



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle Arti e
Conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

***Carte Blanche* agli artisti della Collezione Pinault:**

Pratiche e modelli espositivi a Palazzo Grassi

e Punta della Dogana

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Stefania Portinari

Laureanda

Federica Angelucci

Matricola 876177

Anno Accademico

2022 / 2023

INDICE

ABSTRACT.....	6
INTRODUZIONE.....	8
1. LA COLLEZIONE FRANÇOIS PINAULT	
1.1 Il collezionismo d'arte e le sue dinamiche nel sistema contemporaneo	
1.1.1 Il collezionismo nella sua evoluzione storica	14
1.1.2 Il ruolo dell' <i>art advisor</i>	19
1.1.3 Il sistema dell'arte tra valore artistico ed economico.....	22
1.1.4 La sinergia tra pubblico e privato nella promozione e valorizzazione dell'arte	24
1.2 La genesi e gli intenti della Collezione François Pinault	
1.2.1 La centralità del gusto estetico del collezionista ed il suo sguardo verso il contemporaneo.....	27
1.2.2 Il ritratto di François Pinault: un'indole artistica e imprenditoriale.....	37
1.2.3 L'impegno pubblico ed il supporto agli artisti emergenti.....	40
2. LA COLLEZIONE PINAULT A VENEZIA	
2.1 La <i>mise en scène</i> della Collezione: dal progetto inattuato dell'Île Seguin all'apertura delle sedi espositive a Venezia.....	46
2.2 La firma di Tadao Ando come <i>fil rouge</i> delle sedi espositive.....	55
2.3 La Collezione Pinault nel panorama artistico veneziano e il dialogo con le istituzioni.....	65
2.4 Palazzo Grassi e Punta della Dogana: il programma espositivo ed i modelli curatoriali.....	72

3. IL <i>FORMAT</i> ESPOSITIVO DELLA CARTE BLANCHE	
3.1 La nozione di <i>carte blanche</i>	85
3.2 Le origini e l'evoluzione della <i>carte blanche</i>	86
3.2.1 Le prime influenze del modello espositivo.....	86
3.2.2 La nascita del modello curatoriale.....	91
3.2.3 Esempi e modelli nelle istituzioni museali internazionali.....	93
3.3 Le sinergie tra artista e curatore nel contesto espositivo.....	99
3.3.1 La figura dell'artista.....	99
3.3.2 La figura del curatore.....	102
3.3.3 Il dialogo tra curatore e artista e il concetto di <i>mostra-opera</i>	107
3.4 Critiche e riflessioni sul <i>format carte blanche</i>	114
4. LA FORMULA CARTE BLANCHE A PALAZZO GRASSI E PUNTA DELLA DOGANA:	
4.1 “Carta bianca” agli artisti della Collezione Pinault.....	118
4.2 Urs Fischer (2012)	124
4.3 Rudolf Stingel (2013-2014).....	133
4.4 Danh Võ (2015-2016).....	142
4.5 Damien Hirst (2017)	154
CONCLUSIONI	166
APPARATO ICONOGRAFICO	170
BIBLIOGRAFIA	185
SITOGRAFIA	201
LISTA DELLE MOSTRE E RELATIVE PUBBLICAZIONI ALLA COLLEZIONE PINAULT (2006-2024)	213
APPENDICE	217

ABSTRACT

Questa tesi intende analizzare le politiche di promozione e valorizzazione del collezionismo privato di François Pinault e, soprattutto, le pratiche espositive innovative adottate nelle sedi veneziane di Palazzo Grassi e Punta della Dogana.

Inizialmente, viene condotta un'analisi sul fenomeno del collezionismo d'arte nell'attuale sistema artistico, con un approfondimento sulla nascita della Collezione Pinault. Successivamente, la ricerca si concentra sulle sedi espositive della Collezione Pinault a Venezia e sui progetti promossi a partire dal 2006, osservandone i diversi modelli curatoriali. Nello specifico, la tesi si pone l'obiettivo di delineare l'evoluzione del format espositivo della *Carte Blanche* nelle grandi istituzioni museali internazionali, ma primariamente nel caso studio di Palazzo Grassi e Punta della Dogana. Viene inoltre condotta una riflessione sul ruolo del curatore e sul rapporto di collaborazione con il singolo artista di ciascuna delle *Carte Blanche* realizzate nelle sedi veneziane della Collezione Pinault. In conclusione, si tiene conto dell'importanza che la Collezione Pinault ha avuto nel panorama culturale-artistico veneziano, anche in relazione alla recente apertura dei nuovi spazi espositivi della Bourse de Commerce a Parigi.

INTRODUZIONE

Nel più ampio contesto del collezionismo d'arte contemporanea, questa tesi prende in esame la Collezione François Pinault e le sue politiche espositive nelle sedi di Palazzo Grassi e Punta della Dogana a Venezia, ponendo l'attenzione sulle pratiche curatoriali e sul valore che il *format* espositivo della *carte blanche* ha apportato alla stessa collezione, agli artisti e alle sedi veneziane.

Nel primo capitolo, si è voluta ripercorrere l'evoluzione storica del collezionismo nelle sue varie forme e plurali manifestazioni, esaminando il ruolo che ha ricoperto nel corso della storia dell'arte e nell'attuale sistema dell'arte. Al termine di questa analisi, si è passati ad approfondire la figura di François Pinault nel contesto contemporaneo. Si è rivolta la nostra attenzione alla sua Collezione d'arte, alle scelte effettuate nel corso degli anni, agli intenti della sua collezione nonché ai principi che sono alla base delle sue politiche espositive.

François Pinault, noto imprenditore francese nel settore della moda e del lusso, è considerato oggi tra i più importanti collezionisti d'arte contemporanea e mecenati culturali. Egli ha iniziato ad interessarsi all'arte dagli anni Settanta, prediligendo opere ed artisti che riflettessero i suoi valori e le sue ricerche esistenziali. Nel corso degli anni, la sua collezione ha assunto gradualmente una forma sempre più distintiva, intrisa del suo gusto estetico e delle considerazioni emerse dal dialogo con letterati, filosofi, conoscitori d'arte, curatori, artisti, nonché figure esperte del mercato dell'arte contemporanea. La sua predilezione per l'arte contemporanea rivela il suo profondo desiderio di indagare il nostro presente, riconoscendo l'importanza dell'equilibrio tra la creazione artistica e l'evoluzione della società. Senza voler sottovalutare la sua indole imprenditoriale e il suo ruolo strategico nel mercato dell'arte, legato alla gestione della casa d'aste Christie's, ci si è soffermati sul ruolo di François Pinault come grande collezionista in grado di orientare e sostenere lo sviluppo dell'arte contemporanea, anche attraverso numerose attività di promozione e valorizzazione artistica, tra cui emergono: il programma espositivo *Hors les murs*, l'attività di prestito delle proprie opere, i finanziamenti e le donazioni

per sostenere progetti pubblici, la residenza per artisti emergenti inaugurata a Lens nel 2012 e l'istituzione del *Prix Pierre Daix* dal 2015. Tuttavia, il più grande contributo che Pinault apporta all'arte e alla cultura contemporanea risiede non solo nella realizzazione della sua collezione e nel suo impegno pubblico, ma anche nella programmazione delle mostre e dei public programs nelle sedi espositive da lui volute a Venezia e a Parigi.

Il secondo capitolo esamina la Collezione Pinault a Palazzo Grassi e Punta della Dogana, concentrandosi sulla *mise en scène* della collezione in dialogo con le scelte architettoniche di Tadao Ando e sul ricco programma espositivo e sulle scelte curatoriali che hanno distinto queste sedi dal 2006 ad oggi nel contesto veneziano.

Per la stesura di questo capitolo così come del quarto si è rivelato molto efficace il contributo di Marco Ferraris, responsabile dell'Ufficio Mostre, e di Francesca Colasante, responsabile dei *public programs* nelle sedi veneziane, che hanno rilasciato una generosa intervista in merito al programma espositivo e alle scelte curatoriali. Dagli anni Novanta François Pinault inizia a riflettere sui possibili spazi dove realizzare il proprio museo privato. Dopo i primi tentativi in Francia, la Collezione Pinault ha trovato la sua sede a Venezia, luogo cruciale per l'arte contemporanea. La collezione ha aperto nel 2006 nella dimora neoclassica di Palazzo Grassi, successivamente nel 2009 nell'iconica architettura di Punta della Dogana e infine, l'apertura nel 2013 del Teatrino. In un secondo momento Pinault ha scelto di affidare i lavori di restauro e ripristino di tutte le quattro sedi della Collezione all'architetto giapponese Tadao Ando. Attraverso il suo stile architettonico, in sintonia con il gusto minimalista del collezionista, Ando ha valorizzato nei diversi contesti le peculiarità degli edifici ed ha creato degli spazi espositivi unici e particolarmente flessibili dal punto di vista curatoriale.

Mantenendo l'attenzione sulle due sedi espositive veneziane si è poi studiata la programmazione espositiva, con le relative tempistiche, in linea con la ciclicità delle Biennali e degli eventi espositivi della città di Venezia, ben diverse da quelle più dinamiche di Parigi. Si sono voluti poi analizzare i diversi *format* espositivi e le pratiche curatoriali, evidenziando come le scelte curatoriali abbiano sfruttato appieno

le caratteristiche architettoniche di entrambi gli spazi, creando percorsi espositivi innovativi e valorizzando le strutture stesse. Inoltre, si è attuata una prima distinzione all'interno del programma espositivo, che propone l'alternarsi di mostre tematiche collettive, mostre fotografiche, mostre monografiche, mostre *carte blanche* su progetto con l'artista, selezionate sempre in linea con le peculiarità del sito.

Al termine di questo capitolo si è dunque ragionato sulla scelta di Pinault di coinvolgere gli artisti della sua collezione nella realizzazione di opere *site-specific* destinate agli spazi di Palazzo Grassi e Punta della Dogana, consapevole della ricchezza e del valore che ciascuno di loro può apportare al contesto urbano, alle sedi della collezione e al percorso espositivo, in linea con quanto avviene in senso più ampio nelle mostre *carte blanche* su progetto con l'artista analizzate nei capitoli successivi.

Nel terzo capitolo, dopo aver definito la nozione di *carte blanche*, intesa come un invito rivolto ad un artista per coinvolgerlo nel processo creativo e nella realizzazione di un progetto espositivo all'interno di uno spazio museale, si passa a delineare le modalità d'intervento degli artisti, sempre in relazione allo spazio che viene loro messo a disposizione, nella massima libertà espressiva. In un secondo momento ci si è concentrati sulle prime mostre e sull'evoluzione del modello *carte blanche* nonché sulla relazione artista-curatore all'interno dei musei. Viene elaborata una breve cronistoria che va da Marcel Duchamp (1930) agli artisti del secondo Novecento. Negli anni Novanta si assiste ad un notevole aumento dell'uso del formato *carte blanche* con una diffusione significativa in Francia, Inghilterra e negli Stati Uniti. Ci si sofferma quindi sul nuovo ruolo dell'artista nel contesto sociale, nonché in quello museale con particolare attenzione alle pratiche espositive, dove riveste contemporaneamente il ruolo di artista e curatore. Questo modello si consoliderà nel tempo diventando un vero e proprio *format* curatoriale.

Sono state rilevate le varie istituzioni internazionali che hanno integrato questo *format* nella loro regolare programmazione espositiva, conferendogli un ruolo determinante nel proprio museo e per diventare una metodologia cardine delle loro politiche espositive: tra quelle citate, l'esempio principe è il *Palais de Tokyo*.

Successivamente ci si è voluti soffermare sulle sinergie che si creano tra artista e curatore nel contesto espositivo attuale e nel processo decisionale, nonché sul ruolo che assume l'artista nel modello curatoriale *carte blanche* all'interno dei musei. A tal fine è stata redatta una breve cronistoria del ruolo dell'artista e della sua evoluzione nella storia della museologia e delle pratiche espositive. Si è fatto risalire questa pratica al Rinascimento, periodo in cui gli artisti si occupavano anche della gestione di collezioni private, ponendo poi l'attenzione sui nuovi equilibri contemporanei tra i membri del *team* curatoriale con vari spunti di riflessione sulle nuove sinergie instaurate tra le figure coinvolte nelle istituzioni museali.

Si è inoltre ritenuto opportuno definire il ruolo del curatore e le significative trasformazioni che questa figura ha subito nel tempo, passando, come affermato da Deborah Meijers da "arbitro del gusto" a "autore dell'esposizione". Più recentemente, infatti, il curatore si confronta con le necessità spaziali, temporali e culturali dell'arte e delle pratiche espositive, incarnando una figura poliedrica capace di agire in contesti molto diversi e di occuparsi di una pluralità di mansioni, da aspetti pratici dell'allestimento a scelte artistiche e concettuali del percorso espositivo.

Al termine di questo capitolo sono state esplorate le sinergie e gli equilibri delle mostre *carte blanche*, prendendo in considerazione la fluidità del rapporto tra il curatore e l'artista, l'entità dell'artista nel ruolo di curatore ed il conseguente concetto di *mostra-opera*. Se infatti, nel consueto processo curatoriale il curatore assume il ruolo di mediatore tra l'artista, l'opera e il pubblico, in questo *format* egli assume un ruolo di supporto e collaborazione nei confronti dell'artista, che crea invece un progetto curatoriale ed al tempo stesso un'opera d'arte ambientale e *site-specific*: una *mostra-opera*.

Infine, il quarto capitolo si propone di osservare ed individuare nel contesto delle sedi di Palazzo Grassi e Punta della Dogana, il ruolo delle *carte blanche*, l'insieme delle sinergie che si creano tra gli artisti, i curatori e lo stesso Pinault, nonché il concetto stesso di *mostra-opera*.

A tal fine, grazie all'intervista concessa da Marco Ferraris e Francesca Colasante, si è potuto comprendere il rapporto di grande fiducia e collaborazione che Pinault ha instaurato da lungo tempo con il suo *team* e con gli artisti.

Le mostre *carte blanche*, intese dalla Collezione Pinault come l'insieme di mostre monografiche in cui l'artista è invitato ad apportare il proprio contributo, attraverso il suo sguardo e il suo talento, sono la più grande manifestazione della volontà di Pinault di dare spazio, visibilità e occasione di crescita agli artisti presenti nella sua collezione.

Per comprendere il contributo che gli artisti hanno apportato negli spazi di Palazzo Grassi e Punta della Dogana e all'interno della programmazione espositiva sono stati presi in analisi quattro casi studio inerenti le mostre *carte blanche*, quelle degli artisti: Urs Fischer (2012); Rudolf Stingel (2013); Danh Võ (2015) e Damien Hirst (2017).

Si è potuto constatare la sinergia che si è creata tra gli artisti e le curatrici Caroline Bourgeois ed Elena Geuna, le quali hanno fornito un grande supporto nella realizzazione dei progetti espositivi. In ciascuna mostra, inoltre, si è evidenziato come la selezione delle opere, l'ideazione del percorso espositivo e la scelta dei *display* adoperati abbiano rivelato una profonda attenzione al contesto storico, architettonico di Venezia, suscitando meraviglia e curiosità nello spettatore. Il modello *carte blanche*, inoltre, offre una grande opportunità per gli artisti della collezione per reinventarsi per dar vita a vere e proprie *mostre-opere*.

Attraverso l'analisi di queste mostre si è voluto evidenziare come la *carte blanche* conferisca un valore aggiunto non solo alla Collezione e al suo ricco programma curatoriale, ma anche agli spazi espositivi e agli artisti. La singolarità e la massima

libertà di espressione, sono i valori che questo *format* espositivo possiede e sui quali François Pinault intende proseguire.

1. LA COLLEZIONE FRANÇOIS PINAULT

1.1 Il collezionismo d'arte e le sue dinamiche nel sistema contemporaneo

1.1.1 Il collezionismo nella sua evoluzione storica

Il desiderio di possedere opere d'arte è stato una costante nella storia dell'uomo. Sembrerebbe inoltre, come sottolinea Krzysztof Pomian, che la raccolta e la conservazione dei beni (oggetti) sia un “*fait universel, coextensif dans le temps à Homo sapiens et attesté, fût-ce sous une forme rudimentaire, dans toutes les sociétés humaines*”¹ una prerogativa dell'uomo, un archivio del suo rapporto con il mondo.

È noto che, già all'epoca degli antichi Egizi, il faraone Tutankhamon aveva una sua collezione di ceramiche, sculture e oggetti d'arte. Nell'antica Grecia l'atto di accumulare assunse una dimensione religiosa e collettiva, legato alla realizzazione di opere pubbliche per la *polis* e legato dal collezionismo di natura privata. I Romani, invece, acquisivano opere d'arte da ogni parte dell'impero e durante le conquiste saccheggiavano i nemici per costruire delle raccolte private al fine di decorare le loro *ville d'otium* e mostrare il loro prestigio sociale. Più tardi, si narra che il re vandalo Gericolo, durante il sacco di Roma, fosse più interessato a catturare i tesori per la sua collezione che a distruggere la città.²

Nel corso dei secoli, il mecenatismo d'arte sostenuto da papi e principi rinascimentali ha contribuito all'accumulo di opere, alla crescita di collezioni pubbliche e private ed in particolare ad un grande arricchimento culturale.³

¹ K. Pomian, *Collection: une typologie historique*, in “Romantisme”, 112, *La collection*, 2001, p. 9. Trad. “Un fatto universale, coestensivo nel tempo con l'*Homo sapiens* e attestato, anche se in forma rudimentale, in tutte le società umane” (traduzione della scrivente).

² L. Buck, J. Greer, *Come comprare l'arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2008, p.11.

³ K. Pomian, *Collection: une typologie historique*, cit. pp. 9-22.

Successivamente, gli aristocratici inglesi al ritorno dal Gran Tour nel XVIII secolo, riportarono a casa i loro tesori d'arte, costituendo importanti collezioni.

Tra XIX ed il XX secolo invece furono i ricchi collezionisti e magnati dell'industria americana, come i Vanderbilts e i Guggenheim, ad aver acquistato il patrimonio artistico europeo, accumulando opere d'arte e ciò per molteplici motivi, dalla propaganda al puro piacere estetico.

Nel corso della storia il collezionismo ha assunto diverse forme e tipologie, i cui gusti, obiettivi ed interessi rispecchiano necessità diverse e tracciarne una classifica risulterebbe assai complesso, considerando i numerosi fattori economici, psicologici e culturali che ne distinguono il carattere.

Ne sono alcuni esempi il collezionismo privato, mosso dall'interesse personale o dall'intento speculativo del singolo, il collezionismo pubblico che coinvolge enti pubblici, come musei e istituzioni culturali ed espone al pubblico le opere d'arte per scopi principalmente conservativi, educativi e culturali. Un ulteriore modello è il collezionismo filantropico, rappresentato da coloro che adoperano le loro collezioni per scopi filantropici, di pubblica utilità, come il prestito di opere d'arte per mostre benefiche o per il finanziamento di iniziative culturali. Un'altra forma di collezionismo è quello aziendale, rappresentato da imprese che acquistano opere d'arte per arricchire il proprio patrimonio culturale e rafforzare la loro immagine, basandosi sul concetto secondo cui l'arte contribuirebbe al prestigio e alla reputazione dell'azienda. Questo fenomeno, noto come *Corporate Art Collection*, ha avuto origine nella seconda metà del Novecento negli Stati Uniti⁴, registrando un notevole incremento fino al 1986, anno della riforma fiscale promossa da Reagan e dei significativi cambiamenti legislativi, che ne hanno segnato la drastica riduzione.⁵ Il collezionismo d'investimento, sorto nella seconda metà del XX secolo, rispecchia poi un'altra tipologia di collezionismo il cui obiettivo principale non è di carattere

⁴ Tra i primi esempi di questi modelli ricordiamo il caso della Chase Manhattan Bank che vide dal 1959 l'ingente acquisto di opere d'arte da parte del suo direttore David Rockefeller. In A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato d'arte contemporaneo*, Il Sole 24ore libri, Milano, 1991, pp. 31-35.

⁵ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, GLF Editori Laterza, Roma, 1999, p. 108 e F. Benhamou, *L'economia della cultura*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 139.

culturale e tende inoltre a non rispecchiare un unico orientamento o gusto, ma segue logiche esclusivamente finanziarie.⁶

Un ultimo esempio ancor più recente è il collezionismo digitale che, incline con gli sviluppi di un mondo sempre più informatizzato, raccoglie opere d'arte digitali, cryptoarte e oggetti virtuali.

In sintesi, il collezionismo è passato da un'attività inizialmente privata e aristocratica a una pratica che coinvolge ora una varietà di attori e di motivazioni individuali e sociali.

Tale pluralità di approcci ha interessato da sempre diversi studiosi, filosofi e sociologi, che hanno riscontrato nell'atto di collezionare una concezione contraddittoria e talvolta persino negativa. Se alcuni hanno elogiato la passione verso gli oggetti d'arte, nonché l'atto di prendersene cura, altri hanno individuato le diverse motivazioni che spingono gli appassionati d'arte a collezionare nel desiderio di possedere, di libera espressione, di mettersi alla prova o ancora di tenere il mondo sotto controllo, con un'accezione più negativa.⁷

Altri ancora ne hanno dato un'interpretazione più psicologica, come Sigmund Freud, a sua volta collezionista di antichi reperti, che motivava tale pratica come “la compensazione di una perdita”⁸, o, con propensione più negativa, nel caso di Walter Benjamin il quale riteneva il collezionista “una specie di robivecchi o un *bricoleur*⁹, capace di [...] rompere l'incantesimo di tradizioni calcificate, di mobilitare il passato per riportarlo fiammante nel presente e di tenere la storia in movimento per permettere ai suoi oggetti di fungere di nuovo da agenti storici”¹⁰.

⁶ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato d'arte contemporaneo*, cit., pp. 17-18.

⁷ Ivi, pp. 11-17. Lo storico dell'arte Kenneth Clark dichiarò persino che “collezionare è una funzione biologica biologica che non è affatto sganciata dai bisogni fisici”. In D. Balzer, *Curatori d'assalto, L'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto*, Sant'Egidio alla Vibrata, John & Levi Editore, 2016, p. 39.

⁸ L. Buck, J. Greer, *Come comprare l'arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, cit., p. 21.

⁹ Questo termine, inoltre, slegato dall'idea relativa al collezionista, secondo Patrick Wilcken, viene associato da Claude Lévi-Strauss ad una persona desiderosa di realizzare progetti, trovare soluzioni o svolgere azioni creative e, con la medesima accezione viene accostato da David Levi Strauss alla figura del curatore. In D. Balzer, *Curatori d'assalto, L'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto*, Sant'Egidio alla Vibrata, John & Levi Editore, 2016, p. 40.

¹⁰ C. Bishop, *Museologia radicale*, (trad. N. Poo) John & Levi editore, Monza, 2017, p. 64.

Jean Baudrillard, nel 1968, espone una teoria radicale del concetto di collezionismo che percepisce come “il mezzo con cui la società dei consumi sostituisce i valori e le relazioni umane con oggetti materiali”¹¹, ed aggiunge riflessioni sul concetto di mancanza e di incompletezza che assieme alla curiosità spingerebbe il singolo individuo ad incrementare i propri beni. Egli infatti afferma che “la collezione si libera dal carattere di accumulazione pura, per la sua complessità culturale e per l’incompletezza. Una mancanza è sempre, in definitiva, un’esigenza precisa di un oggetto assente”¹². La stessa esigenza si riscontra nella risposta formulata da Pinault “*J’espère que c’est celle (opera) que je verrais demain ou dans les années qui viennent*”¹³ alla domanda “*Quelle est l’œuvre de votre collection qui vous a donné le plus de joie?*”¹⁴, dove emerge un baudrillardiano senso di mancanza e continua ricerca. Altri, come William Carew Hazlitt, arrivano persino a considerare questo sentimento come una sorta di strano equilibrio tra malattia e terapia, legato all’impulso compulsivo di collezionare o accumulare.¹⁵

Secondo la scrittrice Louisa Buck e della collezionista Judith Greer, il collezionismo come una sorta di ossessione e l’impulso a collezionare “un tentativo patologico di controllare il disordine della vita quotidiana, o come un mezzo per sconfiggere la morte”¹⁶. Coerente con quanto affermato anche da Cristina De Benedictis “la collezione è [...] paragonabile ad una sorta di meditazione esistenziale sulla caducità della vita, ponendosi quindi al pari delle nature morte dipinte come *memento mori*, come *vanitas* che scopre l’aspirazione universale alla quiete assoluta”¹⁷.

¹¹ L. Buck, J. Greer, *Come comprare l’arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, cit., p. 21.

¹² E. Grazioli, *La collezione come forma d’arte*, Monza, Johan & Levi editore, 2012, pp. 72-73.

¹³ *François Pinault’s interview*, 10 maggio 2021; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/francois-pinaults-interview> [ultimo accesso 29 settembre 2023]. Trad. “Spero che sia quella che vedrò domani o negli anni a venire” (traduzione della scrivente).

¹⁴ Ibidem. Trad. “Quale opera della sua collezione le ha dato più gioia?” (traduzione della scrivente).

¹⁵ L. Buck, J. Greer, *Come comprare l’arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, cit., p. 21.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti* (1991), Milano, Ponte alle Grazie Editore, 1998, p. 12.

Ciò che emerge in modo chiaro e inequivocabile è che ogni collazione rappresenta in modo inscindibilmente una proiezione verso il futuro, o persino un “*désir d'éternité*”¹⁸.

Quest'ultimo concetto rispecchia in parte il carattere di François Pinault, il quale, nonostante la sua riservatezza non ha mai davvero celato il suo timore più grande nei confronti della morte, *topos* che tornerà frequentemente nelle opere di sua proprietà e nei percorsi espositivi che si analizzeranno in seguito.

Ad ogni modo, è essenziale riconoscere che sebbene le collezioni d'arte siano mosse da impulsi individuali, come dice Grazioli “hanno sempre rappresentato le loro epoche”¹⁹ e rivestito una notevole importanza dal punto di vista artistico e culturale, tanto da essere definite da De Benedictis lo “specchio della cultura e termometro del gusto”²⁰ di un determinato momento storico.

In aggiunta, come afferma l'accademico americano di economia Russell W. Belk, il collezionismo si rivela un'attività chiave che articola i nostri valori, a volte contrastanti, riguardanti il lavoro e il tempo libero, la cultura alta e la cultura popolare, noi e l'"altro", la produzione e il consumo. Pertanto il collezionismo incarna valori che, in quanto risultato di costruzioni sociali, variano nel corso del tempo e delle culture.²¹

I collezionisti inoltre hanno sempre ricoperto un ruolo fondamentale nel modo in cui l'arte viene mostrata e recepita ed attualmente detengono un'influenza nel sistema dell'arte ancor più d'impatto rispetto a quanto fosse in epoche passate.²² Per esempio, fino agli anni Settanta, il collezionista d'arte contemporanea non era che un compratore di opere all'interno del circuito delle gallerie d'arte, che attraverso i suoi acquisti anticipava i tempi²³ o al contrario seguiva l'opinione di critici, galleristi o artisti stessi. Attualmente la figura del collezionista ha acquisito una maggior

¹⁸ J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, Albin Michel, Paris, 2018, p. 200.

¹⁹ E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, cit., p. 11.

²⁰ C. De Benedictis, 1998, p. 5.

²¹ R.W. Belk, *Collecting in a Consumer Society*, London, Routledge, 1995, p. 2.

²² L. Buck, J. Greer, *Come comprare l'arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, cit., p. 21.

²³ Ne è una dimostrazione il caso della famiglia Stein con la scoperta di artisti come Cézanne, Renoir e Picasso, o ancora Peggy Guggenheim con l'acquisto di Jackson Pollock seguendo il consiglio Marcel Duchamp.

rilevanza non solo sul mercato dell'arte ma anche sulla critica degli artisti, ricordando in parte l'influenza della figura del mecenate in epoche passate nei confronti degli artisti e delle loro attività.²⁴

1.1.2 Il ruolo dell'art advisor

Benché si ritenga che la figura del collezionista influenzi con le proprie scelte il panorama artistico a lui contemporaneo, è bene anche precisare che le sue decisioni non siano sempre ed esclusivamente frutto del suo gusto personale.

Infatti, sin dal passato si hanno testimonianze della figure del *connoisseur* che pone le sue conoscenze a sostegno della cultura e del sapere in senso ampio, ma anche al servizio delle istituzioni, dei collezionisti e dei mercanti.²⁵

Tale figura vede una sua evoluzione nel corso dei secoli, a partire dalle prime testimonianze del termine “conoscitore”²⁶ in un testo anonimo del Duecento, poi con Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), con il quale si assisterà ad una prima inclusione della figura del conoscitore nel contesto del mercato d'arte e del collezionismo.²⁷

Risale, invece, al Settecento, l'affermazione della disciplina della *connoisseurship*, di cui è ritenuto il primo divulgatore Jonathan Richardson in *The Science of a Connoisseur* (1719).²⁸ Tale disciplina si occupava del riconoscimento dell'autorialità, del valore, e dell'autenticità delle opere d'arte e rivestì un importante ruolo nelle istituzioni, nelle accademie e nel mercato dell'arte. In particolare modo negli ultimi decenni del XX secolo la *connoisseurship* ha subito un progressivo declino, abbandonando completamente le istituzioni accademiche e restringendosi al solo

²⁴ L. Buck, J. Greer, *Come comprare l'arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, cit., pp.11-18.

²⁵ La figura del *connoisseur* viene inoltre delineata in M. Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, Torino, Einaudi Editore, 1955 e in A. Aggujaro, S. Albl, *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, Roma, Artemide, 2016.

²⁶ G. Zavatta, *Lezione del corso di Metodologia della ricerca storico artistica*, Venezia, Università Ca' Foscari di Venezia, lezione 28 marzo 2023, a.a. 2022/23.

²⁷ F. Molfino, A. Mottola Molfino, *Il possesso della bellezza: dialogo sui collezionisti d'arte*, cit., pp. 111-113.

²⁸ Ibidem. Tale considerazione emerge anche nel saggio S. Albl, *Jonathan Richardson conoscitore*, in A. Aggujaro, S. Albl, *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, cit., pp. 27-44.

contesto del mercato.²⁹ Un esempio più eclatante Bernard Berenson (1865-1959), il quale incarna la figura del conoscitore moderno, abile nel coniugare le sue competenze come storico e critico d'arte con la sua conoscenza finanziaria. Egli, infatti, divenne un esperto consulente per le principali figure del mercato d'arte della sua epoca, tra cui un dei più grandi mercanti d'arte del Novecento, Joseph Duveen, il rinomato commerciante d'arte francese Daniel Leopold Wildenstein, la storica galleria d'arte Colnaghi e alcuni famosi collezionisti, in particolare con la collezionista americana Isabella Stewart Garner. Dunque, con Berenson, si inizia non solo a vedere come il ruolo del conoscitore si affianca al mercante d'arte e al collezionista, ma anche e a fare una distinzione tra l'insegnamento della storia dell'arte e coloro che si occupano della critica d'arte.³⁰

Oggi, il declino della disciplina della *connoisseurship* e l'attuale crisi della critica d'arte hanno contribuito ad un ulteriore cambiamento nel sistema artistico contemporaneo. Infatti, il riconoscimento ed il *vetting* dell'autenticità e del valore delle opere viene assegnato ai comitati scientifici di revisione e selezione delle opere d'arte³¹, mentre i grandi collezionisti sono affiancati da figure professionali specializzate, come gli *art dealer* che gestiscono gli aspetti economici, ma soprattutto la figura dell'*art advisor*.

