

Musica e danza in U.S.A.

Fabio Sargentini intervistato da Vittorio Rubiu



Steve Reich, L'Attico, Roma. Foto Gianfranco Corgoni.

Conosco Fabio Sargentini da almeno quindici anni, da quando aiutava il padre all'Attico di Piazza di Spagna, una galleria che oscillava tra l'informale e la nuova figurazione, e presentava anche troppi artisti, ma alcuni di assoluto prestigio, come Fautrier e Matta, Brauner e Magritte, Leoncillo e l'ultimo Mafai. Allora Fabio era un ragazzo dai modi impacciati, che se ne stava silenzioso in disparte, con l'aria di chi per prudenza si limita ad ascoltare, ma non si fida troppo dei discorsi degli altri. Sta di fatto che quando Sargentini jr. prese in mano le redini della galleria, verso la seconda metà degli anni '60, ebbe subito la fortuna, ed il merito, si capisce, di rivolgersi ai gio-

vani, e tra i giovani di trovare due artisti come Pascali e Kounellis, che lui portò ad una definitiva valorizzazione anche internazionale.

Poi ci fu la morte di Pascali, che sembrò segnare, ed in parte era vero, un ridimensionamento dell'avanguardia giovanile italiana. D'altronde Fabio, che seguiva attentamente gli sviluppi dell'arte moderna in Europa e in America — e lui stesso ne era stato un protagonista attraverso l'opera di Kounellis e Pascali — sentì il bisogno di adattare anche il luogo dell'esposizione alle nuove esigenze miste dell'arte che non era più pittura o scultura, o non soltanto queste due arti. Così inventò di servirsi di uno scantinato-garage in via Cesare Beccaria, dove

furono subito compiuti delle esperienze-eventi, con i cavalli di Kounellis e il trattore di Mattiacci, oltre ad altri avventurosi exploits come la Mozzarella in carrozza e i Segni dello Zodiaco (materializzati in forma di quadro vivente) di Gino De Dominicis.

Ma intanto una nuova via era aperta e lo spazio costituzionalmente diverso, per così dire, dello scantinato ne era come l'immagine-simbolo. Così l'interesse di Fabio Sargentini si era spostato in una zona finitima al teatro, e quindi anche alla musica e alla danza. Per tutto questo il garage andava bene, ma non per le mostre. Di qui una nuova sede dell'Attico a via del Paradiso, un grande appartamento a due passi da Campo de' Fiori, e

dunque nel cuore della vecchia Roma, dove si tennero esposizioni in un certo senso inattese, come quella dell'arte Tantra, frutto di un lungo soggiorno di Fabio in India; ed altre che invece erano attese da tempo, come l'esposizione in parte retrospettiva di Kounellis, con strani animalletti, fiamme accese, suoni di violino e danze classiche che acquistavano

un'aria surrealista come in un quadro di Magritte, eseguite in un ambiente così poco verosimile. E ci fu, disseminata per le varie stanze, l'esposizione, se così si può dire, di Vito Acconci, con l'artista nascosto dietro una tenda come dietro un confessionale; e al versante opposto di un'arte ancora tradizionale, per quanto innovativa, una mostra di di-

segni di Sol LeWitt, con i disegni eseguiti sul posto, direttamente sulle pareti della galleria.

Ma il garage ha continuato a funzionare, soprattutto con gruppi americani-indiani di danza e di musica, soprattutto illustrato dal barbone profetico di La Monte Young. Con le stuoie per terra, i giovani in tenuta hippie, scalzi, un si-



Deborah Hay, *Ten*, Festival Danza Volo Musica Dinamite, L'Attico, Roma, giugno 1969 Foto Claudio Abate.

lenzio di tomba, e un fervore quasi mistico, queste serate hanno portato a Roma un'atmosfera che non si sa se di New York o del Nepal.

