

COSA A VEDE

UNA MENTE

ESTESA

COSA VEDE UNA MENTE ESTESA?  
Intervista con Francesco Urbano Ragazzi

a cura di Sofia Schubert e Guido Balzani

**SOFIA SCHUBERT** In una vostra intervista ho letto che definite il curatore come un creatore di incidenti. Perché? E qual è l'incidente di cui siete più orgogliosi?

**FRANCESCO URBANO RAGAZZI** Siamo dei *troublemakers* e ci piace esserlo. Normalmente il concetto di troublemaker è legato a quello di incidente e di fallimento. Noi invece lo percepiamo connesso all'idea di successo. Successo inteso non tanto come *to succeed*, cioè avere successo, ma nella sua forma di participio, come capacità comprovata di far *succedere*, far *accadere* qualcosa. Ci interessa che succedano delle cose, anche fuori controllo, e che da queste si sprigioni una carica magnetica e umana in grado di modificare il destino del progetto stesso. Il modo in cui ci interessa lavorare ha a che fare con il rapporto tra i meccanismi di comunicazione e i dispositivi interni allo spazio espositivo. Ci piace costruire delle esperienze tangibili che abbiano a che fare con lo spazio fisico e che allo stesso tempo siano interrelate con un sistema di comunicazione complesso.

**FFUR** Incidente significa proprio interrompere il rapporto naturale con la realtà, intesa come ciò che sembra evidente o che è abitudinario. Insomma, quando il curatore fa bene il suo lavoro, crea relazioni che portano all'emersione del nuovo. Relazioni che fanno vedere aspetti prima trascurati dell'arte o della realtà e che ne modificano la percezione.

**FFUR** È questo che secondo me dovrebbe fare il curatore : interrompere, attraverso l'arte, un rapporto che è dato, usuale. Nella nostra pratica noi siamo partiti soprattutto dal ruolo che il ready-made ha avuto nella storia dell'arte. E cioè trasportare un pezzo di realtà nello spazio sicuro e istituzionale del museo. Moltissima arte del Novecento è stata influenzata da questo processo, da questo rubare pezzi di realtà e portarli all'interno dell'arte. Noi crediamo invece che, in questo secolo, sia necessario invertire il rapporto: crediamo che l'arte non debba più prendere pezzi di realtà ma andare in direzione contraria, tornare in mezzo al reale, al quotidiano. In questo senso l'arte diventa un incidente, perché è riportata in uno spazio in cui uno non se la immagina più. Questo è stato il filo conduttore di molti nostri progetti. Di incidenti ne abbiamo prodotti tanti. Penso a Jonas Mekas all'interno del Burger King di Venezia, oppure penso alle mail di Hillary Clinton stampate da Kenneth Goldsmiths ed esposte all'interno di un supermercato che all'inizio del Novecento era nato come un cinema, il Teatro Italia. Questo è stato forse l'incidente di cui siamo più orgogliosi, perché la mostra, e la dissonanza che ha prodotto, ha generato una confusione totale tra molti piani di realtà. In quella mostra, a un certo punto, il 10 settembre 2019, è arrivata Hillary Clinton, che ha letto la copia delle sue mail seduta su una replica del Resolute Desk dello studio ovale, dove il marito l'aveva tradita e dove lei non si sarebbe tra l'altro mai seduta come presidente. Si è generata così una performance del reale e anche un'immagine impossibile: storica, reale e irreale allo stesso tempo.

**GUIDO BALZANI** Che rapporto avete con la creazione di meme? Perché in un certo senso quello che generate, gli incontri, gli eventi, sono meme reali.

**FFUR** Sì, esatto. Anche se non abbiamo mai creato un meme in vita nostra, viviamo in un'epoca in cui qualunque opera d'arte è sempre espansa in un contesto mediatico che la mette in confronto diretto con altri tipi di immagine. La nostra pratica di curatore è molto vicina all'idea di *post internet* che hanno avuto artisti come Oliver Laric, Amalia Ulman, Artie Vierkant e, prima di loro, Miltos Manetas.