Quest'ultima gioca un ruolo chiave nell'orientare le scelte dei collezionisti nel vasto mercato contemporaneo d'arte. Si occupa di offrire consulenze preziose, condurre ricerche dettagliate e valutare accuratamente le opere d'arte in modo obiettivo. Infatti, come affermava Alberto Fiz già nel 1995 "l'arte richiede una preparazione minuziosa e [...] fidarsi solo del proprio istinto non è sufficiente"³².

²⁹ S. Prosperi Valenti Rodinò, *Connoisseurship del disegno: attribuzione (a Raffaello Schiaminossi) di un taccuino tardo cinquecentesco*, in A. Aggujaro, S. Albl, *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, cit., pp. 47-63.

³⁰ A. De Marchi, *Il conoscitore prima star, poi bandito, ora estinto*, ivi, pp. 20-26.

³¹ I comitati di selezione garantiscono con meticolosità uno standard elevato all'interno del mercato dell'arte e nelle fiere, ma soprattutto crea un ambiente sicuro per mercanti e collezionisti sia privati che pubblici. In particolare il comitato di selezione è costituito da scienziati della conservazione accademici e curatori. Nel sito ufficiale TEFAF; <https://www.tefaf.com/about/vetting> [ultimo accesso 4 dicembre 2023].

³² A. Fiz, *Investire in arte contemporanea*, Milano, Franco Angeli s.r.l., 1995, p. 94.

Gli *art advisor*, svolgono un ruolo cruciale nella gestione delle collezioni private d'arte, fungendo da consiglieri esperti per i collezionisti. Il loro obiettivo principale è guidare i clienti nella selezione, l'acquisto e la gestione delle opere d'arte, garantendo che le collezioni riflettano gli obiettivi estetici e finanziari dei collezionisti. Essi lavorano in stretta collaborazione con i collezionisti, comprendendo il loro gusto personale, i loro obiettivi di investimento, nonché il loro budget.³³ Inoltre, hanno una profonda ed aggiornata conoscenza del mercato dell'arte che analizzano costantemente in modo da identificare le tendenze emergenti e le opportunità di investimento. Per di più, gli *art advisor* gestiscono le trattative e le transazioni, nonché la conservazione delle opere. In tal modo, essi ricoprono un ruolo chiave nel garantire che le collezioni private siano curate e di valore.³⁴ Secondo Chiara Massimello, consulente artistica presso Christie's, l'*art advisor* assume un ruolo di guida o un compagno di viaggio o compagno di viaggio in un percorso spesso di lunga durata con il suo cliente. La sua conoscenza culturale viene condivisa con il cliente, dando origine a una relazione basata sulla sintonia e l'entusiasmo. Questo processo implica la ricerca di opere sconosciute o la raccomandazione di artisti non familiari al cliente, contribuendo a costruire una collezione insieme.³⁵

³³ M. Moro, *Anche al collezionista privato serve un multicuratore*, in "Il Giornale dell'Arte", 25 agosto 2022; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/anche-al-collezionista-privato-serve-un-multicuratore/140055.html> [ultimo accesso 12 dicembre 2023].

³⁴ A. Girshovich, *The Role of the Art Advisor*, in "Sotheby's Institute of Art", 16 gennaio 2018; <https://www.sothebysinstitute.com/news-and-events/news/the-role-of-the-art-advisor> [3 dicembre 2023].

³⁵ Intervista a Chiara Massimello, in *Il ruolo dell'art advisor nella consulenza artistica*, 3 agosto 2022, in "We Wealth"; <https://www.we-wealth.com/video/pleasure-assets/Arte/il-ruolo-dellart-advisor-nella-consulenza-artistica> [21 ottobre 2023].

1.1.3 Il sistema dell'arte tra valore artistico ed economico

Una considerazione particolarmente attuale e da sempre dibattuta all'interno del sistema dell'arte è il rapporto esistente tra il valore estetico e il valore economico, una costante dualità inscindibilmente legata alle dinamiche del collezionismo.³⁶

Si tratta di un *topos* di natura ancora molto contrastante che trova pareri discordanti nell'opinione pubblica e nel pensiero degli esperti.

Tuttavia, sebbene questo elaborato non abbia la pretesa di sviscerare in modo esaustivo tale dualità, questa non può essere trascurata, poiché, come afferma anche Francesco Poli, “lo studio dell'interconnessione fra valore artistico e valore economico è di fondamentale importanza per comprendere il senso complessivo della produzione artistica come fenomeno peculiare della nostra cultura”³⁷.

Sebbene alcuni esperti del mondo dell'arte ritengano che oggi più che mai vi sia stato un superamento della linea sottile che equilibrava il rapporto tra valore artistico e valore economico, sappiamo che sin dal passato un'opera d'arte per essere realmente apprezzata deve non solo rientrare nel mercato ma anche raggiungerci un buon posizionamento. Così, il prodotto artistico viene assoggettato alle dinamiche del mercato come qualsiasi altro prodotto, e necessita in quanto tale di una forte carica innovativa, ma anche in seguito di strategie adottate da parte dei mercanti, dei galleristi e dei collezionisti, per promuoverlo e garantirvi un successo duraturo. A tal fine, vengono pertanto messe in gioco diverse strategie speculative che hanno piano iniziato a suscitare scalpore e scandalo da parte di coloro che ritengono queste misure speculative un artificio a discapito dell'arte e una mera mercificazione del prodotto artistico.³⁸

Nel corso del secolo scorso, non sono mancati coloro che attraverso la propria arte hanno suscitato riflessioni a riguardo o, come nel caso di Andy Warhol, che mediante le sue opere ha giocato con ironia e ambiguità provocatoria sul concetto di arte e merce, assegnandole il nome di *Business art*.³⁹

³⁶ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., pp. IX-XVII, 45-55.

³⁷ Ivi, p. XI.

³⁸ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato d'arte contemporaneo*, cit., p. 109.

³⁹ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., pp. XI-XII.

Altri hanno invece cambiato il loro parere nel corso del tempo, ne è un esempio il critico Germano Celant, il quale inizialmente si oppose ad ogni forma di mercificazione dell'arte, ma schierandosi in un secondo momento contro quella che lui stesso definiva “una moralistica attitudine”⁴⁰ della quale avremmo dovuto spogliarci, considerando ormai che “il mercato è dappertutto”⁴¹. Infine, come affermato da Andrea G. De Marchi, “l’ostilità verso il mercato dell’arte stranamente non ha toccato che in modo occasionale i prodotti contemporanei, dove i picchi di prezzo e le astuzie degli speculatori sono addirittura il principale metro di giudizio e di ammirazione”⁴².

Dinanzi a tale affermazione non si può cedere alla considerazione che ogni aspetto dell’arte sia ormai frutto di mercato. Infatti, per quanto il ruolo del mercato ed il valore economico siano oggi imprescindibili, è necessario prendere in considerazione l’idea del curatore Harald Szeemann che rivendica il ruolo del curatore che agisce in modo indipendente e libero dalle dinamiche dettate dall’industria artistica e culturale. Egli infatti ritiene sia fondamentale scindere le opere intese come merce inserita sul mercato o come documento nei musei da quelle esposte nelle mostre, le quali che egli afferma “devono poter respirare”, reclamando dunque l’autonomia dell’arte nelle mostre.⁴³

Pertanto in linea con una visione più autonoma dell’arte, sostenuta da Harald Szeemann, ciò che questo lavoro mira ad analizzare solo le scelte di tipo artistico, estetico e culturale, poiché, come anzidetto, non vi è l’intento di indagare o di addentrarsi in questioni di natura economico-finanziaria.

⁴⁰ Ivi, p. XII, Intervista a G. Celant trasmessa dal Telegiornale Rai 3 del 7 maggio 1997.

⁴¹ Ibidem.

⁴² A. De Marchi, *Il conoscitore prima star, poi bandito, ora estinto*, in A. Aggujaro, S. Albl, *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, cit., p. 25.

⁴³ F. Poli, *Il sistema dell’arte contemporanea*, cit., pp. XII-XIII.

1.1.4 La sinergia tra pubblico e privato nella promozione e valorizzazione dell'arte

Avec lui (le collectionneur) l'art prend toutes ses dimensions car alors même que son caractère intime demeure, il entre potentiellement ou réellement dans l'espace public. Le collectionneur relie le privé et le public [...] tout en portant l'art là où il doit être, dans la société. ⁴⁴

Così, da quanto emerso finora, si può quindi concludere che il collezionismo, sebbene frutto dell'interesse personale di un singolo individuo, è in realtà una potente forza motrice che genera un impatto unico e prezioso sul panorama artistico e culturale e sulla società. La collezione privata non si limita mai ad un'esperienza personale, ma svolge un compito fondamentale di promozione, condivisione e arricchimento della cultura e dell'educazione nel contesto sociale.⁴⁵

Nonostante alcuni collezionisti adottino un approccio più intimo e riservato, scegliendo di non rendere pubblica la fruizione dei propri beni, nella maggior parte dei casi le opere d'arte non rimangono nascoste in spazi privati e chiusi, ma vengono invece rese accessibili al pubblico. In tal modo, d'accordo con quanto afferma Adriana Polveroni, una collezione aperta al pubblico “diventa un valore condiviso, un bene conosciuto e apprezzato dalla collettività”⁴⁶.

La volontà dei collezionisti di dedicare notevole importanza alla fruizione pubblica è un duplice atto d'amore nei confronti dell'arte e della società e consente loro di avere un impatto duraturo sulla nostra cultura. È il caso anche di collezionisti privati che donano a musei e a istituzioni culturali i capolavori provenienti dalle loro collezioni.

⁴⁴ J.J. Gleizal, *Entre le public et le privé: le collectionneur*, in A. Charre (a cura di), *Art et espace publics*, Givors, OMAC, 1992, p. 52. Trad. “Con lui (il collezionista), l'arte assume tutte le sue dimensioni, perché, pur mantenendo la sua natura intima, entra potenzialmente o effettivamente nello spazio pubblico. Il collezionista collega il privato e il pubblico [...] portando l'arte nel luogo a cui appartiene, nella società” (traduzione della scrivente).

⁴⁵ F. Codignola, P. Mariani, *Investigating preferences in art collecting: the case of the François Pinault Collection*, in “Italian Journal of Marketing”, 23 September 2021, s.n.p; <https://doi.org/10.1007/s43039-021-00040-x>. La dimensione pubblica della collezione viene evidenziata anche da Elena Inchingolo, che ha affermato “Tuttavia la collezione, benché privata, può – deve – essere un bene comune” in E. Inchingolo, *Futuro pubblico delle collezioni private*, in “Il Giornale delle Fondazioni”, 16 marzo 2018; <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/futuro-pubblico-delle-collezioni-private> [ultimo accesso 20 settembre 2023].

⁴⁶ A. Polveroni, M. Agliottone, *Il piacere dell'arte*, Milano, Johan & Levi Editore, 2012, p. 123.

Essi contribuiscono così alla creazione di un patrimonio destinato alla fruizione pubblica e orientato verso il futuro, ma soprattutto di un atto concreto per garantire che l'arte possa essere fruita, apprezzata, studiata, e conservata.

Ne è un recente esempio nel contesto veneziano la donazione di Gemma De Angelis Testa⁴⁷ alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, che si è affiancata alle già presenti collezioni di Chiara e Francesco Carraro e di Ileana e Michael Sonnabend.⁴⁸

Altre modalità attraverso cui il collezionismo crea un ponte tra i due poli pubblico e privato sono i comodati d'uso o prestiti a lungo termine, che consentono un importante dialogo con istituzioni e musei pubblici, ma anche il mecenatismo e il supporto ad artisti emergenti o a progetti culturali, di cui si tratterà nel prossimo paragrafo.

Vale poi la pena considerare il caso specifico delle fondazioni nate da aziende di moda o del lusso, le quali sono ampiamente coinvolte nel dialogo tra potere pubblico e privato nella gestione del patrimonio artistico e culturale.

A partire dal 1984, con l'apertura della *Maison Cartier*, numerosi brand della moda e del lusso hanno iniziato ad interessarsi all'arte contemporanea e hanno dato origine a fondazioni le cui finalità rientrano in un ampio sistema di promozione filantropica e di principi quali la beneficenza e la solidarietà. Altri esempi sono stati successivamente *Fondation Louis Vuitton*, *Fondazione Prada*, *Fondazione Trussardi*, *Fondation Kering*, di cui è attualmente presidente e amministratore delegato François-Henri Pinault, *Fondazione Ferragamo* ed altri.⁴⁹ Così dunque dagli anni Ottanta del secolo scorso le aziende hanno acquisito sempre più la consapevolezza di quanto gli investimenti nel campo artistico ed il supporto ad attività artistiche e culturali potessero giovare alla comunicazione della loro *brand identity* sul mercato,

⁴⁷ *Intervento di valorizzazione: La donazione Gemma De Angelis Testa*, <https://capesaro.visitmuve.it/it/mostre/mostre-in-corso/la-donazione-gemma-de-angelis-testa/2023/03/22317/donazione-gemma-de-angelis-testa/> [ultimo accesso 18 novembre 2023].

⁴⁸ *Ca' Pesaro: percorsi e collezioni*, dal sito ufficiale di Fondazione Musei Civici veneziani, <https://capesaro.visitmuve.it/it/il-museo/percorsi-e-collezioni/percorsi-e-collezioni/> [ultimo accesso 18 novembre 2023].

⁴⁹ S. Mazzotta, *Collezionismo e mecenatismo nel XXI secolo, Fondazioni di impresa e di famiglia per la promozione del patrimonio artistico e culturale*, dottorato di ricerca in Storia dell'Europa, Università Sapienza di Roma, a.a. 2019-2020, coordinatore Prof.re Alessandro Saggioro, pp. 46-50.

fornendo loro un'immagine più innovativa, orientata al futuro e in sintonia con il passato e con la realtà attuale.⁵⁰

Inoltre, l'impegno delle imprese nel sistema e nel mercato d'arte, specialmente nel caso italiano e francese, si può riscontrare non soltanto nelle donazioni, nelle sponsorizzazioni o nelle *partnership*, ma anche nella *Corporate Social Responsibility* (CSR). Si tratta di un programma di responsabilità sociale d'impresa che sottintende l'impegno volontario da parte delle aziende stesse in ambito sociale, culturale, educativo e dei diritti e prescinde da interessi di natura economica o da obblighi giuridici.⁵¹

In continuità con quanto detto precedentemente in merito al ruolo pubblico dei collezionisti privati o delle fondazioni, si inserisce anche il concetto di filantropia culturale.⁵² Essa svolge, in Europa e ancor più negli Stati Uniti, un ruolo cruciale laddove finanziamenti pubblici e le stesse istituzioni non riescono a garantire la stessa vitalità del panorama culturale. Tuttavia, all'interno della sua analisi inerente il nesso tra aziende, filantropia e beni culturali, Vincenzo D'Arrò, docente di Fondamenti di Marketing Culturale e Comunicazione Pubblicitaria presso l'Accademia di Belle Arti di Catania, ha affermato che: "il rapporto [...] tra le aziende (moderni mecenati) ed il mondo artistico-culturale, al di là della valenza più o meno filantropica, sia mai un rapporto che provoca (direttamente o indirettamente) dei vantaggi e delle influenze reciproche"⁵³.

Ad ogni modo, tornando a considerare il collezionismo privato, possiamo affermare che esso vada ben oltre la passione individuale del collezionista, ma sia una risorsa che mette in stretta relazione il privato e il pubblico, l'individuo e la comunità, l'amore per l'arte e la volontà di costruire qualcosa di più grande. È un'opportunità

⁵⁰ Ivi, pp. 5-17.

⁵¹ Ibidem.

⁵² V. D'Arrò, *Mecenatismo, musei d'impresa e comunicazione istituzionale. Würth: quando l'azienda diventa museo*, in "Humanities", 4.1, gennaio 2015, pp. 70-87. Ne sono degli esempi emblematici il caso dell'imprenditore giapponese Yuzo Yagi che ha finanziato i lavori di restauro a Roma della piramide di Cestia o, nell'imprenditoria italiana, il caso di Adriano Olivetti, il quale ha contribuito alla nascita della rivista di architettura *SeleArte*, al finanziamento dei lavori di restauro di numerosi affreschi fiorentini a seguito dell'alluvione del 1966 a Firenze o dell'affresco dell'*Ultima Cena* di Leonardo a Milano o ancora dei cavalli della Basilica di San Marco a Venezia.

⁵³ Ivi, p. 83.

di condivisione della bellezza con lo spettatore tesa a rendere l'arte contemporanea un'esperienza accessibile a tutti.

Inoltre il collezionista svolge una funzione cruciale nella carriera degli artisti emergenti, poiché la sua visione e il suo sostegno finanziario possono fungere da trampolino di lancio per talenti ancora in fase di affermazione. Infatti, oltre a fornire risorse materiali, il collezionista offre un riconoscimento fondamentale che va al di là del valore economico delle opere acquistate, contribuendo a consolidare la reputazione e la visibilità degli artisti nel mondo dell'arte contemporanea.

Perciò, in questo dialogo, il ruolo del collezionista implica una responsabilità intrinseca nei confronti della comunità.⁵⁴

1.2 La genesi e gli intenti della Collezione François Pinault:

1.2.1 La centralità del gusto estetico del collezionista ed il suo sguardo verso il contemporaneo

Al termine di questo *excursus* sul collezionismo, sulla pluralità delle sue forme e delle sue dinamiche, non resta che entrare nel vivo del discorso, rivolgendo la nostra attenzione alla Collezione François Pinault e al contesto in cui opera, alle scelte artistiche e culturali attraverso cui la collezione viene mostrata al pubblico e mantenuta costantemente in vita.

La Collezione François Pinault riflette notevolmente le inclinazioni estetiche del magnate francese, che tuttora ne plasma il gusto e ne sovrintende personalmente la direzione. Pertanto, una prima analisi sulla figura di François Pinault, sulle scelte effettuate nel tempo e sugli intenti della sua collezione, risulta inevitabile per comprendere al meglio le sue politiche espositive.

François Pinault è uno dei più ricchi ed influenti imprenditori francese, è nato nel 1936 in Bretagna, dove è cresciuto e ha iniziato la sua carriera imprenditoriale

⁵⁴ A. Polveroni, M. Agliottone, *Il piacere dell'arte*, cit., pp.113-115.

nell'azienda familiare di legname. Le sue doti commerciali gli hanno ben presto consentito di ampliare i suoi affari, fondando negli anni un vero e proprio impero commerciale⁵⁵. Oggi Pinault è conosciuto per essere il fondatore del Gruppo internazionale del settore del lusso *Kering*⁵⁶ e della società patrimoniale *Artèmis*⁵⁷.

Il gruppo Kering possiede prestigiose *maison* di moda, tra cui Gucci, Saint Laurent, Balenciaga, Alexander McQueen ed altre e dal 2003 Pinault lascia le redini della società al figlio François-Henri Pinault, che ne è tuttora direttore. Il gruppo *Artèmis*, fondata nel 1992 e di proprietà della famiglia Pinault, è una holding di investimento che possiede diverse aziende e partecipazioni in vari settori, tra cui quelli del lusso, dei media, dello sport e dell'arte. Nel corso degli anni, Pinault ha acquisito prestigiose proprietà vinicole, tra cui Château-Grillet nel 2011, Eisele Vineyard (precedentemente Araujo Estates Wines) nella Napa Valley nel 2015 e Le Clos-de-Tart nelle Côtes de Nuits nel 2017.

Artèmis gioca pertanto un ruolo significativo nella gestione degli investimenti finanziari e delle attività commerciali di François Pinault e della sua famiglia nonché nello sviluppo del suo interesse per l'arte e la cultura, di cui ne è testimonianza l'acquisizione nel 1998 della rinomata casa d'aste Christie's.⁵⁸

La sua notorietà si estende anche al panorama artistico contemporaneo, in cui egli vanta da molti anni di essere "*le plus important collectionneur d'art contemporain français et un des premiers européens*"⁵⁹.

⁵⁵ Secondo il *Forbes Magazine*, si stima che nel 2023 il suo patrimonio superi i 32 miliardi di dollari, collocandolo tra le cinquanta persone più ricche al mondo, nonché la terza persona in ordine di ricchezza nella nazione francese. In *François Pinault & family*, in "Forbes", <https://www.forbes.com/profile/francois-pinault/> [ultimo accesso 29 settembre 2023].

⁵⁶ *Gruppo Kering* <https://www.kering.com/it/il-gruppo/scopri-kering/>. [ultimo accesso 29 settembre 2023].

⁵⁷ *Groupe Artèmis* <https://www.groupeartemis.com/fr/presentation/groupe> [ultimo accesso 29 settembre 2023].

⁵⁸ C. Vogel, *International Business; Frenchman Seeks the Rest Of Christie's*, in "The New York Times", 19 maggio 1998, D, p. 1; <https://www.nytimes.com/1998/05/19/business/international-business-frenchman-seeks-the-rest-of-christie-s.html?smid=url-share> [ultimo accesso 21 ottobre 2023].

⁵⁹ J. Benhamou, *Que vaut la collection Pinault?*, in "Les Echos", 29 settembre 2000; <https://www.lesechos.fr/2000/09/que-vaut-la-collection-pinault-752954>. [ultimo accesso 29 settembre 2023]. Trad. "Il più grande collezionista di arte contemporanea in Francia e uno dei più grandi in Europa." (traduzione della scrivente).

Pinault, infatti, inizia ad interessarsi all'arte a partire dagli anni Settanta, acquistando nel 1972 un dipinto di Paul Sérusier, *Cour de ferme en Bretagne* (1891), attribuendogli un ruolo di "catalizzatore" e di "talismano di una collezione nascente"⁶⁰, spiegando inoltre che la figura della donna bretona nel cortile gli ricordava inesorabilmente la nonna e lo riavvicinava alle sue origini bretoni⁶¹.

Sin dal primo momento, dunque, le sue acquisizioni portano l'impronta inequivocabile del suo gusto personale e, come testimoniano le prime opere dei pittori della Scuola di Pont-Aven, Pinault fa della sua collezione una narrazione autobiografica.⁶²

Egli si circonda di opere d'arte ed artisti che esprimono i suoi valori e le sue ricerche esistenziali, costruendo un vero e proprio ritratto di sé e creando mediante diverse esposizioni un "*miroir*" attraverso cui egli si riflette e si scopre, come afferma José Alvarez in una delle più complete biografie del magnate francese.⁶³

Infatti, la volontà di François Pinault di costruire una raccolta intrisa della propria identità ritrova riscontro nelle parole del sociologo e filosofo francese Jean Baudrillard, il quale afferma che "in realtà si colleziona sempre il proprio io"⁶⁴, ma anche nella dichiarazione di Francesco Poli, il quale sostiene che "per molti la propria collezione diventa una realtà totalizzante, in cui proiettare interamente la propria identità, come fosse una sorta di organismo dotato di vita autonoma"⁶⁵. Così, allo stesso modo per Pinault, Monique Veaute sostiene:

Forse il collezionista, attraverso la sua collezione, cerca di comprendere dove è diretto. La collezione diventa così una sorta di autoritratto composito che

⁶⁰ *The collector's gaze*, dal sito ufficiale della Collezione François Pinault; <https://www.pinaultcollection.com/en/collectors-gaze> [ultimo accesso 29 settembre 2023].

⁶¹ A. Elkann, *Pinault: L'arte mi appassiona perché. La ricetta del successo*, in "La Stampa", 3 dicembre 2012; <https://www.lastampa.it/cultura/2012/12/03/news/pinault-l-arte-mi-appassiona-perche-1.36348411/> [ultimo accesso 28 settembre 2023].

⁶² Secondo un'analisi inerente le scelte del collezionismo è spesso presente una forte connessione tra il paese di origine dell'artista e il paese di origine dell'acquirente d'arte. In F. Codignola, P. Mariani, *Investigating preferences in art collecting: the case of the François Pinault Collection*, cit., s.n.p.

⁶³ J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, cit., p. 13.

⁶⁴ J. Baudrillard, *Le système des Object*, Gallinarm, Paris 1968 (tr. it. Il sistema degli oggetti, Bompiani, Milano, 1972), tratto da L. Buck, J. Greer, *Come comprare l'arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, cit., p. 20.

⁶⁵ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., p. 94.

disegna la mappa dei suoi gusti, delle sue paure, delle sue aspirazioni, dei suoi rapporti con gli altri, in particolare con gli artisti. Questi ultimi rappresentano i suoi interlocutori privilegiati, capaci di sorprenderlo, renderlo felice, ma anche di rassicurarlo grazie alle loro opere in grado di vincere il tempo e la morte.⁶⁶

Nel corso degli anni la collezione di François Pinault ha assunto gradualmente una forma sempre più distintiva. Da un primo interesse per gli artisti regionali francesi⁶⁷, Pinault ha poi scoperto la pittura dei Nabis, un gruppo di artisti parigini dell'avanguardia post-impressionista, attivi negli anni Novanta del XIX secolo, che lo ha in seguito condotto verso il Cubismo e le Avanguardie del XX secolo.

Da qui egli ha successivamente abbracciato l'Astrazione, il Minimalismo ed infine si è esteso alle forme d'arte più contemporanee spaziando tra diverse correnti artistiche ed opere che sfruttano vari mezzi espressivi, tra cui la pittura, la scultura, la fotografia, l'audiovisivo, le installazioni e le performance.⁶⁸

Come, infatti, egli dichiarò in un'intervista del 2012:

Così il mio gusto è cambiato e mi ha orientato verso i grandi movimenti artistici del XX secolo, dall'Astrazione al Minimalismo, fino all'Arte Povera. Poi, com'è naturale, mi sono reso conto che la grande avventura della creatività non era certo finita e che l'arte aveva un presente e che nel mondo tanti artisti concepivano opere d'arte straordinarie e, quindi, ho riunito dipinti, sculture, video, foto e installazioni, che, credo, ci espongono a culture e sensibilità diverse. La mia collezione, infatti, non è statica: è in evoluzione, al ritmo della situazione contemporanea.⁶⁹

Ed ancora:

Per chi ama l'arte riunire delle opere è un atto di libertà: una collezione privata è una successione di momenti, di emozioni e di opportunità. Ci sono dei consiglieri che mi segnalano una certa opera, ma mi fido esclusivamente del

⁶⁶ M. Veaute, *I Semiofori*, in F. Bonami, A.M. Gingeras (a cura di), *Mapping the Studio: Artists from the François Pinault Collection*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana, 6 giugno 2009 - 10 aprile 2011), Milano, Mondadori Electa, 2009, s.n.p.

⁶⁷ R. Murphy, *PINAULT'S NEW PLAN: FOR ART'S SAKE* in "WWD", 6 settembre 2000, citando le parole di Pierre Daix nella biografia P. Daix, *François Pinault*, Paris, Editions de Fallois, 1998; <https://wwd.com/feature/article-1199517-1708103/> [ultimo accesso 28 settembre 2023].

⁶⁸ *The collector's gaze*, dal sito ufficiale della Collezione François Pinault <https://www.pinaultcollection.com/en/collectors-gaze> [ultimo accesso 29 settembre 2023].

⁶⁹ A. Elkann, *Pinault: L'arte mi appassiona perché. La ricetta del successo*, cit., s.n.p.

mio occhio e di quello che sento. L'incontro e il dialogo con gli artisti, poi, è ugualmente essenziale.⁷⁰

Dalle sue stesse parole emerge un forte senso di autonomia nelle scelte artistiche, a dimostrazione di come la raccolta sorga da uno sguardo personale e sia mossa per lo più da sentimenti individuali. Nella citazione emerge inoltre la volontà di Pinault di creare un dialogo diretto con gli artisti, elemento particolarmente interessante sul quale ci si soffermerà di seguito.

Il coinvolgimento attivo di Pinault nella gestione della sua collezione è senza dubbio considerato un valore aggiunto, come sottolineato dai noti *art advisors* inglesi Thea ed Ethan Wagner: “*the individuality that characterizes one’s choices, and the conceptual thinking that coheres them, are among the qualities that can make collections especially admirable*”⁷¹.

Tuttavia, Pinault sottolinea che le sue scelte non sono guidate esclusivamente dal suo gusto personale e dalle sue preferenze estetiche, come egli stesso dichiara: “*Je n’accepte aucune tyrannie du goût!*”⁷², ritenendo alquanto riduttiva questa subordinazione ad un giudizio personale, che per altro non rispecchierebbe la sua più profonda volontà di realizzare una collezione completa e di alta qualità che implicherebbe invece un’apertura ed una disponibilità verso il mondo circostante per esplorare con curiosità e intelligenza.

Infatti, limitarsi ad un’unica prospettiva, quella del “gusto”, può condurre ad un’interpretazione parziale dell’arte. Esplorare e abbracciare una varietà di stili, movimenti ed epoche può invece arricchire la comprensione dell’arte, lo stesso affermava anche, dal punto di vista dell’artista, Marcel Duchamp “*le grand ennemi*

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ E. Wagner, T. Westreich Wagner, *Collecting Art for love, Money and More*, New York, Phaidon Press Limited, 2013. Trad. “L’individualità che caratterizza le proprie scelte, e il pensiero concettuale che le tiene coerenti, sono tra le qualità che possono rendere le collezioni particolarmente ammirevoli” (traduzione della scrivente).

⁷² H. Bellet, *François Pinault: "Je n’accepte nulle tyrannie du goût"* in “Le Monde” del 28 aprile 2006; https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/04/28/francois-pinault-je-n-accepte-nulle-tyrannie-du-gout_766715_3246.html [ultimo accesso 12 novembre 2023]. Trad. “Non accetto nessuna tirannia del gusto!”.

*de l'art est le bon goût*⁷³, sostenendo che l'arte è molto più del semplice buon gusto, dei canoni fissi o della moda di un'epoca.

Da un punto di vista più filosofico, anche Kant nella *Critica del giudizio*, pubblicato nel 1790, affermava lo stesso concetto e riteneva che il giudizio estetico doveva essere universale e basato su principi oggettivi e non doveva limitarsi al gusto o all'interesse di un singolo individuo.⁷⁴

Nel caso di Monsieur Pinault, benché egli prediliga compiere scelte in modo autonomo, è bene specificare che dietro le quinte della sua collezione e alla base delle sue selezioni vi è un'importante team di *art advisor*. Infatti, per quanto l'opinione di Pinault svolga un ruolo significativo, è la sinergia tra il suo sguardo personale e l'acume della sua équipe di consulenti a guidare le scelte artistiche di successo della collezione. A riguardo, Marco Ferraris, responsabile dell'ufficio mostre di Palazzo Grassi e Punta della Dogana, ha dichiarato: “(Pinault) ha molti *art advisors*, persone che sono ognuna orientata in una direzione diversa, mi sembrerebbe una cosa folle scegliere degli *art advisors* con visioni così differenti, eppure quello che riesce a fare è portarsi a casa sempre il meglio di quello che c'è”⁷⁵. Così come nel corso della storia i grandi collezionisti si sono affiancati ad umanisti e filosofi, allo stesso modo Pinault si è circondato di una cerchia fedele di letterati, filosofi, conoscitori d'arte, curatori, artisti, ma anche di figure esperte del sistema dell'arte e del mercato d'arte contemporanea. Tra questi, il filosofo Bernard-Henry Lévy e lo scrittore e storico dell'arte francese Pierre Daix, che ha scritto una delle più importanti biografie su Pinault. Non trascurabile è il rapporto con l'ex presidente del *Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou* (1996-2002) e ministro della Cultura e della Comunicazione (2002-2004), Jean-Jacques Aillagon, che dal 2004 ha

⁷³ Cit. Marcel Duchamp, tratta da J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, cit., p. 197.