Ora ecco che Sargentini, giunto con "East West Music" del giugno scorso al suo terzo Festival, senza contare la sezione di musica e danza organizzata per "Contemporanea", ora ecco che Fabio registra tutto questo con un certo distacco.

«...Oggi tutti se ne interessano, ma quando cominciai a interessarmene io nel '68 era una cosa un po' pionieristica. Tutto, dunque, cominciò nel '68: e non per le vicende del maggio parigino. A dire il vero una prima spinta mi venne dal lavoro di Pino Pascali, e non per un

fatto nostalgico, sentimentale, ma proprio perché il lavoro di Pino, il mare ad esempio, con quei 24 pezzi sistemati nel pavimento, 'un ingombro totale', come lo chiamava lui, era tale che la gente quasi non ce la faceva ad entrare nella galleria. Io da quel lavoro di Pino, da quel giorno, si parla del '66, avevo cominciato ad inseguire l'idea di uno spazio che non fosse quello convenzionale della galleria. Ma ecco, vedi le cose come si allacciano: subito dopo la morte di Pascali, nell'autunno del '68, comparì a Roma dall'America una figuretta di donna che si chiama Simone Forti, un personaggio di prim'ordine che ritornava alla sua terra d'origine, perché lei è italiana. Io debbo a Simone Forti l'aver schiuso un velo dai

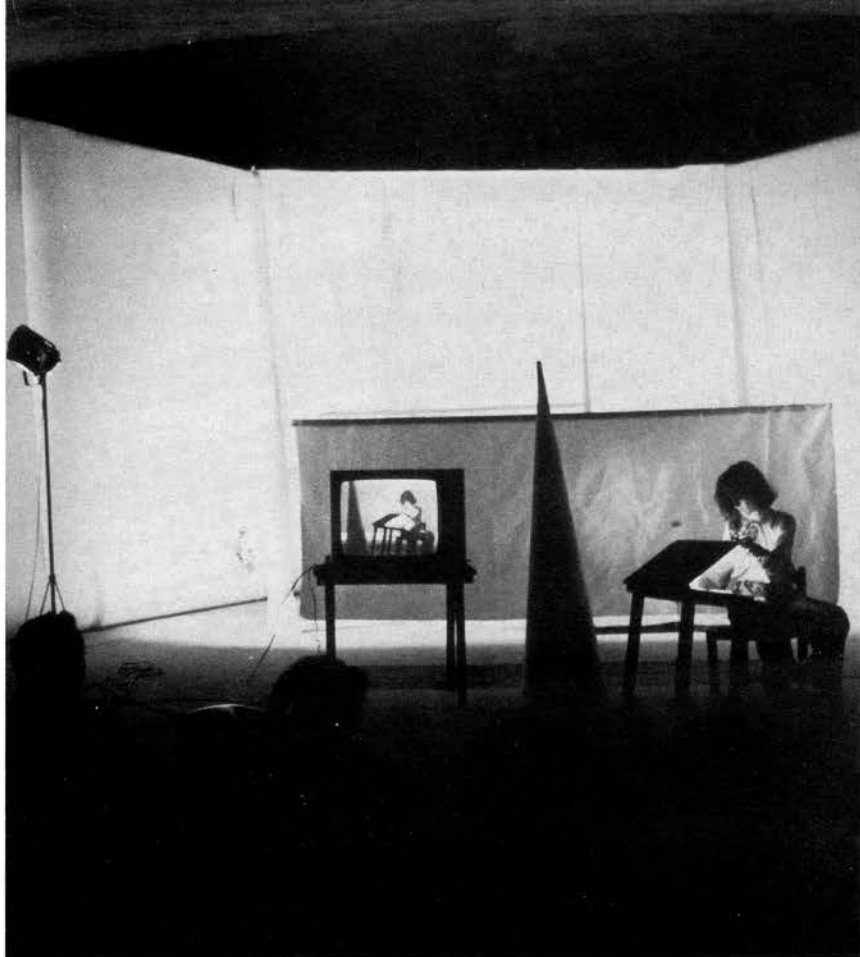
miei occhi su certi fatti che ancora non conoscevo. Fu lei a parlarmi di La Monte Young, di Terry Riley, di Steve Paxton, di Yvonne Rainer, artisti oggi noti in tutto il mondo, ma che allora non si conoscevano minimamente, almeno in Europa. Tutti questi artisti sono venuti a Roma, chiamati da me, l'anno dopo, in prima europea. Intanto io avevo già organizzato nella vecchia galleria di Piazza di Spagna due serate di Simone Forti, di "danze costruzioni", come lei le chiama. Da allora, attraverso Simone, ho creduto ad una dimensione poetica del mio lavoro. Ed è stato allora che ho realizzato coscientemente l'esistenza di uno spazio libero, parallelo, da riempire e percorrere secondo sensibilità e percezione



