certo momento, dopo essersi inoltrati sul terreno informale - che del resto era stato recepito in Italia con dieci anni di ritardo - avendo esposto il caposcuola Fautrier, avendo esposto gli spagnoli, i tedeschi, i belgi, ormai il gioco era fatto. Accadde allora che, quasi casualmente, non ancora ventenne, io fossi mandato da mio padre a Parigi con Crispolti, così per guardarmi intorno, per fare un po' di esperienza. Crispolti aveva per le mani un quadro di Victor Brauner, da portare all'autore per farlo autenticare, e così capitai nello studio dell'artista. Rimasi fulminato. Tornato a Roma ne parlai a mio padre, che non lo conosceva, e col mio entusiasmo lo contagiai. Ed ecco, attraverso Brauner, aprirsi lo spiraglio del surrealismo, che era stato ingiustamente schiacciato nel dopoguerra dall'emergere dell'informale. In Italia il surrealismo era stato visto pochissimo, cosa di cui ci accorgemmo dal consenso suscitato dalla mostra di Brauner, e poi da quelle di Matta e Magritte.

MANTURA: E' importante qui rammentare la piccola colonia di surrealisti figurativi a Roma, dal pittore scenografo Berman a Leo n or Fini, e gli spunti operativi da loro offerti negli anni Quaranta ad un artista singolare, quale Domenico Gnoli, almeno nel suo momento di formazione

TOSCANO: D'altra parte il '62 era già un anno di crinale in cui sembra già esaurita la grande stagione creativa dell'informale e sta per avviarsi la stagione della Pop Art.

SARGENTINI: Io credo che mio padre nell'animo amasse più l'informale del surrealismo. È comprensibile se si pensa che gli unici artisti suoi amici sono stati gli spoletini e certamente i primi della scuola romana. Il surrealismo egli lo comprese, anche profondamente, e ne apprezzò la qualità, ma il suo cuore era altrove. Comunque, nell'1964, la resa dei conti era vicina, come diceva prima Toscano, nel senso che la Pop si stava affacciando ed era un malloppo difficile da digerire. Ricordo il padiglione americano alla Biennale di Venezia appunto del '64, di fronte al quale mio padre provò un trauma vero e proprio.

TOSCANO: A proposito di questo crinale voglio ricordare che esisteva anche un tipo di informale americano che in qualche modo si oggettualizzava già alla fine degli anni '50. Lo si era visto già nella prima edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1958 dove Rauschenberg espose, anzi *non* espose il suo "Letto". Era un oggetto informale, però era un oggetto, quindi la direzione dell'informale si stava già diversificando ed allontanando da quelle che erano state le sue origini.

CARANDENTE: Abbiamo accennato all'inizio che in realtà si tratta della storia di tre gallerie: la prima galleria è quella di cui abbiamo parlato finora, cioè L'Attico di Piazza di Spagna 20. Nel '66 padre e figlio, Bruno e Fabio, si dividono e ognuno segue le sue predilezioni. Il padre continua nel suo discorso storico, legato al passato. Il figlio esplose invece in una situazione che è una delle più prorompenti della cultura romana degli anni '60. Nel 1966 si apre una nuova galleria, perché la prima, L'Attico, diventa Senior e da piazza di Spagna passa a via del Babuino, e l'altra, che si chiamerà semplicemente L Attico, viene aperta da Fabio Sargentini in un garage di via Beccaria.

SARGENTINI: Stiamo andando troppo veloci. L'apertura del garage avvenne più tardi. Inizialmente il pomo della discordia tra noi fu la mostra di Pino Pascali.

CARANDENTE: Una mostra straordinaria, veramente il giro di boa della situazione artistica romana.

SARGENTINI: Forse andrebbe chiarito che c'era una situazione romana, negli anni '60 divenuta importante, dei cosiddetti pittori di Piazza del Popolo, che ruota vano intorno alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, ed erano Ceroli, Festa, Schifano, Angeli, poi Tacchi, Mambor, Innocente, il greco Kounellis e il più giovane di tutti Pino Pascali...

MANTURA: Tra l'ottobre e il dicembre 1966 la sua straordinaria mostra gli Animali e il Mare...