⁷⁴ I. Kant, *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1991, pp. 45-51.

⁷⁵ Intervista concessa da Marco Ferraris e Francesca Colasante - responsabili dell'ufficio mostre Palazzo Grassi - Punta della Dogana- Pinault Collection, Venezia, 22 febbraio 2022, tratta da B. Battocchio, *Pinault Collection: quando il contemporaneo incontra la storia. La visione artistica di François Pinault in mostra tra Venezia e Parigi*, cit., p. 163.

rivestito il ruolo di consigliere nelle attività artistiche e culturali della Collezione, assumendone la direzione generale nel 2018.⁷⁶

Tra le figure di spicco con la quale Pinault ha instaurato un rapporto professionale vi è il gallerista svizzero Marc Blondeau, per anni coinvolto nella gestione e nella vendita di opere d'arte per conto di François Pinault. “*Cet expert lui a montré la voie 'esthétique'*”⁷⁷, queste le parole che Judith Benhamou riserva per lui in un articolo, dove si evince che fino a quel momento il suo interesse era principalmente rivolto ad opere di carattere più classico e geograficamente più limitato.

Seguendo l'influsso del *broker* Blondeau la collezione si volse verso la corrente predominante del dopoguerra, ovvero l'arte americana. Lo stesso Marc Blondeau, citato in un articolo del 2000⁷⁸, afferma che Pinault non era interessato a costruire una piccola collezione composta da pochi quadri di grandi nomi, ma era maggiormente attratto dalle diverse correnti artistiche contemporanee e cercava di scoprire gli artisti più rilevanti del momento.

Pinault, in parte in autonomia, in parte affiancato da esperti d'arte, ha cercato con il tempo di allenare il proprio occhio, poiché, come sostiene Allan Schwartzman, consulente d'arte, “[...] il collezionismo è un processo in continua evoluzione, una forma di apprendimento”⁷⁹. È noto, infatti, che l'unico modo per diventare un collezionista e intenditore d'arte capace di sviluppare delle inclinazioni consapevoli sia il dialogo diretto con gli artisti e la continua osservazione delle opere.⁸⁰

Riguardo a quest'ultima numerosi storici e critici d'arte ne hanno ribadito la centralità nella disciplina storico artistica, quanto nell'orientare ed educare l'occhio all'arte, tra questi vi sono Adolfo Venturi con il motto “vedere e rivedere”⁸¹, Matteo

⁷⁶ Y.J. Mun-Desalle, *In Conversation With Jean-Jacques Aillagon, CEO Of The Pinault Collection*, in “Forbes”, 19 agosto 2021, in <https://www.forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2021/08/19/in-conversation-with-jean-jacques-aillagon-ceo-of-the-pinault-collection/> [ultimo accesso 26 novembre 2023].

⁷⁷ J. Benhamou, *Que vaut la collection Pinault?*, cit., s.n.p. Trad. “Egli gli indicò la via estetica” (traduzione della scrivente).

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ L. Buck, J. Greer, *Come comprare l'arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, cit., p. 42.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ A. Venturi, *Discorso letto per la solenne inaugurazione dell'anno scolastico 1904-1905*, Roma, R. Università Di Roma, 1905, in G.C. Sciolla, M. Frascione, *Adolfo Venturi. Vedere e Rivedere: pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, Torino, Il Segnalibro, 1990, p. 75.

Marangoni con la sua guida manualistica sul guardare le opere d'arte "Saper Vedere"⁸², o ancora Mina Gregori, allieva di Roberto Longhi, e sostenitrice della sua idea di "privilegiare l'occhio innanzitutto"⁸³. In aggiunta, come affermato da Alvar González-Palacios, "la qualità è meno ovvia dello stile e occorrono tempo e paragoni per isolarla. Anche l'intuizione ha la sua importanza. [...] Si impara a *vedere* lentamente"⁸⁴.

Nel 1991 si interessa in modo particolare al dipinto "Rebus" di Rauschenberg, che riuscì ad acquistare nel 1995, in una transazione privata con il pubblicitario e collezionista britannico Charles Saatchi, per circa 7 milioni di dollari.

La figura del *broker* parigino Marc Blondeau condusse Pinault all'acquisto dell'opera *Losangique II*, del 1925, un'acquisizione che avrebbe segnato un momento di passaggio molto importante nella vita del magnate⁸⁵, un vero punto di non ritorno, come lui stesso ha dichiarato in un'intervista del 2021 "Quel giorno ho percepito un senso di realizzazione, poi mi sono reso conto che era soltanto l'inizio di una grande avventura"⁸⁶. Un'altra opera determinante per la sua collezione fu quello del 1999 della "Ballerina di quattordici anni" di Edgar Degas, al prezzo record di 12,3 milioni di dollari dalla casa d'aste di Sotheby's, opera ritenuta dal responsabile di Christie's per l'arte impressionista e moderna, Franck Giraud, la prima scultura dell'arte moderna.⁸⁷

Secondo Blondeau, François Pinault è attualmente a capo della più importante collezione americana francese del dopoguerra, prima del *Musée National d'Art Moderne*. All'epoca egli possedeva già un'opera di Jackson Pollock, uno dei famosi dipinti di Jaspers Johns della serie *Targets* vendutogli dai Rockefeller. Tra gli altri artisti d'oltreoceano presenti nella Collezione Pinault vi è Andy Warhol, con due

⁸² M. Marangoni, *Saper vedere come si guarda un'opera d'arte*, Milano, A. Vallardi, 1986.

⁸³ A. Aggujaro, S. Albl, *Intervista con Mina Gregori sulla connoisseurship della pittura*, in *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, cit., pp. 325-328.

⁸⁴ Ivi, *Intervista con Alvar González-Palacios sulla connoisseurship delle arti decorative*, p. 339.

⁸⁵ J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, cit., pp. 159-160.

⁸⁶ S. Bucci, *L'arte di François Pinault: un tesoro di 10 mila opere*, in "Corriere della Sera", 17 gennaio 2021; <https://www.pressreader.com/italy/corriere-della-sera-la-lettura/20210117/281522228736513> [ultimo accesso 18 ottobre 2023].

⁸⁷ J. Benhamou, *Que vaut la collection Pinault?*, cit., s.n.p.

capolavori del periodo Pop; la foto di giornale raffigurante un incidente stradale in formato molto grande, della serie “Disasters”, acquistata dalla famosa gallerista newyorkese Ileana Sonnabend, e un grande ritratto di Mao Tse-tung.⁸⁸

Nonostante l'arte americana sia una parte preponderante della collezione, Pinault ha acquistato anche numerose opere di artisti francesi, come Pierre Soulage, Antoni Clavé e Paul Rebeyrolle. Egli è inoltre un grande estimatore dell'arte tridimensionale, alla quale ha riservato un ampio spazio presso il suo castello a del XVII secolo a La Mormaire, dove ha creato un parco di sculture contemporanee tra si annoverano le opere di Picasso, Henry Moore, Richard Serra ed Eduardo Chillida.⁸⁹

Più recentemente, invece, la collezione si è orientata verso uno stile pittorico più scarno e ultra-sobrio, prediligendo monocromi bianchi e tele grigie con poche linee. La sua collezione comprende anche opere di artisti come Jean-Michel Basquiat, Mark Rothko, Robert Ryman, Agnes Martin, Barnett Newman, Cy Twombly e Joseph Albers. Negli ultimi tempi si è spinto verso l'acquisto di opere provenienti da tutto il mondo, specialmente di artisti inglesi e statunitensi, tra cui Maurizio Cattelan, Urs Fischer, Damien Hirst, Charles Ray, Cindy Sherman, che hanno saputo descrivere ed esprimere i contrasti della società contemporanea.⁹⁰ Pertanto è possibile dedurre quanto la Collezione Pinault sia mossa da una forte dinamicità, come lui stesso ha affermato in occasione della mostra *Elogio del Dubbio* (2010):

“Così come un'istituzione non è una cassaforte ma uno spazio vivo, una collezione non è un universo chiuso delimitato da barriere stilistiche, storiche o tecniche predefinite, ma una realtà dinamica. Non procede il linea retta ma seguendo un percorso fatto di deviazioni, alternative e sguardi critici”⁹¹.

Un altro aspetto, che consente di ragionare sulla libertà e sull'autonomia di cui godono le scelte inerenti la Collezione, si riscontra nello statuto privato della collezione stessa.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ C. Bourgeois, *Elogio del dubbio*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 10 aprile 2011-31 dicembre 2012), a cura di C. Bourgeois, Milano, Mondadori Electa S.p.A., 2011, p. 11.

Infatti, come conferma Marco Ferraris, responsabile Ufficio Mostre delle sedi veneziane della Collezione, benché vi sia stata inizialmente confusione in merito alla natura giuridica ed economica della collezione, oggi è possibile definire che essa vige di uno statuto completamente privato. Ne consegue perciò l'esonero da ogni controllo amministrativo ed economico e la possibilità di gestire con la massima libertà e riservatezza il proprio patrimonio artistico, sebbene in tal modo non possa giovare di alcun vantaggio ed ausilio da parte dello Stato.⁹²

La Collezione François Pinault è senza dubbio una delle più notevoli raccolte di arte americana dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, definita dal gallerista parigino Thaddeus Ropac come una delle collezioni più all'avanguardia d'Europa⁹³, paragonabile solo a quella di Charles Saatchi di Londra, che è invece focalizzata prevalentemente sull'arte britannica.⁹⁴

Oggi, infatti, la Collezione Pinault conta oltre 10.000 opere di arte contemporanea, sia di artisti emergenti che di nomi ben riconosciuti. Di conseguenza, la collezione rispecchia ampiamente la molteplicità dei temi affrontanti dall'arte contemporanea ed invita a riflettere su questioni impegnate nel campo sociale, politico, razziale e di genere.⁹⁵

La scelta di Pinault di collezionare opere d'arte contemporanea ne rivela decisamente il desiderio di indagare il nostro presente, poiché egli ritiene fermamente che vi sia una sorta di equilibrio tra la creazione artistica e l'evoluzione della società.

Le sue stesse parole “*Art is a way of observing changes*”⁹⁶, infatti, racchiudono la sua visione dell'arte come mezzo per catturare le grandi domande dell'umanità e disegnare il senso del mondo, dei suoi scontri e delle sue complessità.⁹⁷

⁹² Intervista concessa da Marco Ferraris e Francesca Colasante - responsabili dell'ufficio mostre Palazzo Grassi - Punta della Dogana- Pinault Collection, 22 febbraio 2022, tratta da B. Battocchio, *Pinault Collection: quando il contemporaneo incontra la storia. La visione artistica di François Pinault in mostra tra Venezia e Parigi*, cit., pp. 156-163.

⁹³ Testo originale “*François Pinault has accumulated one of the most cutting-edge collections in Europe*”, Thaddeus Ropac in R. Murphy, *Pinault's New Plan: For Art's Sake*, cit., s.n.p.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ *The collector's gaze*, sito ufficiale François Pinault Collection; <https://www.pinaultcollection.com/en/collectors-gaze> [ultimo accesso 29 settembre 2023].

⁹⁶ R. Murphy, *Pinault's New Plan: For Art's Sake*, cit., s.n.p. Trad. “L'arte è un modo per osservare i cambiamenti” (traduzione della scrivente).

⁹⁷ J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, cit., pp. 154-155.

Inoltre l'arte viene concepita non solo come forma di rappresentazione ma soprattutto come una vera e propria modalità di scoperta e formazione.⁹⁸ Tali considerazioni hanno da sempre segnato la sensibilità di Pinault, spingendolo a realizzare mostre capaci di suscitare interrogativi e invitare lo spettatore a esplorare e reinventare il proprio sguardo verso il mondo. Tra gli esempi più esplicativi vi sono ad esempio *Where are we going?* (Palazzo Grassi, 2006), *Elogio del Dubbio* (Punta della Dogana, 2011), *Il Mondo vi appartiene* (Palazzo Grassi, 2011), *Boris Mikhailov* (Bourse de Commerce, 2022), o ancora *Habiter le temps* (Ex hôpital Laennec, Paris 2023) ed altre mostre sulla condizione umana e sul futuro del mondo che ci circonda, reinventare il nostro sguardo sul mondo che ci circonda.

In questa sua ricerca in costante evoluzione, Pinault ricopre un ruolo fondamentale nel panorama artistico contemporaneo, detenendo numerose opere che hanno lasciato un'impronta indelebile nel corso dell'arte contemporanea e che ne stanno tuttora influenzando l'evoluzione.

1.2.2 Il ritratto di François Pinault: un'indole artistica e imprenditoriale

François Pinault è indubbiamente una personalità di grande risonanza nel panorama del collezionismo francese, nonché rilevante nel sistema dell'arte contemporanea, tanto che, tra il 2003 e il 2009, è stato costantemente inserito nei primi posti della nota classifica inglese *Art Review Power 100* delle persone più influenti nel mondo dell'arte, ottenendo persino il primato nel 2006 e 2007, anni in cui la Collezione vede l'apertura dello spazio espositivo di Palazzo Grassi a Venezia.⁹⁹

Tale prestigio indiscusso è il risultato della sua stretta collaborazione con esperti non solo del campo della storia dell'arte, ma anche del mercato d'arte, nonché del suo costante impegno nella promozione dell'arte contemporanea mediante un ricco ed

⁹⁸ Ivi, p. 202.

⁹⁹ *Art Review Power 100: Most influential people in 2007 in the contemporary artworld*; <https://artreview.com/artist/francois-pinault/?year=2007> [ultimo accesso 25 ottobre 2023].

internazionale programma espositivo nelle sedi di Parigi, Venezia ed altri spazi espositivi minori.

Da non sottovalutare, il suo spirito imprenditoriale ed il diretto coinvolgimento nella gestione di una delle case d'aste più influenti del mercato artistico hanno contribuito al suo *status* attuale. Inoltre, il ruolo attivo e strategico all'interno del sistema del mercato internazionale gli consente di produrre egli stesso segnali in grado di influenzare il valore degli artisti, in particolare di quelli presenti nelle sua collezione. Pertanto, come affermato da Léa Saint-Raymond, "*François Pinault, en arrêtant son choix sur un artiste, fait monter immédiatement sa cote et valorise les œuvres de ce dernier, contenues dans sa collection*"¹⁰⁰. Così come si dice in modo scherzoso che quando in una mostra Pinault si sofferma davanti a un'opera, il valore dell'artista in questione ne risente immediatamente.¹⁰¹

Infatti, sebbene quest'ultimo sia un aspetto che tende generalmente a rimanere più all'oscuro dei riflettori, è inevitabile condurre una breve considerazione, al fine di acquisire una panoramica esaustiva della collezione in sé.

È alquanto risaputo, che François Pinault abbia una grande indole imprenditoriale e commerciale grazie alla quale vanta oggi di essere tra i più importanti magnati francesi. Alcuni suoi conoscenti affermano «*Il a reproduit dans l'art ce qui avait fait son succès dans le secteur du bois: contrôler toute la filière afin de squeezer les intermédiaires et optimiser ses bénéfices*»¹⁰² e lo stesso Alvarez, nella biografia sottolinea quanto Pinault manifesti "*un amour égal pour la finance et pour l'art*"¹⁰³.

¹⁰⁰ L. Saint-Raymond, *Collections d'œuvres d'art privées et publiques (XIXe -XXe siècles)*, Licence, France, 2015, p. 56; <https://hal.science/hal-02985698> [ultimo accesso 2 ottobre 2023]. Trad. "La scelta di un artista da parte di François Pinault aumenta immediatamente il valore dell'artista e delle opere della sua collezione" (traduzione della scrivente).

¹⁰¹ N. Moureau, D. Sagot-Duvaurox, M. Vidal, *Collectionneurs d'art contemporain : des acteurs méconnus de la vie artistique*, in "Culture études" 2015/1 (n° 1), p. 15. Testo originale "*Ne dit-on pas sous forme de plaisanterie que lorsque François Pinault s'arrête devant une œuvre dans une exposition, la cote de l'artiste concerné en est immédiatement affectée.*"

¹⁰² A. Routier, *La vie après la vie de François Pinault* in "Challenges", 10 Febbraio 2019; https://www.challenges.fr/economie/la-vie-apres-la-vie-de-francois-pinault_308650 [ultimo accesso 24 settembre 2023]. Trad. Egli ha riprodotto nell'arte ciò che lo aveva reso vincente nel settore del legno: controllare l'intero settore per spremere gli intermediari e ottimizzare i suoi profitti. (traduzione della scrivente)

¹⁰³ J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, cit., p. 151.

Si può pertanto affermare che la sua indole imprenditoriale sia stata determinante non solo nella costruzione della sua collezione, ma anche nelle scelte più prettamente artistiche ed estetiche. In particolare, l'acquisto, nel 1998, della nota casa d'aste Christie's rientra nelle scelte di carattere economico e finanziario in relazione al mondo dell'arte¹⁰⁴. Tale decisione di natura imprenditoriale gli ha aperto molte opportunità e ha favorito l'accesso a numerosi contatti nel settore artistico-finanziario e del mercato d'arte.

Tuttavia si tratta questa di una prerogativa di Pinault più pragmatica e prevalentemente di tipo economico-finanziario, aspetto che emerge più raramente rispetto alle narrazioni che vengono riportate più comunemente del collezionista. Egli, nella sua estrema riservatezza, è particolarmente attento a presentare un'immagine di sé e dei suoi valori ben delineata e coerente con le scelte che compie. Lo stesso i suoi conoscenti e la sua rete ufficiale di comunicazione ne promuovono un'immagine "pura", di *amateur* dell'arte e della cultura fine a sé stessa, lasciando inespresso l'aspetto più economico e razionale della sua personalità.¹⁰⁵

Questi due tratti della sua personalità generano talvolta una visione ambigua o perlomeno contrastante di Pinault, da un lato un ritratto nelle vesti di eroe, per la sua dedizione incondizionata all'arte, ma al tempo stesso di antieroe, per la sua natura incline anche all'aspetto economico-materiale in ambito artistico. A tal proposito, gli sono state rivolte, in varie occasioni, accuse per aver compiuto delle scelte mosse prevalentemente da intenti finanziari.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Riguardo all'acquisto di Christie's, l'amministratore delegato della casa d'aste, Christopher M. Davidge, ha dichiarato "*This offer represents good value for Christie's shareholders. François Pinault is a long-standing client of Christie's, and the involvement of Artèmis, his holding company, will enhance our ability to provide financial flexibility for our clients*". C. Vogel, *International Business; Frenchman Seeks the Rest Of Christie's*, cit., s.n.p. Trad. "Questa offerta rappresenta un buon valore per gli azionisti di Christie's. François Pinault è un cliente di lunga data e il coinvolgimento di Artemis, la sua holding, migliorerà la nostra capacità di fornire flessibilità finanziaria ai nostri clienti." (traduzione della scrivente). Testimoniando come gli interessi nell'acquisto fossero da entrambe le parti.

¹⁰⁵ Non è da trascurare che i moventi della collezione, quali l'interesse economico e il prestigio sociale, sono quasi sempre celati o non esplicitamente dichiarati dai collezionisti stessi, come ritiene anche Francesco Poli, in in F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., pp. 94-95.

¹⁰⁶ Una delle critiche mosse nei confronti di Pinault figura nell'articolo di Pierre Assouline, *Pinault, artiste du marché*, in "La République des livres", 13 ottobre 2018; <https://larepubliquedeslivres.com/pinault-artiste-minimaliste/> [ultimo accesso 27 ottobre 2023].

Ad ogni modo, ciò che lo stesso Pinault ha affermato come una sorta di promessa a sé stesso è:

Je souhaite que l'on garde de moi l'image d'un homme passionné par l'art et les artistes de son temps. Un homme dont l'existence a totalement été vouée aux affaires, certes, mais aussi à l'élévation spirituelle qu'offre la culture, rythmée par une lecture libre et humaniste de son époque.¹⁰⁷

1.2.3 L'impegno pubblico ed il supporto agli artisti emergenti

Osservando più nel concreto, dalla fine del XX secolo Pinault ha intrapreso un'importante *mission* nei confronti della promozione e della valorizzazione dell'arte contemporanea. Infatti, il ricco programma di *public engagement* condotto dalla Collezione Pinault nel contesto veneziano, parigino, ma anche a livello internazionale si articola in un ampio spettro di attività.

Come si evince anche dal sito ufficiale della Collezione Pinault la principale attività verso cui sono rivolti gran parte dei finanziamenti e dell'interesse del collezionista francese è il denso programma espositivo. Questo si focalizza principalmente sulle sedi in possesso e gestione di Pinault: nel panorama veneziano Palazzo Grassi dal 2006 e Punta della Dogana dal 2009, di cui analizzeremo più approfonditamente le pratiche e le politiche espositive nei prossimi capitoli, e, nel contesto parigino, la Bourse de Commerce, che dall'“*Ouverture*”¹⁰⁸ del 2021 è luogo di una ancor più fitta programmazione di mostre.

Tuttavia, la Collezione Pinault persegue il suo impegno nei confronti della diffusione dell'arte e della *mise en scene* delle sue opere anche attraverso il programma *Hors*

¹⁰⁷ J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, cit., p. 277. Trad. “Spero che la gente conservi l'immagine di me come un uomo appassionato di arte e gli artisti del suo tempo. Un uomo la cui esistenza fu totalmente votata agli affari, certo, ma anche all'elevazione spirituale offerta dalla cultura, scandita da una lettura libera e umanista del suo tempo.” (traduzione della scrivente).

¹⁰⁸ “*Ouverture*” è il titolo della prima mostra concepita per la Bourse de Commerce. Il termine fonde in sé una duplice lettura, non soltanto l'apertura della nuova e tanto attesa sede espositiva, ma anche l'intenzione della Collezione Pinault di raggiungere un pubblico sempre più ampio.

les murs, coinvolgendo altre sedi espositive francesi e internazionali, dove collabora con diverse istituzioni seppur con frequenza e regolarità differenti.¹⁰⁹

Tale programma espositivo svolge un ruolo di portavoce della Collezione al di fuori delle sedi principali, con l'intento di avvicinarsi ad un pubblico sempre maggiore. Alcuni degli spazi espositivi che hanno ospitato le mostre della realizzate dalla Pinault Collection sono stati: Tripostal a Lille in Hauts-de-France (2007/2008); *Garage Centre for Contemporary Culture* a Mosca (2008/2009); *Palais des Arts* a Dinard in Bretagna (2009); *Songeun Artspace* a Seoul (2011); Gucci Museo a Firenze (2011/2012, 2012, 2013, 2014, 2014/2015, 2015); *Conciergerie* a Parigi (2013/2014); Grimaldi Forum a Monaco-Ville (2014); *Chapelle de l'Hôpital Laennec* a Parigi (2016, 2017, 2018, 2019, 2021, 2022); *Folkwang Museum* a Essen, Germania (2016/2017); *Jardin Nelson Mandela* a Parigi (2017); *Couvent des Jacobins* a Rennes in Bretagna (2018, 2021); *Mucem* a Marsiglia (2021); *Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains* a Tourcoing Hauts-de-France (2021); *La Bibliothèque Nationale de France* a Parigi (2021).

In aggiunta, al di là del programma *Off-site exhibitions*, la Collezione Pinault svolge un'importante attività di prestito delle opere, così da ampliare ancor più la fruizione pubblica della collezione.

Un'ulteriore attività iscritta al suo programma di *public engagement* nel campo artistico riguarda poi i numerosi finanziamenti e patrocini di cui si è fatto carico, come anche le generose donazioni mirate a sostenere progetti culturali o finanziare restauri e ricostruzioni. L'esempio più eclatante è stato l'ingente finanziamento dei lavori di ricostruzione della Cattedrale di Notre-Dame de Paris nel 2019, la cui prontezza da parte dei più grandi magnati francesi, e non solo, ha riscosso una risonanza mediatica assai rilevante.¹¹⁰

¹⁰⁹ *Exhibitions*, sito ufficiale della Pinault Collection; <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/exhibitions> [ultimo accesso 16 novembre 2023].

¹¹⁰ A. Tonnelier, N. Vulser, *Dons pour Notre-Dame de Paris : "C'est la collectivité publique qui va prendre en charge l'essentiel du coût"* in "Le Monde" 16 avril 2019, modifié le 17 avril 2019; https://www.lemonde.fr/societe/article/2019/04/16/dons-pour-notre-dame-de-paris-c-est-la-collectivite-publique-qui-va-prendre-en-charge-l-essentiel-du-cout_5450972_3224.html [ultimo accesso 16 novembre 2023].

Ciò evidenzia quanto il contributo dei magnati e dei collezionisti sia oggi significativo per progetti pubblici che richiedono consistenti finanziamenti. Così come viene espresso dalle parole di Joel Wachs, presidente *Andy Warhol Foundation*:

Credo fermamente nel sostegno alle istituzioni culturali. Penso che tutti abbiano il dovere di rendere l'arte disponibile al pubblico: se non è il collezionista a sostenere un'istituzione, chi lo farà? Penso che i collezionisti abbiano la responsabilità morale di finanziare le istituzioni in modo tale che altre persone possano trarre dalla visione dell'arte lo stesso piacere che il collezionista deriva dall'acquistarla e dal possederla.¹¹¹

Inoltre, come è stato già anticipato il ruolo dei grandi collezionisti si manifesta anche nel sostegno e nella selezione di artisti emergenti o giovani artisti la cui carriera non è ancora affermata. In qualità di *opinion leader*, infatti, il collezionista può conferire loro visibilità sulla scena artistica, dare loro un sostegno che può risultare fondamentale per la loro crescita.¹¹² A riguardo, Francesco Poli, nel suo libro *Il sistema dell'arte contemporanea*, ha dichiarato “il grande collezionista, [...] può contribuire direttamente alla valorizzazione istituzionale dei suoi artisti attraverso mostre nei musei, non solo perché è in rapporto stretto con direttori e critici curatori influenti, ma anche perché spesso fa parte dei *trustees* di qualche museo”¹¹³.

François Pinault, consapevole di ciò, ha incluso esplicitamente nella sua *mission* la promozione e la scoperta di nuovi talenti. Infatti, come è stato possibile constatare grazie all'approccio analitico ed esplorativo di Federica Codignola e Paolo Mariani in un articolo su *Italian Journal of Marketing* del 2021, le scelte di Pinault sono orientate prevalentemente verso artisti nascenti o in attività, così come verso opere realizzate da artisti all'apice della loro produzione creativa.¹¹⁴

¹¹¹ L. Buck, J. Greer, *Come comprare l'arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, cit., p. 250.

¹¹² In linea anche con quanto sostenuto da Angela Vettese, “si può dire che attualmente le tre sfere della critica, dei mercanti e dei collezionisti vivano in una sorta di sinergia di continuo flusso reciproco.” In A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato d'arte contemporaneo*, cit., p. 68.

¹¹³ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., p. 103.

¹¹⁴ F. Codignola, P. Mariani, *Investigating preferences in art collecting: the case of the François Pinault Collection*, cit., s.n.p.

Inoltre, i risultati ottenuti dalla medesima ricerca consentono di inscrivere Pinault nella categoria di collezionisti AIC, “*avant-garde and innovative art collectors*”¹¹⁵. Questi, diversamente dai TAC, “*traditional and conservative art collectors*”¹¹⁶, sono più sensibili alle novità, più inclini al rischio in quanto scelgono giovani artisti, emergenti o addirittura sconosciuti e hanno un impatto più tangibile nel mercato dell’arte.¹¹⁷ Lo stesso riteneva anche il principale biografo di Pinault, Pierre Daix, il quale aveva dichiarato: “*Pinault has taken a lot of risks in his collection*”¹¹⁸.

In generale risulta assai più rara la scelta di artisti con una reputazione già affermata o deceduti. Sebbene questo possa inizialmente sembrare una contraddizione, tuttavia, come afferma la critica d’arte Angela Vettese nell’analisi sul mercato d’arte condotta nel 1991, si tratta solo apparentemente di una contraddizione, poiché in realtà “il mercato cerca giovani talenti perché gli artisti di successo hanno raggiunto quotazioni insostenibili e perché si avverte la necessità di un ricambio”¹¹⁹. Pertanto si può dunque affermare che la scelta di giovani talenti è mossa sia da un fattore di natura economica, ma anche dalla volontà di privilegiare un’arte innovativa e testimone del suo tempo.

Inoltre, come testimoniato da coloro che lo affiancano nelle scelte e nella gestione della sua collezione, Pinault è particolarmente attento alla relazione che instaura con gli artisti, consapevole di quanto sia necessaria per una maggiore conoscenza e comprensione del loro operato. Questa condivisione permette a Pinault di effettuare acquisti più ponderati e di collocare ed esporre le opere all’interno della sua collezione e delle sue sedi espositive.¹²⁰

Il legame tra collezionista ed artisti della sua raccolta è spesso fondato sulla condivisione di visioni, stimoli e dialoghi costanti in cui entrambe le parti

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ivi, s.n.p.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ R. Murphy, *Pinault’s New Plan: For Art’s Sake*, cit. citando le parole di Pierre Daix nella biografia P. Daix, *François Pinault*, Paris, Editions de Fallois, 1998. Trad. “Pinault ha corso molti rischi nella sua collezione” (traduzione della scrivente).

¹¹⁹ A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato d’arte contemporaneo*, cit., p. 63.

¹²⁰ L. Buck e J Greer, *Come comprare l’arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, cit., p. 25.

contribuiscono attivamente alla reciproca evoluzione. A sostegno di quanto su affermato, José Alvarez riferisce che:

*Lorsqu'il (François Pinault) s'intéresse à l'un d'eux, il se plonge avec passion dans son œuvre, désirant le rencontrer, être au plus près de l'homme et de son travail. [...] Sa capacité à la rencontre se révèle mieux qu'ailleurs dans ces échanges avec les artistes, car leurs différences et leur diversité, loin de le mettre à distance, le révèlent à lui-même. À leur contact, à travers sa collection, il vit une existence nouvelle, heureuse et révélatrice.*¹²¹

Al contempo, un altro strumento cruciale per promuovere nuovi talenti è la residenza artistica, che la Collezione Pinault ha aperto nel 2016 nella città di Lens, nel nord della Francia. In occasione dell'inaugurazione nel 2015, la rivista *Les Echos* riportava “sostenere gli artisti fin dall'inizio della loro creazione non è solo mecenatismo: è praticamente un investimento in ricerca e sviluppo”¹²². Si tratta di uno spazio stimolante e di crescita artistica situato nel Pas-de-Calais, nei pressi della nuova sede del *Louvre-Lens*, inaugurata nel 2012.¹²³ Il programma di residenza ospita gli artisti per la durata di un anno e fornisce loro una borsa di studio mensile. L'assegnazione dei residenti avviene attraverso la valutazione di un comitato composto da rappresentanti della Collezione Pinault, della Direzione regionale degli affari culturali dell'*Hauts-de-France*, del *Frac*¹²⁴ *Grand Large* (fondo regionale per l'arte contemporanea), del *Fresnoy-Studio national des arts contemporains* (studio di

¹²¹ J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, cit., pp. 151-152. Trad. “Quando (François Pinault) si interessa a uno di loro, si immerge con passione nel suo lavoro, con il desiderio di incontrarlo, di essere il più vicino possibile all'uomo e al suo lavoro. [...] La sua capacità di incontro si rivela meglio che altrove in questi scambi con gli artisti, perché le loro differenze e la loro diversità, lungi dal metterlo a distanza, lo rivelano a se stesso. Attraverso il loro contatto, attraverso la sua collezione, vive un'esistenza nuova, felice e rivelatrice.” (traduzione della scrivente).

