

Intervista di Sara Taffoni a Luciano Marucci

Nell'innovazione dell'VIII Biennale di San Benedetto del Tronto era stato ispirato da esposizioni precedenti? Mi viene in mente *Lo Spazio dell'Immagine* a Palazzo Trinci di Foligno, nell'estate del 1967.

Negli anni Sessanta, tra le mostre in spazi istituzionali che hanno generato cambiamenti strutturali, vanno certamente ricordate: *Bewogen Beweging* del 1961 allo Stedelijk Museum di Amsterdam; "Lo spazio dell'immagine" di Foligno del 1967; *When Attitudes Become Form* a Berna nel marzo del 1969 e *Arte Povera + Azioni Povere* qualche mese dopo ad Amalfi. Inoltre, nella galleria-garage L'Attico di Fabio Sargentini a Roma c'erano state le dirompenti personali di Jannis Kounellis (gennaio '69) con i cavalli e di Eliseo Mattiacci con il rullo compressore (marzo '69). Tutti avvenimenti che ho frequentato o di cui posseggo i cataloghi.

All'VIII Biennale d'Arte di San Benedetto, scegliendo il tema *Al di là della pittura*, io non volli andare solo oltre il *white cube*, ma dare rilievo soprattutto alla dimensione interdisciplinare - mai evidenziata in una collettiva a carattere nazionale - facendo coesistere, alla pari, le esperienze artistiche più avanzate con il cinema indipendente e le nuove ricerche sonore, quando prevalevano ancora le specificità linguistiche e le attività creative di altri generi, ignorate dalle grandi esposizioni d'arte visuale. Così pensai di focalizzare quei processi evolutivi da cui sono derivati gli attuali orientamenti, che tuttora cerco di incentivare. Basti consultare nel mio sito web i diversi servizi speciali, i reportages e le interviste che vado pubblicando sulle riviste di arte contemporanea.

Da quali altre motivazioni personali era stimolato?

L'esposizione, per la quale finalmente avevo avuto carta bianca, era l'occasione per vivere l'arte in prima linea; il luogo dove rappresentare le mie idee con l'ambizione di partecipare, un po' da protagonista, al divenire della cultura artistica. Era anche lo strumento per combattere, senza compromessi, arretratezze, pregiudizi e disinformazione. Da questi presupposti, appunto, il progetto di una esposizione pluridisciplinare e multimediale dalla marcata valenza interattiva e dall'intento pedagogico. Sapevo che non sarebbe stata un'impresa facile, perché bisognava vincere le resistenze di certi pittori locali abituati a una biennale a loro uso e consumo, ma ebbi il pieno appoggio del presidente Francesco Marchegiani e del direttore Ivano Pennesi dell'Azienda Autonoma di Soggiorno (Ente promotore della manifestazione) e riuscii a superare le limitatezze delle altre Biennali basate sulla giuria, l'accettazione, i premi e la genericità della formula "pittura e bianco e nero", che rafforzavano il cattivo gusto e non favorivano la partecipazione degli artisti più conosciuti.

Quali requisiti doveva avere la sede?

A San Benedetto non esisteva un luogo adeguato per presentare la nuova arte; l'unico contenitore possibile era la Scuola Media "Gabrielli". Le aule furono spogliate di ogni accessorio che potesse interferire con gli interventi site-specific. Alfano, Alviani, De Vecchi, La Pietra, Nanni, Panseca e Pirelli occuparono totalmente lo spazio con opere ambientali, mentre i poveristi (Calzolari, Kounellis, Merz) non erano interessati alle modifiche, né a intromettere elementi artificiali. Anzi, Kounellis, con gesto radicale, dopo aver in parte formalizzato l'idea di un'installazione diversa, fece fotografare dalle finestre della sua stanza l'ambiente esterno ed espose la foto (inserita in una cornice a giorno di cm 30 x 30 su cui scrisse il cognome con pennarello viola) nel corridoio, a lato della porta di accesso allo spazio a lui assegnato). Poi decise di far chiudere da un operaio l'ingresso con 'pietre' di travertino. Poiché i primi 50 cm circa delle pietre assemblate a secco non creavano

l'effetto plastico-pittorico (che egli ha sempre perseguito anche nelle opere installative), fece disfare e ricostruire il muro a regola d'arte... per tutta l'altezza.