Titolo || Storia di una galleria

Autore || Giovanni Carandente, Fabio Sargentini

Pubblicato || Fabio Sargentini, Roberto Lambarelli, Lucia Masina, (a cura di), *L'attico 1957-1987*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, De Luca Editore, Roma, 1987.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

CARANDENTE: Sì, certamente, l'Ulisse nostrano della scultura contemporanea, che Fabio Sargentini staccò dal gruppo prendendolo per sè nella mostra già ricordata, seguita l'anno dopo da quella di Kounellis, artisti che ritroviamo nella famosa mostra del '67 "Fuoco, Immagine, Acqua, Terra". Ci parli di questo tuo nuovo spazio? ,

SARGENTINI: Come ti dicevo il pomo della discordia tra mio padre e me fu Pino Pascali. La Pop Art tra i giovani romani era ormai passata. Fra tutti Pascali e Kounellis mi sembravano i più originali. Mio padre non reagì positivamente al lavoro di Pascali, ma il predominio economico era suo, e si creò così una situazione insostenibile.

A questo punto decisi lo strappo. Mio padre aprì una nuova galleria in via del Babuino che chiamò ironicamente Senior, nella quale avrebbe continuato poi per tutti gli anni '60 e '70 un'attività meritoria, ma in qualche modo in ombra, perché ripercorreva fatalmente le tappe che avevamo già percorso insieme dal '57 al '66. D'altro canto la mostra di Pascali, la prima che io gestivo da solo, fu decisiva per il cambio di immagine della galleria che avevo in mente. Ora non ricordo quale fosse l'estensione del mare di Pascali, fatto di onde costruite con tela stesa su centine di legno che invadevano lo spazio della galleria di piazza di Spagna. Ma un dato balzava agli occhi: quel mare espelleva praticamente il visitatore dallo spazio stesso. Da qui io trassi l'intuizione che la galleria di piazza di Spagna come contenitore contemplativo era divenuto obsoleto.

MANTURA: Un a situazione registrata immediatamente, dopo la morte di Pino Pascali, con la sua grande retrospettiva organizzata nel maggio 1969 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna da Palma Bucarelli, un altro intervento brillante nel contemporaneo della Galleria.

Interventi, si potrebbe dire, certo, non da scopritori e promotori dell'attività di artisti (che poi non mi sembra essere il vero compito di una pubblica istituzione statale), ma significativamente incisivi. Rammento inoltre, e a proposito, la fondazione del Premio Pino Pascali e il ruolo che la Galleria assunse sia verso il premio, coordinandone la giuria, sia nella preparazione e cura della mostra delle opere del vincitore, da allestire a Bari.

Ricordo anche l'ultima edizione del premio dato a Kounellis, nel 1979, da una giuria della quale facevo parte e la relativa mostra presentata alla Pinacoteca Provinciale di Bari.

CARANDENTE: Gli avvenimenti del garage di via Beccaria sono nella memoria di chi ha avuto come me la fortuna di assistervi. Ricordo una dopo l'altra le sparate di performances che erano quelle mostre e, del resto, in questa mostra di Spoleto si potranno vedere alcune gigantografie di quegli happenings. Come quando Kounellis ha invaso il tuo garage con i cavalli, Mattiacci è entrato con un trattore, e poi De Dominicis con lo zodiaco, Smithson...

TOSCANO: Fabio Sargentini ha detto una cosa che mi ha colpito e cioè che la mostra del mare di Pascali si sviluppava in modo così prepotente nello spazio dell'Attico di piazza di Spagna da non lasciare più posto al visitatore. E quindi il momento in cui sembra finito un certo "locus" galleria, come luogo di incontro, luogo di contatto, luogo dove i quadri sono appesi alle pareti ed i visitatori si accalcano e si incontrano per parlare tra loro e scambiarsi impressioni. Ecco, quel tipo di galleria, con gli anni '60, con la mostra del mare di Pascali e soprattutto con l'apertura del garage di via Beccaria, sembra ormai un ricordo dei tempi andati, cioè, non solo è finito un tipo di arte, ma anche il modo di fruirla.