**FFUR** Abbiamo però anche una profonda fascinazione per gli spazi reali. Tutti gli spazi in cui siamo entrati li abbiamo molto amati e voyeuristicamente molto osservati. Abbiamo desiderato che li succedessero delle cose. Dall'auditorium del CERN, alla Borsa di Milano. Il Burger King di Venezia è stato molto importante perché era uno spazio che noi amavamo molto: un edificio cinquecentesco, Palazzo Foscari Contarini, trasformato in fast food. Ci piaceva l'idea che un collezionista superasse la soglia di uno spazio fetido, con tavoli in formica ma anche con stucchi e marmi antichi. Era bellissimo vedere i *burger eaters* insieme a gente che era completamente dentro la mostra, gente che amava totalmente la mostra e gente che neanche si accorgeva di essere dentro la mostra di Jonas Mekas, tra i padri del cinema indipendente americano. Questa coesistenza di temporalità è, in un certo senso, memetica, ma allo stesso tempo consiste nella rottura del meme in tanti frammenti, in tante possibilità d'azione.

**GB** Cioè si mette il meme a frutto, in un certo senso.

**FFUF** Nelle *Ricerche filosofiche*, Wittengstein si fa questa domanda per riflettere sul concetto di intenzione: che cosa rimane del fatto che io alzo la mia mano, una volta che tolgo il fatto che la mia mano si alza? Al di là del gesto, dov'è la mia intenzione? E conclude che l'intenzione si esprime in un pensiero cosciente solo quando non riusciamo a fare quello che vogliamo fare: pensiamo a come alzare le nostre braccia, per esempio, solo se queste sono legate o paralizzate. Altrimenti le alziamo e basta, senza pensarci. In qualche modo, il nostro lavoro sul rapporto con la realtà è sempre legato a questo *embodiment* dell'intenzione. Noi, oltre che sulla nostra intenzione, ragioniamo anche su come far percepire al pubblico la propria. Molte nostre mostre funzionano come degli interrogativi: come dobbiamo o non dobbiamo comportarci all'interno di un certo ambiente? Nel caso del Burger King, del supermercato, del carcere (che è un'altra esperienza di cui parleremo) una persona che entra in quel genere di "spazio espositivo" è in qualche modo costretta a chiedersi come comportarsi e quindi a percepire la propria attività, le proprie decisioni. È qui che accade l'incidente: una volta tolta l'abitudine, si sbatte contro la realtà. Il meme invece è un remix, rimane un commento di ciò che è già accaduto. In questo senso è un dispositivo più cinico.

**GB** Per questo motivo lo spazio della realtà rispetto a quello del museo è più adatto, perché quello del museo forza l'intenzione, mentre invece quello della realtà permette che nasca in maniera più ariosa?

**FFUR** Esatto. Le istituzioni dell'arte sono nate per proteggere l'arte dalla realtà, per permettere all'arte di svolgersi nel contesto di un rituale codificato e sicuro. Questo non significa che disprezziamo i musei, sarebbe ridicolo anche solo pensarli. Lavorare in certe istituzioni a New York o a Seoul, ma anche in Europa e in Italia, è stato bellissimo. Crediamo solo sia importante essere consapevoli della differenza di contesto e di funzione per capire quali sono le azioni più giuste da mettere in atto. Per esempio, quando abbiamo diretto la diciassettesima edizione di LIAF, la prima biennale d'arte della Scandinavia, abbiamo ragionato molto sulla temporalità e l'impatto ambientale dei grandi eventi. Da un lato abbiamo prodotto opere dalla monumentalità leggera e sostenibile, dall'altro abbiamo lavorato all'attivazione di processi permanenti o a lungo termine che sopravvivessero al nostro mandato.

**SS** La figura di curatore che descrivete<sup>86</sup> sembra avere un ruolo sociale, di connettore e facilitatore, è così?

