

# «Per esistere veramente le cose dovrebbero essere eterne, immortali»

## Note attorno all'etica curatoriale e al reenactment di *Comportamento*

Giada Pellicari  
Università IULM, Milano, Italia

**Abstract** This essay traces the challenges behind the reenactment of the *Behaviour* section of the main exhibition *Work or Behaviour* (Italian Pavilion) at the 36th Venice Biennale in 1972, under the curatorial direction of Renato Barilli. In 2017, after an intense research, *Comportamento. Venice Biennale 1972. Italian Pavilion*, with works by Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz, Germano Olivotto and Franco Vaccari was inaugurated at the Centre for Contemporary Art Luigi Pecci in Prato. Through a retrospective analysis, this paper provides a methodological example taking into account the modus operandi and the steps of this new art-historical operation.

**Keywords** Reenactment. Gino De Dominicis. Luciano Fabro. Mario Merz. Germano Olivotto. Franco Vaccari. Gerry Schum.

**Sommario** 1 Energia. – 2 Focus sulla metodologia. – 3 Sincronicità.

### 1 Energia

Scrivo Gino De Dominicis, nella *Lettera sull'immortalità* pubblicata nel 1971 sulle pagine di *Flash Art*:

Per esistere veramente le cose dovrebbero essere eterne, immortali, solo così non sarebbero solo delle verifiche di certe possibilità, ma veramente cose. [...] Dato che non esistono cose che rimangono eternamente nello stesso punto, smettono di essere degli oggetti, per diventare dei verificatori di certe possibilità spaziali quindi energia. (8)

Il titolo di questo saggio si ispira dunque a un estratto di quella lettera composta a Roma dall'artista Gino De Dominicis e dedicata a una «cara» (8) non nominata. È un testo così emblematico e al contempo rispecchiano la sua pratica artistica, tanto pregna di tematiche essenziali all'umani-

tà quali l'immortalità, quindi la morte e la vita; l'invisibilità; la relazione tra tempo e spazio.

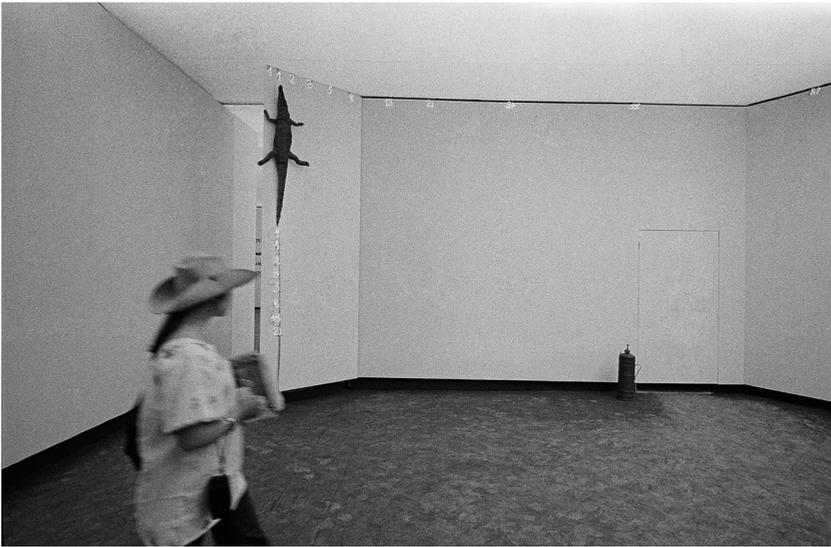
Ecco che mettere in scena il reenactment di una mostra significa 'verificare' nuovamente certe possibilità, relazionarsi con lo spazio ma, contemporaneamente, non dimenticare l'energia poetica che ha caratterizzato la nascita di quell'esposizione originale nel 1972. E cercare di ricreare, in maniera scientifica, la sua stessa atmosfera. Ciò comporta non solo ricostruire i fatti dell'epoca e riassemblare la costellazione di opere che l'hanno caratterizzata, ma anche comprenderne il significato storico. Di fatto la sezione *Comportamento* della Biennale di Venezia 1972 è stata una mostra epocale, non solo per gli artisti che vi hanno partecipato, divenuti poi dei nomi fondamentali della storia dell'arte italiana, ma anche per l'attenzione che la stampa le ha dedicato, dando luogo persino a uno spartiacque a livello della critica d'arte italiana e degli intellettuali di quel periodo.

Questo testo intende ripercorrere la pratica curatoriale e di ricerca applicata alla mostra *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, curata nel 2017 da Renato Barilli, con opere di Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz, Germano Olivotto, Franco Vaccari, insieme a materiale documentario e video di Gerry Schum, tenutasi al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci. Non solo, vuole anche porre delle questioni etiche.