SARGENTINI: Torniamo, per un momento, sui nostri passi. Dopo Pascali la mostra di Kounellis servì a consolidare il nuovo corso della galleria. La sua novità fu la comparsa di animali vivi trattati come materiali artistici. Kounellis intorno al quadro più grande, una composizione di rose di stoffa attaccate alla tela con gli automatici come si fa con i vestiti, aveva concepito una cornice di gabbiette con uccellini cinguettanti. E al termine della stagione, nel maggio 1967, presentata da Boatto e Calvesi ecco la mostra alla quale accennava Carandente, "Fuoco, Immagine, Acqua, Terra", dove i lavori più interessanti erano proprio l'acqua vera di Pascali e il fuoco vero di Kounellis. E questo li portava a dialettizzare con l'arte d'oltre oceano, con Cari Andre, con la land-art di Smithson e degli altri americani. Qualche mese più tardi Pascali e Kounellis confluirono nella prima mostra dell'Arte povera organizzata da Germano Celant alla galleria La Bertesca di Genova.

TOSCANO: In che forma sentivi, se c'era, una specie di filo rosso che legava queste esperienze così spettacolari, provocatorie ad altre simili, che appartengono alla storia delle avanguardie storiche, dal futurismo in poi?

SARGENTINI: Forse ci pensavo, ma il mio approccio all'arte era di carattere più intuitiva, pragmatico. Mi basavo sull'occhio. Io non mi ero formato sui libri e sulle riproduzioni, mi ero formato a diretto contatto con le opere d'arte. Ero stato nello studio di Fautrier, nello studio di Brauner, avevo visto da vicino migliaia di quadri, la qualità non mi sfuggiva più. Non potevo quindi ingannarmi sul valore di un Leoncillo come di un Pascali. La qualità era la stessa, naturalmente in altre forme, in altri momenti.

MANTURA: Si delinea, mi pare, una dicotomia tra le due gallerie romane: il filo rosso conduttore, per riprendere l'osservazione di Toscano, mi sembra essere quello dinamico della "trasgressione al padre", trasgressione ispirata però e

Titolo || Storia di una galleria

Autore || Giovanni Carandente, Fabio Sargentini

Pubblicato || Fabio Sargentini, Roberto Lambarelli, Lucia Masina, (a cura di), *L'attico 1957-1987*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, De Luca Editore, Roma, 1987.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

sostenuta da un fatto concreto e fatale e cioè "il figlio" vede di più e più lontano "del padre".

Dobbiamo, a conti fatti, e in questo momento preciso della ricerca contemporanea, definire questo modo di vedere, che coinvolge la stessa persona del figlio, la sua vita i suoi progetti i suoi gesti, come artistico. Si era, certo, sul finire di una operazione d' avanguardia (e perché no consueta) estrema, dura, sprezzante l'oggetto, accentrata sul coinvolgimento totale dello spazio quotidiano. Cosa rimaneva da fare di più ad un "imprenditore d'arte", e "gallerista avvertito" se non provare egli stesso il cammino dell'arte?

LAMBARELLI: Dunque, dall'ottobre del 1966 inizi a programmare a piazza di Spagna l'attività della galleria in completa autonomia da tuo padre. La prima mostra è di Pino Pascali poi, ne ricordo solo alcune, Kounellis, Pistoletto, Patella, Mattiacci. È evidente l'apertura ai giovani artisti, a un nuovo modo di concepire l'arte. Ma nell'ottobre del 1968 due avvenimenti, "Musica elettronica viva" e le "Danze costruzioni" di Simone Forti, permettono l'ingresso di nuovi media, la musica e la danza, in una galleria d'arte. Cosa ha provocato questa escalation di novità?

SARGENTINI: Dal mare di Pascali, lo ripeto, avevo tratto lo spunto per una riflessione sulla struttura della galleria, sulla collisione dello spettatore con l'opera d'arte, che invade lo spazio abbandonando le pareti, e lo mette in crisi. Quando morì Pascali continuai da solo questo processo di trasformazione e di riflessione. "Ginnastica mentale" infrange il tabù contemplativo del luogo "galleria d'arte", trasformandolo in una palestra di ginnastica, ed è il gesto propedeutico che apre la strada al garage.

Una notevole influenza su di me la esercitò nei mesi successivi alla scomparsa di Pascali una coreografa italo-americana di passaggio a Roma, Simone Forti. Le sue idee sul corpo, sul movimento, sulla collaborazione tra artisti di diverse discipline collimavano con la mia ricerca di uno spazio di galleria libero da pastoie, dinamico, vivo, imprevedibile dove anche il visitatore abbandonasse il suo ruolo passivo e portasse il suo contributo di energia. Quando trovai il garage fui invaso da grande gioia. E quello che ci vuole - pensai - puzza ancora di benzina.