¹²² M. Robert, *Art: les projets de François Pinault: Après une résidence d'artistes à Lens, il recherche un lieu d'exposition en France*, in “Les Echos”, 7 dicembre 2015; <https://www.lesechos.fr/2015/12/art-les-projets-de-francois-pinault-263570> [ultimo accesso 19 novembre 2023]. Trad. da “Soutenir des artistes dès la genèse de leur création n'est pas seulement du mécénat: c'est quasiment de l'investissement en recherche-développement.” (traduzione della scrivente).

¹²³ *La résidence d'artistes de Lens*, sito ufficiale; <https://www.pinaultcollection.com/fr/la-residence-dartistes-de-lens> [ultimo accesso 19 novembre 2023].

¹²⁴ Con l'acronimo Frac si intende Fondi Regionali per l'Arte Contemporanea, ovvero dei fondi sorti in Francia con l'obiettivo di sostenere i giovani artisti e promuovere la cultura. Nati negli anni Ottanta, i Frac sono tuttora un'importante riferimento per gli artisti emergenti e i diversi centri di formazione.

film e video d'arte), del *Louvre-Lens* e del *LaM* (Museo d'arte moderna e contemporanea di Lille).¹²⁵

I primi artisti che la residenza ha ospitato sono stati il duo americano Melissa Dubbin e Aaron S. Davison, seguono l'artista belga Edith Dekyndt (2016-2017), l'artista brasiliano Lucas Arruda (2018), l'artista franco-marocchino Hicham Berrada (2019), l'artista francese Bertille Bak (2019-2020), l'artista cileno Enrique Ramirez (2020-2021), gli artisti francesi Melik Ohanian (2021-2022) e Benoît Piéron (2022-2023).

Infine, un'ulteriore modalità attraverso cui la Collezione si impegna a sostenere la ricerca in campo storico artistico è l'istituzione di un premio in onore dello scrittore e storico Pierre Daix. *Le Prix Pierre Daix*, infatti, conferito annualmente dal 2015, premia le opere dedicate alla storia dell'arte moderna e contemporanea, riconoscendo e valorizzando il connubio tra disciplina artistica e storico artistica.¹²⁶

Fanno parte della giuria storici dell'arte e critici, giornalisti, letterati e scrittori.¹²⁷

Dunque, a supporto di quanto detto finora, le parole di Daniel Eccher, Direttore del MACRO di Roma tra il 2001 e il 2008, ben racchiudono la posizione che il collezionismo assume nei confronti degli artisti. Egli, infatti, ha dichiarato:

Il collezionismo [...] è e deve essere anche uno degli stimoli propulsori delle linee evolutive della produzione artistica. Un buon collezionista [...] è capace di riconoscere il valore di giovani artisti emergenti, di direzionare le scelte espressive, di promuoverne la crescita.¹²⁸

¹²⁵ *La résidence d'artistes de Lens*, sito ufficiale, cit., s.n.p.

¹²⁶ *Le prix Pierre Daix pour l'histoire de l'art contemporain* <https://www.pinaultcollection.com/fr/le-prix-pierre-daix-pour-lhistoire-de-lart-contemporain> [ultimo accesso 20 novembre 2023].

¹²⁷ La giuria del Premio Pierre Daix: Laure Adler, giornalista, letterata; Jean-Louis Andral, Storico e critico d'arte, direttore del Museo Picasso di Antibes; Martin Bethenod, presidente del Crédac, presidente dell'Archivio della critica d'arte; Nathalie Bondil, storica dell'arte, direttrice del nuovo museo e dipartimento delle mostre dell'Istituto del mondo arabo; Jean-Pierre Criqui, Curatore delle collezioni contemporanee, Museo Nazionale d'Arte Moderna / Centre Pompidou, redattore capo dei *Cahiers du Musée national d'art moderne*; Cécile Debray, storica dell'arte, presidente del *Musée national Picasso-Parigi*; Donatien Grau, storico dell'arte e della letteratura francese, critico d'arte e scrittore; Christophe Ono-dit-Biot, vicedirettore editoriale del settimanale *Le Point*, scrittore; Bruno Racine, Direttore di Palazzo Grassi — Punta della Dogana, scrittore; Pascal Rousseau, Storico dell'arte moderna e contemporanea, vincitore del Premio Pierre Daix 2020. Ibidem.

¹²⁸ Danilo Eccher, direttore, MACRO, Roma, in L. Buck e J. Greer, *Come comprare l'arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, cit., p. 40.

2. LA COLLEZIONE PINAULT A VENEZIA

2.1 La *mise en scène* della Collezione: dal progetto inattuato dell'Île Seguin all'apertura delle sedi espositive a Venezia

Come delineato sinora, François Pinault rispecchia la figura del grande collezionista, come lo intende Francesco Poli, un protagonista del sistema artistico in grado di muoversi ai massimi livelli, diventando promotore e valorizzatore di artisti, leader d'opinione per altri collezionisti, consigliere nei confronti di istituzioni museali con cui collabora, mercante di opere d'arte da lui possedute a fini economici, nonché, in senso più ampio, critico curatore, quando espone le sue opere in spazi espositivi pubblici e privati.¹²⁹

Quest'ultima attività, si inserisce nei programmi di François Pinault sin dalla fine degli anni Novanta, quando matura in lui l'idea di rendere accessibile al pubblico la sua collezione attraverso uno spazio espositivo progettato a tal fine.¹³⁰ Pertanto, la sua visione non si limitò più a creare una maestosa collezione, ma a realizzare un ampio spazio dedicato alla fruizione pubblica del suo patrimonio artistico attraverso diversi *display* e modelli espositivi. Egli, infatti, ha affermato a riguardo: “*Sharing with the public the questions that art raises and asks us—this is the very sense of the cultural project I have initiated*”¹³¹.

Nel perseguire questo obiettivo, la Collezione Pinault si inserisce nel filone delle grandi collezioni che sentono il bisogno di esprimere la loro immagine attraverso la *mise en scène* delle proprie opere, nonché la costruzione o la ristrutturazione di appositi spazi espositivi ad esse dedicati.

Si tratta in particolare di un fenomeno che ha visto la sua evoluzione tra il XX ed il XXI secolo, quando numerose fondazioni e collezioni hanno ingaggiato importanti

¹²⁹ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., pp. 102-104.

¹³⁰ L. Buck, J. Greer, *Come comprare l'arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, Torino, Umberto Allemandi & C. 2008, p. 15.

¹³¹ *The collector's gaze*; <https://www.pinaultcollection.com/en/collectors-gaze> [ultimo accesso 10 dicembre 2023]. Trad. “Condividere con il pubblico le domande che l'arte solleva e ci pone: questo è il senso stesso del progetto culturale che ho avviato” (traduzione della scrivente).

architetti ed *archistar* per la costruzione di musei carichi di un linguaggio architettonico singolare.¹³² La *Foundation Cartier pour l'art contemporain*, nata 1984, con la realizzazione della propria sede espositiva di Parigi commissionata all'*archistar* Jean Nouvel ne è una delle prime testimonianze. Essa rispecchia, infatti, un modello di riferimento per le fondazioni costituite da grandi *brand* della moda e del lusso che promuovono l'arte contemporanea e l'attività espositiva, nonché la realizzazione di uno spazio espositivo ad esse correlate.¹³³ Si tratta pertanto di iniziative definite "mecenatesche"¹³⁴ come la *Foundation Louis Vuitton* che opera per conto del magnate francese Bernard Arnault, con il suo spazio espositivo realizzato da Frank O. Gehry nel 2014 a Parigi o, ancora, come la Fondazione Prada concepita nel 1993 a Milano sotto la direzione artistica del critico d'arte Germano Celant e vedrà nel 2001 i lavori di riqualifica di un ex sito industriale compiuti da Rem Koolhaas.¹³⁵

Così nei casi riportati tanto quanto per la Collezione Pinault, si crea un profondo dialogo tra il contenuto ed il contenitore che contribuisce alla crescita reciproca del valore e della visibilità non solo dell'edificio in sé ma anche della collezione che vi trova dimora all'interno.¹³⁶

Pertanto, muovendosi in questa stessa direzione, il magnate francese rende pubblica la sua intenzione e, già verso la fine del secolo scorso, getta le basi per l'apertura di un suo spazio espositivo, con il sostegno ed il contributo, sin dal primo momento, di influenti personalità del panorama artistico e culturale francese.

¹³² A. Vettese, *Si fa con tutto: il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma, 2010, pp. 100-103.

¹³³ F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Cremona, Johan & Levi Editore, 2016, pp. 134-135.

¹³⁴ Ivi, p. 135.

¹³⁵ Ivi, pp. 134-140. Inoltre, in linea con il fenomeno in analisi è bene menzionare anche gli esempi della Collezione di Solomon Guggenheim con lo spazio espositivo a New York progettato da Frank Lloyd Wright o di seguito della nipote Peggy Guggenheim con lo spazio di Ca' Venier dei Leoni su Canal Grande a Venezia architettura e con la sede più recente a Bilbao progettata da Frank O. Gehry, ma ancora la Fondazione Beyeler a Basilea realizzata da Renzo Piano. In A. Zorloni, *La Moda si prende tutto*, in "Infinito", n. 8, marzo 2020; https://infinito.tosettivalue.it/article/La_moda_si_prende_tutto/Au7F5c9Ijb3f1QVh:CZzKBKnlSvqEqVpG, [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

¹³⁶ F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., pp.123-140.

Infatti, lo stesso direttore dell'Architettura e del Patrimonio presso il Ministero della Cultura in carica dal 1998 al 2000, François Barré, propose inizialmente come spazio espositivo il castello di Ancy-le Franc (Borgogna). Tuttavia, la mancata riservatezza da parte del proprietario del sito non consentì di portare a termine le trattative, in quanto venne diffusa pubblicamente la notizia contro la volontà del collezionista.¹³⁷

In seguito, Pinault sposta la sua attenzione sull'Île Seguin sulla Senna, a Boulogne-Billancourt, a sud-ovest di Parigi, dove erano situati gli stabilimenti dell'ex-fabbrica Renault, in disuso dal 1992 e rasi al suolo nel 2004-2005.¹³⁸

In quello stesso periodo, infatti, il Ministro Barré, incaricato della gestione di quell'area, decise di affidarne i piani di riqualifica a Pinault, che ne avrebbe realizzato la *Fondation François Pinault pour l'art contemporain*.¹³⁹

Già negli anni successivi inizia l'ideazione del progetto per quello che ambiva ad essere, non solo il primo spazio espositivo destinato alla Collezione, ma anche “*the largest private art Museum in Europe*”¹⁴⁰. Seguendo il consiglio del ministro Barré, Pinault promosse nel 2001 un concorso internazionale di architettura dal quale pervengono numerose proposte, tra cui progetti di grandi architetti della portata di Dominique Perrault, Rem Koolhaas, Steven Holl, Manuelle Gautrand e del collettivo olandese MVRDV.¹⁴¹ La scelta del concorso privato si rivela per Pinault un'occasione di confronto importante con il panorama architettonico contemporaneo. Gli permette di paragonare i linguaggi di grandi architetti internazionali e scegliere con rigore quello più in grado di esprimere visivamente l'identità della Collezione.

¹³⁷ J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, cit., p. 25.

¹³⁸ La riconversione degli spazi ex industriali, sviluppatasi tra gli anni Settanta e Ottanta, si configura come una nuova tipologia spaziale privilegiata dalle fondazioni private per l'esposizione permanente e temporanea dell'arte contemporanea. Tale pratica riflette la tendenza a cercare contesti innovativi e suggestivi per ospitare la creatività artistica. In F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., pp. 129-133.

¹³⁹ J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, cit., pp. 25-26.

Non casuale la scelta del termine *Fondation*, che, come specificato precedentemente con le parole di Marco Ferraris, ha inizialmente generato confusione in merito alla gestione e agli intenti della collezione, la quale rispecchia oggi il suo statuto privato mediante la denominazione di Collezione, e non più Fondazione. In B. Battocchio, *Pinault Collection: quando il contemporaneo incontra la storia. La visione artistica di François Pinault in mostra tra Venezia e Parigi*, cit., p. 163.

¹⁴⁰ T. Ando, Y. Futagawa, *Tadao Ando Vol. 4 2001-2007*, Tokyo, ADA Edita, 2012, p. 140.

¹⁴¹ C. Veran, *Le japonais Tadao Ando sera l'architecte de la Fondation Pinault sur l'Île Séguin*, in “*Le moniteur*”, 2 novembre 2001; <https://www.lemoniteur.fr/article/le-japonais-tadao-ando-sera-l-architecte-de-la-fondation-pinault-sur-l-ile-seguin.298969> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

Pinault si è sempre mosso nelle sue scelte con la massima consapevolezza del valore che il museo possiede, non solo come involucro, ma come elemento fondamentale sempre in forte dialogo con il contenuto della collezione, e in relazione allo spettatore a cui si rivolge.

Tra i modelli presentati al concorso, benché la proposta del gruppo MVRDV di un'articolata sospensione di moduli uniti in una complessiva leggerezza e sinuosità di forme fu generalmente la più apprezzata, Pinault mostra una maggior predilezione per l'architetto Tadao Ando, del quale si vedrà più approfonditamente nel prossimo paragrafo il linguaggio e la costante collaborazione per tutte le sedi della Collezione Pinault, nel prossimo paragrafo.¹⁴²

Tuttavia, ancor prima di assistere alla sua realizzazione, il progetto suscitò pareri contrastanti, di cui alcuni esplicitamente negativi, come nel caso dell'artista francese Pierre Soulages, il quale riteneva che fosse un “*horreur*”¹⁴³, o ancora dell'architetto e designer Jean Nouvel, che dichiarò in un articolo “Boulogne assassine Billancourt”¹⁴⁴.¹⁴⁵

Ad ogni modo, con suo fare determinato e senza esitazione, Pinault procede con la realizzazione del progetto, scontrandosi con numerose complessità burocratiche e con lo stesso sindaco della città, Jean-Pierre Fourcade. Perciò, dal momento che le tempistiche sembravano protrarsi per le lunghe e le complicazioni non arrestarsi, quello che si proponeva di essere il più grande museo privato d'Europa non ebbe modo di vedere la sua esecuzione.¹⁴⁶ Infatti, come riportato dalla rivista francese “Le

¹⁴² T. Ando, P. Jodido, *Complete Works 1975-2014*, Colonia, Taschen, 2014, pp. 419-422.

¹⁴³ J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, cit., p. 27.

¹⁴⁴ Ivi, p. 28.

¹⁴⁵ C. Veran, *Le japonais Tadao Ando sera l'architecte de la Fondation Pinault sur l'Île Séguin*, cit., s.n.p.

¹⁴⁶ Assieme a Marc Blondeau, furono in molti a rendersi conto della perdita culturale che tale decisione comportò alla nazione francese. In merito, l'allora sindaco di Parigi, Anne Hidalgo, dichiarò: “Se la Fondazione Pinault avesse scelto uno spazio nel comune di Parigi invece che di Boulogne-Billancourt, io avrei fatto qualsiasi cosa per facilitarla, e per non lasciarla andare via verso Venezia. Allo stesso modo in cui abbiamo fatto di tutto per facilitare la nascita della nuova *Fondation Louis Vuitton*” in M. Mattioli, *François Pinault cerca casa...*, in “Artribune”, 29 giugno 2015; <https://www.artribune.com/tribnews/2015/06/francois-pinault-cerca-casa-per-la-sua-collezione-abbandonata-idea-dellile-seguin-il-boss-di-kering-studia-nuove-soluzioni-a-parigi/> [ultimo accesso 9 dicembre 2023].

Monde” del 10 maggio 2005, François Pinault dichiara di rinunciare definitivamente al progetto per l'Île Seguin¹⁴⁷, affermando che:

*Chacun doit bien se rendre compte que le temps d'un projet culturel privé ne peut pas être celui d'un projet public. Le temps d'un entrepreneur, c'est celui de son existence, de son âge, de son impatience à concrétiser son rêve.*¹⁴⁸

Così, ancor prima di abbandonare il progetto a Boulogne-Billancourt, François Pinault iniziò a considerare la possibilità di un'alternativa nel cuore dell'isola di Venezia.¹⁴⁹ Infatti, già nell'aprile del 2005, grazie all'impegno di Jean-Jacques Aillagon e all'azione svolta dal sindaco dell'epoca, Paolo Costa, assieme al Direttore dei musei Civici Veneziani, Giandomenico Romanelli, Pinault assume il controllo di Palazzo Grassi e concretizzò il suo desiderio di aprire un suo museo privato.¹⁵⁰

Palazzo Grassi è un antico edificio neoclassico situato nel sestiere di San Marco e con una maestosa facciata su Canal Grande. Fu commissionato dalla famiglia Grassi a metà del Settecento e progettato dall'architetto veneziano Giorgio Massari (1687-1766).¹⁵¹ Vide nel corso della storia un susseguirsi di dinamiche familiari, storiche e politiche non sempre trasparenti e semplici da ripercorrere.¹⁵²

¹⁴⁷ Risulta interessante considerare come la città di Boulogne-Billancourt non abbia tuttavia abbandonato il progetto di riqualifica del territorio dell'isola. Infatti, dal 2017 viene definita "*vallée de la culture*" con la costruzione di un grande centro culturale e artistico, che ha visto la collaborazione di Fondazione Giacometti e la *Fondation Grandur pour l'Art*. In *Île Seguin: de l'Île industrielle à l'Île creative, numérique et durable*; <https://www.ileseguin-rivesdeseine.fr/fr/lile-seguin> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

¹⁴⁸ J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, cit., p. 29. Trad. "Tutti devono rendersi conto che il tempo di un progetto culturale privato non può essere quello di un progetto pubblico. Il tempo di un imprenditore è quello della sua esistenza, della sua età, della sua impazienza di realizzare il suo sogno." (traduzione della scrivente).

¹⁴⁹ F. Deschamps, *Pinault lache l'île Seguin pour Venise*, in "Libération", 10 maggio 2005; https://www.liberation.fr/evenement/2005/05/10/pinault-lache-l-ile-seguin-pour-venise_519158/ [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

¹⁵⁰ F. Dal Co, *Tadao Ando per/for/pour François Pinault: Dall'Île Seguin a Punta della Dogana Venezia*, Milano, Electa, 2009.

¹⁵¹ *La Pinault Collection a Venezia*; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/la-pinault-collection-venezia> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

¹⁵² Il palazzo della famiglia Grassi venne ceduto nel 1840 alla Società Veneta Commerciale, vide numerose traversie che lo videro adibito a locanda, e di nuovo lussuosa dimora con l'annessione anche del teatrino adiacente. Nella prima metà del Novecento fu acquistato dall'imprenditore veneziano Giovanni Stucky e successivamente dal celebre imprenditore Vittorio Cini ed infine da Franco Marinotti, grazie al quale divenne uno spazio destinato all'arte e alla cultura, con l'istituzione del Centro delle Arti e del Costume. In F. Dal Co, *Tadao Ando per/for/pour François Pinault: Dall'Île Seguin a Punta della Dogana Venezia*, cit., p. 20-21.

Nell'Ottocento ha cambiato numerosi proprietari e diverse destinazioni d'uso, fino a diventare nel Novecento sede espositiva del Centro Internazionale delle Arti e del Costume¹⁵³ grazie alla volontà dell'imprenditore Franco Marinotti. Così, dal 1959 al 1967 il figlio Paolo Marinotti trasforma il palazzo in una "casa d'arte"¹⁵⁴.

Nel 1983 è stato poi acquistato dalla casa automobilistica italiana FIAT che ha assegnato il restauro agli architetti Gae Aulenti e Antonio Foscari e ha promosso un intenso programma di mostre d'arte.¹⁵⁵ Infine, la Collezione Pinault apre ufficialmente e rapidamente a Palazzo Grassi nell'aprile del 2006, portando a termine il progetto di "creare un luogo d'incontro, di relazioni, di interrogativi e di confronto con le opere"¹⁵⁶ che Pinault aveva desiderato sin dall'inizio.

Negli anni immediatamente successivi, mentre a Palazzo Grassi si sviluppa un ricco programma di iniziative artistiche e culturali, nella mente di Pinault inizia a prendere forma un nuovo progetto che prevede l'ampliamento dei suoi spazi espositivi con l'apertura di una nuova sede nel *sestiere* di Dorsoduro. Questa intenzione di François Pinault di trasformare i magazzini di Punta della Dogana in una nuova sede museale ha rappresentato un momento significativo per questo sito dal grande potenziale artistico ed ha segnato un capitolo decisivo nella storia culturale di Venezia. Infatti, prima del 2005, l'amministrazione comunale di Venezia e regionale del Veneto, la Biennale di Venezia e la *Solomon R. Guggenheim Foundation* avevano già manifestato un forte interesse per la riqualificazione di questo luogo. L'allora sindaco di Venezia, Massimo Cacciari, animato dalla volontà di riordinare il sistema museale veneziano, ha sostenuto gli sforzi per la riqualifica di Punta della Dogana, che giaceva abbandonata dagli anni Ottanta. Pertanto, a seguito della concessione dei magazzini da parte del Demanio dello Stato, l'amministrazione comunale ha indetto

¹⁵³ A. Castellani, *Venezia 1948-1968 politiche espositive tra pubblico e privato*, Padova, CLEUP SC, 2006, pp. 61-66.

¹⁵⁴ E. Tantucci, *Palazzo Grassi, casa d'arte*, in "La Tribuna di Treviso", 30 dicembre 2008, p. 34.

¹⁵⁵ Per un maggior approfondimento sulla storia e sull'evoluzione di Palazzo Grassi a Venezia, così come un'analisi più specifica sul ruolo della Collezione Pinault nel contesto veneziano si rimanda alla lettura del Dottorato di ricerca in corso dal 2022, M.N. Tavano, *La politica espositiva e culturale di Palazzo Grassi dal 2006: la sua specificità e il suo ruolo a Venezia* promosso dall'Università Ca' Foscari di Venezia e dalla stessa Collezione Pinault.

¹⁵⁶ C. Bourgeois (a cura di), *Elogio del dubbio*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 10 aprile 2011 - 31 dicembre 2012), Milano, Mondadori Electa S.p.A., 2011, p.11.

una gara per la creazione di un museo dedicato all'arte contemporanea.¹⁵⁷ La vittoria di Pinault, in collaborazione con Tadao Ando ed il suo studio, ne ha rappresentato un momento chiave. Così, l'8 giugno del 2007, il sindaco Cacciari e François Pinault hanno siglato la convenzione per l'istituzione del Centro d'arte contemporanea di Punta della Dogana.¹⁵⁸

La zona di Punta della Dogana, nelle vicinanze della Basilica della Salute¹⁵⁹ e crocevia tra Canal Grande ed il Canale della Giudecca, ha da sempre rivestito un ruolo funzionale e simbolico per Venezia.¹⁶⁰ Infatti, adibita inizialmente a magazzino del sale, l'area è documentata sin dalla fine del Quattrocento nella pianta prospettica attribuita ad Alberto Durerò ed incisa da Jacopo De' Barbari. La struttura della Dogana da Mar, invece, è stata concepita da Giuseppe Benoni e completata nel 1682, conferendo alla fabbrica le caratteristiche architettoniche della struttura ancora visibili e la definitiva forma del bacino marciano, sulle quali è intervenuto l'architetto giapponese.¹⁶¹

Così, attraverso l'intervento veloce e significativo di Tadao Ando, la Collezione Pinault ha reso accessibile al pubblico uno spazio espositivo maestoso, che, situato in una zona visivamente strategica, non solo valorizza la Collezione stessa ma restituisce anche a Punta della Dogana l'importanza storica e simbolica che merita.

Al termine della realizzazione dei due spazi espositivi, Pinault non arresta i suoi piani di valorizzazione e crescita della collezione sul suolo veneziano.

Nel 2011, François Pinault decide di trasformare l'area adiacente a Palazzo Grassi, che aveva visto già numerosi restauri, tra cui l'ultimo negli anni Ottanta compiuto da Gae Aulenti e Antonio Foscari.¹⁶² In linea con le scelte architettoniche compiute fino

¹⁵⁷ T. Ando, F. Dal Co, *Tadao Ando Vol. 5 2008-2015*, Tokyo, ADA Edita, 2015, p. 104.

¹⁵⁸ F. Dal Co, *Tadao Ando per/for/pour François Pinault: Dall'Ile Seguin a Punta della Dogana Venezia*, cit., pp. 20-21.

¹⁵⁹ La Basilica di Santa Maria della Salute a Venezia, costruita come ringraziamento per la fine della peste nel 1630, è un'icona architettonica progettata da Baldassarre Longhena. La sua imponente presenza e la cupola distintiva la rendono un elemento chiave nel panorama urbano veneziano, riflettendo l'importanza storica e culturale della città.

¹⁶⁰ F. Dal Co, T. Ando, *Tadao Ando Vol. 2 1995-2010*, Milano, Mondadori Electa S.p.a., 2010, p.530.

¹⁶¹ F. Dal Co, *Tadao Ando per/for/pour François Pinault: Dall'Ile Seguin a Punta della Dogana Venezia*, cit., pp. 19-22.

¹⁶² *La Pinault Collection a Venezia*; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/la-pinault-collection-venezia> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

ad allora, egli incarica l'architetto giapponese Ando di progettare il riadattamento del teatro, che era oramai in stato di abbandono. Pertanto, al termine dell'intervento, il Teatrino Grassi ha aperto le sue porte al pubblico veneziano nel 2013, garantendo uno spazio fondamentale per la promozione dell'arte e della cultura e la collaborazione con numerose istituzioni veneziane.

Infine, più recentemente e a vent'anni dai primi tentativi, Pinault dimostra di non aver mai rinunciato al suo iniziale desiderio di creare un suo centro espositivo in Francia. Infatti, non appena si è presentata l'occasione, egli ha accolto immediatamente la proposta del Comune di Parigi di affittare per cinquant'anni il sito della Bourse de Commerce.¹⁶³ L'edificio è un testimone storico di cinque secoli di storia e di prodezze architettoniche. È ubicato strategicamente nel cuore di Parigi, tra il *Musée du Louvre* e il *Centre Pompidou*, nel quartiere di Les Halles. La costruzione, realizzata nel XVIII secolo da Nicolas Le Camus de Mézières, nasce originariamente per ospitare la *Halle au blé*, il magazzino del grano ed il luogo di scambio commerciale. L'edificio ha poi subito diverse trasformazioni, tra cui quella in Bourse de Commerce, realizzata dall'architetto Henri Blondel in occasione dell'Esposizione universale di Parigi del 1889.¹⁶⁴

In tal modo, nel 2016, il collezionista bretone ha concluso le trattative con il comune e ha avviato nell'anno seguente gli interventi di restauro che hanno visto il coinvolgimento di Tadao Ando (TAAA – Tadao Ando Architect & Associates) in collaborazione con lo studio NeM (Niney et Marca Architectes) e lo studio di Pierre-Antoine Gatier.¹⁶⁵

Così, a seguito di alcuni rallentamenti causati dalla crisi sanitaria del 2020, la Collezione Pinault ha inaugurato nel 2021 il nuovo spazio espositivo, contribuendo

¹⁶³ L. De Micco, *La sfida parigina di Pinault*, in "Il Giornale dell'Arte", 18 maggio 2021; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/la-sfida-parigina-di-pinault/135075.html> [ultimo accesso 11 dicembre 2023].

¹⁶⁴ *Exploring art through a private collection*; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/exploring-art-through-private-collection> [ultimo accesso 11 dicembre 2023] e *Bourse de Commerce, Paris*, dal sito ufficiale di Pierre-Antoine Gatier; <https://gatier.fr/projets/bourse-de-commerce-paris/> [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

¹⁶⁵ *Bourse de Commerce, Paris*, dal sito ufficiale di Pierre-Antoine Gatier, cit., s.n.p. e *Bourse de Commerce - Pinault Collection* dal sito ufficiale di NeM; <https://www.nemarchitectes.com/bourse-de-commerce-pinault-collection-1> [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

ad arricchire il panorama artistico parigino e a creare un importante *network* culturale tra due importanti centri artistici e culturali, Venezia e Parigi.¹⁶⁶ La Bourse, infatti, si pone come progetto a coronamento dell'ampio programma culturale promosso e tanto ambito da Pinault.

In conclusione, si può dunque affermare che la *mise en scène* della collezione Pinault si distingue per due elementi fondamentali: da una parte la scelta di spazi non solo all'altezza della grandiosità della collezione e degli ambiziosi programmi del magnate francese, ma anche di luoghi intrisi di un profondo valore simbolico e storico per le due città dove la Collezione si è insediata.¹⁶⁷ Come si evince dalle parole di Francesco Poli e Francesco Bernardelli in *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, i quali hanno osservato:

La tendenza a tenere eventi importanti, in sedi anche storiche e istituzionali, trova in un contesto quale la Venezia della Biennale un'opportunità ideale per lanciare con la massima risonanza internazionale nomi nuovi o particolari progetti. Basti pensare alle recenti serie di spettacolari mostre della Fondazione Pinault a punta della Dogana e palazzo Grassi.¹⁶⁸

Infatti, Pinault con la realizzazione dei suoi spazi espositivi in spazi storicamente consolidati ha contribuito alla creazione di “*un trait-d'union entre une architecture [...] emblématique et une collection d'art contemporain*”¹⁶⁹.

La seconda peculiarità, invece, si evidenzia nella continuità visiva ed architettonica di cui godono le sedi della Collezione, dovuta alla costante collaborazione con l'architetto Tadao Ando, che, sempre in dialogo con François Pinault, ha plasmato un'immagine consolidata e riconoscibile delle sedi e della stessa Collezione Pinault.

¹⁶⁶ *La Bourse de Commerce*, dal sito ufficiale della Pinault Collection; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/italiano> [ultimo accesso 4 gennaio 2024].

¹⁶⁷ La predilezione di edifici storici si ritrova non solo nelle sedi principali della Collezione Pinault, ma viene presa in considerazione anche per le esposizioni *Hors les murs*, come visto la scelta della *Chapelle de l'Hôpital Laennec* a Parigi, del *Couvent des Jacobins* a Rennes o ancora nella residenza artistica di Lens, situata in un antico presbiterio.

¹⁶⁸ F. poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p.153.

¹⁶⁹ *Bourse de Commerce, Paris*, nel sito ufficiale di Pierre-Antoine Gatier; <https://gatier.fr/projets/bourse-de-commerce-paris/> [ultimo accesso 8 dicembre 2023]. Trad. “Un legame tra un'emblematica architettura circolare e una collezione d'arte contemporanea” (traduzione della scrivente).