Jannis nel 2007, al termine di una lunga intervista, mi disse pressappoco: ... Nemmeno io so come mi venne quella straordinaria idea a San Benedetto. Oltre al potente gesto concettuale - contestativo, quella fu la prima delle sue diverse installazioni con le pietre.

Insomma, si cercò di utilizzare al meglio la sede occasionale evitando le consuete forme di rappresentazione e si diede esecuzione (con alcuni studenti dell'Istituto d'Arte "Osvaldo Licini" di Ascoli Piceno) alla progettazione grafica di Bruno Munari, che indubbiamente rappresentava un plus valore. Il geniale artista e designer - sempre collaborativo ed animato da spirito sociale - l'aveva approntata in pochi minuti, quando era venuto ad Ascoli Piceno e fu mio ospite, ad eccezione dei prototipi del logo e del manifesto che mi inviò successivamente da Milano.

Ci sono materiali che permettono di individuare la distribuzione agli artisti invitati degli spazi all'interno dell'edificio scolastico?

Sicuramente c'erano e ogni partecipante aveva avuto la piantina. Compatibilmente con le caratteristiche dell'edificio erano stati raggruppati gli artisti in base alle tendenze, avendo cura di tenere distanti i poveristi (al primo piano) dai tecnologici (al piano terra) e collocando gli autori 'intermedi' negli altri spazi. Una sala era riservata all'ascolto delle composizioni musicali e, nel salone delle riunioni (al piano terra, dove si era tenuta la tavola rotonda) in ore stabilite venivano proiettati i film. I multipli, invece, erano lungo un largo corridoio, così pure le edizioni d'arte e una delle opere di Mondino, costituita da un tronco di quercia di 60-70 cm di diametro e della lunghezza di circa 100 - come materia prima di un tavolo - con sopra un delicato merletto a tombolo. Per la cronaca aggiungo che alla chiusura della mostra un ignoto amatore... rubò il merletto. Oggi - dopo aver visto, nell'ottobre scorso, la mostra *Take Me (I'm Yours)* al Musée Monnaie di Parigi, curata dall'amico Obrist e da Boltanski, dove i visitatori potevano portarsi a casa porzioni di opere anche di grandi autori - si potrebbe pensare che in quell'appropriazione sambenedettese, involontariamente..., vi fosse la premessa di un format ancor più avveniristico...

Del tronco di Mondino, purtroppo, ancora non sono riuscito a rintracciare un'immagine, ma non dispero... L'imprevedibile Aldo, oltre ai 'quadri' realizzati con materiali eterogenei, con spiccata sensibilità pittorica, e il fantoccio-autoritratto che rimandava alla concettuale-comportamentale serie dei 12 dipinti dei *king*, in un angolo della sua stanza aveva riversato sul pavimento, forse provocatoriamente, un maleodorante vomito da lui 'composto' a Roma, che insieme al 'tronco' voleva 'giustificare' la sua pur indipendente presenza tra le esperienze extrapittoriche e, a un tempo, dialettizzare - a distanza di fuga - con le altre opere dell'Arte Povera.

Ma come arrivò alla scelta di quel singolare personaggio?

Per decidere la sua partecipazione alla Biennale - dopo aver visto il sorprendente, vitalistico *Ittiidromo* con pesci veri (argentei e sanguinolenti) sullo scivolo di metallo nella personale alla Galleria Arco D'Alibert - andai a trovarlo a Roma, nel sottotetto di proprietà dell'Editore Rumma, dotato di un balconcino con un pezzo di specchio che, rivolto verso il basso, gli permetteva di abitare la storia e il presente della sottostante Fontana di Trevi. In quei giorni stava lavorando a tre grandi quadri, come sempre raffinati, poetici e ironici: uno blu con le scritte in zucchero (poi esposto a San Benedetto, poggiato sul pavimento); un altro formato da reiterate macchie scure su fondo chiaro (appena differenziate dalle pennellate quasi automatiche); il terzo con una vera spilla da balia appuntata nella tela nera. Ebbi la sensazione che, nonostante il suo convinto ritorno al medium pittorico, volesse partecipare alla prestigiosa mostra. Poiché sapeva di non essere del tutto in linea con il tema della manifestazione, per rassicurarmi e sentire il mio parere, mi prospettò un

paio di 'trovate' - disinvolve e originali, con l'uso di materiali del quotidiano - che avrebbe potuto concretizzare. Capii che aveva volontà e potenzialità per andare anche "al di là della pittura" e lo inclusi tra gli invitati.