Il Centro Pecci viene generalmente descritto come un luogo istituzionale considerato, insieme al Museo d'arte contemporanea Castello di Rivoli, tra i primi musei d'arte contemporanea in Italia. È nato nel 1988 in memoria di Luigi che ne dà il suo nome. Ha avuto origine, in seguito a un lutto familiare, grazie a una mente lungimirante e benevola, quella di Enrico Pecci accompagnato sempre dalla presenza di sua moglie Elda. Enrico Pecci è un uomo che viene descritto nei testi e negli articoli della stampa con la sua qualifica di Cavaliere del lavoro, ma oltre alle sue forti e innegabili capacità imprenditoriali nell'ambito del tessile, ha avuto un'altrettanta sagace qualità intellettuale ed emotiva nel trasformare il dolore in energia, convertendolo in una forma di bene comune. Si può dire, di conseguenza, che il Centro Pecci sia nato per amore, o per un vuoto causato dalla mancanza improvvisa di un amore.

Abbracciare le pratiche curatoriali significa, innanzitutto, occuparsi di cura e amore per l'arte, comporta stringere forti legami con temi etici e culturali, mettendosi al loro servizio, incentivando l'esposizione di alcune forme visive dense di significato e portatrici di testimonianze di intellettualità, create da artisti. Mi riferisco a certe passionalità ed energie sprigionate dalle opere, a volte anche ctonie, che non solo rendono ciò che facciamo (come curatori - o assistente curatrice in questo caso) necessario al nostro respiro, alla nostra coscienza, alla nostra libertà intellettuale, ma divengono anche fondamentali per lo sviluppo della comunità, per la crescita culturale del proprio Paese, per l'auspicio a una nuova forma di illuminismo e umanesimo contemporaneo. Ed è proprio quel senso di familiarità e di appartenenza a una comunità, non solo culturale, che andrebbe oggi riscoperto in maniera ancor più intensa nella gestione dei musei tutti. Ovvero nell'instillare una volontà di elevazione personale, ragionando sul passato e sul presente. In termini più tecnici, potremmo parlare anche dell'importanza di un *welfare* inclusivo.

Il Centro Pecci è nato con quest'idea di comunità. La famiglia Pecci fa parte di quella serie di menti illuminate da volontà di mecenatismo che hanno creato innovazione e supporto alla cultura italiana negli anni Ottanta,



**Figura 1** Allestimento della sala di Mario Merz alla mostra *Opera o Comportamento* alla Biennale di Venezia del 1972  
© Archivio Claudio Abate

come lo stesso è stato fatto dal collezionista Giuliano Gori all'interno della sua Fattoria di Celle. Si tratta peraltro di due famiglie che si conoscevano bene e si scambiavano opinioni sul mondo dell'arte, pertanto non è un caso che alcune opere della collezione del Centro Pecci siano di artisti presenti anche nella stessa Celle. Sol LeWitt e Robert Morris ne sono solo alcuni esempi. Era un clima effervescente, quello degli anni Settanta e Ottanta in Italia, dove la Toscana, grazie anche all'industria manifatturiera ha vissuto situazioni di agio economico che hanno poi permesso grossi investimenti in arte e nuove forme di collezionismo contemporaneo non solo di grande livello, ma anche domestico e meno noto.

Riprendendo la lettera iniziale di De Dominicis sull'immortalità, emerge in maniera preponderante l'importanza dell'energia che si aggiunge, del resto, ad altri nuclei da lui sempre trattati, quali la gioventù e la vecchiaia, l'entropia, l'invisibilità. Ci troviamo chiaramente di fronte a un linguaggio di impronta alchemica, presente in pochi altri artisti come, a mio avviso, lo è palesemente in Kounellis, forse l'unico tassello mancante della cinquina invitata allora. Anche se Barilli con Kounellis aveva già lavorato nella mostra *Gennaio 1970*, curata insieme a Maurizio Calvesi e Tommaso Trini.

Come poter rimettere in scena una mostra del genere in pochi mesi di ricerca e operatività?

Solo con cura per il progetto, molta focalizzazione e determinazione. Ciò è certamente avvenuto anche grazie alle capacità di Fabio Cavallucci, allora direttore, che, sebbene non sia segnalato nei *credit* curatoriali in catalogo relativi alla mostra, non solo era il responsabile ufficiale del progetto, ma ha anche avuto un ruolo fondamentale nella gestione e realizzazione. Si potrebbe affermare che il suo sia un metodo curatoriale che si basa su una vivace intelligenza e profonda conoscenza della storia dell'arte, elementi amalgamati a visionarietà espositive e capacità adrenalinarie. Un altro apporto importante è stato anche quello di Stefano Pezzato, intellettuale di origine padovana e

conservatore della collezione, una delle poche figure presenti dagli inizi storici del museo.