2.2 La firma di Tadao Ando come *fil rouge* delle sedi espositive

Tadao Ando è un rinomato architetto giapponese nato nel 1941 a Osaka, in Giappone. È considerato uno dei più grandi architetti contemporanei e la sua influenza si estende ben oltre il Giappone. Conosciuto per il suo stile distintivo che fonde elementi moderni con la tradizione giapponese, Ando ha raggiunto la fama internazionale per la sua architettura minimalista¹⁷⁰ e il sapiente utilizzo del cemento. Inoltre, la sua capacità di armonizzare gli elementi architettonici con il contesto circostante lo colloca al centro del panorama architettonico mondiale. Infatti, oltre a numerosi altri premi internazionali per singoli progetti, nel 1995, Ando ha ricevuto il prestigioso *Pritzker Architecture Prize*, riconoscimento per la sua influenza duratura e per il suo contributo significativo al mondo dell'architettura.¹⁷¹

Il suo linguaggio possiede in sé una stratificazione di letture, che va da un'apparente semplicità di segni e forme ad un'insieme di linee e di significati inafferrabili o non comprensibili nell'insieme della sua complessità e "opacità"¹⁷². Lui stesso nel 1994 scrisse:

Le mie architetture oscillano continuamente fra estremi opposti, si arrestano e assumono le loro forme solo per mie decisioni; oscilla, ogni opera, fra interno ed esterno, fra Oriente e Occidente, fra astrazione e figurazione, fra la parte e il tutto, fra la storia e il presente, fra passato e futuro, fra semplicità e complessità, e mai occupa una posizione fissa.¹⁷³

All'interno della Collezione Pinault, invece, Tadao Ando, ha svolto un ruolo chiave. Egli, infatti, si è occupato di tutti i progetti inerenti le sedi della Collezione e ne ha contribuito in modo incisivo alla coerenza visiva e alla promozione di un'immagine distintiva. La stretta collaborazione tra l'architetto giapponese ed il collezionista

¹⁷⁰ Lo storico dell'architettura, Marco Biraghi, iscrive Tadao Ando alla corrente del Minimalismo. Questo movimento architettonico deve le sue origini alla *Minimal art*, nata negli Stati Uniti tra gli anni Sessanta e Settanta e riassume le sue peculiarità nel motto "*less is more*" di Mies van Der Rohe. In M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea 2: 1945-2008*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2008, pp. 384-392.

¹⁷¹ T. Ando, P. Jodido, *Complete Works 1975-2014*, cit., p. 716.

¹⁷² L. Dall'Olio, *Tadao Ando: anatomie senza contrasto*, Torino, Testo & Immagine, 2002, p. 5.

¹⁷³ T. Ando, *From The Periphery of Architecture*, in F. Dal Co, *Tadao Ando: le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Electa, 1994, p. 462.

francese ha guidato la creazione di spazi armoniosi con un giusto equilibrio tra antico e moderno e ne ha valorizzato l'incontro attraverso l'arte e l'architettura.¹⁷⁴

François Pinault entrò in contatto per la prima volta con l'architettura di Tadao Ando durante il suo soggiorno in Giappone, in occasione della visita al Museo d'arte Chichu (1988-92), da cui rimane profondamente affascinato. Per il Museo, situato sull'isola di Naoshima, egli ragiona sulla disposizione ipogea delle strutture di forme quadrate e triangolari, in modo da conservare il paesaggio naturalistico dell'isola e non avere un'impatto visivo su di esso.¹⁷⁵ Gli spazi espositivi sono stati realizzati in collaborazione con il *team* di artisti e il direttore del museo. È bene evidenziare che Tadao Ando si è molto spesso occupato della realizzazione di spazi espositivi e sin da questo primo progetto che Pinault ammirò, vi sono numerosi elementi che è possibile riscontrare non solo negli spazi espositivi veneziani, ma anche nel più recente progetto per la Bourse de Commerce. Tra questi vi è l'attenzione al contesto urbano o naturalistico in cui si inseriscono le architetture, l'asetticità e la razionalità dovuti all'uso del calcestruzzo, nonché un senso di immobilità e vuoto che prende vita con le opere e con la presenza fondamentale dello spettatore. Inoltre, si può affermare che la sinergia tra i due sia emersa sin dalle prime collaborazioni ed è tutt'ora molto presente un rapporto di fiducia e di comprensione reciproca, che ha garantito anche una rapidità nelle scelte e nella realizzazione dei progetti, specialmente nel caso delle sedi veneziane.

Il primo confronto tra i due risale all'epoca in cui Pinault era impegnato nell'apertura del un suo spazio espositivo in Francia, per il quale Ando, aggiudicatosi la vincita del concorso internazionale, sarà impegnato dal 2001 al 2005.

Il progetto di riqualifica e valorizzazione del contesto storico ed architettonico prevedeva la conservazione della "memoria urbana", punto di partenza adottato sin

¹⁷⁴ E. Heathcote, *Tadao Ando: «Il museo è dove otteniamo nutrimento per l'anima»*, in "Il giornale dell'Arte", 28 giugno 2023; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/tadao-ando-il-museo-dove-otteniamo-nutrimento-per-l-anima-/142705.html> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

¹⁷⁵ F. Dal Co, T. Ando, *Tadao Ando Vol. 2 1995-2010*, Milano, Mondadori Electa S.p.a., 2010, pp. 374-383.

da subito. Così, dunque, l'idea di Tadao Ando si prefiggeva di creare una continuità tra presente e passato, senza tuttavia trascurare una visione diretta al futuro.¹⁷⁶

Infatti, seppur non mantenendo una totale continuità visiva con il paesaggio preesistente, egli progettò un insieme articolato di pilastri e strutture geometriche in esatta corrispondenza con i contorni e la conformazione dell'isola. Inoltre, attraverso le sue scelte Ando cercò un equilibrio tra una dualità di spazi con opposte destinazioni d'uso, da un lato un luogo pacato che promuove il dialogo tra pubblico e arte e dall'altro un'area adibita alle relazioni sociali tra i visitatori.

Pertanto, l'intento di Ando era quello di ricostruire una sorta di *niwa*¹⁷⁷ artificiale, termine giapponese che indica uno spazio urbano come giardini, parchi, piazze, destinato alle attività libere e includendo dunque due funzioni, sociale e naturalistica. Questa pluralità di funzioni emergono anche negli spazi espositivi veneziani, dove le sedi della Pinault Collection si propongono come un luogo di laboratori e incontri per il pubblico, seppur adattandosi all'assenza naturalistica peculiare della città lagunare.¹⁷⁸

In seguito all'interruzione dei lavori per il museo dell'Île Seguin il rapporto di collaborazione tra Ando e Pinault prende effettivamente forma nel contesto veneziano. Tra il 2005 e il 2006, infatti, Ando realizza il suo primo progetto che prevedeva il *restyling* dell'allestimento e dello spazio espositivo di Palazzo Grassi, riformando quello che era stato commissionato a Gae Aulenti nel 1985.

In questo caso, Ando si confronta con un lavoro completamente diverso rispetto al contesto insulare di Boulogne-Billancourt. Infatti, non dovendo costruire un edificio *ex novo*, si interfaccia con esigenze morfologicamente più specifiche, con restrizioni

¹⁷⁶ F. Dal Co, T. Ando, *Tadao Ando Vol. 2 1995-2010*, cit., pp.404-405.

¹⁷⁷ 庭 (にわ) È una parola giapponese che significa "giardino" o "patio". Nel tempo, il significato della parola si è evoluto per riferirsi a uno spazio esterno circondato da una casa o edificio. Al giorno d'oggi, la parola è spesso usata per riferirsi ai tradizionali giardini giapponesi, che sono noti per la loro bellezza e armonia con la natura. Tratto da <https://skdesu.com/it/significato/庭-niwa/> [ultimo accesso 7 dicembre 2023].

¹⁷⁸ F. Dal Co, T. Ando, *Tadao Ando Vol. 2 1995-2010*, Milano, Mondadori Electa S.p.a., 2010, pp. 404-405.

spaziali dovute al territorio e all'edificio preesistente, ma anche con una minore libertà di azione motivata dalla storicità del sito.¹⁷⁹

Inoltre, in Italia la gestione e la conservazione di edifici storici è soggetta a rigorose regolamentazioni. Per questo ragione, dunque, il progetto per Palazzo Grassi ha dovuto adeguarsi alle dettagliate direttive fornite dalla pubblica amministrazione, sia per il restauro delle facciate, per mantenere una coerenza con la restante *silhouette* urbana e garantire un intervento che fosse meno impattante possibile sul paesaggio urbano, sia per quanto riguarda la sistemazione degli interni.¹⁸⁰ Infatti, nel corso del restauro, il palazzo è stato riportato al suo stato originario e gli interni sono stati organizzati per esaltare le decorazioni preesistenti attraverso aperture strategicamente create. Sebbene una prima idea ragionasse sull'inserimento di un *white cube*, coerente con il linguaggio architettonico di Ando, sembrò, tuttavia, una scelta contraddittoria e si optò, appunto, per un allestimento di pareti bianche, capace di valorizzare sia il vecchio che il nuovo, facendo emergere in modo armonioso non solo le opere d'arte, ma anche i dettagli dell'edificio preesistente.¹⁸¹ (Fig. 1)

Fin dall'inizio, Tadao Ando si dimostra sicuro e determinato nella concezione del progetto, che sarà completato nel breve arco di un anno, dal maggio 2005 all'aprile 2006. Ancor oggi il palazzo conserva la sua maestosità settecentesca nell'atrio colonnato e nello scalone d'onore, decorato con affreschi di Michelangelo Morlaiter e Francesco Zanchi, oltre a un soffitto ornato da un affresco di Giambattista Canal. Nei piani superiori, le sale espositive mostrano soffitti ottocenteschi commissionati da Simeone De Sina.¹⁸² Adiacente al Palazzo anche il Teatrino Grassi è stato soggetto ai restauri di Ando che, pur mantenendo il perimetro preesistente, ha modificato l'auditorium e il *foyer*, dominati da un gusto minimale, un colore grigio opaco, un andamento lievemente inclinato della struttura ed una geometria triangolare delle pareti.¹⁸³ (Fig. 2)

¹⁷⁹ T. Ando, Y. Futagawa, *Tadao Ando Vol. 4 2001-2007*, Tokyo, ADA Edita, 2012, p. 204.

¹⁸⁰ F. Dal Co, T. Ando, *Tadao Ando Vol. 2 1995-2010*, Milano, Mondadori Electa S.p.a., 2010, p.490.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² *La Pinault Collection a Venezia*; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/la-pinault-collection-venezia> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

¹⁸³ Ibidem.

Anche per la sede di Punta della Dogana, l'architetto compie interventi di ristrutturazione sempre con una particolare attenzione alle conformazioni geologiche lagunari e storiche della città e delle architetture di Venezia.

In parte simile alla conformazione dell'Île Seguin, Punta della Dogana presenta una pianta triangolare, che adiacente all'acqua su due lati, segue il profilo della costa con le mura di mattoni rossi. L'intervento si proponeva un triplice obiettivo: il consolidamento strutturale della fabbrica che presentava alcuni segni di possibile cedimento, il supplemento del sistema di protezione dall'acqua alta, che ne avrebbe compromesso la durabilità nel tempo, e l'allestimento dello spazio destinato all'esposizione delle opere d'arte.¹⁸⁴

Anche per Punta della Dogana, come nel caso di Palazzo Grassi, il progetto ha dovuto rispettare le leggi italiane sulla tutela del patrimonio architettonico, richiedendo un restauro filologico che riportasse l'edificio allo stato originale. In particolare, come ha affermato lo stesso Tadao Ando, “tenendo conto di questi vincoli ancora una volta, il problema affrontato è stato di riuscire a realizzare uno spazio moderno sviluppando contemporaneamente le potenzialità del monumento antico”¹⁸⁵. In tal modo, Ando mira a creare uno spazio dominato da un costante dialogo tra nuovo e preesistente, mostrando ancora una volta la sua capacità e sensibilità nel custodire e valorizzare il *genius loci* dei luoghi veneziani.

Infatti, egli ripristina le forme originali della struttura, eliminando le aggiunte successive di numerosi soppalchi, controsoffitti e tramezzi, in modo da recuperare gli ampi volumi. Inoltre, preserva attentamente l'integrità dei mattoni rossi a vista, delle capriate lignee e degli archi in pietra d'Istria, totalmente originali, poiché smontati, restaurati e ricollocati nel sito, così come le tegole e gli antichi *masegni*¹⁸⁶ del sottosuolo.¹⁸⁷

¹⁸⁴ F. Dal Co, T. Ando, *Tadao Ando Vol. 2 1995-2010*, cit., p. 530.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ I masegni sono blocchi di trachite euganea spianati sulla superficie e stonati nella parte inferiore e costituiscono le antiche pavimentazioni veneziane in quanto si tratta di una pietra ottimale per la sua resistenza all'usura e per le sue connotazioni estetiche.

¹⁸⁷ S. Minute, *L'arte non paga dazio: con il restauro dell'architetto giapponese Tadao Ando, l'antico edificio è diventato il nuovo spazio espositivo della Fondazione Pinault*, in “Bell'Italia: alla scoperta del paese più bello del mondo”, n. 281 (settembre 2009), pp. 38-42.

Inoltre, Tadao Ando inserisce elementi decorativi che si pongono in un rapporto di continuità con l'architettura della città lagunare, ne sono alcuni esempi l'uso dei mattoni rossi, ricorrente nelle calli veneziane, la pietra d'Istria e soprattutto la scelta del design dei serramenti esterni. Proprio in merito a quest'ultimi, è interessante evidenziare che gli infissi geometrici ed in ferro battuto delle finestre a lunetta e delle porte monumentali sono un chiaro omaggio a Carlo Scarpa¹⁸⁸ e propongono una coerenza stilistica con le grate del Negozio Olivetti situato in piazza San Marco, disegnato dall'architetto veneziano nel 1958.¹⁸⁹ (Fig. 3)

Al contempo, però, egli apporta anche significative innovazioni, specialmente dal punto di vista materico. Infatti, oltre ai pavimenti in linoleum, la scalinata con i corrimani e le balaustra in vetro, egli inserisce anche delle pareti ed una struttura centrale in cemento. Tra gli spazi veneziani, Punta della Dogana è, invero, l'unico all'interno del quale Tadao non rinuncia all'uso del cemento, carattere distintivo delle sue architetture. Egli stesso ha infatti affermato in un'intervista rilasciata a Francesco Dal Co:

Con il restauro di Palazzo Grassi ho tentato di creare un nuovo mondo entro i limiti della struttura dell'edificio preesistente, riconducendolo al suo stato originale e valorizzando lo spazio con una quantità minima di aggiunte. Restaurando Punta della Dogana, invece, in certa misura potevo muovermi con maggiore elasticità progettando nuovi spazi. Così mi sono prefisso lo scopo di generare uno scontro eloquente fra vecchio e nuovo inserendo all'interno della struttura esistente uno spazio racchiuso tra mura di cemento: un atto, questo, che evidenzia le stratificazioni storiche di cui l'edificio è il prodotto rendendone chiara e comprensibile la storia invece di occultarla.¹⁹⁰

Infatti, all'interno di Punta della Dogana, Tadao Ando ha collocato una struttura cubica in una posizione centrale rispetto alla pianta dell'edificio. (Fig. 4) L'uso del

¹⁸⁸ Tadao ha dichiarato in un'intervista "Amo le architetture di Carlo Scarpa, specialmente gli interventi nel palazzo della Fondazione Querini Stampalia. Attraverso l'accostamento di tecnologie spirito artigianale e grazie al genio creativo di Scarpa l'architettura e i dettagli si compongono in modo magnifico, come in un gioiello." Tratta da S. Minute, *L'arte non paga dazio: con il restauro dell'architetto giapponese Tadao Ando, l'antico edificio è diventato il nuovo spazio espositivo della Fondazione Pinault*, cit., p. 41.

¹⁸⁹ Ivi, pp. 42 e e A. Vettese, *Venezia Vive: dal presente al futuro e viceversa*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 64-65.

¹⁹⁰ F. Dal Co, *Tadao Ando per/for/pour François Pinault: Dall'Ile Seguin a Punta della Dogana Venezia*, cit., p. 255.

calcestruzzo è un elemento ricorrente del linguaggio architettonico di Ando¹⁹¹, che è possibile riscontrare anche nella sede della Bourse de Commerce, dove inserisce al centro della fabbrica una struttura cilindrica costituita da alte pareti in cemento.¹⁹²

In merito alla scelta di adoperare il calcestruzzo, lo stesso Pinault ha dichiarato: “*Il m'avait montré que le béton est un matériau noble et qu'on peut en faire des choses d'exception*”¹⁹³.

Il calcestruzzo, inoltre, con la sua superficie omogenea, levigata e con la costante ripetizione delle casseforme e dei punti di ancoraggio dell'architetto giapponese, oltre ad essere un aspetto peculiare dei suoi progetti, si inserisce perfettamente in due tratti imprescindibili dello stile di Ando, l'omogeneità materica ed il monocromatismo.¹⁹⁴ Dal punto di vista espositivo, è bene considerare che tali caratteristiche contribuiscono a creare degli spazi neutri e consentono pertanto ai curatori e agli artisti di godere di una maggior libertà e flessibilità nell'allestimento dei percorsi espositivi e delle singole opere d'arte.

Un altro aspetto che incide sulle architetture di Tadao Ando è la luce, un elemento essenziale in architettura, ma anche nello specifico negli aspetti museografici che coinvolgono gli spazi museali della Collezione Pinault.¹⁹⁵ Attraverso la luce, infatti, Ando cerca di rivelare e valorizzare la materia e la morfologia degli spazi, poiché, come afferma anche da Ernst Jünger: “Nel gioco delle ombre le cose sono svelate e contemporaneamente spiritualizzate. [...] Le cose sembrano immateriali e contemporaneamente più imponenti”¹⁹⁶.

¹⁹¹ Si tratta di un materiale che contraddistingue il suo stile sin dai lavori più primordiali, ne solo alcuni esempi sia nel contesto abitativo sia museale: il *Museo dei Bambini* (1987-89) e l'*Otemae Art center* (1989-92) a Hyogo, in Giappone; la *Casa Ishihara* (1977-78), lo *Studio a Oyodo* (1981-91), il *Museo storico Sayamaike* (2001) Osaka in Giappone; il *Centro polifunzionale Collezione* (1986-89) a Tokyo; il *Museo d'arte contemporanea Naoshima* (1988-92) a Kagawa, in Giappone; lo *Spazio Meditazione UNESCO* (1994-95) a Parigi. In F. Dal Co, *Tadao Ando: le opere, gli scritti, la critica*, cit.

¹⁹² M. Furuyama, *Tadao Ando*, Bologna, Zanichelli Editore S.p.A., 1997, p. 31.

¹⁹³ *François Pinault's interview*, cit. s.n.p. Trad. “Ha saputo mostrarmi che il cemento è un materiale nobile e che con esso si possono realizzare cose eccezionali.” (traduzione della scrivente).

¹⁹⁴ L. Dall'Olio, *Tadao Ando: anatomie senza contrasto*, cit., pp. 58-62 e F. Dal Co, *Tadao Ando: le opere, gli scritti, la critica*, cit., p. 12.

¹⁹⁵ M. Furuyama, *Tadao Ando*, cit., pp. 30-31 e F. Dal Co, *Tadao Ando: le opere, gli scritti, la critica*, cit., p. 24.

¹⁹⁶ Citato da F. Dal Co, *Tadao Ando: le opere, gli scritti, la critica*, cit., p. 24.

Tuttavia, benché dal punto di vista museografico l'elemento luminoso possieda un ruolo fondamentale, rispetto ad altri progetti dell'architetto giapponese, nelle sedi veneziane non risulta essere predominante e vi è invece un complessivo prevalere della luce artificiale. A Palazzo Grassi, ad esempio, sebbene la luce si diffonda nella corte e negli ambienti espositivi, filtrata dalle aperture laterali preesistenti, le finestre esterne dell'edificio sono nella maggior parte oscurate da tende o disposte sulle facciate meno esposte alla luce.¹⁹⁷ Per questa ragione, la luce non ha quindi modo di accedere negli spazi interni, elemento frequente nelle dimore e negli edifici veneziani che risentono della loro fitta densità sullo spazio limitato dell'isola. A Punta della Dogana, invece, benché l'edificio sia ben esposto alla luce naturale, le finestre sono piccole, collocate in zone non sempre fruibili, e, comunque, costituite da un vetro oscurante, che crea volutamente un effetto poco luminoso. Questo consente anche a chi si occupa della realizzazione delle mostre di avere maggior libertà sulla disposizione, l'intensità e la direzione delle luci all'interno del percorso espositivo. Uno spazio che invece risulta essere maggiormente dominato dalla luce è la torre alla punta della Dogana, anch'esso luogo espositivo per installazioni *site-specific* o opere di grande formato. Si tratta di un luogo cruciale per la luce, poiché si staglia al di sopra dell'edificio, non risente delle ombre di edifici limitrofi e le finestre hanno un vetro meno oscurato. (Fig. 5) Così, infatti, proprio per questa peculiarità, nella più recente mostra *Icônes* lo spazio della torre è diventato un palcoscenico di luci e riflessi, generate dalla luce che entrava a trecentosessanta gradi sulla superficie specchiante del pavimento, in cui senza dubbio gli unici attori erano gli spettatori. In merito al Teatrino Grassi, invece, in linea con le funzioni che si presta a ricoprire, la luce non assume una carica rilevante, anzi, non vi è in alcun modo la presenza di luce naturale né tanto meno di finestre. Tuttavia, nonostante all'interno del Teatrino manchi il gioco di luci ed ombre, vi è comunque un articolato movimento di linee, mai curve, ma che con una ripetizione di triangoli creano un atrio geometricamente movimentato.

¹⁹⁷ F. Dal Co, *Tadao Ando per/for/pour François Pinault: Dall'Ile Seguin a Punta della Dogana Venezia*, cit., p. 22.

Infine, l'ultimo progetto realizzato dall'architetto giapponese per la Collezione Pinault è la Bourse de Commerce, ad oggi definita nel sito ufficiale della Collezione come “la più importante realizzazione affidata a Tadao Ando in Francia”¹⁹⁸. Rispetto alle sedi veneziane, il progetto parigino ha visto la collaborazione di Tadao Ando con NeM—Lucie Niney Thibault Marca, l'azienda francese di ingegneri specialisti Setec Bâtiment, Pierre-Antoine Gatier e, per la parte di design degli interni, Ronan & Erwan Bouroullec.¹⁹⁹

L'edificio è caratterizzato da un cilindro di calcestruzzo simile ad un gigantesco mausoleo, il quale riorganizza il percorso dei visitatori, crea uno spazio centrale dedicato all'esposizione e consente diverse vedute dell'interno del monumento.²⁰⁰ (Fig.6) La scelta di inscrivere due cerchi concentrici nel cuore dell'edificio aggiunge un elemento distintivo al progetto ed è stato definito da Jean-Jacques Aillagon, come un “*créer dans le créé*”²⁰¹. Inoltre, in linea con gli altri progetti, anche in questo caso lo stesso Ando dichiara che “*la disposition spatiale de la Bourse de Commerce est conçue pour provoquer un dialogue tendu et plus subtil entre le nouveau et l'ancien*”²⁰².

Pertanto, al termine di questo *excursus* sull'operato dell'architetto giapponese nel contesto veneziano e parigino, è possibile affermare quanto egli, attraverso le sue scelte stilistiche ed architettoniche e con grande maestria, abbia sempre creato un contesto spaziale unico e flessibile, in grado di adattarsi in modo ottimale alle esigenze e alle funzioni espositive delle opere e delle mostre ospitate. A riguardo,

¹⁹⁸ *La Bourse de Commerce*; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/italiano> [ultimo accesso 4 gennaio 2024].

¹⁹⁹ G. Comoglio, *Una metafora della dimensione urbana di Parigi. Tadao Ando racconta la nuova Bourse de Commerce* in “Domus”, 1 giugno 2021; <https://www.domusweb.it/it/architettura/gallery/2021/05/29/una-metafora-della-dimensione-urbana-di-Parigi-Tadao-Ando-racconta-la-nuova-bourse-de-commerce.html> [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

²⁰⁰ J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, cit., pp. 41-42.

²⁰¹ D. Bragaglia, *La Collection Pinault alla Bourse de Commerce di Parigi*, in “Artribune”, 23 agosto 2021; <https://www.artribune.com/dal-mondo/2021/08/collection-pinault-bourse-de-commerce-parigi/> [ultimo accesso 11 dicembre 2023].

²⁰² Tadao Ando citato in *La Bourse de commerce le nouveau Musée de la Collection Pinault* in “Le Musée Privé”, s.d., s.n.p; <https://www.le-musee-prive.com/echange-de-liens/127-musees-fondations-institutions/2688-la-bourse-de-commerce-le-nouveau-musee-de-la-collection-pinault.html> [ultimo accesso 8 dicembre 2023]. Trad. “La disposizione spaziale della Borsa di Commercio è progettata per provocare un dialogo teso e più sottile tra il nuovo e il vecchio” (traduzione della scrivente).

infatti, il responsabile dell'ufficio mostre delle sedi veneziane, Marco Ferraris, ha dichiarato:

Tadao Ando è uno di quegli architetti che crea degli spazi con un'attitudine minimalista in cui a chiunque verrebbe di immaginare qualsiasi cosa all'interno, dall'opera barocca a quella più minimale tutte ci stanno perché sono spazi che accolgono. Ando è un maestro in questo senso, nella progettazione dei musei, [...] è riuscito a distribuire e creare degli spazi pronti ad accogliere la collezione.²⁰³

In conclusione, è bene sottolineare che l'architettura delle sedi espositive della Pinault Collection riveste un ruolo fondamentale, poiché incarna un linguaggio distintivo e segna un *fil rouge* significativo per l'immagine univoca della Collezione. Infatti, ogni edificio progettato per ospitare le opere di Pinault si presenta come una traduzione architettonica delle visioni e dell'estetica della collezione stessa. Questa attenzione all'architettura e al design degli spazi espositivi non solo offre un contesto fisico per le opere d'arte, ma contribuisce anche a plasmare l'esperienza complessiva del visitatore. L'architettura diventa così un *medium* espressivo che integra armoniosamente il patrimonio artistico con l'ambiente circostante, consolidando l'identità visiva e concettuale della Collezione François Pinault. Così, dunque, si può affermare che Tadao Ando sia riuscito con successo a portare a compimento il suo intento nei confronti della Collezione Pinault che lui stesso aveva esplicitato con le parole: “*I want to create an architecture that touches people with its beauty*”²⁰⁴

²⁰³ Intervista concessa da Marco Ferraris e Francesca Colasante, Venezia, 22 febbraio 2022 in B. Battocchio, *Pinault Collection: quando il contemporaneo incontra la storia. La visione artistica di François Pinault in mostra tra Venezia e Parigi*, cit., pp. 158-159.

²⁰⁴ T. Ando intervista sul sito ufficiale; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/tadao-ando-i-want-create-architecture-touches-people-its-beauty> [ultimo accesso 9 dicembre 2023].

2.3 La Collezione Pinault nel panorama artistico veneziano e il dialogo con le istituzioni

A seguito del suo inserimento nella città lagunare lo stesso Pinault ha dichiarato: “Amo infinitamente Venezia. È una città sublime e amo l’energia della Serenissima, che da secoli si impone come una sorgente preziosa di ispirazione per gli artisti di tutto il mondo”²⁰⁵. E ancora: “Ho l’ambizione - lo ammetto - di scrivere il mio percorso in questa tradizione attraverso le esposizioni che organizzo a Palazzo Grassi e alla Punta della Dogana”²⁰⁶.

Infatti, egli è consapevole che, con il suo irremovibile desiderio di dare spazio alla propria collezione attraverso un centro espositivo per l’arte contemporanea, si inserisce in una città già riconosciuta come cuore pulsante per l’arte e la cultura.

Krzysztof Pomian, in merito, nel suo volume inerente il collezionismo a Venezia e Parigi, riporta l’importanza dei collezionisti nel panorama veneziano sin da epoche passate, in quanto portarono Venezia all’avanguardia culturale dell’Europa.²⁰⁷

Fabrizio Isman, invece, scrisse che sin dal Trecento “Venezia è stata un’immensa produttrice di cultura d’arte. In certe sue stagioni, e in certi settori, anche la massima ‘fabbrica’ di questo tipo che esistesse in tutto il mondo”²⁰⁸. Infatti, come afferma anche Michael Levey “mai prima d’allora, né in seguito, una singola città è stata al centro di un’attenzione artistica così estesa e minuziosa”²⁰⁹.

Così, attualmente come allora, Venezia vanta di essere una città di grande splendore e vitalità che perdura da secoli e si manifesta ancora oggi attraverso l’attività di numerose istituzioni artistiche e culturali, esposizioni internazionali d’arte e realtà

²⁰⁵ A. Elkann, *Pinault: L’arte mi appassiona perché. La ricetta del successo*, cit., s.n.p.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi: Parigi-Venezia 16.-18. secolo*, Milano, Il Saggiatore, 2007, pp. 354-361.

²⁰⁸ F. Isman, *Venezia Fabbrica d’arte: tra collezionismo ed esportazione*, Venezia, Veneziaaltrove, 2001, p. 9.

²⁰⁹ M. Levey, *L’arte veneziana del XVIII secolo*, in *Splendori del Settecento veneziano*, cat. (Venezia, Ca’ Rezzonico, Gallerie dell’Accademia e Palazzo Mocenigo, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano, Electa, 1995. Citato in F. Isman, *Venezia Fabbrica d’arte: tra collezionismo ed esportazione*, Venezia, Veneziaaltrove, 2001, p. 9.

private, *in primis*, la Biennale di Venezia.²¹⁰ Essa, infatti, si presenta come la convergenza più incisiva delle attuali tendenze internazionali, liberandosi dalla rigidità dei musei e adottando, invece, un approccio spettacolare tipico degli eventi moderni.²¹¹ Pertanto, sin dalla prima edizione del 1895, la Biennale ha indubbiamente costituito un'occasione concreta per Venezia di consolidare la propria posizione come città all'avanguardia e vetrina per le nuove direzioni dell'arte contemporanea.²¹²

Tuttavia, come testimoniato da Alessia Castellani :

Se la Biennale appare come il punto di massima evidenza di quanto va maturando nel campo dell'arte, non di meno il tessuto culturale della città è imbastito dalla trama fitta e variegata di eventi riconducibili non solo alla macroscopica attività delle istituzioni pubbliche, ma a quella [...] di piccole e grandi gallerie private e di isolati, entusiasti operatori del settore.²¹³

Infatti, a partire dalla nascita della Biennale, Venezia ha vissuto nel corso del XX secolo un'epoca fervente di esposizioni, fino ad un notevole sviluppo evidenziato nelle ultime decadi, motivato anche dalla crescente consapevolezza che il turismo culturale iniziava a diventare un importante motore di sviluppo per la città.²¹⁴

In particolare, negli anni Quaranta, Venezia assiste ad un particolare rinnovamento culturale, dovuto all'arrivo di numerosi intellettuali e artisti, che trovarono nella città un luogo di rifugio dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale.²¹⁵

Inoltre, verso la metà del Novecento, l'iniziativa privata ha cominciato ad affiancare l'attività artistica e culturale pubblica, arricchendo il panorama e creando un nuovo

²¹⁰ Per un maggior approfondimento sulla cronologia di eventi espositivi di cui Venezia è stata il teatro tra il 1895 e il 1964 si veda S. Portinari, *Venezia 1895-1964. Cronologia*, in G. Pavanello, N. Stringa (a cura di), *Venezia '900 da Boccioni a Vedova*, cat. (Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006 - 8 aprile 2007), Marsilio Editori, 2006, pp. 389-406.

²¹¹ F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., pp. 141-145.

²¹² Ibidem.

²¹³ A. Castellani, *Venezia 1948-1968 politiche espositive tra pubblico e privato*, Padova, CLEUP, 2006, pp. 27-28.

²¹⁴ N. Stringa, *Venezia '900: il secolo delle mostre*, in "Laboratoire italien", 15, 2014, pp. 167-178.