Durante l'apertura della mostra tornò a San Benedetto?

Sì, con una compagna (di bell'aspetto) e, per proseguire il viaggio, essendo ormai in confidenza - pur sapendo che ero squattrinato come lui - mi chiese in prestito 10.000 lire, che naturalmente gli diedi volentieri. Non mi meravigliai perché era un individuo sregolato, dalle mani bucate, un po' come Schifano, che l'anno prima aveva voluto 30.000 lire per l'acquisto di una pellicola che gli serviva per girare un film con immagini televisive. Mondino più di una volta mi aveva dichiarato che da megalomane gli piaceva "vivere al limite" per sentirsi vivo e andare oltre. Avendolo frequentato spesso, sulle sue simpatiche stravaganze artistiche e sulle confessioni potrei scrivere un avvincente romanzo, a partire dal '69 fino a pochi giorni prima della morte (preannunciata da certe sue incorreggibili abitudini).

Torniamo alle presenze della mostra. Gli artisti dell'Arte Povera interagivano con quelli della cosiddetta "arte tecnologica"?

Non si frequentavano molto anche perché impegnati a ultimare i rispettivi lavori nei tre giorni prima dell'inaugurazione. Comunque si intuiva che fra loro non c'era grande sintonia. Ciò era dovuto al fatto che i poveristi erano decisamente contro l'artificialità e la razionalità delle altre ricerche artistiche. I poveristi non amavano le contaminazioni linguistiche che la nostra Biennale, invece, voleva evidenziare pur non ignorando il valore delle ricerche individuali e delle diversità. La principale idea critica dell'esposizione - che riguardava la sezione più consistente delle *Esperienze artistiche al di là della pittura* - era di mettere a confronto due tendenze opposte: Arte Povera, agli esordi, e Arte Tecnologica, già affermata. Preciso che ho usato la definizione "tecnologica" non perché derivi da un movimento codificato, ma per raggruppare gli operatori visuali che utilizzavano i materiali e i procedimenti avanzati della società di massa. Tuttavia non mancavano le opere di autori non collocabili in uno dei due schieramenti. Da allora i primi, per ragioni note, si imposero sugli altri. Ultimamente, però, sul piano estetico e mercantile c'è stata una riconsiderazione di essi, rimasti a lungo un po' troppo in ombra.

Quali furono le maggiori difficoltà nel rapporto con gli artisti?

Derivavano dall'impossibilità di soddisfare tutte le loro esigenze per mancanza di risorse finanziarie, ma si trovarono dei compromessi... Mi riferisco soprattutto alla trasformazione degli spazi interni che comportarono vari lavori e agli interventi nel paesaggio che, oltre alle autorizzazioni burocratiche delle autorità locali per l'uso degli spazi urbani, della spiaggia e del mare, richiedevano strani materiali e particolari attrezzature. Ho già raccontato alcuni episodi in scritti pubblicati qua e là. Per il resto c'era la massima, costruttiva collaborazione. Purtroppo, dovendo risolvere pure problemi pratici, non potevo dedicare troppo tempo a ciascun partecipante. E in quei giorni ebbi un grave lutto in famiglia. Per fortuna all'allestimento della sezione dei multipli sulle strutture Ponteur pensò, generosamente, Bruno Munari assistito da due ragazzi. Una riflessione: il mondo dell'arte è complicato e difficile, ma anche intrigante e questo, se si ha passione, fa resistere e stimola ad andare avanti sulle ali del salvifico immaginario.

Come nacquero le azioni nel paesaggio?