**FFUR** Per me è importante isolare almeno due funzioni del curatore. Da un lato lo possiamo definire come un creatore di possibilità, e come tale lavora sulle condizioni all'interno delle quali un'opera d'arte o una mostra può essere determinata, percepita e vissuta. C'è quindi una collaborazione strettissima con l'artista. Nella nostra carriera abbiamo avuto rapporti lunghissimi con molti artisti e siamo contrari all'idea del curatore che fa checklist continue e che mastica nomi. Noi in qualche modo siamo più connessi ad una tradizione militante come quella iniziata da Germano Celant, Pierluigi Tazzi o Lucy Lippard, curatori che tra l'altro erano fortemente connessi alla loro comunità, aspetto fondamentale per creare le condizioni migliori di fruizione e di vita di un'opera. Dall'altra parte, dal mio punto di vista, il curatore è un connettore. Ed è qui che risiede il suo ruolo sociale: nel processo di connessione non c'è solo l'opera, l'artista, l'istituzione ma ci sono anche delle comunità e delle porzioni di mondo. Operare negli spazi reali significa anzitutto misurarsi con la possibilità di aprirsi a realtà molto differenti dalla propria e di incontrare anche persone che non vogliono assolutamente incontrare l'arte. I nostri progetti sono concepiti per una fruizione molto ampia, ma le opere nascono spesso per delle comunità specifiche, più che per un pubblico generico. Inoltre, il nostro sguardo curatoriale, il modo in cui abbiamo ragionato sulla nostra autorialità, ci ha portato a considerarci come una mente estesa, nel senso più empatico del termine. Ciò significa pensare a un corpo sociale come un corpo immaginativo, che può essere nutrito secondo le fascinazioni di un artista, di un curatore, ecc. Questo è stato il caso della nostra collaborazione con Pauline Curnier Jardin a Venezia. Con lei abbiamo reso le detenute della Casa di reclusione femminile delle Convertite, la cooperativa che opera per la loro reintegrazione nel

mondo professionale, la direttrice e il corpo di polizia del carcere, in un gruppo di lavoro per realizzare un'opera permanente. Il punto di partenza è stata la Cooperativa Rio Terà dei Pensieri che, in trent'anni, ha reso possibile nella struttura carceraria la coltivazione di un orto, la lavorazione di cosmetici in un laboratorio, e innumerevoli progetti di lavoro, di formazione, e anche d'arte... Nel periodo pandemico era stato tutto bloccato, comprese le visite dei famigliari alle detenute. Per questo abbiamo ragionato sulla riapertura di uno spiraglio, e su un'opera che potesse assumere un valore pubblico sebbene tra le mura di un contesto strutturalmente inaccessibile come quello. Con il gruppo di lavoro delle Convertite abbiamo così deciso di intervenire sulla stanza delle visite e di realizzare lì un'opera permanente che rendesse più vivibile quell'ambiente.

**FFUR** Il fatto di essere in due in qualche maniera ci ha portato sempre a questa modalità di lavoro. Penso una delle mostre più significative del nostro percorso iniziale è stata *Io, Tu, Lui, Lei*, del 2012, che è la mostra per cui abbiamo lavorato con la comunità gay, lesbica, trans a Venezia, in isola e in terraferma. Le persone coinvolte erano tutte nate intorno agli anni Trenta e Quaranta del Novecento. Quelle che in gergo sociologico vengono definite *ageing gay, lesbian e trans people*. In quel caso si trattava di una commissione del Ministero delle Pari Opportunità e del Comune di Venezia, con il suo avanguardistico Osservatorio Queer. L'obiettivo era raccogliere le memorie di persone<sup>87</sup> della comunità LGBT che, con l'avanzare dell'età e in mancanza di figli e successori, erano più esposte all'oblio. Le persone che abbiamo incontrato, e soprattutto gli uomini, vivevano spesso in una forte condizione di solitudine. Ci siamo allora chiesti come aveva senso recuperare le loro memorie e come trasmetterle. Lo abbiamo fatto cercando di superare il concetto di memoria come feticcio. Abbiamo coinvolto una serie di artisti e abbiamo ragionato sulle possibilità dell'oblio, della ricostruzione, dell'invenzione e su altre variazioni del concetto di memoria. Siamo partiti con un workshop durato un anno e fatto di proiezioni di film, lezioni e incontri a cui partecipavano anche i membri dell'Osservatorio Queer, sociologi, politici, insieme ad altri curatori e artisti. Questo lungo brainstorming collettivo è poi culminato in una serie di cene con gli anziani. Momenti conviviali bellissimi, di grande connessione. Avevamo invitato anche degli artisti che non erano per forza parte della comunità. In quel caso la domanda era: qual è il valore universale di una memoria, al di là del valore all'interno di una comunità specifica?