## 2 Focus sulla metodologia

Questo testo intende ricostruire il metodo utilizzato quell'anno, mentre la parte più teorico-critica relativa agli artisti, la fase di ricerca e la complessità nella ricostruzione delle sale (cf. Pellicari 2017) è demandata già al catalogo di quel reenactment.

L'allestimento delle opere di De Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz, Germano Olivotto e Franco Vaccari si è dislocato nelle quattro sale appartenenti all'edificio iniziale di matrice polifunzionale progettato da Italo Gamberini, architetto razionalista di origine fiorentina, realizzato tra il 1985 e il 1988.

Per questo reenactment, è stato fondamentale partire da un'analisi del materiale descritto nel libro originale dell'esposizione che, come accade in tutti i cataloghi, raramente corrisponde alla mostra vera e propria perché pubblicato in anticipo. Successivamente sono passata a uno studio delle fonti per arrivare a compiere una ricerca, seguendo connessioni, studi bibliografici, documenti, testimonianze e fotografie. Sono delle pratiche affini a una Provenance Research. Si sono venute a creare molte relazioni e conseguenti richieste di prestito di opere, indirizzate a collezionisti, musei e gallerie private. In alcuni casi i lavori allestiti sono stati diversi rispetto agli originali, perché non più esistenti o non disponibili, ma simili nella loro tipologia. In questi casi le scelte finali vanno intese come curatoriali o in accordo con i vari referenti di quell'artista specifico, come ad esempio è avvenuto con la Fondazione Merz.

La metodologia del reenactment in oggetto è stata la seguente:

- studio del catalogo originale e analisi della bibliografia inerente al progetto;
- ricerca all'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia - dei documenti originali dell'epoca, dai verbali delle assemblee, alle schede degli allestimenti alla rassegna stampa;
- ricerca bibliografica sugli artisti e in particolare apporto del CID / Arti Visive del Pecci di Prato che ad oggi risulta essere una delle biblioteche più importanti d'Italia per quanto concerne l'arte contemporanea con oltre 60.000 volumi;
- presa in esame delle diverse fonti fotografiche e del materiale di fotografi quali Claudio Abate, Giorgio Colombo, Enrico Cattaneo, l'Archivio di Fondazione Fotografia Modena, Archivio Ugo Mulas e dello stesso Franco Vaccari;
- realizzazione di una lettura diversificata degli articoli di giornali legati alla mostra per definire gli eventi della mattinata dell'inaugurazione. La difficoltà maggiore rispetto al progetto nel suo complesso si basava sul fatto che la maggior parte dei testi fossero inerenti al caso di De Dominicis e pochi fossero focalizzati sugli altri artisti. Ne sono

stati però riscontrati alcuni interessanti sull'allestimento di Merz, in cui viene anche segnalata la presenza di Marisa Merz;<sup>1</sup>

- analisi di fotografie, video RAI, schede di allestimento ed elenco delle opere in catalogo per poter avere una comprensione visiva dell'allestimento delle sale;
- creazione di una relazione tra le fonti e le testimonianze viventi di chi era presente all'epoca, come Renato Barilli, Franco Vaccari, il collezionista Perezani, alcuni fotografi, impiegati della Biennale come Angelo Bacci;
- confronto con gli archivi e gli eredi degli artisti, nello specifico: Fondazione Merz, Archivio Mulas, Archivio De Dominicis (nelle figure dell'avvocato Italo Tomassoni, la gallerista Lia Rumma, il collezionista Giovanni Perezani), Archivio Flash Art per il recupero di alcuni articoli, il figlio di Germano Olivotto, Sebastiano. La sala di Germano Olivotto era l'unica che corrispondeva nella sua totalità alle opere originali in mostra;
- individuazione di varie incongruenze tra il catalogo e le opere allestite: come, ad esempio, il caso specifico e più importante di Mario Merz (dato che quello di De Dominicis era stato per buona parte già trattato da precedenti pubblicazioni).<sup>2</sup>

Nel rifacimento di *Comportamento*, alle opere originali sono state aggiunte molte immagini di archivio, articoli di giornale e altri lavori non presenti inizialmente, ma voluti in questa versione dal curatore Renato Barilli. Ne è un esempio lampante il *Manifesto Mortuario* di Gino De Dominicis proveniente dalla Collezione Fabio Sargentini. Si è venuta a comporre una sorta di mostra al quadrato, una scatola cinese che conteneva l'esposizione originale ma allo stesso tempo la espandeva, rendendone testimonianza. Peraltro, a livello italiano quello di *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia* risulta essere l'unico reenactment eseguito dal curatore stesso dell'epoca. Un caso che forse ci mette di fronte alle stesse sensazioni e cambiamenti che può subire un'opera d'arte contemporanea quando viene restaurata a distanza di anni dall'artista stesso che, in qualche modo, la rimaneggia.