Premetto che la sezione, pur avendo una sua identità, per certi aspetti integrava quella delle *Esperienze artistiche al di là della pittura*, sia perché rientrava nel progetto multidisciplinare e

nell'interazione (piuttosto accentuata negli ambienti di Alviani, Contenotte, La Pietra, Nanni, Panseca, Pirelli), sia perché alcuni artisti erano presenti in entrambe le sezioni (Nanni, La Pietra, Marotta, Contenotte). Anche l'ideazione di questa parte dell'esposizione era stata condivisa da Dorflies e Menna nel corso del primo incontro avvenuto a Roma. All'inizio erano state previste solo le azioni di Mattiacci (del quale, oltre alla trasgressiva personale a L'Attico, avevo apprezzato l'intervento del 1968 al Circo Massimo, a cui avevano partecipato anche i suoi studenti del Liceo Artistico di Roma, e di Nespolo, artista e film-maker versatile e ironico, che gravitava nel gruppo dei poveristi di Torino. Quando la mostra fu strutturata meglio, su indicazione di Dorflies, venne aggiunta l'operazione di Contenotte. Più tardi, a seguito della presentazione dei progetti, vennero inserite quelle di Nanni (che si era messo in luce presso la Galleria Apollinaire di Guido Le Noci di Milano) e di La Pietra (architetto-artista), in quanto espansioni dei loro ambienti interattivi e multisensoriali.

La proposta di Nespolo, inviata da Torino, prevedeva un itinerario nella città con riferimento a Palladio ma, arrivato a San Benedetto, modificò l'ideazione e disegnò sulla piazza e oltre, con la macchina della segnaletica orizzontale (che riuscimmo a farci prestare dal Comune) e la vernice rosa, il grande *Oh le beau soleil*. I ragazzi lo intercettarono subito e, per vari mesi, usarono il luogo come parco giochi percorrendo quei segni con pattini e biciclette, finché il sole vero e la pioggia non estinse quello artificiale.

Pure il progetto di Mattiacci subì una variazione rispetto alla descrizione che mi comunicò da Roma. I tronchi d'albero, scelti tra i tanti di una segheria e portati da un camion nei pressi della riva del mare, con un impegnativo lavoro suo e degli operai furono legati tra loro con chiodi e funi annodate alla marinara divenendo una 'zattera' primitiva (dedicata all'amico Pino Pascali - amante del mare - morto tragicamente nel maggio del 1968), sotto gli occhi dei villeggianti increduli. La costruzione manuale aveva il carattere dell'azione artistica, che in seguito veniva chiamata performance.

L'operazione di Nanni, bene articolata, si attivava solo con la partecipazione dei bagnanti, che attratti dalla componente ludica, seguendo semplici istruzioni, lanciavano in acqua anelli di plastica (che richiamavano quelli metallici del suo ambiente tattile-dinamico-sonoro), collegati a corde elastiche. La performance prevedeva anche la registrazione delle "automisurazioni", reali e intuitive, su mappe predisposte (con la collaborazione del critico-matematico di Bologna Bruno D'amore). Di essa è rimasta una sequenza di immagini che dimostra l'originalità dell'opera e il riuscito coinvolgimento del pubblico. A quei *Giochi del malessere* presero parte anche artisti e critici.

La proposta di Marotta - invitato per le sue "siepi naturali-artificiali" in marmo rosa del Portogallo e metacrilato che sorgevano dal pavimento di legno sopraelevato (con fessure da cui fuoriusciva la luce dei neon sottostanti, che proiettava le ombre sulle pareti) - nacque dalla necessità contingente di far sedere il pubblico durante l'happening, per cui fu ordinato un camion di balle di paglia per ricostruire il *Giardino all'italiana* da lui presentato ad Amalfi.

Per le invadenti... *Transluminazioni* (titolo inventato dal fantasioso Pierre Restany) di Contenotte, vicino all'ingresso del Palazzo si dovette innalzare una torre metallica per permettere a un operatore di far funzionare l'apparecchiatura che ogni sera proiettava sulle facciate degli edifici circostanti metamorfiche immagini aniconiche di speciali diapositive.

La Pietra attuò un intervento 'esistenziale' dal titolo *Uomouovosfera*. Dopo i preparativi, si chiuse in una 'palla' di perspex che fu sollevata in aria da una gru del vicino cantiere navale, ma l'abitacolo-astronave, per motivi di sicurezza, fu fatto atterrare presto.

In sostanza - come già accennato - le azioni nel paesaggio dell'VIII Biennale, rispetto a quelle della mostra di Amalfi, non erano legate alla specificità di un movimento: facevano parte del *concept* generale ed erano relazionate, in particolare, alle opere site-specific situate negli ambienti chiusi. E, non essendo state progettate rigidamente in anticipo, facevano prevalere immediatezza e performatività.