Yvonne Rainer, *Lives of Performers*, giugno 1972, L'Attico, Roma. Nell'immagine Yvonne e Philip Glass. Foto Gianfranco Gorgoni.

La Monte Young, *The well-tuned Piano* (1964); luci di Marian Zazeela, East-West Music Festival, L'Attico, Roma, 1974. Foto Giorgio Piredda





Joan Jonas, *Organic Honey's Vertical Roll*, Contemporanea 1974, Roma. Foto Babette Mangolte.

Festival di Volo Danza Musica Dinamite

Giugno 1969, L'Attico, Roma, con:
La Monte Young, Terry Riley, Yvonne Rainer,
Steve Paxton, Simone Forti, Marian Zazeela,
Trisha Brown, Deborah Hay, David Bradshaw.

Festival of Music and Dance

Giugno 1972, L'Attico, Roma, con:
Phil Glass, Steve Reich, Charlemagne Palestine, Yvonne Rainer, Joan Jonas, Simone Forti, Trisha Brown.

Tantra Yoga Raga

Giugno 1973, L'Attico, Roma, con:
Pandit Pran Nath, Asad Ali Khan, Contact Improvisations/Steve Paxton, Ten Dances/Deborah Hay.

Musica e Danza

Novembre 1973 / Febbraio 1974, « Contemporanea », Roma, 12 performances.

East-West Music Festival

Giugno 1974, L'Attico, Roma, con:
La Monte Young, Pandit Pran Nath, Terry Riley, T.R. Mahalingam, Phil Glass, Ramachandra Iyer, Charlemagne Palestine.

a cura di Fabio Sargentini

Charlemagne Palestine, Contemporanea 1974, Roma. Foto Giorgio Piredda.



proprie. Lo scantinato di via Beccaria lo inaugurai qualche mese dopo, nel novembre-dicembre del '68, se ricordo bene, con una serata di film in cui c'erano un documentario di Godard sulla contestazione del maggio parigino e un film di Patella, *SKMP2*, con interventi di Kounellis, Mattiacci, Patella e Pascali. C'era anche un film di Leonardi, *Tutti i Santi di Roma*, con un'azione, ancora, di Pascali, che faceva lo spaventapasseri. Dopo qualche giorno ci fu l'esposizione con i cavalli di Kounellis, dove veramente si vide per la prima volta come questo nuovo spazio — uno spazio che non esisteva nemmeno a New York — consentisse delle cose che prima d'allora era assolutamente impossibile realizzare. Questo spazio si dimostrava dunque perfettamente adeguato alla sua nuova funzione, che era quello di allargarne per così dire la praticabilità, creando un nuovo collegamento tra le arti figurative e le altre forme d'espressione. Questo collegamento, infatti, in America esisteva già, ed io l'avevo scoperto attraverso Simone Forti, ma non esisteva in Italia e in Europa ».