Degli artisti presenti alla mostra originale, ossia De Dominicis, Merz, Fabro, Olivotto e Vaccari, solo quest'ultimo era l'unico con cui poter dialogare e avere un confronto diretto, in modo da poter definire una soluzione d'allestimento di comune accordo.

Franco Vaccari desiderava che venisse riportato in vita il momento iniziale della sua operazione relazionale dell'epoca, ossia una stanza sostanzialmente vuota (in questo caso divisa poi in due dalla compresenza di Olivotto) dove fossero presenti solo la macchina *photomatic* portata dal produttore originale, la scritta «Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo

<sup>1</sup> Cf. l'articolo di Biasion 1972, 28-9, in cui si può riscontrare anche il dato della presenza di Marisa Merz che ha accompagnato Mario: «Una bella ragazza passa dei pacchetti di tela a un giovanotto che sta dentro una barca malamente dipinta di bianco. Il giovane li dispone su una specie di 'igloo' alto non più di un metro», che è stato riportato anche in Pellicari 2017, 104. Questo articolo risulta interessante anche per il fotoreportage di Aldo Guidi.

Questo saggio è dedicato a Silvia e Malibù.

<sup>2</sup> Per la ricostruzione completa di tutte le sale e le opere rimando ai miei testi specifici sugli artisti presenti nel catalogo della mostra: Pellicari 2017, oltre al testo di Renato Barilli in questa pubblicazione.

passaggio» e la *strip* iniziale. Si tratta di una striscia fotografica originale di 4 × 20 cm che ha portato lui stesso il giorno dell'inaugurazione, attaccata poi personalmente al muro e che va vista come punto zero dell'inizio dell'operazione relazionale e della sua intrinseca processualità. Ci trovavamo, così, di fronte al testimone che incarnava in sé l'inizio della triade dei nuclei fondamentali caratterizzanti queste sue operazioni: temporalità, casualità e ritualità. A tal proposito, nell'intervista che gli avevo posto attorno a questi temi, ha sostenuto che «l'esistenza di una dimensione rituale garantisce che, indipendentemente dagli elementi di novità, quello che si sta facendo ha una sua tradizione» (Pellicari 2017, 53).

Anche rispetto all'esposizione stessa, l'artista propone una riflessione che vale la pena riportare:

Il tema dell'esposizione, "Opera o Comportamento", ha avuto il merito di individuare lo spirito del momento al punto da diventare emblematico. Occorrerebbe oggi, in tempi così confusi come i nostri, una visione così lucida capace di restituirci, finalmente in modo chiaro, il senso di quello che stiamo vivendo. (54)

La sala di Mario Merz è stata una situazione complessa a livello curatoriale, poiché nel catalogo risultavano segnalate alcune opere non più arrivate ai giorni nostri.

Venivano elencate le seguenti: *Alla deriva con i numeri di Fibonacci*, *Vascello Fantasma*; *Alla deriva con i numeri di Fibonacci*; *Cocodrillo e remo*; *Al bar: il King George IV, Kentish Town, London*. A queste corrispondevano: un'imbarcazione che era stata attraccata fuori dalla sala, sul rio, su cui correvano i numeri appartenenti alla serie Fibonacci scritti in maniera ossessiva; un igloo ad oggi non rintracciabile o scomparso, che appariva nelle fotografie dell'epoca ma non nel catalogo; un *Cocodrillo* di cui si erano perse le tracce e un *Remo* che, invece, pare non sia mai stato allestito, sebbene appaia in alcune immagini un oggetto a terra non chiaramente identificato; un corpus di fotografie che sono state prestate dalla Collezione Merz e installate da Mariano Boggia, architetto e storico assistente di Mario e Marisa Merz, attualmente colui che si occupa in maniera fidata di riallestire le opere. Si tratta di una serie di immagini particolarmente interessanti perché in esse compariva anche Mario Merz in persona.

Per l'allestimento dell'igloo ci siamo confrontati con la Fondazione Merz, nelle persone di Luisa Borio e Beatrice Merz, per comprendere quale potesse essere l'esemplare più simile a quello della Biennale. I due selezionati sono stati *Mai alzato. Pietra su pietra* del 1968, oggi al Brandhorst Museum di Monaco di Baviera, e il preziosissimo *Objet Cache-Toi* del 1968 appartenente al Kunstmuseum di Wolfsburg, poi effettivamente portato in mostra e assemblato in sede.

