

Da: *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 25 aprile 1993), Edizioni Charta, Milano-Firenze 1993, pp. 169-171.

## ***Intervista a Gian Enzo Sperone***

**Ida Gianelli**

Gian Enzo Sperone: Io non credo molto nei discorsi a posteriori, perché lo strumento di espressione di un mercante sono le scelte veloci continue, degli artisti, delle strategie, dei momenti, dei luoghi, quindi non so cosa possa dirti di me che non appaia già da trent'anni di mostre.

*Ida Gianelli: Sì, ma non sono io a dover raccontare la tua storia, mi sembra più interessante che sia tu a parlare delle tue scelte a distanza di anni. Per esempio, perché hai scelto la Galleria Galatea, poi Il Punto, e perché hai scelto gli artisti che hai mostrato?*

GES: Ho iniziato per necessità, non per scelta. Ero iscritto all'università, alla Facoltà di Lettere, e avevo bisogno di lavorare. Il primo impiego all'Olivetti, poi ho pensato che lavorare in una galleria sarebbe stato più interessante. L'esperienza è stata fondamentale, perché Mario Tazzoli e Luciano Pistoletto in quegli anni erano i due poli forti a Torino. Pistoletto era più cosciente di quanto avveniva, mentre Tazzoli percepiva in modo straordinario, ma atemporale, la qualità dell'opera. Pistoletto, critico dell'«Unità», era abituato a pensare all'arte in termini analitici, Tazzoli invece sembrava disponesse di un occhio istintivo. E da Tazzoli ho imparato che la qualità in un'opera d'arte è importante quanto l'idea che la genera. Alla Galatea ho visto bellissimi quadri metafisici di Giorgio de Chirico, disegni di Jackson Pollock, una quarantina di quadri di Alberto Savinio, fantastiche opere di Alberto Giacometti (che ho anche conosciuto). Nel 1958 c'è stata la mostra di Bacon, la prima in Italia. Dal punto di vista della ricerca sull'arte che si stava facendo in quegli anni non ho visto molto, però ho visto il lavoro di Michelangelo Pistoletto che è risultato fondamentale per la mia vita di mercante. Ecco, Pistoletto è la chiave di lettura per le mie scelte iniziali, perché attraverso i suoi occhi ho intuito quello che succedeva in America e non ho perso tempo con i problemi locali. Lasciata la Galatea, diressi per breve tempo la Galleria Il Punto, dove presentai nel 1963 una bellissima mostra di Mario Schifano e la prima mostra di Lichtenstein, i "fumetti". L'anno successivo ho aperto la mia Galleria in piazza Carlo Alberto.

*IG: Come hai fatto le scelte per la tua Galleria?*

GES: Sono maturate per alcuni anni attraverso discussioni, scontri e convergenze con Pistoletto e, in parte, con Aldo Mondino, il cui apporto risultò egualmente determinante. Poi i rapporti con Mondino si interruppero, ma Michelangelo rimase il mio punto di riferimento ancora per due o tre anni. Uno dei suoi meriti eccezionali fu quello di portare Pino Pascali in persona, nel 1965, a Torino in Galleria. Facemmo con entusiasmo la mostra delle sue armi nel gennaio del 1966. Michelangelo ideò la mostra degli "Oggetti in meno" nel suo studio, diventando un artista totale, pluridisciplinare, per usare questa brutta parola, si occupava di musica, di poesia, di teatro, e naturalmente d'arte, e da quel momento ci siamo visti di meno, perché lui è uscito nel mondo mentre io sono rimasto nel territorio limitato delle gallerie d'arte. Forse è da quel momento che le mie scelte sono diventate autonome.

*IG: Mi ricordo che anche Piero Gilardi faceva parte del gruppo di artisti che frequentavano la tua Galleria.*

GES: Di Gilardi bisogna ben valutare la forza d'intuizione, la capacità di vedere chiaramente quello che è appena in formazione. Alcuni suoi viaggi in America, che gli fecero conoscere il lavoro di Eva Resse e Bruce Nauman, e in Inghilterra, dove conobbe Richard Long, sono stati molto importanti per noi. Tutto questo è successo più o meno dal 1965 al 1967, anno in cui Gilardi ha smesso di fare l'artista. È entrato come volontario in una clinica psichiatrica, ha fatto azione politica alternativa e da allora sono cessati completamente i rapporti, perché lui ha voluto che cessassero. Così mi è mancata un'altra controparte nel dibattito che si sosteneva quasi quotidianamente.