« Io mi ricordo a questo proposito che quando si fecero a Palermo delle manifestazioni d'avanguardia del tipo "Revort I", organizzate dalla rivista Collage, che era una rivista che si occupava di musica e danza oltre che di arti figurative, in occasione di una di queste manifestazioni, dicevo, in cui c'era da una parte per la musica un compositore come Bussotti e dall'altra per le arti visive giovani come Pascali, Ceroli, Kounellis, tra i due gruppi sorse subito una profonda incomprensione, quasi un'ostilità ».

« Negli Stati Uniti, invece, c'era un legame molto stretto: ma quando mi recai a New York, verso la primavera del '69, mi resi conto che questo legame esisteva a livello di comunità di artisti, ma non esisteva a livello, come dire, di esposizione, almeno per quello che riguardava le gallerie private ».

« Comunque in America c'era già come piattaforma di base la tradizione dell'happening che ha fatto un po' da detonatore di questa nuova situazione ».

« Sì, l'happening è stato molto importante, e fu proprio su questa base, forse, che gli artisti si crearono dei nuovi spazi, ma erano degli spazi di fortuna, accidentali: il greto di un fiume, o un garage abbandonato o la famosa Judson Church, da cui prese nome, appunto, il Judson Group. Dunque erano degli spazi diversi, ma quello che io ho fatto qui, prima degli altri, mi sembra, è di aver dato a questi spazi un connotato per cui le cose che vi accadevano, vi accadevano



The Grand Union (Yvonne Rainer, David Gordon, Nancy Green, Trisha Brown, Barbara Dilly, Steve Paxton). Paula Cooper Gallery, New York. Foto Gianfranco Gorgoni.



Ann Halprin, L'Attico. Foto Paul Ryan.

in una certa successione e in modo che si potesse vedere che tra di loro c'era un collegamento ».

« Come minimo, senza sollevare questioni di priorità, si può dire che quello che hai fatto, l'hai fatto con assoluta tempestività, nel momento stesso che se ne sentiva il bisogno. Piuttosto, c'è stato anche un problema di pubblico, credo ».

« Sì, c'è stato un grosso problema di pubblico. Per i primi anni il pubblico a cui mi sono rivolto accogliendo queste performances, questi concerti, era il pubblico abituale della galleria, delle mostre, e solo di recente mi sono reso conto che

il pubblico non può essere lo stesso, almeno in Europa. Per questo, senza lasciare lo scantinato, anche se in un primo momento sono stato tentato di farlo, per le difficoltà che incontravo, ho aperto una nuova galleria a via del Paradiso, circa due anni e mezzo fa, ed io credo che questo spazio più tradizionale conservi una sua funzione dialettica rispetto all'altro. Ma resta il fatto che per quanto riguarda il pubblico io devo considerare questi due spazi separatamente, almeno per ora ».

« A me sembra che il nuovo pubblico di giovani che viene ai concerti di Terry



The Grand Union, Contemporanea 1974, Roma. Foto Cosmos.



Yvonne Rainer, *This is the Story of a Woman who...*, Contemporanea 1974, Roma. Courtesy Galleria L'Attico.

Riley e di Phil Glass sia lo stesso che segue i complessi di musica pop ».

« Più sofisticato, diciamo ».

« Però resta il fatto che è un pubblico nettamente differenziato rispetto a quello che frequenta le gallerie d'arte, diverso anche da quello che frequenta i concerti di musica classica, sia pure d'avanguardia. Del resto, fate le debite proporzioni, lo stesso fenomeno si registra anche in America ».

« Sì, ma vorrei chiarire questo concetto. Non è che La Monte Young e i musicisti che vengono dopo di lui siano stati in qualche modo influenzati dalla

musica pop, anzi direi che è vero il contrario, anche se poi la musica pop si presenta in un modo infinitamente più facile e commerciabile ».

« Però è anche vero che in America esiste una tradizione di scambi e di flussi reciproci tra musica 'seria' e musica popolare molto più forte che altrove. In questo senso direi che l'interesse di La Monte Young per la musica indiana sia anche spiegabile con la persistenza di questo interesse per la musica popolare. Nè si può dimenticare il fatto che l'America è la patria del jazz e che lo stesso La Monte è stato un ottimo sassofonista ».

nista ».