Sia l'igloo sia l'imbarcazione *Vascello Fantasma*, una tipica peata veneziana, sono presenti in numerose fotografie dei giorni dell'inaugurazione e ve ne è ampia testimonianza. Ad esempio si possono studiare quelle di Ugo Mulas che accompagnano una recensione di una giovane e brillante Jole De Sanna scritta sulla Biennale di Venezia per *Data* (cf. De Sanna 1972), storica rivista concepita da Tommaso Trini. Osservando, inoltre, alcuni provini del fotografo Giorgio Colombo, usati come materiale di ricerca, ho potuto notare che i numeri della serie sono stati scritti dall'artista non solo

sull'imbarcazione ma anche sui pacchettini con un pennarello.<sup>3</sup> Riflettendo provino dopo provino, sembra quasi che nella progressione di questa scrittura numerologica emerga una sua labile componente performativa.

Nessuno fino ad allora aveva avuto modo di rintracciare una prova della presenza del *Cocodrillo* a cui si riferiva il catalogo della Biennale.

La mia più grande soddisfazione è stata quella di rinvenire l'immagine dell'animale all'interno di *Tortuga*, un documentario appartenente alle Teche RAI. Qui, in una frazione di tre secondi, si può vedere il cocodrillo appeso in verticale in alto su una parete insieme alla serie di Fibonacci sotto forma di neon. La prova della sua presenza ritorna anche in un provino del fotografo Claudio Abate, venuto a mancare in quel 2017, pubblicato in questo saggio grazie alla gentile concessione dell'Archivio.<sup>4</sup> In quest'immagine possiamo vedere più chiaramente alcuni dettagli. Dalla coda sfocia una cascata numerologica fino al numero 21, mentre sulla parete alla sua destra è possibile contare sino al numero 89. Sono due assi cartesiani che compongono una cornice che dà vita a un'installazione finemente ambientale.

Mettendo a confronto i provini di Giorgio Colombo del 9 giugno 1972 con questa fotografia di Claudio Abate, possiamo solamente riscontrare la presenza dell'igloo nei primi, mentre nella seconda appare il cocodrillo, il che mi fa presumere che il cocodrillo sia stato posto successivamente all'inaugurazione, avvenuta l'8 giugno.

Un altro caso particolare riguarda il progetto di Luciano Fabro intitolato *Penelope*, ossia un'installazione composta da una serie di fili azzurri che correvano sul muro. Davano forma a un serpeggiamento a zigzag, poiché erano infilati all'interno di aghi posti in alto e in basso che, così, facevano loro da perno. Quest'opera non era chiaramente visibile nelle fotografie dell'epoca e nel materiale di documentazione, di conseguenza era complesso comprenderne la struttura a posteriori.<sup>5</sup> La sala vedeva anche la presenza di una serie di grandi zampe in vetro di Murano coperte da gambali in seta shantung che non è stato possibile purtroppo presentare in mostra. Si è optato dunque, come in altre occasioni, per l'ingigantimento di una fotografia dell'allestimento dell'epoca, dove i piedi risaltano ieratici, radicati ed eleganti. Si tratta di un'immagine presa di fronte in primo piano da Ugo Mulas che è stata allestita insieme al materiale documentario e a un gruppo di sette fotografie di Luciano Fabro incorniciate insieme.

La sala di Gino De Dominicis era talmente complessa che ci siamo chiesti più volte se fosse possibile riattivare le performance dell'artista e rimetterle in atto, anche grazie all'attenzione di Fabio Cavallucci per i progetti performativi e al suo interesse verso il loro rifacimento.<sup>6</sup> Dopo esserci confrontati con l'archivio De Dominicis, in particolar modo con Italo Tommasoni e la

<sup>3</sup> Si vedano ad esempio i provini: N.0963c0002; N.0963c0003; N.0963c0004; N.0963c0005; N.0963c0006; del 9 giugno 1972. Ringrazio Giorgio Colombo per averci permesso di studiare il suo materiale durante la preparazione della mostra. Quest'aspetto viene riscontrato anche in Portinari 2018, 187.

<sup>4</sup> Ringrazio particolarmente Giulia e Riccardo Abate per la corrispondenza, la loro gentilezza e la concessione della foto.

<sup>5</sup> Riesco a proporre questa aggiunta rispetto ai testi precedenti grazie alla corrispondenza con Silvia Fabro, la figlia dell'artista, che ne detiene l'archivio e che ringrazio.