Delle opereAzioni effimere restano un'ampia documentazione fotografica e due filmati, girati in quei giorni: di Marinella Pirelli (più completo) e *Rondine Sbèn!* di Patella, che esaltava processualità e connessioni, anche immaginarie, delle performances in corso d'opera. Esse si ricollegavano ad alcuni filmati della sezione *Cinema Indipendente*, in primis al film-opera *SKMP2* (1968) di Luca Patella (che includeva la famosa azione di Pino Pascali) e al soggetto ideologico di *Costretto a scomparire* (1968) di Gianfranco Baruchello.

Un altro evento coinvolgente si ebbe con l'originale Concerto-improvvisazione *Suonare è facile* (organizzato in collaborazione con Giuseppe Chiari), che si tenne all'esterno durante l'opening. Grazie alla partecipazione dei virtuosi musicisti prescelti e a quella estemporanea di Schäffer e dell'artista Emilio Prini, esaltava il carattere spettacolare della mostra. Di quell'appuntamento straordinario esiste un'ottima registrazione, rimasta inedita, che meriterebbe di essere riproposta. L'happening era strettamente relazionato alla sala delle audizioni dove si ascoltavano brani musicali di Chiari, Schäffer, Vittorio Gelmetti e Pietro Grossi (pioniere della musica elettronica su nastro elaborata con procedimenti matematici) che propose in anteprima mondiale, il lavoro sperimentale *Computer Music*). Giustamente Dorflès, nel suo articolo *Beyond Painting. Afterthoughts on an exhibition held last year at San Benedetto del Tronto*, pubblicato su «Art International» (Lugano, vol. XIV / 7, 20 settembre 1970, pp. 71-73), notava una correlazione tra le musiche nella sala delle audizioni, il Concerto e gli ambienti audio-visuali della mostra (La Pietra, Alfano, Panseca, Pirelli, Patella, Nanni).

Le azioni artistiche di quella Biennale non finirono lì, perché successivamente, quando ospitai per lunghi periodi, nell'abitazione di mia moglie a San Benedetto, Boguslaw Schäffer (considerato il più importante musicista polacco di oggi) e Patella (artista multiforme, paladino dell'interdisciplinarietà, precursore dell'arte comportamentale e tra i primi a realizzare film e fotografie creative e opere scritturali), con il mio aiuto ne attuarono altre sulla spiaggia. L'eccentrico musicista scrisse sulla battigia la partitura *Suonare il mare* che 'esegui' con il linguaggio del corpo (nel 1983 le mie diapositive furono incluse in un suo concerto multimediale in Polonia). Luca realizzò delle performances (alcune mie istantanee sono state pubblicate nei suoi cataloghi e in un libro edito da La Biennale d'Arte di Venezia).

La valenza teatrale era stata calcolata?

Pur non essendo stata espressamente pianificata, si manifestava nell'interazione del pubblico con le opere, tanto che a un certo punto, per evitare possibili danni alle parti più delicate delle realizzazioni di Nanni e Pirelli, si dovettero adottare delle misure per disciplinare l'affluenza dei giovani i quali, per 'divertirsi', entravano ripetutamente a gruppi. Ovviamente la teatralità giocosa delle azioni all'esterno di Nanni e di Nespolo erano funzionali ai loro lavori.

Ho letto che nel 1968 avrebbe dovuto organizzare la *Settimana del Cinema Indipendente* che poi fu vietata dalla polizia. Di quel progetto tenne conto nell'impostazione della sezione *Cinema Indipendente* dell'esposizione dell'anno successivo?

Avevo progettato tutto con scrupolo dopo aver frequentato a lungo i film-makers più noti di allora e il cine club (piuttosto *underground*) "Film Studio 1" di Roma. Era stata prevista addirittura la proiezione di *Satellite* di Mario Schifano su un maxi schermo (di 6 metri) sorretto da ponteggi