²¹⁵ G. Bianchi, *Venezia alla riconquista del suo ruolo internazionale*, in G. Pavanello, N. Stringa (a cura di), *Venezia '900 da Boccioni a Vedova*, cit., pp. 154-157.

assetto dinamico. Ne sono alcuni esempi l'approdo della collezione di Peggy Guggenheim e l'acquisizione di Palazzo Grassi da parte della famiglia Marinotti.²¹⁶ Oltre a ciò, inizia ad emergere anche una crescente proliferazione di gallerie private, tra le quali la Piccola Galleria di Roberto Nonveller, la Galleria Venezia in Campo Manin, la galleria La Valigia ed di particolare rilevanza la Galleria del Cavallino (inaugurata nel 1942).²¹⁷ Infatti, come dichiarato dal docente di Storia dell'arte contemporanea dell'Università di Padova, Giovanni Bianchi, "la galleria era considerata un luogo d'incontro, un luogo vitale che 'produceva cultura', un luogo dove venivano organizzati dibattiti, conferenze [...] o serate dedicate alla lettura di poesie"²¹⁸. Pertanto, quindi, la presenza di gallerie private, come la Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo, il contributo di figure prestigiose come Nino Barbantini e Rodolfo Pallucchini, insieme a istituzioni come la Fondazione Giorgio Cini hanno infuso nuova vitalità alla città, che sembrava vedere un declino a causa dell'alluvione del 1966.²¹⁹

Successivamente, il rinnovamento della Biennale di Venezia, dopo il 1968, e anche della Fondazione Bevilacqua, rivolta specialmente ai giovani artisti, in aggiunta ai più recenti insediamenti della Collezione Pinault, della Fondazione Prada, della Fondazione Vedova e della *V-A-C Foundation* hanno reso Venezia una città sempre più orientata all'arte contemporanea.²²⁰

Per l'appunto, l'insediamento della Collezione Pinault a Venezia, ha ricoperto un ruolo chiave nell'apportare un notevole svecchiamento artistico nelle sedi espositive, nonché un complessivo rinnovamento del panorama artistico veneziano. A riguardo, lo stesso François Pinault ha dichiarato:

Il mio maggior desiderio è che questo centro di arte contemporanea diviso fra Palazzo Grassi e Punta della Dogana rimanga davvero contemporaneo. Questo

²¹⁶ N. Stringa, *Venezia '900: il secolo delle mostre*, cit. s.n.p.

²¹⁷ G. Bianchi, *Arte a Venezia nel '900*, in "Venezia Novecento" 4, 2000, pp. 114-115.

²¹⁸ Ivi, p. 114.

²¹⁹ N. Stringa, *Venezia '900: il secolo delle mostre*, cit., s.n.p.

²²⁰ Ibidem e F. Colasante, Intervista 22 febbraio 2022, in B. Battocchio, *Pinault Collection: quando il contemporaneo incontra la storia. La visione artistica di François Pinault in mostra tra Venezia e Parigi*, cit., pp. 156-157.

slancio non è importante solo per me, ma anche per Venezia, che ha sempre saputo ispirare il meglio della creatività in ogni tempo.²²¹

Pertanto, la Collezione Pinault, si è dimostrata un faro di innovazione su diversi fronti artistici aperti al contesto attuale e alle direzioni dell'arte contemporanea, trasformando Venezia in un centro vibrante di creatività e dialogo culturale.

In merito, anche l'amministratore delegato della Collezione Pinault delle sedi veneziane fino al 2020, Martin Bethenod, ha dichiarato in un'intervista del 2011: "[...] esiste l'intenzione di aprirsi a un confronto con le altre istituzioni, specie per quanto riguarda l'arte contemporanea, che è un elemento molto forte dell'identità veneziana".²²²

In particolare, è una testimonianza tangibile di questa vantata di contemporaneità portata da Pinault il rinnovamento culturale dello spazio di Palazzo Grassi, già sede espositiva dalla metà del Novecento. Infatti, con la gestione di Paolo Marinotti, il palazzo è stato luogo di numerose iniziative, anche itineranti in tutta Europa ed ha avuto un ruolo importante nel contesto cittadino. Inizialmente, quindi, le mostre portavano alla luce la realtà storica ed industriale legata al settore tessile e della moda o dedicate alla città lagunare, come *Venezia viva* (1954).²²³ Alla fine degli anni Cinquanta vennero poi allestite numerose mostre tematiche con anche delle opere create dagli artisti *in situ*, tra queste: *Vitalità nell'Arte* (1959) di Wilhelm Sandberg e Carlo Scarpa, *Dalla Natura all'Arte* (1960) curata da Michel Tapié, *Arte e Contemplazione* del 1961 e *Visione colore* (1963).²²⁴

Successivamente, con la gestione della FIAT, dal 1985 al 2004, Pontus Hulten e altri curatori allestiscono mostre internazionali, come *Futurismo & Futurismi*, e numerose retrospettive dedicata a Jean Tinguely, Andy Warhol, Marcel Duchamp, Balthus, Salvador Dalí. Con l'arrivo di Pinault, invece, il palazzo ha assistito ad una svolta

²²¹ *La Pinault Collection a Venezia*; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/la-pinault-collection-veneziana> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

²²² L. Panzeri, *Mapping History: l'arte in dialogo, Venezia contemporanea, le istituzioni, gli artisti, la Biennale, Collezione Guggenheim, Palazzo Grassi*, Castelfranco Veneto, B + M Editions, 2011, pp. 46-48.

²²³ N. Stringa, *Venezia '900: il secolo delle mostre*, in "Laboratoire italien", 15, 2014; <https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.846>.

²²⁴ *Ibidem* e F. Poli e F. Bernardelli in *Mettere in scena l'arte contemporanea*, cit., p. 147.

significativa al contemporaneo.²²⁵ Infatti, oltre al rinnovamento estetico, con una forma più moderna e minimalista dell'edificio, di cui si è già parlato, è stata adottata una visione più contemporanea dell'arte, attraverso mostre che portano alla luce artisti della seconda metà del XX secolo e ancora all'opera, con i quali Pinault ha avuto modo di confrontarsi. Inoltre, come ha dichiarato il direttore operativo presso Palazzo Grassi e Punta della Dogana, Mauro Baronchelli, nel 2015:

Palazzo Grassi è l'unica esperienza italiana che vede – nonostante le diverse gestioni, ognuna delle quali con visioni e obiettivi sempre diversi – lo sviluppo di progetti culturali ed espositivi mirati alla ricerca, all'avanguardia e alla definizione di tendenze.²²⁶

Non è poi da trascurare anche il significativo dialogo con le principali istituzioni artistiche e culturali che accompagna l'inserimento della Collezione nel tessuto urbano. Tali collaborazioni non solo amplificano l'impatto culturale della Collezione, ma contribuiscono anche a consolidare legami profondi con la comunità artistica e intellettuale della città. L'integrazione sinergica con queste istituzioni rafforza ulteriormente il ruolo della Collezione Pinault come motore di arricchimento culturale e catalizzatore di una vivace scena artistica a Venezia.

Infatti, il dialogo e la collaborazione con le istituzioni pubbliche costituisce senz'altro una risorsa insuperabile per la Collezione e per il raggiungimento degli obiettivi culturali che essa si impone. Le istituzioni, infatti, offrono la possibilità di realizzare incontri, conferenze ed eventi di diversa natura rivolti al pubblico o ai sostenitori.²²⁷ Senza escludere che tale sinergia tra istituzioni e collezionista risulta essere reciprocamente vantaggiosa. Infatti, in generale, il collezionismo, in quanto “processo vivace, di rete e collaborazione con l'esterno”, possiede una necessità intrinseca di creare dialoghi e relazioni con enti ed istituzioni, sempre al fine di inserirsi in modo attivo all'interno del panorama artistico.

²²⁵ D. Maida, *La storia di Palazzo Grassi raccontata attraverso le sue mostre. Due giornate di studi a Venezia*, in “Artribune”, 23 ottobre 2019; <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/10/la-storia-di-palazzo-grassi-raccontata-attributo-le-sue-mostre-due-giornate-di-studi-a-venezial/> [ultimo accesso 5 gennaio 2024].

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ L. Buck, J. Greer, *Come comprare l'arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, cit., p. 44.

Infatti, il dialogo e la collaborazione con le istituzioni pubbliche si configurano come una risorsa inestimabile per la Collezione, svolgendo un ruolo cruciale nel conseguimento dei suoi obiettivi culturali. La partnership con le istituzioni facilita la realizzazione di incontri, conferenze, eventi rivolti al pubblico e ai sostenitori, nonché per l’attuazione reciproca di prestiti.²²⁸ In merito a questi ultimi, ne è stato l’esempio più tangente la reciproca collaborazione durante la mostra *Slip of the Tongue*, di Danh Võ, per la quale la Fondazione Cini aveva prestato ritagli di libri miniati e l’Accademia di Belle Arti di Venezia un’opera di Bellini e del Marescalco e, in cambio, aveva presentato nei suoi spazi un’opera di Võ.²²⁹ Questo a dimostrazione di quanto tale sinergia si riveli vantaggiosa per entrambe le parti. Infatti, il collezionismo, inteso anche come un “processo vivace, di rete e collaborazione con l’esterno”²³⁰, necessita intrinsecamente di stabilire dialoghi e relazioni con enti e istituzioni, ma anche un grande potenziale per le istituzioni stesse.

Inoltre, l’integrazione nel contesto urbano ed il confronto con le istituzioni prende forma specialmente attraverso l’ampio *public program* che contribuisce attivamente alla vitalità e alla ricchezza del contesto culturale veneziano.²³¹ A riguardo, risulta da sempre fondamentale il ruolo del Teatrino di Palazzo Grassi, già presente con la direzione di Martin Bethenod e implementato ancor più con l’arrivo di Bruno Racine, direttore e amministratore delegato dal 2020.²³² Per l’appunto, l’attività rappresenta ormai un punto di riferimento non solo per le istituzioni culturali e di ricerca cittadine, in particolar modo per le due università di Ca’ Foscari e Iuav, ma anche per larga parte dell’associazionismo veneziano legato appunto alla cultura e allo spettacolo.²³³ In particolare, come precisato da Francesca Colasante che si occupa in

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ M. Ferraris, Intervista 22 febbraio 2022, in B. Battocchio, *Pinault Collection: quando il contemporaneo incontra la storia. La visione artistica di François Pinault in mostra tra Venezia e Parigi*, cit., p. 161.

²³⁰ G. Schiavone, *Il collezionismo d’arte contemporanea oggi*, in “Nartist”, <https://www.nartist.it/il-collezionismo-darte-contemporanea-oggi/> [ultimo accesso 11 novembre 2023]

²³¹ F. Dal Co, *Tadao Ando per/for/pour François Pinault: Dall’Ile Seguin a Punta della Dogana Venezia*, cit., pp. 49-51.

²³² Penzo + Fiore, *Bruno Racine e il futuro di Collezione Pinault*, cit., s.n.p.

²³³ F. Colasante, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

prima persona della direzione dei *public programs* sin dall'apertura di questo spazio, attraverso proiezioni, incontri con artisti, critici e curatori, laboratori e *masterclass* per tutte le età, il Teatrino si impegna ad essere un luogo aperto e inclusivo di scambio e condivisione per la città di Venezia.²³⁴ Infatti, oltre a collaborare con istituzioni di grande rilievo come la Biennale College, si apre anche a realtà più piccole, come comunità e associazioni sociali, e istituzioni come il conservatorio Benedetto Marcello. Infatti, la Collezione Pinault ha come volontà quella di sostenere numerosi progetti innovativi, ad esempio offrendo spazio, contributi economici e opere filmiche al *Cinema Galleggiante*, una rassegna culturale nata durante la pandemia, che si svolge nella laguna di Venezia.²³⁵

Inoltre, è interessante osservare che il Teatrino Grassi, nella maggior parte dei casi affianca ed integra il programma espositivo di Palazzo Grassi e Punta della Dogana, ma si è in alcune occasioni ha allarga i suoi orizzonti ospitando progetti espositivi all'interno del *foyer*.²³⁶ Ne è stato un esempio *Gestus*, che coniugava la performance ad un momento espositivo, la mostra più recente *How to put art in a book*²³⁷ (Fig. 7), il cui allestimento è stato disegnato da Massimo Curzi, o lo sarà nel prossimo marzo 2024 la mostra di Edith Dekyndt, che presenterà l'opera video *Song to the Siren*. Così, sebbene non vi sia l'intento di trasformare il teatrino in modo regolare in un terzo spazio espositivo, tuttavia, come delinea Francesca Colasante, "il teatrino è una specie di spazio neutro che ci permette di dare visibilità a dei progetti che non sono necessariamente legati alla collezione, ma alla ricerca sul contemporaneo"²³⁸.

²³⁴ Ibidem e <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/la-pinault-collection-veneziana>

²³⁵ F. Colasante, Intervista 22 febbraio 2022, in B. Battocchio, *Pinault Collection: quando il contemporaneo incontra la storia. La visione artistica di François Pinault in mostra tra Venezia e Parigi*, cit., p. 157.

²³⁶ C. Pirri, *Una mostra-performance al Teatrino di Palazzo Grassi a Venezia*, in "Artribune", 15 ottobre 2021; <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2021/10/mostra-performance-teatrino-palazzo-grassi-veneziana/> [ultimo accesso 15 dicembre 2023].

²³⁷ I. Bacchi et al. (a cura di), *How to put art in a book*, cat. (Venezia, 9 - 19 novembre 2023), NTL, 2023.

²³⁸ Intervista concessa da Marco Ferraris e Francesca Colasante, Venezia, 18 dicembre 2023, disponibile in appendice.

Infine, il Teatrino Grassi è lo spazio la cui progettualità consente più facilmente una sinergia con la nuova sede espositiva di Parigi. Infatti, come dichiarato da Francesca Colasante:

Cerchiamo di realizzare degli eventi congiunti e collaterali alle mostre, che approfondiscono i temi delle mostre in corso sia a Parigi che qui a Venezia. Si cerca, inoltre, di creare un dialogo tra i due spazi attraverso concerti condivisi, *art conversations* condivise, con ospiti che cercano di transitare da Venezia a Parigi e viceversa.²³⁹ Il tutto si inserisce anche nell'ottica di una sostenibilità ambientale che è sempre più parte delle nostre modalità operative condivise con Parigi.²⁴⁰

2.4 Palazzo Grassi e Punta della Dogana: il programma espositivo ed i modelli curatoriali

Il programma espositivo della Collezione Pinault possiede da oltre quindici anni una sua organicità che prevede la realizzazione di una mostra all'anno per sede. Sebbene nel corso degli anni la scansione temporale degli eventi nelle due sedi abbia visto un lieve mutamento, l'intento iniziale del collezionista prevedeva la realizzazione di mostre più atemporali a Punta della Dogana e, invece, delle tempistiche più scandite e con un taglio più deciso a Palazzo Grassi.²⁴¹ In tal modo, la programmazione si adatta alle tempistiche e alla ciclicità della città di Venezia, la quale si rinnova annualmente con mostre ed eventi nei mesi primaverili ed estivi, per poi godere di una maggiore tranquillità in autunno e inverno. Inoltre, in particolar modo per la programmazione inerente Palazzo Grassi, questa scansione temporale della città è dettato dalle Biennali di Arte e di Architettura, che richiamano un ampio pubblico

²³⁹ È bene considerare che molti artisti creano un *continuum* tra le sedi di Parigi e Venezia. Ne è un esempio l'artista belga Edith Dekyndt, che, inizialmente invitata presso la residenza di Lens dal 2016 al 2017 ed attualmente in mostra a Parigi con *L'origine des choses* fino al 26 febbraio 2024, presenterà un film nel *foyer* del Teatrino di Palazzo Grassi a Venezia in programma da marzo ad aprile 2024.

²⁴⁰ F. Colasante, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

²⁴¹ C. Bourgeois nell'intervista concessa a Elisabeth Lebovici in C. Bourgeois (a cura di), *Elogio del dubbio*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 10 aprile 2011 - 31 dicembre 2012), Milano, Mondadori Electa, 2011, p. 21-26.

internazionale e, in merito alle quali, sin dalle prime mostre, la stessa curatrice Alison M. Gingeras ha specificato: “sono due eventi diversi, non esiste concorrenza, piuttosto sono complementari, insieme costituiscono una grande attrattiva”²⁴².

Inoltre, questi ritmi differiscono notevolmente da quelli più dinamici della Bourse, immersa in un contesto urbano che è di per sé più incalzante ed il cui pubblico richiama ad una variazione molto più rapida delle mostre.²⁴³ Per l'appunto, nella monografia di Andreas Kofler sulla Bourse de Commerce, lo stesso Martin Bethenod ha dichiarato:

*A Venise, le programme saisonnier d'expositions de la Punta della Dogana et du Palazzo Grassi s'aligne sur ceux de la Biennale, tandis que Paris nécessite un rythme beaucoup plus continu*²⁴⁴

La nuova sede parigina, infatti, vede l'alternarsi di più mostre contemporaneamente, solitamente più brevi e prevalentemente monografiche. Questo poiché, diversamente dalle sedi veneziane, l'edificio presenta una diversa e più netta suddivisione degli ambienti e permette così di allestire nuove mostre anche mentre le altre sale del museo sono aperte al pubblico.²⁴⁵

Sin dal primo momento, la programmazione della Collezione Pinault nelle sedi di Palazzo Grassi e di Punta della Dogana ha presentato l'alternanza di due principali *format* espositivi, le mostre collettive tematiche e le mostre personali, presentando anche retrospettive e progetti fotografici.

Nel primo caso, le mostre collettive propongono un'*accrochage* di opere di artisti presenti nella Collezione, accostate secondo un *topos* comune. Attraverso questo modello curatoriale, la collezione intende mettere in luce le connessioni e i dialoghi

²⁴² L. Panzeri, *Mapping History: l'arte in dialogo*, Venezia contemporanea, le istituzioni, gli artisti, la Biennale, Collezione Guggenheim, Palazzo Grassi, Castelfranco Veneto, AIDA (B + M Editions), 2011, pp. 36-40.

²⁴³ M. Ferraris, Intervista 22 febbraio 2022, in B. Battocchio, *Pinault Collection: quando il contemporaneo incontra la storia. La visione artistica di François Pinault in mostra tra Venezia e Parigi*, cit., p. 161.

²⁴⁴ “A Venezia il programma espositivo stagionale di Punta della Dogana e Palazzo Grassi si allinea a quello della Biennale, mentre Parigi richiede un ritmo molto più continuo”. Citazione di M. Bethenod tratta da A. Kofler, *Bourse de Commerce; Pinault Collection; Tadao Ando Architect and Associates, Nem/Niney et Marca*, Archibooks, Parigi, 2021, p. 25.

²⁴⁵ M. Ferraris, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

tra opere di diversi artisti e movimenti artistici, offrendo al pubblico un'immersione nella ricchezza e nella diversità del patrimonio artistico di Pinault. Sono mostre senza dubbio rappresentative della qualità delle opere che costituiscono la collezione, nonché delle preferenze estetiche del collezionista, la cui visione è sempre molto presente e predominante nelle scelte curatoriali.

Le mostre monografiche, invece, sono dedicate a singoli artisti che suscitano particolare apprezzamento da parte di Pinault e di cui egli possiede in maniera consistente le opere. In quest'ultime gli artisti vengono coinvolti e presentati secondo diverse modalità. Infatti, in un primo scenario le mostre personali si propongono di tracciare la carriera dell'artista, esplorandone le tecniche impiegate e le tematiche maggiormente affrontate. In un secondo *format* espositivo, invece, le mostre coinvolgono direttamente gli artisti nella creazione di progetti *site-specific* per le sedi veneziane, noti anche come *carte blanche*, alle quali sarà dedicato un approfondimento maggiore nel capitolo successivo.

Inoltre, è fondamentale evidenziare che le sedi espositive presentano diverse funzionalità e conformazioni ed hanno richiesto all'architetto, come si è già considerato in precedenza, quanto ai curatori delle mostre, un approccio ben differente. Pertanto, ogni curatore ed ogni artista responsabile della curatela dei percorsi espositivi e degli allestimenti delle mostre ha avuto modo di analizzare attentamente gli ambienti e valorizzarne al meglio le potenzialità.

Ne è un esempio molto esplicito l'intervento di Damien Hirst in occasione della mostra *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* del 2017, dove egli si è confrontato contemporaneamente con entrambi gli spazi e ne ha proposto una distinzione molto evidente. Infatti, egli ha adattato da un lato gli ampi spazi di Punta della Dogana ad un *hangar* che accogliesse gli oggetti classificati e dall'altro a Palazzo Grassi ha creato un vero e proprio allestimento museale per le opere ritrovate.

In linea con quanto affermato, dunque, la realizzazione dei diversi *format* espositivi viene assegnata a Palazzo Grassi o a Punta della Dogana tenendo conto delle peculiarità dei due siti, al fine di ottimizzarne l'utilizzo e valorizzare le caratteristiche

più distintive di ciascuna *location*. Al contempo, tuttavia, è importante che la valorizzazione del sito rispetti anche un corretto allestimento delle opere in grado di riproporne il significato senza falsificarlo, poiché, come affermato anche da Francesca Colasante, “negli spazi storici un linguaggio non deve coprire l’altro, bisogna che l’opera debba emergere nelle sue specificità”²⁴⁶.

Le mostre collettive, ad esempio, con il coinvolgimento di diciotto/venti sale espositive e centinaia di opere, sono solitamente molto grandi e richiedono spesso uno spazio più flessibile. Pertanto, specialmente negli ultimi anni, vengono privilegiati gli spazi di Punta della Dogana, la quale, con la sua conformazione di edificio industriale, consente una grande libertà di manovra per adattare i progetti espositivi e ripensare costantemente lo spazio. Inoltre, sempre per le sue caratteristiche, in particolare per l’altezza dei soffitti e la specifica illuminazione degli ambienti, la Dogana è spesso selezionata per ospitare mostre che presentano prevalentemente installazioni ed opere di considerevoli dimensioni o *site-specific*. Un altro aspetto con il quale il *team* curatoriale deve inevitabilmente confrontarsi per la progettazione dei percorsi espositivi è che Punta della Dogana, presenta un’evidente componente labirintica, dovuta alle numerose scale, livelli e percorsi che rendono giocoforza più articolata la visita dello spettatore all’interno dello spazio.

Dunque, a partire dalla sua apertura, Punta della Dogana è stata il *setting* di numerose mostre collettive, che hanno ogni volta cambiato evidentemente l’assetto interno dello spazio. In *Mapping the Studio*²⁴⁷ (2009 - 2011) mostra curata da Alison M. Gingeras e Francesco Bonami, si propone di esplorare il percorso del collezionista non interessato solo ad acquistare le opere dei grandi artisti, ma ad osservare i loro processi creativi e spazi di creazione. La mostra vede coinvolti entrambi gli spazi espositivi della Collezione ed apre in concomitanza con la 53° edizione della Biennale di Venezia. Le sale del Palazzo ospitano prevalentemente dipinti o sculture ed installazioni di piccole dimensioni e tra gli artisti esposti vediamo

²⁴⁶ F. Colasante, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

²⁴⁷ F. Bonami, A.M. Gingeras (a cura di), *Mapping the Studio: Artists from the François Pinault Collection*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana, 6 giugno 2009 - 10 aprile 2011), Milano, Mondadori Electa, 2009.

Urs Fischer, Sigmar Polke, Richard Prince, Cy Twombly, Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres e molti altri. Invece, le installazioni di più ampio formato vengono allestite negli spazi della Dogana, dove tra i numerosi artisti sono presenti anche Maurizio Cattelan, Rudolf Stingel, Takashi Murakami, Paul McCarthy, Jeff Koons, Cindy Sherman, Lui Tuymans ed i fratelli Chapman. La mostra, inoltre, apporta un impatto visivo anche al contesto urbano, con la presenza delle opere di Richard Prince *Covering Hannah* (2008) collocata nel campo adiacente al palazzo, di Urs Fischer *Bad Timing, Lamb Chop!* (2004-2005) esposta su Canal Grande ed infine di Charles Ray *Boy with Frog* (2009)²⁴⁸.

La seconda mostra collettiva che vede l'antica Dogana da Mar come teatro delle proprie opere è *Elogio del Dubbio*²⁴⁹ (2011 - 2013), curata da Caroline Bourgeois, che ha visto l'allestimento di grandi sculture ed installazioni legate da profondi dilemmi sull'incertezza e la fragilità che caratterizza il nostro tempo e, in senso più ampio, l'essenza dell'uomo. Anche in questa occasione, sono state commissionate opere *site-specific*, come i lavori di Tatiana Trouvé e la nuova installazione *Vater Staat* (2010) di Thomas Schütte ubicata all'ingresso dell'edificio sul campo della Salute, in aggiunta a quella di Charles Ray ancora visibile all'estremità della struttura.²⁵⁰

Prima Materia (2013 - 2015), invece, curata da Caroline Bourgeois assieme a Michael Govan, propone un'ampia selezione di opere dagli anni Sessanta ad oggi. La mostra inaugura, con l'opera *This land so rich in beauty* (2010) di Zeng Fanzhi, un nuovo *format*, grazie al quale il *culo* centrale sarà affidato ogni anno da Pinault ad un artista della collezione, al fine di ospitare nuovi progetti speciali appositamente realizzati per le mostre in corso. Attraverso il percorso espositivo, che si sviluppa in sale dedicate a ciascun artista, l'edificio subisce una trasformazione significativa

²⁴⁸ *Boy with Frog*, opera *site-specific* di acciaio bianco di oltre due metri era stata commissionata appositamente da Pinault con l'intento di rimanere permanentemente alla Punta della Dogana, tuttavia l'opera riscontrò numerosi pareri contrastanti e venne infine rimossa nel maggio del 2013. In E. Covre, *Venezia: addio al ragazzo con la rana di Ray*, in "ArtLife", 9 maggio 2013; <https://artslife.com/2013/05/09/venezia-addio-al-ragazzo-con-la-rana-di-charles-ray/> [ultimo accesso 10 gennaio 2024].

²⁴⁹ C. Bourgeois (a cura di), *Elogio del dubbio*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 10 aprile 2011 - 31 dicembre 2012), Milano, Mondadori Electa, 2011.

²⁵⁰ Ibidem.

nelle prime sale. Queste, allestite con pareti, installazioni e arredi che confermano ancora una volta la plasticità architettonica ideata da Ando, permettendo una reinterpretazione dello spazio in modo diverso ad ogni occasione.

L'anno seguente, *Slip of the Tongue*²⁵¹ (2015 - 2016) ha visto, con la curatela di Danh Võ in collaborazione con Caroline Bourgeois, per la prima volta il *format* espositivo della *carte blanche* a Punta della Dogana, già ampiamente proposto a Palazzo Grassi. La mostra è stata in tutti sensi una fonte di libertà espressiva, non solo per l'artista curatore ma anche per l'ampia provenienza delle opere selezionate, appartenenti soprattutto ad importanti istituzioni veneziane e ad altre collezioni pubbliche e private.

Per *Accrochage*²⁵² (2016), le curatrici Caroline Bourgeois e Béatrice Gross hanno optato per un titolo, o “non titolo”²⁵³, che esplicitasse l'intento divulgativo della collezione di allestire e presentare visivamente le opere della collezione ancora mai esposte al pubblico prima di allora. Inoltre, il progetto espositivo è stato affiancato da un progetto editoriale che propone una *liaison* tra gli artisti scelti dalle curatrici²⁵⁴ e dei brani letterari selezionati in accordo con gli stessi artisti.

Curata da Martin Bethenod e Florian Ebner, *Dancing with Myself*²⁵⁵ (2018) è un progetto curatoriale nato per il programma espositivo *Hors les murs* ed esposta a Parigi, Mosca, Lille, Monaco prima di essere allestita a Venezia. Pertanto è una mostra che non nasce per gli spazi di Punta della Dogana, sebbene in questa sede abbia visto numerose metamorfosi e aggiunte. Inoltre, è un progetto che scardina quanto detto ed osservato finora, poiché riflette sulla presentazione di opere prevalentemente fotografiche in un contesto che normalmente si presta ad ospitare

²⁵¹ C. Bourgeois, D. Võ (a cura di), *Slip of the Tongue*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 12 aprile 2015 - 10 gennaio 2016), Venezia, Marsilio Editori, 2015.

²⁵² C. Bourgeois, B. Gross (a cura di), *Accrochage*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 17 aprile 2016 - 20 novembre 2016), Venezia, Marsilio, 2016.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Alcuni degli artisti presenti nella mostra sono stati Philippe Parreno, Jean-Luc Moulène, Fabio Mauri, Goshka Macuga, Sol Le Witt, On Kawara, Pierre Huyghe, Thomas Schütte e Charles Ray.

²⁵⁵ M. Bethenod, F. Ebner (a cura di), *Dancing with Myself*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 8 aprile - 16 dicembre 2018), Venezia, Marsilio Editori, 2018. Alcuni degli artisti esposti sono stati Nan Goldin, Robert Gober, Arnulf Rainer, Alighiero Boetti, Charles Ray, Steve McQueen, Damien Hirst, Rudolf Stingel, Urs Fischer ed altri.

lavori di grande formato. Infatti, secondo quanto affermato da Martin Bethenod, in conversazione con Florian Ebner:

Si pensa spesso che gli spazi di Punta della Dogana siano poco adatti alla fotografia per questioni di formato, ma anche per l'importanza dell'architettura e dei materiali. [...] Esporre un'opera a Venezia, esporre un'opera a Punta della Dogana, è sempre un esercizio estremamente specifico. È illusorio e sterile cercare di negare la presenza del contesto. Nel corso degli anni ci siamo resi conto che, anzi, era meglio accettare appieno i mattoni, le travi, le vedute verso l'esterno. [...] *Dancing with Myself* è una mostra nata nel contesto di un museo funzionale - quasi un *white cube* - poi trasposta in un museo che, al contrario, è estremamente contestuale.²⁵⁶

Luogo e segni (2019), a cura di Martin Bethenod e la curatrice indipendente Mouna Mekouar, porta a Punta della Dogana diciassette giovani artisti mai esposti nelle sedi veneziane²⁵⁷. *Untitled, 2020. Tre sguardi sull'arte di oggi*²⁵⁸ (2020), invece, è nata da una triade curatoriale che coniuga le competenze di un artista, di una storica dell'arte e di una curatrice, rispettivamente Thomas Houseago, Muna El Fituri e Caroline Bourgeois.²⁵⁹ Attraverso questo triplice connubio di sguardi, la mostra mette in scena, secondo un percorso di sale tematiche, oltre sessanta artisti della collezione, alcuni dei quali David Hammons, Paul McCarthy, Charles Ray, Lee Lozano, Marlene Dumas, Mike Kelley, Nairy Baghramian e lo stesso Houseago, che si relazionano secondo diverse tematiche, sociali, estetiche, esistenziali e politiche.

Infine, *Icônes*²⁶⁰ (2023) la cui curatela è stata affidata ad Emma Lavigne e Bruno Racine, direttrice della Pinault Collection e direttore e amministratore delegato di Palazzo Grassi - Punta della Dogana. Quest'ultima mostra collettiva suscitava una

²⁵⁶ M. Bethenod, F. Ebner (a cura di), *Dancing with Myself*, cit., p. 21.

²⁵⁷ Tre degli artisti esposti sono provenienti dalla residenza artistica di Lens, essi sono Lucas Arruda, Hicham Berrada e Edith Dekyndt.