LAMBARELLI: Negli anni si susseguono mostre di artisti italiani e stranieri, di performers, musicisti, coreografi, danzatori. Quali sono gli avvenimenti che ricordi come più significativi? In particolare che senso ha assunto "Lavori in corso" dove il pubblico è stato invitato a partecipare ai lavori di ristrutturazione del garage?

SARGENTINI: La mostra dei cavalli di Kounellis è subito emblematica e mette a fuoco a potenzialità del nuovo spazio, brullo e gigantesco, rivoluzionario. E poi il trattore di Mattiacci, i Festivals di musica e danza, lo Zodiaco di De Dominicis... E un susseguirsi di fuochi d'artificio. In questo contesto anche i lavori di ristrutturazione del garage potevano costituire per il pubblico un evento da consumare. Il garage si impregnava via via dell'elettricità lasciata da ciascuna performance. Intanto, sollecitato da Simone Forti, m'ero recato a New York dove la mostra dei cavalli aveva suscitato un'eco enorme. Ingaggiai i migliori performers e li portai a Roma. A quei tempi per visitare le gallerie d'arte americane era ancora necessario salire in ascensore un grattacielo di diversi piani. La verità storica è che le gallerie di Soho, che sarebbero nate da lì a poco, si formarono sul modello del garage de L'Attico. Il primo "Festival di danza volo musica dinamite" nel 1969 segna il debutto europeo della performance. In seguito, nelle numerose rassegne da me organizzate, misi a confronto due culture: musica americana contemporanea e musica classica indiana. Nel Festival "East - West Music" del 1974 riuscii in un'impresa ritenuta impossibile. Portai a Roma per la prima volta fuori dall'India il leggendario flautista Mahalingam, che esercitò una notevole influenza con la sua musica sugli americani.

LAMBARELLI: A distanza di quattro anni dall'apertura del garage, aprì la galleria di via del Paradiso. È il 1972, e per altri quattro anni continui l'attività in due spazi. Proprio nel '72 due performances avvengono quasi contemporaneamente. La prima di Gilbert & George, in via del Paradiso, la seconda di Joseph Beuys in via Beccaria. Perché questa distinzione di luoghi?

SARGENTINI: Nel '72 alcuni segnali eloquenti che coglievo nel lavoro di Paolini mi convinsero della necessità di cercare uno spazio espressivo con connotazioni culturali diverse dal garage. L'appartamento "antico" di via del Paradiso, con i suoi affreschi e i suoi stucchi dorati, aveva tutti i requisiti richiesti.

Fino al 1976 entrambi gli spazi restano attivi. Gli stessi artisti scelgono a piacimento l'uno o l'altro. Beuys, naturalmente, amò il garage per la sua crudezza, e Gilbert & George, ovviamente, l'atmosfera settecentesca e decadente del Paradiso.

Dal canto mio, coerente con la scelta del Paradiso, proponevo la rilettura attualizzata di opere dell'avanguardia storica. Per esempio acquistai ed esposi un oggetto mitico, antesignano dell'arte concettuale, la porta 11 Rue Larrey del 1927 di Marcel Duchamp. Allestiti in galleria il Pranzo futurista del 1931, in uno spazio riflettente d'alluminio. E, una notte di Natale, esposi nel buio una gouache di Magritte che rappresentava una Natività rovesciata.

MASCELLONI: In questo cambio continuo di interpretazioni sul significato e il ruolo della galleria, che importanza assume l'allagamento del garage con 50.000 litri d'acqua? E come interpretare la navigazione del Tevere nel '76, l'apertura della galleria di notte invece che di giorno, e infine "Ritratto e controritratto in un solo ritratto", una mostra-performance che

Titolo || Storia di una galleria

Autore || Giovanni Carandente, Fabio Sargentini

Pubblicato || Fabio Sargentini, Roberto Lambarelli, Lucia Masina, (a cura di), *L'attico 1957-1987*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, De Luca Editore, Roma, 1987.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

hai realizzato nel '78 a conclusione dell'attività espositiva di via del Paradiso?