installati tra le onde del mare. Quella manifestazione (7-13 agosto) sarebbe stata la prima del genere in Italia, tanto che anche Monicelli aveva preannunciato la sua partecipazione. Si doveva attuare in un luogo all'aperto per essere fruita dal grande pubblico, ma - come sa - fu vietata. Era l'anno delle contestazioni studentesche e qualche scena dei film era censurabile, per cui la polizia osservava severamente le norme di sicurezza anche per non creare problemi all'Ente promotore. Non trovando una sede che rispondesse al 100% ai requisiti imposti dalle autorità, fu deciso di effettuare le proiezioni all'interno del dancing "Palazzina Azzurra", tra un ballo e l'altro. Con il pretesto - assurdo ma inappellabile - che mancavano le uscite di sicurezza, l'autorizzazione non fu concessa. Per protesta decisi di spedire ugualmente il manifesto agli addetti ai lavori e agli organi di informazione, con una striscia di carta su cui avevo scritto "Manifestazione vietata dalla polizia!". Il giorno dopo seppi che, per evitare questioni, un impiegato delle poste (amico del Presidente dell'Azienda Autonoma di Soggiorno), li aveva ritirati prima della partenza. L'infelice esperienza almeno mi fu utile per organizzare la sezione del *Cinema Indipendente* dell'VIII Biennale con più sicurezza...

Ricorda quali testi teorici erano stati messi a disposizione del pubblico?

Per proporre le edizioni d'arte senza acquistarle, scrissi alle case editrici le quali assecondarono la richiesta. Così furono messi in consultazione libri, cataloghi e riviste (che alla fine qualcuno che le seppe apprezzare, se le portò a casa per sempre...). Non rammento esattamente i titoli, ma trattavano delle esperienze artistiche d'avanguardia presenti nell'esposizione e le legittimavano. C'erano di sicuro i testi di Dorfles, Menna e Boatto. Gli argomenti, naturalmente, riflettevano anche il mio interesse per quelle ricerche.

La sezione *Internazionale del multiplo* come si inseriva nel contesto della Biennale?

Riuniva gli esemplari scelti tra quelli - per la verità non numerosi - reperibili nel nostro Paese (a differenza delle altre opere seriali fin troppo praticate e diffuse...), con lo scopo di far conoscere la particolare forma di arte prodotta anche all'estero. Era un'aggregazione, piuttosto informativa, che non metteva in rilievo una determinata tendenza. Voleva evidenziare le ragioni della riproducibilità dell'opera attraverso procedimenti industriali, smitizzare il pezzo unico più soggetto alla feticizzazione e favorire la democratizzazione dell'arte. Si configurava come una mostra nella mostra, quasi clandestina in quel contesto. In realtà alcune delle opere oggettuali più vicine al design erano associabili alla intermedialità della Biennale, pure se non vi era un collegamento diretto con le realizzazioni dei "tecnologici" dal maggiore impatto visivo ed emozionale. L'unico multiplo ('audioscultura' formata da un disco in vinile non ancora in commercio), che poteva essere relazionato all'arte comportamentale e al carattere performativo delle "azioni", era *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee* di Joseph Beuys. La sua performance vocale propagava la voce, dalle ossessive e inquietanti variazioni fonetiche, per tutto il piano. Puntualizzo con orgoglio che era la prima opera 'esposta' in Italia del mitico artista tedesco della nuova creatività.

Per motivare un aspetto della sezione chiesi a Bruno Munari - che per l'esposizione aveva prestato due suoi multipli 'componibili' dagli osservatori (*Tetragono* e *Flexi*) - un testo su "Gli oggetti a funzione estetica" dell'Arte Programmata (movimento di cui era stato il teorico, che aveva quasi esaurito la sua forza di propagazione). E fu lui ad allestire l'intera sezione in modo funzionale ed elegante.

Chi teneva le visite guidate e come erano state organizzate?

Erano tenute da me due volte alla settimana. Quando non potevo o erano richieste fuori calendario, mi sostituiva mia moglie che, oltre ad essere informata sulle ultime tendenze dell'arte, avendo collaborato all'organizzazione, conosceva bene le opere site-specific.

Poiché una biennale non è sufficiente per educare all'arte contemporanea e, tanto meno, per far interpretare correttamente la produzione d'avanguardia, ho sempre sostenuto la necessità di un programma culturale serio e continuativo, senza spreco di danaro pubblico, per assicurare la sopravvivenza delle manifestazioni culturali. Ma la classe politica, più interessata ai consensi immediati, non si pone minimamente il problema. Un esempio: quando alcuni anni fa fui interpellato per la seconda volta per attuare esposizioni, studiai un piano ben articolato, osservando i predetti principi. Non fu preso in considerazione proprio perché troppo rigoroso ed escludeva le tentazioni localistiche.