²⁵⁸ C. Bourgeois, M. E. Fituri, T. Houseago (a cura di), *Untitled, 2020. Tre sguardi sull'arte di oggi*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 11 luglio 2020 - 4 novembre 2020), Venezia, Marsilio Editori, 2021.

²⁵⁹ Penzo + Fiore, *Bruno Racine e il futuro di Collezione Pinault*, in "Exibart", 12 giugno 2020; <https://www.exibart.com/attualita/bruno-racine-e-il-futuro-di-fondazione-pinault/> [ultimo accesso 12 dicembre 2023].

²⁶⁰ E. Lavigne, B. Racine (a cura di), *Icônes*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 2 aprile 2023 - 26 novembre 2023) Venezia, Marsilio Arte, 2023.

profonda riflessione sull'icona, intesa nella sua duplice accezione di "immagine" e "somiiglianza", indagandone l'inevitabile rapporto con la città di Venezia.²⁶¹

Tuttavia, è necessario specificare che l'attitudine di privilegiare gli spazi espositivi di Punta della Dogana per mostre tematiche che coinvolgono numerosi artisti è sorta prevalentemente con l'apertura della sede di Punta della Dogana. Infatti, anche Palazzo Grassi, specialmente nei primi anni e fino al 2015, ha ospitato numerose mostre collettive, creando un dialogo tra i più grandi protagonisti della Collezione e dell'arte contemporanea. Essi, inoltre, hanno in diverse occasioni realizzato, per le relative mostre, installazioni *site-specific* esposte nell'atrio della dimora veneziana o affacciate su Canal Grande e su Campo San Samuele. In breve ripercorse di seguito, le mostre collettive a Palazzo Grassi sono state un costante esempio di *mise en place* di numerose opere contemporanee, linguaggi artistici e figure predominanti nel panorama artistico.

*Where are we going?*²⁶² (2006), a cura di Alison M. Gingeras, esplora l'impresa artistica di Pinault coinvolgendo artisti che spaziano dall'astrazione alla figurazione, dal minimalismo all'arte povera. *La collezione François Pinault, una selezione post-pop*²⁶³ (2006 - 2007), ha esplorato tematiche come l'*american way of life*, il caos della guerra e il consumismo feticistico, attraverso le opere di artisti critici come Jeff Koons, i fratelli Chapman, Damien Hirst e molti altri appartenenti alla Collezione. Ideata sempre da Alison M. Gingeras, *Sequence 1*²⁶⁴ (2007) inaugura una serie sperimentale di esposizioni della Collezione Pinault, che vede l'invito di sedici artisti a progettare delle opere *ad hoc* ed esplora il dialogo tra l'arte e la storia dell'arte. La mostra ha *Italics*²⁶⁵ (2008 - 2009) curata da Francesco Bonami, prosegue la narrazione dell'arte contemporanea italiana dopo la celebre *Italian Metamorphosis* -

²⁶¹ Ibidem.

²⁶² A. M. Gingeras (a cura di), *Where are we going?*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 29 aprile - 1° ottobre 2006), Milano, Skira, 2006. Il titolo di questa esposizione è tratto dall'opera di Damien Hirst (2000-2004) e solleva interrogativi esistenziali sulla destinazione, l'origine e la ragione.

²⁶³ A. M. Gingeras (a cura di), *La collezione François Pinault, una selezione post-pop*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 11 novembre 2006 - 11 marzo 2007), Milano, Skira, 2006.

²⁶⁴ A. M. Gingeras (a cura di), *Sequence 1 - Pittura e scultura nella collezione François Pinault*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 5 maggio 2007 - 11 novembre 2007), Milano, Skira, 2007.

²⁶⁵ F. Bonami (a cura di), *Italics: arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 27 settembre 2008 - 22 marzo 2009), Milano, Electa, 2008.

1943 - 1968 di Germano Celant del 1995. Attraverso opere significative della Collezione, esplora correnti artistiche dal passato prossimo agli artisti contemporanei ed offre un ritratto esaustivo delle figure di maggior rilevanza. Con *La voce delle immagini*²⁶⁶ (2012 - 2013), Caroline Bourgeois dedica per la prima volta un progetto espositivo sulla forma espressiva dell'immagine in movimento, raccogliendo opere audiovisive ed installazioni che ne indagano l'evoluzione sino ad oggi dagli anni Settanta. *Il Mondo vi appartiene*²⁶⁷ (2011 - 2012), curata da Caroline Bourgeois, esplora invece la decentralizzazione nel panorama artistico, coinvolgendo quaranta artisti di diverse origini e affrontando temi come la disintegrazione dei simboli, l'isolamento, il fascino della violenza e della spiritualità. *L'illusione della luce*²⁶⁸ (2014 - 2015), è il primo progetto interamente dedicato alla videoarte, in cui, Caroline Bourgeois espone opere di venticinque videoartisti internazionali, alcuni dei quali Fischli e Weiss, Bill Viola e Bruce Nauman.

Pertanto si può affermare che, dal 2015, a seguito dell'affermazione degli spazi espositivi della Dogana, il Palazzo ha cambiato la sua destinazione d'uso, prediligendo progetti espositivi inerenti singoli artisti, dunque monografie, o, in alternativa, mostre di fotografia.

Proprio in merito a queste ultime, la Collezione Pinault, da sempre orientata a valorizzare ogni forma espressiva d'arte, ha manifestato un notevole interesse anche nel campo della fotografia. A tal proposito, Palazzo Grassi ha dedicato diverse mostre monografiche a rinomati maestri della storia della fotografia, una mostra incentrata su un singolo progetto fotografico, nonché una vasta retrospettiva del *medium* fotografico. Infatti, il volume del palazzo con i suoi spazi circolari consente la realizzazione di un percorso espositivo che è un *continuum* di immagini e soggetti, esposti talvolta in ordine cronologico, altre volte con un criterio tematico. In aggiunta, il *white cube* delle sale espositive, risulta un'eccellente scelta museografica,

²⁶⁶ C. Bourgeois (a cura di), *La voce delle immagini*, cat. (Venezia, 30 agosto 2012 - 13 gennaio 2013), Milano, Mondadori Electa, 2012.

²⁶⁷ C. Bourgeois (a cura di), *Il mondo vi appartiene*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 2 giugno 2011 - 21 febbraio 2012), Milano, Mondadori Electa, 2011.

²⁶⁸ C. Bourgeois, *L'illusione della luce*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 13 aprile - 31 dicembre 2014), Venezia, Milano, Mondadori Electa, 2014.

poiché consente di mettere in risalto le opere. Questo stile espositivo, infatti, si adatta perfettamente a questo modello curatoriale e consente alle fotografie di prendere vita in uno spazio asettico e puro, in linea con quanto espresso da O'Doherty con le parole: “[...] in genere le finestre sono sigillate; i muri sono dipinti di bianco; il soffitto diventa fonte di luce. Qui l'arte è libera di ‘vivere la sua vita’”²⁶⁹.

Così dunque, come ha spiegato anche, in occasione della mostra *Irving Penn: Resonance* (2014), il curatore Pierre Apraxine, “le sale nobili, che si susseguono attorno a un atrio coperto, regalano prospettive affascinanti di opere appena viste o ancora da scoprire. Il tempo si contrae in un presente continuo”²⁷⁰. In quest'occasione, è stato esplorato l'immaginario di uno dei più grandi maestri e fotografo da studio del Novecento, Irving Penn. La presentazione delle sue opere, organizzata secondo un ordine né cronologico né prettamente tematico, ma basata su affinità visive, ha permesso di rivisitare le sue fotografie di alta moda, natura morta, nudi e ritratti dei celebri protagonisti del Ventesimo secolo.

Successivamente, precisamente dal 2020 all'inizio del 2021, Palazzo Grassi ha presentato contemporaneamente al pubblico altre due mostre monografiche dedicate a due fotografi completamente diversi tra loro per epoca, provenienza, linguaggio stilistico e scelta dei soggetti ritratti: Henri Cartier-Bresson e Youssef Nabil. Nel caso di *Le Grand Jeu*²⁷¹, curata da Matthieu Humery e caratterizzata da riflessioni e confronti con altri cinque curatori da lui invitati²⁷², si è compiuto un viaggio visivo attraverso il XX secolo e nel lavoro di colui che ha segnato il corso della fotografia con il suo concetto di “istante decisivo”²⁷³. La seconda mostra *Once Upon a*

269 B. O'Doherty, *Inside the White Cube: l'ideologia dello spazio espositivo*, tr. it. di I. Inserra, M. Mancini, Milano, Johan & Levi editore, 2012, p. 22.

270 *Irving Penn: Resonance*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 13 aprile - 31 dicembre 2014), a cura di Pierre Apraxine, M. Humery, 2014, p. 23.

271 M. Humery et al. (a cura di), *Henri Cartier Bresson: Le Gran Jeu*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 22 marzo 2020 - 10 gennaio 2021), Venezia, Marsilio, 2020.

272 Tra cui Sylvie Aubenas, Annie Leibovitz, Javier Cercas, Wim Wenders e lo stesso François Pinault. In M. Humery et al. (a cura di), *Henri Cartier Bresson: Le Gran Jeu*, cit., p.17.

273 J. Cercas, *L'imminenza di una rivelazione*, in Ivi, pp. 106-108 e M. Humery (a cura di), *HYPERVENEZIA: Venice Urban Photo Project di Mario Peliti*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 2021 - 9 gennaio 2022), Venezia, Marsilio Editori, 2021, p. 412-413.

*Dream*²⁷⁴, invece, a cura di Matthieu Humery in collaborazione con Jean-Jacques Aillagon affronta il *topos* dell'esilio e delle frontiere, suscitando riflessioni sulla crisi migratoria globale, attraverso le fotografie dell'artista egiziano Nabil, il cui sguardo offre prospettive distanti da quelle eurocentriche.²⁷⁵

L'anno seguente, in occasione del 1600° anniversario della nascita di Venezia, la Collezione ha concesso i propri spazi per ospitare un progetto di mappatura visiva della città lagunare, ideato dall'*arpenteur*²⁷⁶ Marco Peliti.²⁷⁷

Presente anche negli allestimenti dei progetti precedenti, in *HYPERVENEZIA: Venice Urban Photo Project*²⁷⁸ (2021-2022), il *white cube* di Palazzo Grassi, inteso come “non spazio, ultraspazio o spazio ideale in cui la matrice spaziotemporale sembra annullarsi”²⁷⁹, si pone ulteriormente in stretta relazione con le fotografie urbane, che ritraggono luoghi fermi, silenziosi, inanimati, anch'essi senza tempo.

Infine, l'ultima mostra, *Chronorama: Tesori fotografici del 20° secolo*²⁸⁰, curata da Matthieu Humery, propone una retrospettiva della fotografia occidentale del XX secolo proveniente dall'archivio del gruppo editoriale internazionale Condè Nast, in parte acquistati dalla Collezione Pinault. Ancora una volta, un ricchissimo mosaico visivo ricopre tutti i tre piani dell'edificio, seguendo, in questa occasione, un percorso scandito da un ordine cronologico.²⁸¹

²⁷⁴ J.J. Aillagon (a cura di), *Youssef Nabil: Once upon a Dream*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 22 marzo 2020 - 10 gennaio 2021), Venezia, Marsilio, 2020.

²⁷⁵ J.J. Aillagon (a cura di), *Youssef Nabil: Once upon a Dream*, cit., pp. 4, 8.

²⁷⁶ “*Arpenteur* è un vocabolo francese che deriva dal verbo *arpenter*, a sua volta legato a due azioni complementari: il percorrere a piedi aree geografiche e registrarne la superficie. Da un'antica unità di misura agraria, l'*arpent* (arpento, in italiano), corrispondente a 100 pertiche, ancora in vigore in Quebec-Canada.” Da A. Fleischer, *L'arpenteur di Venezia*, in M. Humery (a cura di), *HYPERVENEZIA: Venice Urban Photo Project di Mario Peliti*, cit., pp. 410-414.

²⁷⁷ In un secondo momento, Mario Peliti ha ceduto il progetto all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione e alla Soprintendenza di Venezia. Il fondo fotografico stimato sarà oltre 20.000 immagini, consegnate annualmente fino al 2030, con la possibilità di considerare concluso l'archivio se Peliti non può più fornire nuove immagini. Da E. Carpani, in M. Humery (a cura di), *HYPERVENEZIA: Venice Urban Photo Project di Mario Peliti*, cit., pp. 18-21.

²⁷⁸ M. Humery (a cura di), *HYPERVENEZIA: Venice Urban Photo Project di Mario Peliti*, cit.

²⁷⁹ B. O'Doherty, *Inside the White Cube: l'ideologia dello spazio espositivo*, tr. it. di I. Inserra, M. Mancini, Milano, Johan & Levi editore, 2012, p. 16.

²⁸⁰ M. Humery (a cura di), *Chronorama: Tesori fotografici del 20° secolo*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 12 marzo 2023 - 7 gennaio 2024), Venezia, Marsilio Arte, 2023.

²⁸¹ *Ibidem*.

Come già accennato in precedenza, a tutti i progetti analizzati sino ad ora, si aggiungono, poi, con modalità espositive e collaborazioni curatoriali differenti, tutte le mostre monografici e le esposizioni su progetto dell'artista, che si inseriscono nel *format* espositivo della *carte blanche*, del quale si vedrà di seguito un'analisi più approfondita.

In conclusione, al termine di questo *excursus* sui diversi progetti allestiti ed ospitati nelle due sedi veneziane, è bene accennare ad un quarto attore coinvolto, in senso lato, nella realizzazione delle mostre oltre al collezionista, ai curatori e agli artisti, di cui si è parlato fino ad ora, ovvero il pubblico.

In merito, il *target audience*, a cui l'istituzione rivolge la programmazione delle esposizioni e degli eventi, è costituito non solo dal flusso turistico che giunge a Venezia ogni anno per visitare la città, ma anche il pubblico internazionale di turismo culturale richiamato dalla Biennale. Tuttavia, come già anticipato, l'impegno della Collezione si rivolge anche alla cittadinanza veneziana ed in senso più ampio mira ad includere “tanti tipi di pubblico diversi, per esempio in lingua dei segni, per gli adolescenti, la terza età, fasce svantaggiate, o non udenti”²⁸², con il programma di visite guidate, con attività ludico educative per famiglie e bambini e di mediazione culturale presente nelle sale espositive. Inoltre, come esplicitato dalla responsabile ai *public programs*, l'approccio inclusivo si estende anche al Teatrino, con programmi che mirano a soddisfare sia i più esperti sia coloro che pur essendo al di fuori del settore si interessano all'arte contemporanea.²⁸³ All'interno degli ambienti museali della Collezione il pubblico, specialmente quello dei visitatori più fedeli all'istituzione museale, si trova costantemente di fronte a spazi che si trasformano, si adattano a ciascuno dei singoli progetti curatoriali e che sono sempre oggetto di un'innovazione in grado di sorprenderli e incantarli.

²⁸² F. Colasante, Intervista 22 febbraio 2022, in B. Battocchio, *Pinault Collection: quando il contemporaneo incontra la storia. La visione artistica di François Pinault in mostra tra Venezia e Parigi*, cit., p. 162.

²⁸³ *Ibidem*.

Infine, è da considerare, che anche in merito alle architetture progettate da Ando il pubblico svolge un ruolo fondamentale, poiché come dichiarato da Lorenzo Dall'Olio:

(le architetture) sembrano stare lì immobili, bloccate nelle loro perfette geometrie, [...] ma in realtà sono architetture in attesa, cariche di dinamismo e di energia. *Wu-wei* è un termine orientale che letteralmente significa 'che non agisce, che non fa', ma [...] nel senso che 'non forza, non costringe'²⁸⁴. Le architetture di Ando attendono che l'uomo si appropri dei suoi spazi, che li attraversi, li viva, li osservi e li ascolti.²⁸⁵

²⁸⁴ La riflessione sul termine *Wu-wei* è tratta da J. Campbell, *Tra Oriente e Occidente: arte, miti e religioni a confronto*, Milano, Mondadori, 1993, p.111.

²⁸⁵ L. Dall'Olio, *Tadao Ando: anatomie senza contrasto*, cit., p. 79.

3. IL FORMAT ESPOSITIVO DELLA *CARTE BLANCHE*

3.1 La nozione di *carte blanche*

La nozione di *carte blanche* è stata definita da Jérôme Glicenstein come “*une invitation faite à un artiste, afin qu’il intervienne au sein d’un espace muséal*”²⁸⁶, ovvero, la pratica curatoriale che vede l’artista coinvolto nel processo di creazione di un progetto espositivo all’interno di uno spazio museale.

Sulla base di questa definizione, le opportunità per l’artista sono varie: da una parte può essere invitato a condurre liberamente una ricerca all’interno dell’istituzione al fine di progettare un’opera espositiva autonoma. In tal caso l’artista può proporre un percorso espositivo costituito da opere selezionate dalla sua stessa produzione artistica o da opere di altri artisti, provenienti dall’istituzione che lo ospita o da prestiti da parte di altre collezioni. Dall’altra, con la *carte blanche*, l’artista può realizzare una singola opera appositamente concepita in relazione allo spazio ed al percorso espositivo in cui si inserisce.

Tuttavia, a differenza della tradizionale commissione artistica, la *carte blanche* implica che l’artista riceva una massima libertà espressiva nell’esecuzione artistica, seppur nei limiti stabiliti dal *team* istituzionale con cui collabora.²⁸⁷

Inoltre, dalla seconda metà del XX secolo, questa strategia curatoriale inizia a diffondersi anche come strumento attraverso il quale i musei coinvolgono curatori esterni nella realizzazione di esposizioni temporanee. In tal modo, viene chiesto agli artisti di progettare una mostra utilizzando le opere della collezione permanente del museo, seguendo un particolare criterio tematico in linea con le proprie ricerche e riflessioni artistiche. Infatti, tale modello di *outsourcing* è particolarmente efficace,

²⁸⁶ J. Glicenstein, *Adhérer ou résister : la relation ambivalente des artistes aux musées*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche* in “Muséologies: Les cahiers d’études supérieures”, vol. 9, 2, 2018, pp. 55-56; <https://doi.org/10.7202/1052660ar>.

²⁸⁷ G. Chevalier, «*Raid the Icebox 1, with Andy Warhol*» and *Institutional Critique: the Origins of Museum Interventions*, in “Marges”, 22, 2016, p. 137; <http://journals.openedition.org/marges/1122>.

poiché mette in evidenza le posizioni ideologiche, talvolta latenti o conosciute, che determinano le pratiche espositive e di acquisizione di un'istituzione.²⁸⁸

Pertanto, è possibile affermare che il concetto fondamentale delle mostre *carte blanche* è legato alla valorizzazione dello sguardo soggettivo di curatori ed artisti esterni all'istituzione. Vi è, infatti, la consapevolezza che un punto di vista esterno è in grado di conferire una nuova vitalità ad un'istituzione, più di quanto non possa fare una prospettiva interna. Per questa ragione, gli *outsider* spesso accettano questa sfida, poiché sanno di ricevere il tacito permesso di attuare ciò che l'istituzione, per una serie di motivi, non può o non vuole realizzare.²⁸⁹

3.2 Le origini e l'evoluzione della *carte blanche*

Per poter avere una visione complessiva del *format carte blanche* e del ruolo dell'artista invitato come curatore di una mostra in un museo, è necessario fare un passo indietro per capire quando sia nata questa pratica e in che modo si sia evoluto il rapporto artista-curatore all'interno dei musei.

3.2.1 Le prime influenze del modello espositivo

Una più lontana influenza di cui questo *format* risale può essere ritrovata nell'operato di Marcel Duchamp, il quale già alla fine degli anni Trenta del Novecento aveva incarnato la figura dell'artista-curatore *ante-litteram*.²⁹⁰ Egli si presenta come allestitore di due opere ambientali surrealiste, nel 1938 nell'*Exposition internationale du Surréalisme* alla *Galleries des Beaux-Arts* di Parigi (1938) assieme a Dalí, Ernst e

²⁸⁸ R. Greenberg, *Carte Blanche Exhibitions and Institutional Critique: Public Movement's National Collection and Debriefing II, Tel Aviv Museum 2015*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche*, cit., p. 135; <https://doi.org/10.7202/1052664ar>.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *Introduction*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche*, cit., p. 15; <https://doi.org/10.7202/1052659ar>.

Man Ray e nel 1942 in occasione della mostra *First Papers of Surrealism* presentata a New York.²⁹¹

Tuttavia, le radici di questa pratica curatoriale sono da collocarsi alla fine degli anni Sessanta, inserite in un contesto particolarmente mosso da sconvolgimenti dal punto di vista politico e sociale, quanto artistico ed espositivo.²⁹²

Infatti, inizialmente associato ai movimenti della critica istituzionale²⁹³ degli anni Sessanta e Settanta, questa pratica ha visto artisti come Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke e Marcel Broodthaers cercare di lavorare all'interno del contesto museale, ponendo l'istituzione stessa al centro delle loro opere.²⁹⁴ Queste prime "incursioni", dunque, sono avvenute contemporaneamente e, al tempo stesso sono state una conseguenza delle riflessioni critiche che stavano emergendo all'epoca in merito al ruolo dell'artista nel contesto sociale, nonché nell'istituzione museale e nelle pratiche espositive.²⁹⁵

Come già anticipato, una figura che rivestirà contemporaneamente il ruolo di artista e di curatore, anticipando all'incirca di cinquant'anni la pratica del *restyling* museale, è Marcel Broodthaers.²⁹⁶ Egli, infatti, realizzò diversi progetti espositivi, tra cui l'*Exposition Littéraire autour de Mallarmé* (1971) alla *Wide White Space Gallery* di Anversa, *Section XIXème Siècle (Bis)*, *Section des Figures e Décor*, per i quali lo

²⁹¹ F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., pp. 24-27.

²⁹² Ivi, p. 14.

²⁹³ L'espressione "critica istituzionale" è stata adoperata per la prima volta dall'artista e teorica Andrea Fraser in A. Fraser, *In and Out of Place*, in "Art in America", vol. 73, 6, giugno 1985, pp. 122-129. La stessa autrice ne ha, inoltre, analizzato l'evoluzione storica nell'articolo più recente A. Fraser, *From the Critique of Institution to an Institution of Critique*, in "Artforum" vol. 44, 1, settembre 2005, pp. 278-286.

²⁹⁴ F. Vincent, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, thèse de doctorat en Arts et Sciences de l'Art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction du Professeur Yann Toma, 2016, p. 21 e C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea: Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke*, dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e della città, scienze delle arti, restauro, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2010-2011, coordinatrice Prof.ssa D. Calabi, relatrice Prof.ssa A. Vettese, p. 47.

²⁹⁵ G. Chevalier, «*Raid the Icebox 1, with Andy Warhol*» and *Institutional Critique: the Origins of Museum Interventions*, cit., pp. 137-138.

²⁹⁶ C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea: Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke*, cit., p. 61 e M. E. Minuto, *Marcel Broodthaers. Lo sguardo e la pratica allegorica nella contemporaneità*, dottorato di ricerca in Teoria e analisi del testo, Università degli studi di Bergamo, a.a. 2013-2014, coordinatrice Prof.ssa A. Violi, relatore Prof. E. Grazioli.

stesso artista dichiarò di voler “*utiliser les découvertes de l’art conceptuel pour éclairer objets et tableaux des temps anciens*”²⁹⁷.

Tuttavia, il progetto più maestoso ed esemplificativo del suo ruolo di artista-curatore furono gli allestimenti del *Musée d’Art Moderne Département des Aigles* (1972), di cui l’artista oltre ad esserne ideatore e curatore era anche direttore autoeletto. Realizzato tra Belgio e Germania, il progetto aveva impegnato l’artista in importanti ricerche già nel 1968 ed aveva richiesto numerosi prestiti da grandi istituzioni museali internazionali.²⁹⁸ Infatti, questo progetto espositivo offrì una dimostrazione di quanto la figura dell’artista-curatore goda solitamente di una maggior libertà non solo nella scelta dei *display*, ma anche nella richiesta di prestiti, facilitando il dialogo con le collezioni e le altre istituzioni, nonché, come anzidetto, una reinterpretazione creativa degli spazi espositivi. Inoltre, Broodthaers, attraverso il suo impegnato lavoro all’interno delle istituzioni si pose come obiettivo quello di “svelare, da un lato, le dinamiche di potere che si celano dietro alla sua apparente imparzialità e riconsiderare, dall’altro, i modi di organizzazione del sapere”²⁹⁹.

In linea con l’artista belga, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, anche Hans Haacke, adoperò il museo come spazio per veicolare le proprie contestazioni, nonché le proprie ricerche focalizzate sull’impegno politico e sociale.

Ad ogni modo, secondo quanto sostenuto da Mélanie Boucher et Geneviève Chevalier, la “*première carte blanche répertoriée*”³⁰⁰ è stata la mostra *Raid the Icebox I*, realizzata da Andy Warhol nel 1969, quando il direttore Daniel Robbins invitò l’artista ad ideare in autonomia il percorso espositivo per il *Museum of Art*

²⁹⁷ M. Broodthaers, lettera aperta, Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, 2 novembre 1971, citata da Harten, in David (a c. di), *Marcel Broodthaers*, (Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 17 dicembre 1991- 1 marzo 1992), Parigi, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1991, p. 296.

Trad. “utilizzare le scoperte dell’arte concettuale per far luce su oggetti e dipinti dei tempi antichi” (traduzione della scrivente).

²⁹⁸ C. Baldacci, *Ripensare l’archivio nell’arte contemporanea: Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke*, cit., pp. IV, 75.

²⁹⁹ Ivi, p. 48.

³⁰⁰ M. Boucher, G. Chevalier, *Introduction*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche*, cit., p. 14.

della *Rhode Island School of Design* (RISD).³⁰¹ L'artista, in questa occasione, presentò un'atipica selezione di oggetti provenienti dal deposito del museo e decisamente inusuali per essere esposte come “*masterpieces*”. A differenza dell'artista e teorico Anthony Huberman, che interpretò la mostra come una critica nei confronti della figura del curatore, la storica dell'arte e curatrice, Natalie Musteata, ritiene che la mostra sia stato un veicolo di critica istituzionale attraverso cui sovvertire le consuete gerarchie di valore, autorità ed esposizione presenti all'interno dei musei. Musteata, infatti, ha dichiarato che “*Warhol's selections and aesthetics of display transgressed museological standards*”³⁰². L'esito della mostra non coincise con le aspettative di Robbins, il quale aveva affidato la curatela all'artista americano con l'intento di mitigare la crisi che il museo stava vivendo generata dal complesso contesto storico, politico e sociale.³⁰³ Tuttavia, nonostante le critiche ricevute e la decisione del *RISD Museum* di interrompere questo programma innovativo, la mostra *Raid the Icebox I* segnò un momento cruciale per l'evoluzione delle pratiche curatoriali. Introdusse, infatti, una rottura negli standard museologici e fu un progetto catalizzatore per numerosi musei internazionali e per i curatori interessati alle collaborazioni tra artisti e musei.³⁰⁴

Infatti, sia negli Stati Uniti che all'estero vennero istituiti dei progetti espositivi simili, tra cui *The Artist's Eye* (1977-1990) alla *National Gallery* di Londra, la serie

³⁰¹ A. Huberman, *Andy Warhol, Raid the Icebox I, with Andy Warhol*, 1969, in E. Filipovic (a cura di), *The artist as curator: an anthology*, Koln, König Books, Milano, Mousse Publishing, 2017, pp. 87-104.

³⁰² In N. Musteata, *Defrosting the Icebox: A Contextual Analysis of Andy Warhol's "Raid the Icebox I"*, in “*Journal of Curatorial Studies*”, vol. 5, 2, 2016, p. 216; <https://doi.org/10.1386/jcs.5.2.214.1> [ultimo accesso 17 gennaio 2024]. Trad. “Le selezioni e l'estetica dell'esposizione di Warhol trasgredivano gli standard museologici” (traduzione della scrivente).

³⁰³ Solo negli ultimi decenni, il Museo RISD ha adottato nuovamente la pratica di concedere agli artisti contemporanei l'accesso ai suoi depositi e realizzare mostre “bricolage”. Anche in questa occasione, come vedremo in seguito anche nel caso della Collezione Pinault, gli artisti hanno in alcuni casi creato un dialogo tra le opere della collezione e delle installazioni *site-specific*. Un esempio è stata la mostra *Logic Rules* (2000), in cui l'artista Jim Isermann ha messo in relazione settanta opere della collezione con la sua installazione *site-specific*. In *ivi*, pp. 215-234.

³⁰⁴ G. Chevalier, «*Raid the Icebox I, with Andy Warhol*» and *Institutional Critique: the Origins of Museum Interventions*, cit., pp. 147-148.

*Artist's Choice*³⁰⁵ (dal 1989) presso il *Museum of Modern Art*, New York) e *Connections* (1989-1993) al *Museum of Fine Arts di Boston*.³⁰⁶

Pertanto, ciò che accomuna gli artisti ad ora citati ed i relativi progetti di cui sono ideatori e curatori, viene racchiusa nelle riflessioni di Harald Szeemann in occasione della mostra *When Attitudes Become Form* realizzata presso la *Kunsthalle* di Berna nel 1969. Infatti, nella visione del curatore, che concepiva il museo come uno spazio di libertà, emergeva la prospettiva che, una volta liberato dalla sua fama di luogo di consacrazione³⁰⁷, il museo avrebbe riconquistato la sua autentica essenza grazie alle opere d'arte. Come dichiarò lo stesso Szeemann: “[...] [le] rapport de l'artiste au musée va de nouveau de soi et des signes indiquent déjà que, dès que nous aurons nettoyé le musée de son odieuse réputation de lieu consécatoire, il redeviendra, grâce aux œuvres, ce qu'il était”³⁰⁸.

Proprio su questa competenza dell'artista si fonda in gran parte il modello della *carte blanche* che prenderà forma alla fine del XX secolo.

Così, da quanto emerso sino ad ora, è possibile affermare che il ruolo degli artisti del movimento della critica istituzionale abbiano apportato un'importante rivoluzione all'interno dei musei, rompendo le dinamiche ed i ruoli preesistenti. Questo ha creato un terreno favorevole affinché le istituzioni stesse riconoscessero la prospettiva degli artisti come un valore aggiunto da incorporare, ed appunto invitare, nei musei.

Dunque, è importante specificare, che quanto analizzato sino ad ora riveste un ruolo importante nell'evoluzione del rapporto tra artisti, curatori ed istituzioni museali,

³⁰⁵ La serie *Artist's Choice*, iniziata nel 1989 con l'invito rivolto all'artista Scott Burton di selezionare, giustaporre e commentare le opere della collezione del Museo. In merito, l'allora *chief curator*, Kirk Varnedoe, dichiarò: “Dobbiamo riconoscere che una parte cruciale della tradizione moderna è la risposta creativa degli artisti alle opere dei loro colleghi e predecessori”. In *Artist's Choice*; <https://www.moma.org/calendar/groups/19> [ultimo accesso 19 gennaio 2024].

³⁰⁶ N. Musteata, *Defrosting the Icebox: A Contextual Analysis of Andy Warhol's "Raid the Icebox 1"*, cit., pp. 232-237.

³⁰⁷ In merito a tali riflessioni, Duchamp ricopre ancora una volta un ruolo anticipatore. Egli, infatti, attraverso l'esposizione della ruota di bicicletta (*Roue de bicyclette*, 1913) o dell'orinatoio (*Fontana*, 1917) era già scardinato la sacralità che l'istituzione museale possedeva. In C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea: Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke*, cit., pp. 45-48.