<sup>6</sup> Cf. a riguardo la scheda in catalogo: Pellicari 2017, 63-5. Relativamente alla presenza di Fabio Cavallucci, è stata sua l'iniziativa di riproporre alcune performance di Fabio Mauri al Centro Pecci.

gallerista Lia Rumma, abbiamo in definitiva optato per lasciare lo spazio vuoto ed esporre piuttosto delle fotografie, dei documenti, il *Manifesto Funebre*, le singole opere che componevano la famosissima *Seconda soluzione di immortalità* con l'unica fotografia ritenuta autentica, accompagnate da una sedia vuota, come un grado zero. Ecco che l'entropia, così presente nella poetica di De Dominicis, in questo modo si manifestava nuovamente.

Il giornalista e intellettuale Valerio Riva aveva pubblicato per *l'Espresso* uno degli articoli maggiormente descrittivi a livello di cronistoria rispetto a ciò che si era verificato in quella sala, intitolato «Vecchi scandali per nuovi ricchi». Pertanto è stato di grande supporto insieme ai vari provini fotografici per comprendere la complessità degli avvenimenti e degli allestimenti. Qui, peraltro, riporta le critiche di grandi nomi come Lea Vergine, Francesco Leonetti ed Emilio Tadini che hanno definito De Dominicis «nazista» (Riva 1972), congelando per iscritto il momento in cui è nato il successivo manifesto di protesta. Inoltre, è tra i primi a toccare alcuni embrionali aspetti del rapporto tra mercato dell'arte e Biennale di Venezia:

I tre fanno un rapido giro delle sale, raccolgono una ventina di firme tra gente giustamente scandalizzata, tra scultori preoccupati perché la loro sezione è risultata poco eccitante, e mercanti che ce l'hanno con i concettuali perché se si dà retta a loro cosa si potrà più vendere ai collezionisti di Milano e di Ascona? Non certo un mongoloide col cartello al collo. (18)

Dal canto suo Lea Vergine, con la sua scrittura secca, diretta e forbita, in un pezzo che esce su *Il Manifesto* denigra telegraficamente quell'articolo così: «per tacere di un resoconto qualunquista e disinformato apparso, nei giorni caldi, a firma di un cronista dell'Espresso».<sup>7</sup>

Si tratta di un testo veramente pungente e prezioso per questi studi, uscito a ottobre di quell'anno, a conclusione della Biennale, dove mette in luce non solo le critiche all'istituzione, ma anche il suo carattere commerciale. Invero lo inizia enumerando le «ottocento opere vendute per un totale di circa 209 milioni» e chiama «fiere» queste «grandi rassegne a carattere internazionale» (Vergine 1988, 397-8).

Lo stesso Vaccari - grazie a quest'occasione di reenactment - mi ha fatto sapere che la performance di Paolo Rosa, il ragazzo con la sindrome Down protagonista dell'opera tanto contestata, è durata non più di venti minuti e mi ha confermato che De Dominicis risultava molto provato da quella situazione. Lo stesso De Dominicis, intervistato, all'epoca disse «la gente ha reagito in maniera impulsiva e non si è sforzata di capire» (Bortolon 1972). E ancora:

Il problema non esiste, è stato inventato [...] nel cinema si vedono nani e mostri. Qui nel padiglione americano, le fotografie di Diane Arbus presentano dei subnormali. Nessuno si indigna, perché sono immagini. Io ho messo la gente di fronte alla realtà ed è successa la fine del mondo.

Certamente rattrista molto leggere la parola 'subnormali' all'interno della sua dichiarazione, da contestualizzare negli anni Settanta. Un periodo in cui le famiglie con figli con la sindrome di Down non erano sicuramente agevo-

<sup>7</sup> Quest'articolo viene riportato integralmente in Vergine 1988, 397-8.

late nella gestione della loro vita e di quella familiare, abitando un mondo in cui alcuni handicap venivano visti ancora come dei tabù dalla collettività e ghettizzati. Dove, sostanzialmente, non vi erano strutture di supporto sociale. Il termine, purtroppo, faceva parte del lessico dell'epoca.<sup>8</sup> Il resto della frase ci mette di fronte al fatto che De Dominicis volesse mettere in mostra una forma di verità. Va anche ricordato che tutta la sala era costellata da persone che facevano delle azioni o recitavano testi.

La stampa di allora si era scagliata contro la performance di De Dominicis, citando sempre il «mongoloide». Un termine veramente infelice, perpetrato continuativamente anche dai migliori critici d'arte che ne hanno parlato.

Non deve più accadere.

### 3 Sincronicità

Poco prima dell'inaugurazione di *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, si è tenuto al Centro Pecci *Compagnia compagnia*, un progetto performativo e danzante del coreografo francese Jérôme Bel, curato da Antonia Alampi. In quel tipo di lavoro il coreografo francese ha sempre inserito delle persone con disabilità.<sup>9</sup> Tra i protagonisti del gruppo vi era Benedetta, una bambina con la sindrome di Down che ballava in maniera talentuosa sulle note del tormentone *Despacito* di Luis Fonsi e Daddy Yankee. Una giovane fata dal body celeste, portatrice di allegria e delicatezza. Ecco che in maniera sincronica si dipanava di fronte a noi, nello stesso anno e luogo, un dialogo tra lo scheletro di un'opera storica che aveva reso l'handicap uno scandalo e un'altra contemporanea che lo incorporava in una visione magica, dinamica e toccante.