*IG: Ho un ricordo straordinario di quegli anni. La tua Galleria non era particolarmente frequentata dal pubblico, ma molto dagli artisti che sentivano quel luogo un punto di riferimento dove incontrarsi e discutere.*

GES: Le gallerie allora erano meno frequentate, il ritmo delle mostre era più o meno lo stesso, cioè una mostra al mese, ma a livello un po' più settario. C'era più tempo per fare la parte più creativa del lavoro, cioè autoanalizzarsi continuamente e dibattere con le belle intelligenze che ti stavano intorno. Un altro incontro per me fondamentale è stato quello avuto, tramite Pistoletto, a Parigi nel 1962 con Ileana Sonnabend e Leo Castelli, con cui avrei lavorato in seguito. Da questo incontro si è sviluppata la mia attività di gallerista viaggiante ed è da Ileana che ho visto le mostre fantastiche di Jasper Johns, di Robert Rauschenberg, di Roy Lichtenstein, di Claes Oldenburg, di Andy Warhol, artisti che poco tempo dopo ho potuto mostrare a Torino.

*IG: La collaborazione con Ileana Sonnabend è durata molti anni?*

GES: Più o meno fino alla seconda metà degli anni Sessanta. Ileana era, ed è, una donna molto intelligente con un carattere molto forte che voleva tenere la leadership in Europa. Così decisi di chiudere questo rapporto per giocare le mie carte. Nel 1969 era già iniziata la collaborazione con Pierluigi Pero, che prima frequentavo come collezionista, e con Leo Castelli, dal punto di vista caratteriale molto più affine a me che non Ileana, ed era, per mille ragioni, un uomo facile per quel che riguarda i rapporti d'affari. Anche il mio rapporto con Pistoletto si è interrotto bruscamente per divergenze artistiche, nel senso che lui dopo gli "Oggetti in meno" ha cominciato il teatro per strada e io non avevo apprezzato molto questo suo desiderio di usare linguaggi diversi, che potevano essere quelli del teatro o della musica. Sono state divergenze di ordine linguistico.

*IG: Quindi c'è stato uno scontro, di carattere ideologico.*

GES: Sì, sì. D'altra parte sai, io allora avevo ventinove anni, entravo nell'"età della ragione" e quindi cominciavo a sentire che questi "maestri", per altro importantissimi, mi soffocavano, mi andavano un po' stretti...

*IG: Quindi hai sentito la necessità di percorrere una strada autonoma, indipendente, senza un continuo confronto.*

GES: E allora è entrato in scena un interlocutore quotidiano di grande qualità: Pierluigi Pero, che è un uomo intelligente, capace di grandi entusiasmi. Avevamo molti punti in comune per quel che riguarda la letteratura, il cinema, l'arte. Così il nostro rapporto è durato tantissimi anni, adesso non è più operativo, perché probabilmente Pierluigi si è annoiato di fare questo mestiere. Però ci vediamo spesso e il dibattito va avanti. Comunque dovrei citare tutti gli artisti che ho conosciuto e con i quali ho avuto un rapporto più o meno lungo e più o meno intenso di lavoro perché con loro ho vissuto i

momenti della mia crescita e della mia evoluzione, da Anselmo a Merz a Salvo, a Boetti, Zorio, Paolini, e poi gli americani da Joseph Kosuth con cui ho avuto un grande rapporto di amicizia, a Douglas Huebler, artista di straordinaria intuizione, ancora sottovalutato. Uno dei padri fondatori, insieme a Joseph Kosuth, Robert Barry e Lawrence Weiner, dell'Arte Concettuale. Ho poi avuto un sodalizio molto stretto con Gilbert & George durato parecchi anni, fino a quando l'adozione totale ed esclusiva del medium fotografico mi ha un po' raffreddato. Ti ricordi, all'inizio scrivevano, mandavano piccoli opuscoli personali, facevano bellissimi disegni su carta invecchiata chimicamente, opere su tela e poi hanno usato il loro corpo come sculture viventi, i primi in assoluto e indipendentemente da Luigi Ontani che in Italia sperimentava soluzioni analoghe.

*IG: Sì, era stata fantastica la presentazione della loro performance alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino. Questo loro modo di muoversi appena, sopra a un tavolo, con il viso dipinto d'oro, era una straordinaria anticipazione di molte espressioni successive.*

GES: Veramente formidabile, l'hanno ripetuta quest'anno, e cioè vent'anni dopo, con la stessa energia dalla Sonnabend a New York. Sembrava che il tempo si fosse fermato. Un altro artista fondamentale è stato On Kawara e qui la lista si apre all'infinito. Visto a distanza di anni credo che la chiave della mia storia di mercante, la mia forza e il mio limite, sia stato di avere cavalcato a fianco di tutti "i ribelli" del linguaggio poetico dai primi anni Sessanta, fino quasi ai nostri giorni. Un altro artista che è stato di un'importanza fondamentale per me, è Cy Twombly. L'ho conosciuto nel 1968 e la nostra collaborazione è cominciata nel 1969. Prima non aveva potuto perché a Torino lavorava con Luciano Pistoï. A distanza di anni è chiaro che questo terzetto, Mario Tazzoli, Luciano Pistoï e il sottoscritto, ha movimentato molto Torino.