« Quello che tu dici rientra nelle componenti di un certo lavoro, però un musicista come La Monte Young, ed anche gli altri, non c'è dubbio che appartengono alla musica 'seria', e questo beninteso non solo per la loro formazione prevalentemente classica, per il fatto cioè che hanno studiato in un conservatorio ».

« Chiudiamo su questo punto. A Roma la tua predilezione per gli spettacoli di musica e danza ha suscitato qualche obiezione: si dice che sei diventato un impresario di balletti... ».

« Io non vedo come potrei continuare ad occuparmi di musica, di danza e di teatro se dentro di me non sentissi un'unità con il mio precedente lavoro, la stessa unità che a livello creativo si ritrova negli artisti di cui s'è parlato sinora ».

« D'accordo. Quando per esempio si leggono certe dichiarazioni di un musicista come Palestine ti accorgi che il suono lo concepisce come una massa scultorea e che insomma fa un discorso di tipo strutturale, per cui l'aggancio con il minimalismo della scultura americana di questi ultimi anni salta fuori in modo evidente ».

« Tu hai parlato di Palestine, ma io risalirei a La Monte Young, il quale fa veramente pensare a certa scultura minimal con quel suo suono continuo, quei suoi 'overtones' come lui li chiama, che hanno, come tu sai, anche se il termine è intraducibile, una durata continua. E' chiaro che il suono è più immateriale di un oggetto o di una scultura, corre via, l'orecchio non lo trattiene come l'occhio che vede questo oggetto davanti a sé continuamente. Ma se il suono è ripetuto all'infinito assume la stessa consistenza di una scultura. Lo stesso discorso vale per una danzatrice come Trisha Brown: così quando Trisha va ripetendo un certo movimento per mezz'ora, un'ora, questo movimento si avvicina ad essere un oggetto nello spazio più che un movimento che si dissolve. Ed ancora, allargando il campo dei riferimenti, si capisce che un lavoro come quello fatto da John Cage a suo tempo fu importantissimo per il Judson Group. La stessa Joan Jonas usa il concetto del collage nei suoi lavori in relazione alle idee di Cage e ai combine-paintings di Rauschenberg. La verità è che proprio dall'unione di diverse esperienze è nato tra gli artisti, verso la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, qualcosa di veramente nuovo, perchè i concetti di uno sono andati a finire nel lavoro di un altro, sono stati assorbiti e riscoperti in maniera originale nel lavoro di un altro ».



Simone Forti, L'Attico, 1974.

A sinistra: Steve Paxton alla galleria Weber, New York. Foto Gianfranco Gorgoni.

A destra: Trisha Brown, Festival Danza Volo Musica Dinamite, L'Attico, Roma, giugno 1969. Foto Claudio Abate.

«C'è una dichiarazione di Ann Halprin che mi sembra coincida perfettamente con il tuo programma di lavoro: "Voglio partecipare ad eventi di estrema autenticità, coinvolgere le persone con tutto il lavoro ambiente, in modo che la vita sia un tutto vissuto"».

«Non c'è dubbio che un certo senso dell'arte come evento in atto, da cogliere e percepire in tutta la sua autenticità, sia stato l'aspetto più interessante di ciò che s'è fatto in questi ultimi anni, molto più delle mostre in senso stretto. Per quale motivo? E' un problema di fondo. Bisognerebbe chiederselo, perché

c'è stato questo sfinimento, questa crisi creativa nel campo delle arti visive».

«Ritornando ai gruppi di musica e di danza: mi è sembrato che hai finito per insistere un po' troppo sugli stessi artisti, trascurandone altri. Si è sentita la mancanza di un artista come Bob Wilson che è arrivato al teatro da una base di studi di pittura e architettura, o di Richard Foreman, o della stessa Ann Halprin».