Alcuni aspetti positivi rispetto al famoso caso Gino De Dominicis vengono pronunciati da Eugenio Montale al ritiro del Premio Nobel del 1975 quando lo riporta alla memoria, ritenendolo giustificabile ai fini dell'arte. Chiama Paolo Rosa l'«infelice», probabilmente descrivendo l'espressione del ragazzo apparsa sulle varie immagini nelle testate. Tuttavia dimostra un certo scetticismo importante verso l'arte contemporanea e le opere intese come nuova merce di consumo:<sup>10</sup>

Alla grande mostra di Venezia anni fa era esposto il ritratto di un mongoloide: era un argomento *très dégoûtant*, ma perché no? L'arte può giustificare tutto. Sennonché avvicinandosi ci si accorgeva che non di un ritratto si trattava, ma dell'infelice in carne ed ossa. L'esperimento fu poi interrotto *manu militari*, ma in sede strettamente teorica era pienamente giustificato. Già da anni critici che occupano cattedre universitarie pre-

<sup>8</sup> La storia dell'attuale Anffas - Associazione Nazionale di famiglie e persone con disabilità intellettive e disturbi del neurosviluppo - nasce nel 1958 grazie al coraggio della signora Maria Luisa Ubershag Menegotto. Nel 1960 prende il nome di «Associazione Nazionale Famiglie di Fanciulli Subnormali», da cui deriva l'attuale sigla, sma al tempo si era ancora lungi dal formarsi di una coscienza collettiva e di una presa d'atto politica sul problema. Per maggiori informazioni sulla sua evoluzione si rimanda al sito: <http://www.anffas.net/it/chi-siamo/la-nostra-storia/>.

<sup>9</sup> Per la correttezza dei termini mi sto rifacendo alla «Convention on the rights of persons with disabilities» del 2006 delle Nazioni Unite. Si veda il sito: <https://social.desa.un.org/issues/disability/crpd/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities-crpd>.

<sup>10</sup> Vorrei ringraziare Raoul Bruni per il confronto su questo passo di Eugenio Montale

dicavano la necessità assoluta della morte dell'arte, in attesa non si sa di quale palingenesi o resurrezione di cui non s'intravedono i segni. Quali conclusioni possono trarsi da fatti simili? Evidentemente le arti, tutte le arti visuali, stanno democraticizzandosi nel senso peggiore della parola. L'arte è produzione di oggetti di consumo, da usarsi e da buttarsi via in attesa di un nuovo mondo nel quale l'uomo sia riuscito a liberarsi di tutto, anche della propria coscienza. L'esempio che ho portato potrebbe estendersi alla musica esclusivamente rumoristica e indifferenziata che si ascolta nei luoghi dove milioni di giovani si radunano per esorcizzare l'orrore della loro solitudine. Ma perché oggi più che mai l'uomo civilizzato è giunto ad avere orrore di se stesso? (Montale 1975, 8)

L'integrazione, la coesione sociale, il bene comune e la cultura sono dei valori che dovrebbero essere sempre presenti all'interno dei musei e delle pratiche curatoriali.

Il museo stesso andrebbe ripensato non solo come spazio espositivo ma come luogo etico, di ricerca umanistica e scientifica, devoto all'interdisciplinarietà, all'interculturalità, all'integrazione e alla parità di genere, sensibile a tematiche come le politiche sociali e ambientali. E ai diritti dell'uomo. Finalmente anche ICOM - International Council of Museums - con l'ultima definizione di Museo, stilata il 24 agosto 2022 nell'ambito del congresso di Praga, ha dato risalto a temi imprescindibili quali l'inclusività e la sostenibilità, aggiornandosi.

Si veda la traduzione italiana ufficiale realizzata da ICOM Italia:

Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale.

Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità.

Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze.<sup>11</sup>

L'arte dovrebbe divenire un aspetto integrante della società, ponendosi come specchio conoscitivo riferibile a tutti questi temi. Un *medium* per il benessere della comunità. Il museo dovrebbe allora essere pensato come un luogo di protezione e condivisione della cultura, con un'ottica di base dove quest'ultima non venga ritenuta un bene accessorio ma una forza motrice dello sviluppo dell'uomo.

Ecco che il Centro Pecci quell'anno aveva messo in luce delle questioni essenziali.