**GB** Questo fa riflettere su un modo alternativo, più vostro, di costruire e interagire con un archivio...

**FFUR** Noi pensiamo al nostro atteggiamento più come un disarchiviare che come un archiviare. Proprio in *Io, Tu, Lui, Lei* c'era una sezione che disarchiviava alcuni materiali "caldi" condivisi durante gli incontri. È lì che tra le videocassette, le spillette, i poster, le fotografie, i libri, le riviste e altre memorabilia gelosamente conservate, abbiamo esposto per la prima volta tutti i numeri della rivista FUORI!. Quando alcuni anni dopo, nel 2020, fu inaugurata la Quadriennale di Roma intitolata Fuori, l'approccio fu tutt'altro. La mostra non si riferiva in alcun modo, se non nel titolo, all'esperienza

radicale del Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano<sup>1</sup>. Ci pareva anzi che la linea della Quadriennale fosse del tutto reazionaria nei modi e nelle metodologie. Abbiamo quindi deciso di rispondere con un’operazione di guerriglia: disarchiviare le pubblicazioni del FUORI e ristamparle così com’erano, in un atto quasi luterano... Quella di FUORI!!! (con tre punti esclamativi) è stata un’operazione di disarchiviazione e allo stesso tempo una dichiarazione: far parlare direttamente di sé i soggetti di una storia sconosciuta a volte ha più forza di una mostra che invece di quella storia sfrutta l’origine.

**SS** Per concludere: secondo voi quindi il curatore oltre ad essere un *troublemaker*, un creatore di possibilità e un connettore, è in qualche modo un creatore di gusto, colui che può suggerire uno sguardo sulle cose ?

**FFUR** La parola “gusto” mi interessa molto, perché non mi aspettavo di trovarla in una vostra domanda. In epoca moderna la parola ha una radice kantiana: è legata all’idea di soggettività universale, cioè all’idea di qualcosa che non è oggettivo ma che, allo stesso tempo, è condivisibile da tutti. In altre parole, il gusto è una facoltà che, pur riguardando la percezione dei singoli, ha una forma di universalità che permette alle persone di essere tendenzialmente d’accordo su ciò che è bello o interessante. Per me, l’aspetto più problematico del concetto di “gusto” è proprio questo aspetto soggettivo, perché implica che il lavoro del curatore possa essere influenzato da qualcosa di arbitrario: preferenze personali o interessi economici. Questo richiamo al gusto è particolarmente pericoloso oggi, quando le fiere d’arte giocano un ruolo fondamentale nella produzione culturale, un ruolo che prima non avevano. Un tempo, infatti, non si andava a una fiera con l’idea di imparare qualcosa, mentre oggi le fiere offrono *lectures*, *screenings* e programmi che sembrano equipararle a istituzioni culturali. Se guardiamo al sistema economico dell’arte, tutte le operazioni speculative nascono nel tentativo di far penetrare nel gusto collettivo le scelte di gruppi ristretti di investitori. Quello che il curatore dovrebbe fare per resistere, secondo me, è invece proprio questo: proporre una narrazione che è la propria ma che è anche sempre storica. In fondo, noi cerchiamo di raccontare una storia che non pretende di essere l’*unica* versione della Storia, ma che comunque cerca di non sprofondare nella pura soggettività. Il curatore dovrebbe insomma lavorare per la storia dell’arte e non per il mercato dell’arte. In un contesto in cui sempre più istituzioni private stanno prendendo il posto di quelle pubbliche, è fondamentale preservare la memoria storica, altrimenti c’è il rischio che la storia si trasformi in una speculazione. Le storie vengono raccontate in modi diversi da persone diverse, ma queste prospettive dovrebbero concorrere a stringere un legame sempre più forte e preciso con la realtà di quello che è accaduto. In questo senso il ruolo del curatore è cruciale: connette i punti della storia per fare in modo che qualcosa succeda ancora, qui e in questo momento.

<sup>1</sup> Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano, primo movimento di liberazione omosessuale in Italia nato nel 1971 che si esprimeva con una pubblicazione omonima.