«Infatti il mio programma del prossimo anno mira proprio a superare una certa 'impasse', che in parte deriva dal fatto che io in questi anni mi sono trovato co-

stretto ad importare artisti dall'America, e senza contropartita, diciamo. Oggi mi sono reso conto che dobbiamo cercare che queste cose che uno importa lascino un seme qui, altrimenti si resta con la sensazione di aver fatto qualcosa di inutile. Io il prossimo anno farò degli workshop: Ann Halprin, ad esempio, l'ho invitata più che per una performance per fare uno workshop, che sarebbe il primo in Europa. Cioè cominciare dal processo delle cose, così come realmente si vanno facendo, invece di far vedere quanto è bravo un artista, poiché c'è sempre una certa separazione tra l'artista e il pubbli-





In alto e a destra: Joan Jonas, New York. Foto Gianfranco Gorgoni.

A sinistra: Trisha Brown, Festival Danza Volo Musica Dinamite, L'Attico, Roma, Giugno 1969. Foto Claudio Abate.

co, anche se abbiamo abolito il palcoscenico, la platea, le sedie, eccetera. Insomma non mettere un artista che mostri e faccia il suo numero davanti a un certo pubblico, ma scoprire quasi il processo che c'è dietro questa sua performance, in modo che di questo processo se ne possano impadronire gli altri ».

« Infatti in Ann Halprin è tipica la non distinzione tra danzatore e non danzatore, tra danzatore e profano, diciamo ».

« Sì, questa non distinzione è molto importante: lei dice che qualsiasi persona può diventare un artista, è un artista in embrione. Lo stesso Bob Wilson io l'ho invitato a fare uno workshop, e penso che verrà. Perché il mio problema per il prossimo anno è di dare una continuità a questo spazio che sinora non ha avuto, ha avuto degli sprazzi straordinari, questo sì, ma anche lunghe chiusure in attesa che tornassero altri gruppi, altri artisti da me invitati ».

« Qui ci sarebbe un discorso un po' delicato da fare, che riguarda gli italiani:

in fondo se c'è una cosa viva a Roma è proprio un certo teatro underground. Ora io penso che tu anche in questo campo potresti offrire ai giovani la possibilità di mostrare il loro lavoro ».

« Sì, questo lo voglio fare, però a un certo livello. Ora invece vorrei fare un breve discorso che mi sta molto a cuore. Quello che più mi avvicina al lavoro del gruppo di artisti a cui mi sono rivolto e continuo a rivolgermi, musicisti e danzatori, è la capacità che essi hanno di toccarmi, di emozionarmi. Sembra un discorso vecchio, ma in questi ultimi anni il mio rapporto con l'arte, con l'opera d'arte, con queste ventate concettuali, con questo minimalismo, eccetera, era diventato qualcosa di freddo, di disumano, quasi. Anche se poi nel lavoro degli artisti che io prediligo c'è una componente molto intellettuale, ma è proprio questa mescolanza dell'elemento intellettuale con quello emotivo a vivificare il loro lavoro. Insomma non biso-

gna avere paura di dire che è una forte corrente romantica quella che si sta nuovamente sviluppando nell'arte, a dispetto di certe facciate concettualistiche che le gallerie di New York si ostinano a mantenere in vita. Infine, per concludere, ed anche se quello che ti sto per dire ti sembrerà strano, e forse contraddittorio, devo ammettere che in questi ultimi tre o quattro anni, certe cose, soprattutto quelle che riguardano il mio lavoro, le vedo in modo completamente diverso. Prima nel mio lavoro c'era una tale carica, una tale liberazione di energie, diciamo pure una certa ingenua megalomania, per cui mi sentivo capace di modificare, di rivoluzionare il mondo. Ora invece non è che sia diminuito il mio impegno, ma è intervenuta la coscienza di un limite, la consapevolezza cioè che posso fare delle buone cose, anche per la prima volta, e sempre nel senso della cultura, però entro un limite, che è un limite umano: un limite che è anche una via, un tracciato ».