*IG: Rivedendo la tua attività dal 1963 al 1970 appare evidente che gli artisti con cui hai scelto di lavorare hanno ottenuto tutti un riconoscimento internazionale. Non hai fatto nessuna concessione alla situazione locale.*

GES: Secondo Borges devono passare almeno cinquant'anni per capire la "statura" di un artista, quindi abbiamo tempo per riparlarne. La situazione "locale", per mia fortuna, era eccezionale.

*IG: Come vedevi il lavoro svolto dalla critica in quegli anni rispetto all'arte in generale e ai nuovi movimenti che stavano nascendo?*

GES: La critica analitica e filologica non ha senso per l'arte dei giovani. La critica di "tendenza", passionale e programmatica, che porta lo studioso a fiancheggiare l'artista organizzando e provocando occasioni, ha invece un ruolo fondamentale. In questo senso è stato importante il lavoro di Germano Celant e Achille Bonito Oliva. Con entrambi ho avuto affinità di vedute e di lavoro e il rapporto è durato molti anni con risvolti freudiani e talvolta con confusione di ruoli. Ciononostante quando la filologia diventa ossessivamente creativa come nel caso di Maurizio Fagiolo e del suo lavoro su Balla e de Chirico, un mercante non può che stare a sentire.

*IG: Secondo Luciano Pistoï, Torino è stata una città speciale, negli anni Cinquanta e Sessanta, per la qualità di chi operava in campo politico, economico e culturale. La tua esperienza ti porta ad avere un'opinione simile o opposta?*

GES: Laddove la qualità della vita non è propriamente mediterranea, c'è più spazio per introversione, solitudine, ma la forza vitale è più tagliente, nervosa. Gli intellettuali torinesi sono sempre stati una carta a sé, più scollata che altrove dal mondo dell'arte e meno generosa. Le avanguardie però hanno anche bisogno di antagonisti forti, perché i loro linguaggi tendono più a sovvertire che a trasformare.

Per quel che mi riguarda, e forse per ragioni anagrafiche, il contesto sociopolitico torinese non era un terreno né favorevole né progressista; dal gruppo culturale egemone, che era quello dell'Einaudi, non venivano segnali di curiosità o simpatia. Il rapporto con assessori alla cultura o strutture pubbliche è stato totalmente inesistente, salvo le brevi parentesi di Aldo Passoni alla Galleria Civica d'Arte Moderna.

*IG: Quali sono state le ragioni che ti hanno portato a chiudere la Galleria agli inizi degli anni Settanta e a lasciare la città?*

GES: La presenza di artisti come De Dominicis, Clemente, Chia, Ontani, Cy Twombly, mi sembrava un motivo sufficiente per trovare Roma irresistibile; esattamente come l'Arte Povera aveva dato significato ai lunghi anni torinesi.

*IG: Oggi, dopo aver aperto spazi espositivi a Milano, Roma, New York come rileggi la tua lunga esperienza torinese?*

GES: La mia Galleria a Torino ha espresso tendenze radicali con conseguente chiusura verso quegli artisti che non erano in sintonia con la mia visione dei fatti dell'arte. Questo modo di lavorare, per certi aspetti totalitario, deve aver messo a dura prova la pur nota capacità di assorbimento dei torinesi; da qui un certo isolamento che è durato anche troppo.

*IG: Hai detto che il tuo modo di lavorare è stato come "farsi una famiglia ogni cinque anni". Le hai amate tutte allo stesso modo o come in genere accade nelle famiglie hai avuto delle preferenze?*

GES: Ho esposto e ammirato la Pop Art e in seguito la Minimal, i concettuali e l'Arte Povera. È evidente che si tratta di forme d'arte estreme e divergenti, e quindi di "tradimento" da parte mia dei presupposti linguistici. La Pop e l'Arte Povera sono stati i miei primi amori, le mie vere famiglie. Ma gli anni spesi con la Transavanguardia non sono un'altra splendida famiglia?

*IG: E le famiglie future?*

GES: L'idea di continuare a esprimere una galleria dogmatica l'ho abbandonata da un pezzo. Ho capito che artisti strani nascono ovunque con le poetiche più diverse