SARGENTINI: Sempre, da anni, mi andavo ormai interrogando sulla funzione dinamico-contemplativa della galleria, sulla sua dialettica chiuso-aperto. Oltre allo spazio mi interessava agganciare il tempo. In quest'ottica si inserisce la mostra "24 ore su 24", quando L'Attico rimase aperto giorno e notte per una settimana, con un incalzare continuo di avvenimenti. Sulla scia adottai permanentemente una nuova fascia oraria: la galleria avrebbe aperto di notte e non più di giorno.

Nel 1976 mi sembrò che il ruolo dirompente del garage fosse esaurito. La crisi della performance era nell'aria e io non aspettai di vederla incenerire. Da tempo accarezzavo con Anna Papparatti l'idea di allagare il garage. Ma volevo dare al gesto un senso preciso, una formalizzazione precisa. La decisione di chiudere il garage e la memoria storica del mare di Pascali mi fornirono l'uno e l'altra.

La navigazione del Tevere, lo spaesamento in India, L'Attico in viaggio, sono le estreme proiezioni utopiche che dissolvono lo spazio chiuso della galleria. Sono gesti romantici che segnano la fine di un'epoca. "Autoritratto e controritratto", per altri versi, mette a nudo il rapporto antagonista tra me e gli artisti e prelude al mio sbocco nel teatro.

MASCELLONI: Nel 1983 consideri in qualche modo conclusa la tua esperienza con il teatro e riapri la galleria di via del Paradiso. Cosa ti ha spinto a riprendere il tuo cammino nel campo delle arti figurative?

MANTURA: Ma c'è di più: due anni dopo la ripresa del 1983, presentavi in via del Paradiso una collettiva dei tuoi giovani pittori, legati al nuovo corso del tuo spazio, della tua galleria, con il titolo rivelatore di "Arte in cornice". L'itinerario si è forse compiuto e la parabola ci fa intendere che la trasgressione è rimessa in cornice. Si torna alla tua attività iniziale, associata a quella di tuo padre.

SARGENTINI: Dopo sei spettacoli teatrali basati sull'immagine avevo tentato nell'ultimo, Romeo e Giulietta da Shakespeare, di coniugare l'immagine con la parola, la visualità col testo. Ma i risultati migliori erano sempre legati all'immagine, dove eccellevo per la mia formazione. La ricerca teatrale mi sembrava senza sbocchi. Nel frattempo avevo ricominciato le mie visite negli studi dei giovani artisti romani e ne avevo tratto nuova carica. Ero convinto che valesse la pena ricominciare.

LAMBARELLI: Il nuovo gruppo di giovani che allora iniziò a sostenere, da Pizzi Cannella a Nunzio, da Tirelli a Ragalzi, da Limoni a Luzzi, è stato definito da Calvesi "La scuola di via del Paradiso" e addirittura da Barilli "La nuova scuola romana". In cosa questi artisti ti corrispondevano e come si sono inseriti nella tua galleria?

SARGENTINI: Durante il periodo in cui mi ero dedicato al teatro si era affermata la transavanguardia. Ma in essa non mi riconoscevo, non condividendone l'approssimazione tecnica per di più teorizzata come stile. Nei giovani artisti di S. Lorenzo, invece, coglievo una maggiore armonia tra forma e contenuto, un amore per la pittura materica che mi ricordava l'informale dei miei esordi. Ma rimanevo fedele anche alle mie esperienze di avanguardia, di performance, di teatro. "Extemporanea" è la cornice da me predisposta per drammatizzare la nuova pittura, per offrirla come evento da consumare in galleria con la partecipazione del pubblico. Non riuscivo e non riesco ancora a concepire una galleria come luogo esclusivo di contemplazione ed uno spettatore del tutto passivo.

MANTURA: Dichiaro di non condividere, credo di capire, l'approssimazione dell'esecuzione pittorica, teorizzata come stile, della Transavanguardia. Ma la Transavanguardia, in un impasto cromatico memore delle stesure informali anche se alleggerite - vedi ad esempio De Maria - non nasconde le imbastiture espressionistiche (rammento qui la grande mostra della Brücke da me curata per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1977, evento che ebbe, a mio parere, grande risonanza tra gli artisti più giovani) e perché no, surrealista, che tu hai, mi sembra, sempre apprezzato. Ma tu dici che il movimento si affermò quando tu ti occupavi di teatro. Azzardo: una persona della tua esperienza e, vorrei dire, coerentemente con la sua vita, voleva tenere a battesimo un gruppo di artisti e così fu.