<sup>11</sup> La nuova definizione tradotta è riportata nel sito di ICOM Italia: <https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-scelta-la-proposta-finale-che-sara-votata-a-praga-2/>.

## Bibliografia

- Barilli, R. (1972). «Franco Vaccari. Esposizione in tempo reale». *36a Biennale di Venezia = Catalogo della mostra* (Venezia, XXXVesima Esposizione internazionale d'arte, 11 giugno-1 ottobre 1972). Pollenza: La Nuova Foglio Editrice.
- Barilli, R. (1979). *Informale Oggetto Comportamento*. Vol. 2, *La ricerca artistica negli anni '70*. Milano: Feltrinelli.
- Barilli, R. (2006). *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*. Milano: Feltrinelli.
- Barilli, R. (a cura di) (2017). *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia = Catalogo della mostra* (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 6 maggio-24 settembre 2017). Milano: Silvana Editoriale.
- Barilli, R.; Francalanci, E.; Segato, G. (1989). *Germano Olivotto. Strutture e Sostituzioni. 1967-1974 = Catalogo della mostra* (Padova, Museo Civico agli Eremitani, 9 aprile-21 maggio 1989). Padova: Edizioni Panda.
- Bazzini, M.; Pezzato, S. (a cura di) (2009). *Centro per l'Arte contemporanea Luigi Pecci Prato. La collezione*. Firenze: Giunti Editore
- Biasion, R. (1972). «La mostra degli orrori. È appena cominciata e già divampano le polemiche sulla Biennale d'Arte di Venezia». *Oggi*, 24 giugno.
- Bonito Oliva, A. (a cura di) (2010). *Gino De Dominicis. L'immortale = Catalogo della mostra* (Roma, MAXXI, 28 maggio-7 novembre 2010). Milano: Electa.
- Bortolon, L. (1972). «Perché ho esposto un uomo. Come si difende l'autore della trovata alla Biennale di Venezia». *Epoca*, giugno.
- Celant, G. (1967). «Arte povera. Appunti per una guerriglia». *Flash Art*, 5.
- Celant, G. (a cura di) (1989). *Mario Merz = Catalogo della mostra* (New York, The Solomon R. Guggenheim, 28 September-26 November 1989). Milano: Electa.
- Charans, E. (2012). *Gino De Dominicis. 2a Soluzione di immortalità (l'universo è immobile)*. Milano: Scalpendi Editore.
- Christov-Bakargiev, C. (2005). *Arte Povera*. Londra: Phaidon.
- Christov-Bakargiev, C.; Schwarz, D. (a cura di) (2006). *Mario Merz*. Torino: Fondazione Merz.
- De Dominicis, G. (1971). «Lettera sull'immortalità». *Flash Art*, 25-6, 8-9.
- De Sanna, J. (1972). «Biennale di Venezia». *Data*, 5-6.
- De Sanna, Jole (1983). *Fabro*. Ravenna: Essegi.
- Fabro, L. (1971). «Questi piedi non sono un'idea». *Flash Art*, 24.
- Guercio, G. (2015). *L'arte non evolve. L'universo immobile di Gino De Dominicis*. Milano: Johan & Levi.
- Guttuso, R. (1972). «Opera e comportamento, La Biennale in coabitazione». *La Stampa*, novembre.
- Montale, E. (1975). «È ancora possibile la poesia? Discorso tenuto all' Accademia di Svezia il 12 dicembre 1975». Zampa, G. (a cura di), *Sulla poesia*. Milano: Mondadori Editore.
- Pasolini, P.P. (1972). «Il mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana». *Il Tempo*, 1.
- Pellicari, G. (2017). «Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz, Sebastiano Olivotto, Franco Vaccari; Intervista ad Angelo Bacci. Una testimonianza storica; Intervista a Franco Vaccari. 1972/2017 Esposizione in tempo reale. 45 anni dopo». *Barilli 2017*, 53-6, 63-77.
- Portinari, S. (2018). *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*. Venezia: Marsilio.
- Restany, P. (1971). «Germano Olivotto. Sostituzioni appena visibili». *Domus*, 496, 40-1.
- Restany, P. (1972). «Les Travaux et les Jours de Germano Olivotto». *Art International*, 6-7, 36-41.
- Tomassoni, I. (1988). «Il caso Gino De Dominicis». *Flash Art*, 144, 38-41.
- Tomassoni, I. (2011). *Gino De Dominicis. Catalogo Ragionato*. Milano: Skira.
- Vaccari, F. (1979). *Fotografia e inconscio tecnologico*. Modena: Punto e Virgola.
- Vergine, L. (1988). *L'arte in gioco. La funzione del critico. Il ruolo dell'artista. Dal '68 a oggi vent'anni di critica militante*. Milano: Garzanti editore.