Ci furono episodi negativi?

Il primo fu quello dell'architetto (chiamato, su segnalazione di Nespolo, al posto di chi amichevolmente avrebbe dovuto darmi una mano) che, invece di provvedere al semplice montaggio dei pannelli Ponteur, voleva esibirsi con un suo intervento pur non essendo stato invitato come artista.

Un altro derivò dalla precoce rimozione dello *Zatteronmarante* di Mattiacci, voluta dalla Capitaneria di Porto per timore che l'arrivo di una mareggiata potesse sfasciare il manufatto facendo vagare in mare i grossi tronchi d'albero con conseguenze per natanti e bagnanti. Infatti, dopo che l'opera fu 'varata' e ancorata al molo sud, ogni giorno venivano diffusi comunicati radio per avvertire i naviganti. Quando l'artista tornò a San Benedetto (in compagnia di Jannis Kounellis con la moglie Efi e di Michelle Coudray) per rivedere la sua opera, non trovandola, reagì con un gesto irripetibile. Della sua zattera erano rimaste solo le foto sul pannello che all'entrata della mostra documentava le performances.

Il danno più grave dal lato culturale fu la cancellazione delle "tracce" di Merz dalla parete dell'aula, decisa a mia insaputa, dopo la chiusura della mostra, dal preside della Scuola che avversava l'arte contemporanea. Avremmo potuto mantenere la concettuale e poetica installazione proteggendola con una lastra di plexiglass a tutta parete e oggi San Benedetto avrebbe avuto un'opera di grande valore artistico, unica nel suo genere, del percorso creativo dell'autore, di fama internazionale, scomparso nel 2003.

Che significato ha avuto per lei quella singolare esperienza curatoriale?

Innanzitutto avevo potuto realizzare un format espositivo inedito e collaborare alla materializzazione delle opere site-specific interne ed esterne; intensificare il rapporto con i critici militanti intervenuti, come pure con quasi tutti gli artisti (negli anni con molti di loro ho realizzato vari lavori, da Munari a Patella, da Mondino a Nespolo, a Kounellis, a Schäffer). Di ogni frequentazione potrei raccontare una storia. In quella circostanza avevo anche collaudato concetti che, avendo sempre creduto nel ruolo propositivo del curatore, applicai negli eventi successivi, con immutata volontà innovativa e non da mestierante (vedi nella sezione "Eventi" del mio sito web le varie iniziative alternative). Tuttora percorro con determinazione questa strada; non a caso, su "Juliet", a dicembre avvierò l'inchiesta-dibattito sulle *Pratiche curatoriali innovative*, coinvolgendo personalità del sistema dell'arte internazionale.

Perché la Biennale non ebbe più seguito?

Me lo hanno chiesto anche altri. Non c'era la possibilità di presentare l'ultima produzione artistica che esigeva un rapporto simbiotico con un idoneo luogo ospitante e mancavano altre condizioni indispensabili: una struttura organizzativa che evitasse al curatore il lavoro di tipo esecutivo e relazionale; un budget realistico e la sinergia tra istituzioni. Nel '69 la somma stanziata all'inizio fu solo di lire 3.500.000 e, in attesa dell'approvazione della relativa deliberazione dell'Ente da parte

degli organi di controllo, dovetti anticipare io 900mila lire per le spese più urgenti. E, per mantenere l'indipendenza culturale, avevo rinunciato al compenso per devolgerlo all'organizzazione della mostra. Alla fine, la Biennale venne a costare circa 8 milioni di lire (somma irrisoria che, tra l'altro, si riversò sulla città).

L'inventivo Munari (che avevo frequentato fino alla scomparsa) per la IX edizione avrebbe voluto realizzare con me un luna park progettato dagli artisti ma, per i motivi sopra esposti, l'originale idea rimase un'ipotesi utopistica.

Mi conforta il fatto che dell'evento si parli ancora attraverso il Cd-Rom prodotto dalla Mediateca delle Marche di Ancona nel 2006 (più esaustivo del catalogo), i testi critici e le tesi universitarie elaborate anche all'estero. Tra l'altro la mia collaboratrice Loretta Morelli ha predisposto (gratuitamente) un libro sulla mostra che attende di essere pubblicato e distribuito da qualche editore.

novembre 2015