Ed ora, Fabio, un nuovo gesto da parte tua, quello di donatore, direi, quello di mecenate, anodino apparentemente ma certo pregno di significato ed in fondo esemplare. È l'unica domanda che ti faccio: come lo vedi, come l'hai progettato?

SARGENTINI: L'ho pensato per rendere omaggio alla memoria di mio padre, che era molto legato artisticamente e affettivamente a Spoleto. La donazione non è altro che questo: la tangibile e duratura testimonianza di quel legame.

TOSCANO: Questo ritorno alla pittura, al quadro e alla galleria nel senso originario del termine, rende possibile questa iniziativa, questa mostra. Si è creato infatti un rapporto tra uno spazio privato, la galleria di via del Paradiso, e le istituzioni pubbliche, fatto che sarebbe stato poco probabile nel 1967 - 68 quando lo scollamento era totale. Varrebbe allora la pena di parlare un po' di questo contatto, perché non è comune che istituzioni pubbliche si accordino con una galleria ed il suo titolare per tracciarne in una mostra ufficiale la storia, e per avviare con lo stesso gallerista anche un rapporto di dare-avere.

Titolo || Storia di una galleria

Autore || Giovanni Carandente, Fabio Sargentini

Pubblicato || Fabio Sargentini, Roberto Lambarelli, Lucia Masina, (a cura di), *L'attico 1957-1987*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, De Luca Editore, Roma, 1987.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Fabio Sargentini infatti donerà al Comune di Spoleto alcune opere, per l'arricchimento di una Galleria Comunale di Arte Moderna, a cui la Città già pensava, quando organizzò nel 1952 - 53 il Primo Premio Spoleto, acquistando i quadri premiati per costituire il primo fondo del futuro museo.

CARANDENTE: Sì, da parte del Comune di Spoleto c'è un progetto preciso. Mi è stato chiesto, come Presidente dell'Ente Rocca, di approntare un piano, concordato con Bruno Toscano, già nelle mani del Sindaco, con la speranza che lo mandi a compimento, perché sarebbe quanto mai interessante riuscire ad inserirsi in una prospettiva internazionale, come fece L'Attico trent'anni fa, quando insieme agli spagnoli, ai belgi, ai francesi, espose i nostri spoletini Raspi, De Gregorio, Marignoli e Leoncillo, che allora erano il fiore della giovane arte italiana.

GENTILI: Io sono rimasto affascinato nell'ascoltare questo viaggio nella storia delle gallerie Sargentini ed in definitiva nell'arte contemporanea.

Devo dire che mi hanno colpito una serie di strane coincidenze che legittimano ancor più l'iniziativa intorno alla quale stiamo lavorando: i Sargentini umbri di origine, il ruolo avuto da Leoncillo e dagli altri del gruppo dei pittori spoletini all'inizio dell'attività dell'Attico. Ma non solo. Mentre Fabio Sargentini parlava del Mare di Pascali, mi è venuto in mente che in quel mare affondava anche un simbolo della nostra galleria d'arte moderna. Infatti la "Coda di cetaceo" di Pascali, è l'ultima opera acquisita con quel Premio Spoleto ricordato prima da Toscano.

C'è poi da considerare questo chiudersi del cerchio con il ritorno alla "pittura pitturata" e cioè a quei modi e a quelle tecniche che sono state ricordate all'inizio dei nostri discorsi. Infine c'è questa mostra che stranamente coincide - e in qualche modo segnerà - la ripresa del discorso sull'arte contemporanea nella Spoleto degli spoletini (e non solo in quella del Festival). Proprio in questi giorni il Comune ha dato mandato all'Associazione Intercomunale di procedere alla progettazione del restauro di Palazzo Colli cola e dei musei previsti, tra i quali il Museo - Centro per l'arte moderna e contemporanea.

L'ATTICO



L'ATTICO 1957 - 1987



0050593-3



ARNOLDO MONDADORI EDITORE - DE LUCA EDITORE