³⁰⁸ In H. Szeemann, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, 1996, p. 28. Trad. “[il] rapporto dell'artista con il museo è ancora una volta evidente e i segni già indicano che, non appena avremo ripulito il museo dalla sua odiosa reputazione di luogo di consacrazione, esso tornerà ad essere, grazie alle opere, cos'era” (traduzione della scrivente).

tuttavia, nei casi analizzati, il concetto di *carta bianca* deve essere considerata secondo un'accezione più ampia di questa espressione. Questo, perché, sebbene gli artisti abbiano per le prime volte fatto il loro ingresso all'interno del museo nelle vesti di curatori, le ragioni che li animavano, così come il modo in cui talvolta erano percepiti, differiva da ciò che questa pratica curatoriale implica nell'accezione in cui viene intesa dalla fine del XX secolo ad oggi.

Oramai, infatti, gli interventi degli artisti non sono più considerati da parte del museo come affronti o minacce, come era, appunto, nel contesto della critica istituzionale.³⁰⁹ Al contrario, si riconosce il potenziale di tali interventi sia nel rinnovare le pratiche espositive sia nell'ampliare le prospettive che il museo offre dal punto di vista sociale, culturale ed educativo.

3.2.2 La nascita del modello curatoriale

A partire dagli anni Ottanta, la nozione di artista-curatore era ormai ben consolidata e questa prassi diventa un vero e proprio modello curatoriale. Successivamente, negli anni Novanta, il *format* della *carte blanche* registra un notevole aumento, con una diffusione significativa in Francia, Inghilterra e negli Stati Uniti. In particolare è stato adottato dalle istituzioni più grandi, come il *Louvre* e il *Museo d'Orsay*, la *National Gallery* e il *British Museum*, il *MoMA* e il *Museo di Brooklyn*.³¹⁰

Dal momento che già piccoli musei e musei regionali iniziarono a sperimentare queste pratiche, risulta assai complicato e quasi impossibile stabilire effettivamente quale istituzione ne abbia segnato il primato di questa pratica.³¹¹ Ciò che invece, è possibile affermare è che la *carte blanche* sorge in un contesto di significative trasformazioni all'interno dei musei. Infatti, il fenomeno di rinnovamento

³⁰⁹ G. Chevalier, «*Raid the Icebox 1, with Andy Warhol*» and *Institutional Critique: the Origins of Museum Interventions*, cit., pp. 141.

³¹⁰ M. Boucher, G. Chevalier, *Introduction*, cit., pp. 20-21.

³¹¹ V. Preston, *From outside to inside: Changing strategies and practices of institutional critique 1960-2014*, doctoral thesis in Philosophy, Birkbeck College, University of London, 2014, supervisors Dr. Fiona Candlin and Dr. Ben Cranfield, 2014, pp. 63-68.

architettonico degli spazi espositivi, l'ampliamento delle programmazioni e delle grandi mostre temporanee, ha plasmato inevitabilmente anche i tradizionali ruoli e le dinamiche preesistenti all'interno dei musei. Inoltre, i musei hanno assistito all'inserimento nell'economia legata all'intrattenimento e agli eventi, con il conseguente incremento di fonti finanziarie e delle partnership. Pertanto, in quest'ultima prospettiva, la *carte blanche* si configura come una forma di partnership perfettamente allineata alle trasformazioni che il museo ha attraversato negli ultimi trent'anni.³¹²

Tra i primi ed iconici esempi nordamericani di questo format espositivo, si annovera *The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable* di Joseph Kosuth del 1990, in cui l'artista-curatore seleziona oltre cento opere d'arte che erano state sino ad allora censurate per motivi di sesso, religione o politica.³¹³

Un altro esempio significativo è la mostra *Mining the Museum* realizzata nel 1992 da Fred Wilson, dove le opere d'arte della collezione della *Baltimore Historical Society* sono state allestite all'interno di un museo etnografico. Egli, riconosciuto da alcuni nel canone della critica istituzionale, ha ripensato, attraverso metodologie curatoriali innovative, la narrativa che i musei avevano adottato sino ad ora in merito a questioni etniche, sociali e politiche, al fine di proporre nuove narrazioni.³¹⁴

Nel 1996, l'artista tedesco Hans Haacke, già precedentemente citato nel contesto della critica istituzionale, fu protagonista di una *carte blanche*, rispondendo all'invito ricevuto dal *Museum Boijmans Van Beuningen* di Rotterdam.³¹⁵ L'istituzione olandese, infatti, è stata pioniera di questa strategia, adottando questa prassi come strumento di autoriflessione e critica.³¹⁶ Così, dunque, la realizzazione della mostra *Ansichtssachen / Viewing Matters* fu per Haacke un'occasione per dare nuova forma

³¹² M. Boucher, G. Chevalier, *Introduction*, cit., pp.16-17.

³¹³ V. Preston, *From outside to inside: Changing strategies and practices of institutional critique 1960-2014*, cit., pp. 63-68.

³¹⁴ R. Greenberg, *Carte Blanche Exhibitions and Institutional Critique: Public Movement's National Collection and Debriefing II, Tel Aviv Museum 2015*, cit., p.135 e V. Preston, *From outside to inside: Changing strategies and practices of institutional critique 1960-2014*, cit., pp. 69-83.

³¹⁵ V. Rossi, *La mostra "Ansichtssachen / Viewing Matters" di Hans Haacke*, in "Nuova Museologia", 2019, 40, p. 34.

³¹⁶ F. Vincent, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, cit., pp. 21-22.

alla collezione di questa istituzione, per esplorare il rapporto tra le dinamiche economiche e la produzione artistica, nonché per riflettere sul concetto stesso di collezione. Egli, infatti, dichiarò:

*Entering the storage vault of a museum is like going into a Wunderkammer. Artifacts of all sizes and value, produced by individuals (some nameless) of diverse historical periods and reputations, hang indiscriminately next to each other and sit together intimately on shelves or on floor. Close packing is the governing principle. This is the collection.*³¹⁷

3.2.3 Esempi e modelli nelle istituzioni museali internazionali

Più recentemente, diverse istituzioni hanno integrato questo *format* nella loro regolare programmazione espositiva, conferendogli un ruolo distintivo nella propria identità museale.

Ne è l'esempio più significativo il *Palais de Tokyo*, che ha riservato a questa pratica un ciclo completo della sua programmazione e ne ha fatto quindi una metodologia cardine delle proprie politiche espositive.³¹⁸

Infatti, dal 2006, con l'arrivo del nuovo direttore Marc-Olivier Wahler, l'istituzione parigina ha assistito ad un'importante rinnovamento del programma espositivo.³¹⁹

L'intento di Wahler era non solo di promuovere nuove forme di ibridazioni culturali ma anche, come lui stesso ha dichiarato, quello di “*remettre l'artiste au centre des processus décisionnels*”³²⁰. Pertanto, egli ha invitato importanti artisti internazionali

³¹⁷ V. Rossi, *La mostra "Ansichtssachen / Viewing Matters" di Hans Haacke*, in "Nuova Museologia", 2019, 40, p. 32. Trad. “Entrare nel *caveau* di un museo è come entrare in una *Wunderkammer*. Manufatti di ogni dimensione e valore, prodotti da individui (alcuni senza nome) di diversi periodi storici e reputazioni, sono appesi indiscriminatamente uno accanto all'altro e siedono intimamente insieme sugli scaffali o sul pavimento. Il principio guida è l'imballaggio compatto. Questa è la collezione.”.

³¹⁸ Palais de Tokyo, *Carte Blanche*, <https://palaisdetokyo.com/explorer/?s=carte%20blanche> [ultimo accesso 20 gennaio 2024].

³¹⁹ C. Moeder, *Ugo Rondinone et l'actualité de l'artiste-commissaire*, “Marges”, 12, 2011, pp. 24-26.

³²⁰ Palais de Tokyo: *l'artiste au centre. Interview de Marc-Olivier Wahler*; in “Art press”, 319, 1 gennaio 2006, s.n.p.; <https://www.artpress.com/2006/01/01/palais-de-tokyo-lartiste-au-centre/> [ultimo accesso 21 gennaio 2024]. Trad. “rimettere l'artista al centro dei processi decisionali” (traduzione della scrivente).

ha offerto loro la piena libertà di esprimere e comunicare le proprie creazioni all'interno dell'ampio spazio, che è stato di volta in volta ripensato.³²¹ Inoltre, al *Palais de Tokyo*, gli artisti sono invitati non solo alla realizzazione di una mostra, bensì viene chiesto loro di elaborare a tutti gli effetti un programma che possa dare vita ad una dimensione unica e spettacolare attraverso la loro visione distintiva.³²²

Dal 2007, si sono susseguite numerose esposizioni assegnando l'autonomia curatoriale a diversi artisti del panorama contemporaneo, alcuni dei quali Ugo Rondinone³²³ (2007), Jeremy Deller (2008) e Adam McEwen (2010), Alexandre Singh (2011), John M Armleder (2011), Philippe Parreno³²⁴ (2013), Tino Sehgal (2016), Camille Henrot³²⁵ (2017), Tomàs Saraceno (2018), Anne Imhof³²⁶ (2021). Inoltre, in merito a questa prestigiosa istituzione della scena artistica francese ed internazionale, è interessante fare una breve considerazione in relazione al dialogo sviluppato tra il Palais de Tokyo e la Collezione Pinault. Negli ultimi anni, queste due istituzioni francesi hanno instaurato un proficuo scambio, evidenziato specialmente attraverso numerosi prestiti effettuati dalla Pinault, tra cui spiccano l'opera *Axial Age* di Sigmar Polke e i lavori di Anne Imhof.

In aggiunta, questo rapporto di ispirazione, specialmente da parte della Collezione Pinault, emerge chiaramente nell'introduzione della formula della *carte blanche* agli

³²¹ H. Meisel, J.B. Minnaert, D. Schulmann, *L'Histoire du Palais de Tokyo de 1937 à nos jours, et jusqu'à demain*, in "Magazine Palais", 15, 2012.

³²² C. Moeder, *Ugo Rondinone et l'actualité de l'artiste-commissaire*, cit., pp. 24-26.

³²³ A. Guarracino, *The Third Mind Paris, Palais de Tokyo*, in "Exibart", 14 novembre 2007; <https://www.exibart.com/around/fino-al-3-i-2008-the-third-mind-paris-palais-de-tokyo/> [ultimo accesso 18 gennaio 2024].

³²⁴ A. Pfeiffer, *Artist Philippe Parreno is given carte blanche to curate a multi-media exhibition at Paris' Palais de Tokyo*, in "Wallpaper*", 23 ottobre 2013; <https://www.wallpaper.com/art/artist-philippe-parreno-is-given-carte-blanche-to-curate-a-multi-media-exhibition-at-paris-palais-de-tokyo> [ultimo accesso 17 gennaio 2024].

³²⁵ J. Parton, *Camille Henrot: Paris*, in *The Burlington Magazine*, vol. 160, 1378, gennaio 2018, pp. 59-60.

³²⁶ *Carte Blanche à Anne Imhof, au Palais de Tokyo*; <https://www.pinaultcollection.com/fr/carte-blanche-anne-imhof-au-palais-de-tokyo> [ultimo accesso 18 gennaio].

artisti. Inoltre, la presenza di Emma Lavigne³²⁷, che ha diretto il *Palais de Tokyo* dal 2019 al 2022 e successivamente è diventata la direttrice della Collezione Pinault nella nuova sede parigina, sottolinea ulteriormente la connessione e la continuità di queste due istituzioni di spicco nel panorama culturale.

Tornando all'evoluzione della *carte blanche*, tra le altre istituzioni che dall'inizio del XXI secolo hanno adoperato questo *format* vi è anche lo *Spencer Museum of Art* dell'Università del Kansas, che ha commissionato a cinque artisti tre progetti curatoriali, che sono stati: *Stop Look Listen: An Installation* di Janet Davidson-Hues e Maria Velasco tra il 2007 e il 2008, *Visita di Ernesto Pujol* del 2011 e *An Errant Line* di Ann Hamilton e Cynthia Schira del 2013.³²⁸

In questo caso, attraverso la *carte blanche*, i progetti espositivi, ciascuno con una propria forma, organicità e metodologia, sono stati un'occasione per l'istituzione museale di Lawrence di presentare, secondo nuovi schemi e sguardi, la propria collezione, con opere tratte dal deposito, ma anche con nuove opere create appositamente per le mostre. Così, per l'appunto, la stessa curatrice museale dello *Spencer Museum*, Susan Earle, la quale ha collaborato con gli artisti ai tre progetti, ha affermato: “*All three projects, in different ways, moved objects from the past into the present, and questioned display strategies and concepts in the process*”³²⁹. Inoltre, è interessante sottolineare che, nella mostra realizzata 2013, così come è stato per le mostre realizzate presso la Collezione Pinault, le due artiste Hamilton e Schira concepito per il percorso espositivo due diverse installazioni in dialogo tra loro.³³⁰

³²⁷ Emma Lavigne, è una storica dell'arte e curatrice d'arte nota per il suo percorso impeccabile. Iniziata la sua carriera di curatrice nel 2000 presso la Cité de la musique nel 2000, è stata direttrice del Centre Pompidou nel 2008, del Pompidou-Metz nel 2015 e nel 2017 ha curato la Biennale de Lyon. Ha ricoperto il ruolo di presidente del *Palais de Tokyo* il 2019 e il 2021, prima di subentrare alla figura di Martin Bethenod alla direzione generale della Collezione Pinault, affiancando la figura di Bruno Racine. In E. Lequeux, *La conservatrice Emma Lavigne quitte le Palais de Tokyo pour la collection Pinault*, in “Le Monde”, 14 settembre 2021; https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/09/13/emma-lavigne-quitte-le-palais-de-tokyo-pour-la-collection-pinault_6094525_3246.html [ultimo accesso 20 gennaio 2024].

³²⁸ S. Earle, *From Road Signs to Errant Lines: carte-blanche artist projects re-imagine ideas and collections at the Spencer Museum of Art*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche*, cit., pp. 199-223; <https://doi.org/10.7202/1052667ar>.

³²⁹ Ivi, p. 221. Trad. “Tutti e tre i progetti, in modi diversi, hanno spostato gli oggetti dal passato al presente e nel frattempo hanno messo in discussione strategie e concetti espositivi.”

³³⁰ S. Earle, *An Errant Line: Ann Hamilton / Cynthia Schira*; https://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/figura/figura_project_description.pdf [ultimo accesso 16 gennaio 2024].

In conclusione, queste sono state le parole della stessa curatrice che ha invitato gli artisti, significative per comprendere gli obiettivi e le opportunità di tale strategia curatoriale:

Each commission utilized, in different ways, the museum's collection, both as displayed and in storage. My aim was to give the artists ample access and permission to allow them to pursue their vision—hoping to enact the theory that “curating could be about making impossible things possible” —as articulated by Hans Ulrich Obrist based on the suggestion of artist Alighiero Boetti early on in his career.³³¹

Un'altro esempio esplicativo è la mostra *National Collection*, curata e esposta nel 2015 dal gruppo artistico Public Movement presso il Museo d'Arte di Tel Aviv. L'esposizione, composta da due parti, appartiene alla pratica della *carte blanche* seppur riformulando radicalmente il modo in cui opere d'arte, artisti, spazi espositivi e, di primaria importanza, i visitatori del museo vengono impiegati.³³²

Invece di esporre opere dalla collezione, la mostra presenta due performance, *National Collection* e *Debriefing Session II*, che danno vita alle opere d'arte allestite sulle pareti. Inoltre, attraverso il suo approccio innovativo, la *National Collection* si distingue per il coinvolgimento attivo del pubblico, orchestrando un evento performativo globale finalizzato a mettere in luce le identità nazionali e culturali insite nella collezione. Pertanto, la mostra risulta un modello esplicativo in cui il modello della *carte blanche* implica non solo delle scelte espositive, ma anche l'ideazione e l'inserimento di opere performative all'interno del percorso espositivo.³³³

Sebbene si discosti dal tradizionale allestimento di una mostra, un ultimo progetto di *carte blanche* è *The Observatory of Light* (2016), realizzata su invito della *Fondation*

³³¹ S. Earle, *From Road Signs to Errant Lines: carte-blancche artist projects re-imagine ideas and collections at the Spencer Museum of Art*, cit., p. 202. Trad. "Ciascuna commissione ha utilizzato, in modi diversi, la collezione del museo, sia quella esposta che quella in deposito. Il mio obiettivo era fornire agli artisti un ampio accesso e il permesso per consentire loro di perseguire la loro visione, – sperando di mettere in atto la teoria secondo cui “curare potrebbe significare rendere possibili cose impossibili – come articolato da Hans Ulrich Obrist sulla base del suggerimento dell'artista Alighiero Boetti all'inizio della sua carriera.”

³³² R. Greenberg, *Carte Blanche Exhibitions and Institutional Critique: Public Movement's National Collection and Debriefing II, Tel Aviv Museum 2015*, cit., pp. 133-151.

³³³ Ibidem.

LVMH de Paris da a Daniel Buren, il quale si è occupato per oltre cinquant'anni di realizzare opere d'arte *site-specific*. Questo intervento offre spunti di riflessione sulla reale libertà o sulle inevitabili limitazioni con cui l'artista è chiamato a confrontarsi, in quanto Buren dovette tener conto di diverse limitazioni e negoziazioni con l'istituzione museale.³³⁴ In merito, a questa riflessione inerente il reale libero arbitrio che l'artista riceve o dovrebbe ricevere negli inviti *carte blanche*, l'artista canadese Raphaëlle de Groot ha affermato:

*Une véritable carte blanche doit lui (à l'artiste) permettre de réaliser sa vision, cela bien entendu en tenant compte de contraintes inéluctables (temps, espace, ressources, etc.) qui, quoi qu'il en soit de son point de vue, font partie de tout projet de création, même les plus libres.*³³⁵

Ad ogni modo, gli esempi sino ad ora riportati sono solo alcune delle molteplici forme che questa pratica espositiva ha assunto nel contesto museale contemporaneo negli anni. A riguardo, Marilie Labonté, studiosa e ricercatrice presso il CIÉCO³³⁶ (*Collections et impératif événementiel/The Convulsive Collections*), ha svolto un'analisi approfondita, raccogliendo le diverse tipologie nelle seguenti categorie: *Intervention ponctuelle ou éphémère, Exposition temporaire, Programme e Résidence*.³³⁷ Labonté ha individuato nell'intervento “*ponctuelle o éphémère*” i progetti che coinvolgono un singolo artista, il quale è invitato ad inserire all'interno della collezione opere, performance o installazioni che siano ispirate agli oggetti già

³³⁴ J. Glicenstein, *Adhérer ou résister: la relation ambivalente des artistes aux musées*, cit., pp. 55-56.

³³⁵ R. De Groot, *Le musée comme terrain de création: gestes, affects, embarras et vies d'objets*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche*, cit., p. 244; <https://doi.org/10.7202/1052669ar>. Trad. “Una vera carta bianca dovrebbe consentirgli (all'artista) di realizzare la sua visione, tenendo ovviamente conto di inevitabili vincoli (tempo, spazio, risorse, ecc.) che, dal suo punto di vista, fanno comunque parte di ogni progetto creativo, anche i più liberi.”

³³⁶ Il CIÉCO, fondato nel 2014 da Mélanie Boucher, Marie Fraser e Johanne Lamoureux, è un importante centro di studi museologici in Quebec e Canada. Si concentra sui nuovi usi delle collezioni e dei musei d'arte, conducendo ricerche fondamentali e progetti di creazione in collaborazione con università, musei e istituzioni culturali. Questa iniziativa è di rilevanza cruciale per lo sviluppo della museologia, coinvolgendo ricercatori, creatori e professionisti museali e contribuendo all'innovazione nel campo, promuovendo il valore continuo delle collezioni d'arte. In *CIÉCO (Collections et impératif événementiel/The Convulsive Collections)*; <https://cieco.co/fr> [ultimo accesso 20 gennaio 2024].

³³⁷ M. Labonté, *L'artiste dans les collections: étude d'un phénomène muséal nouveau*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche*, cit., pp. 275-279; <https://doi.org/10.7202/1052670ar>.

esistenti nella collezione. Ne è un esempio, il lavoro di Franz West al *Kunsthistorisches Museum* di Vienna nel 1989 e 1990 o, ancora, l'esposizione di Raphaëlle de Groot al *Musée national des Beaux-arts du Québec* nel 2016, in cui l'artista ha mescolato oggetti trovati con elementi della collezione creando un'ampia installazione. “*L'exposition temporaire*” rappresenta una seconda categoria che riunisce diversi artisti in esposizioni permanenti o temporanee, progettate da conservatori o curatori esterni. Un esempio è l'esposizione *Présence discrète* al *Musée des beaux-arts de Dijon* nel 1983, dove 19 artisti hanno integrato opere contemporanee nelle sale permanenti.³³⁸ In *Programme*, l'autrice raccoglie le istituzioni che hanno introdotto le *carte blanche* a livello sistematico, come i programmi precedentemente citati *Artist's Eye* alla *National Gallery* di Londra, *Artist's Choice* al *MoMA* di New York, *Carte Blanche* al *Palais de Tokyo* o i programma del *Freud Museum* permanente dal 2009.

Labonté riporta poi il caso delle residenze artistiche, in cui gli artisti hanno la possibilità di lavorare a progetti a lungo termine all'interno delle stesse istituzioni o collezioni museali.

Inoltre vi è un'altra categoria, che il presente lavoro di ricerca consente di inserire tra le diverse forme di questo *format*. In questo caso il modello *carte blanche* è inteso quasi in senso metaforico, poiché non prevede la presenza attiva dell'artista nella progettazione del percorso espositivo. Bensì l'artista è chiamato ad intervenire all'interno degli spazi espositivi con il proprio punto di vista esclusivamente attraverso le sue opere ed il dialogo con il curatore ed il *team* curatoriale.

Si tratta infatti del caso delle mostre monografiche realizzate a Palazzo Grassi e Punta della Dogana, inserite dalla Collezione Pinault nel programma espositivo delle mostre *carte blanche*.

³³⁸ Ibidem.

3.3 Le sinergie tra artista e curatore nel contesto espositivo

3.3.1 La figura dell'artista

Come affermato fino ora, il modello curatoriale *carte blanche*, contrariamente alle mostre concepite in modo più convenzionale, pone l'artista al centro del processo decisionale. Per questa ragione, il *format* implica inevitabilmente un ripensamento del ruolo del curatore e dell'artista all'interno dei musei e nell'ideazione del progetto espositivo, che ne rappresenta un tratto distintivo ed innovativo.

Tuttavia, per comprendere in modo esaustivo quali equilibri siano stati modificati da questa pratica e riflettere sulle nuove sinergie che si sono instaurate nelle istituzioni museali, è necessario innanzitutto definire il ruolo dell'artista e del curatore e delineare la loro evoluzione nella storia della museologia e delle pratiche espositive.

Oggi l'idea di carta bianca offerta a un artista sembra alquanto scontato, eppure, questa prassi presenta una natura contraddittoria, che ha portato Jérôme Glicenstein a definire queste mostre come “*invitations paradoxales*”³³⁹. Questo paradosso risiede nel presupposto che l'artista intervenga in uno spazio e in una mansione non di sua competenza. Ricordiamo tuttavia che in passato gli artisti hanno spesso ricoperto il ruolo di organizzatori, curatori o museografi.³⁴⁰

Infatti, ancor prima che la figura del curatore facesse il suo ingresso nella storia delle pratiche espositive nella seconda metà del Novecento, la presenza degli artisti è sempre stata parte attiva all'interno dei musei.³⁴¹

Sin dal Rinascimento, infatti, numerosi artisti si sono occupati della gestione di collezioni reali o principesche, pur non coinvolgendo ancora l'attività di esposizione al pubblico. In seguito, con alla nascita del museo in senso moderno, segnata dall'apertura del Louvre nel 1793, la figura dell'artista inizia ad occuparsi della classificazione, della catalogazione e della cura di opere d'arte ed oggetti da esporre.

³³⁹ J. Glicenstein, *Adhérer ou résister : la relation ambivalente des artistes aux musées*, cit., p. 57. Trad. “interventi paradossali” (traduzione della scrivente).

³⁴⁰ Ibidem e A. Vettese, *Si fa con tutto: il linguaggio dell'arte contemporanea*, cit., p. 96.

³⁴¹ Ibidem.

Nel corso della storia dei musei, inoltre, vi sono testimonianze della presenza di artisti addirittura nella costituzione di nuovi musei o nelle commissioni di selezione di opere d'arte, come, ad esempio, Jacques-Louis David, il quale presiedette gli orientamenti della Commissione del Museo Centrale delle Arti.

Dal XIX secolo, inoltre, alcuni artisti entrarono come membri nelle giurie nei *Salons* parigini, altri, invece, nell'organizzazione di esposizioni indipendenti in contrasto con gli esiti delle stesse giurie. Questa pratica consentì loro di presentare le opere d'arte respinte in quanto non conformi ai criteri estetici delle accademie. Un esempio rilevante fu la mostra personale di Gustave Courbet allestita presso il *Pavillon du réalisme* nel 1855 o, ancora, le mostre degli Impressionisti realizzate dal 1874 al 1886. In tali occasioni, il contributo degli artisti ha costituito una rottura cruciale con l'arte accademica, lasciando un'impronta indelebile nel corso dell'arte moderna.³⁴² Infatti, secondo quanto affermato da Bruce Altshuler in *Exhibitions that Made Art History*:

*The Impressionist exhibitions, mounted in Paris from 1874 to 1886, constitute the most important historical model for the artist-organized group shows that were central to the life of advanced art until the 1960s. Organized by an artists' society created to make its members work known to a growing market of art buyers and the critics who informed them, the Impressionist exhibitions coincided with an increasing number of shows created as alternatives to the stultified long-running Salon system.*³⁴³

Successivamente, durante gli anni della rivoluzione russa, un altro esempio esplicativo della presenza degli artisti nelle istituzioni museali fu l'impegno da parte di Kazimir Malevič, Vasilij Kandinskij e Vladimir Tatlin, nello sviluppo dei Musei della cultura artistica e della cultura pittorica di Mosca e di San Pietroburgo.³⁴⁴

³⁴² B. Altshuler, *Salon to Biennial, Exhibitions that Made Art History, Volume 1: 1863-1959*, Londra, Phaidon, 2008, pp. 11-19, 33-46.

³⁴³ Ivi, p. 35. Trad. "Le esposizioni impressioniste, allestite a Parigi dal 1874 al 1886, costituiscono il modello storico più importante per le mostre collettive organizzate dagli artisti, centrali nella vita dell'arte avanzata fino agli anni Sessanta. Organizzate da una società di artisti creata per far conoscere il lavoro dei suoi membri a un crescente mercato di acquirenti d'arte e ai critici che li informavano, le mostre impressioniste coincisero con un numero sempre maggiore di mostre create come alternative al sistema del Salone in stallo." (traduzione della scrivente).

³⁴⁴ J. Glicenstein, *Adhérer ou résister : la relation ambivalente des artistes aux musées*, cit., p. 57.

Un altro esempio, a testimonianza della funzione congiunta artista-curatore nel panorama museale ed artistico tedesco degli anni Venti, è l'allestimento del *Kabinett der Abstrakten*, costruito nel 1927 dall'artista russo El Lissitzky su commissione di Alexander Dorner per il *Landesmuseum* di Hannover.³⁴⁵

Gli esempi, dunque, sono innumerevoli in ogni epoca e non sono mancati neppure nel contesto Oltreoceano, tra cui si annoverano Gertrude Vanderbilt Whitney, la scultrice, mecenate e fondatrice dell'omonimo *Whitney Museum of American Art* a New York, l'artista tedesca-americana Hilla Rebay, la quale fu la prima direttrice artistica del *Solomon R. Guggenheim Museum a New York* e l'artista e collezionista Katherine Dreier, co-fondatrice della *Société Anonyme* insieme a Marcel Duchamp e Man Ray.

Infine, un'ulteriore prova deriva dalla dichiarazione inerente l'amministrazione dei musei stipulata dall'artista costruttivista russo Alexander Rodchenko che nel 1919 afferma addirittura che:

(The) artists, as the only people with a grasp of the problems of contemporary art and as the creators of artistic values, are the only ones capable of directing the acquisition of modern works of art and of establishing how a country should be educated in artistic matters. ³⁴⁶

Pertanto, si può affermare che il ruolo degli artisti, sia esso istituzionalizzato o dovuto alla nascita di spazi autogestiti o mostre anti-istituzionali, ha sempre rappresentato un continuum nel contesto museale ed espositivo. Inoltre, ancor più importante, questa figura ha da sempre rappresentato un elemento distintivo e fondamentale per l'evoluzione delle pratiche espositive e per la storia stessa dell'arte. Tuttavia, più recentemente, con l'intensificazione del programma espositivo da parte delle istituzioni museali e con l'emergere di nuove figure autonome del critico e del

³⁴⁵ S. Zuliani, *Alexander Dorner, The Way Beyond "Museum"*, in C. Marra, C. Zambianchi (a cura di), "Teorie e poetiche del 'piano b'", vol. 1, 1, 2016, pp. 321-340. Inoltre, l'artista russo aveva già realizzato nel 1926 il celebre *Ambiente per mostre* per l'esposizione internazionale d'arte di Dresda.

³⁴⁶ A. Rodchenko, *Declaration on the Museum Management (1919)*, in S. O. Khan-Magomedv, *Rodchenko: The Complete Work*, Cambridge Mass: MIT Press, 1987, p. 288. Trad. "(Gli) artisti, in quanto uniche persone che comprendono i problemi dell'arte contemporanea e in quanto creatori dei valori artistici, sono gli unici in grado di guidare l'acquisizione di opere d'arte moderne e stabilire il modo in cui un paese dovrebbe essere educato in materia artistica." (traduzione della scrivente).

curatore, si è assistito all'inevitabile differenziazione dei ruoli professionali, nonché alla crescente esclusione degli artisti dal contesto espositivo.

Più recentemente, invece, il *format* che invita l'artista a far parte del *team* curatoriale mira a riconoscere, valorizzare ed istituzionalizzare il potenziale innovativo che gli artisti apportano nelle pratiche e nel programma espositivo.

In conclusione, dagli anni Novanta in poi, la pratica della *carte blanche* si è proposta di restituire all'artista la funzione che, nel corso della storia, aveva già ampiamente ricoperto. Così, dunque, l'invito rivolto agli artisti per far parte del *team* curatoriale si propone come obiettivo primario il riconoscimento, la valorizzazione e l'istituzionalizzazione del potenziale innovativo che gli artisti apportano alle pratiche e al programma espositivo.

3.3.2 La figura del curatore

Il ruolo del curatore, nell'accezione più ampia del termine, ha sempre fatto parte della storia della museologia, emergendo parallelamente alla nascita dei primi allestimenti nelle *Wunderkammer* e nelle prime gallerie private, così come nelle prime esposizioni dei musei nel contesto moderno. Si tratta, infatti, di un ruolo indispensabile poiché non solo si occupa della selezione e cura delle opere, ma anche dell'organizzazione e presentazione all'interno degli spazi, rispondendo così a un'importante esigenza nel contesto espositivo.

Negli anni, questo ruolo ha subito una trasformazione significativa, passando da una figura principalmente associata alla gestione di collezioni a un professionista creativo coinvolto attivamente nel processo curatoriale. Per adoperare le parole di Anne Whitelaw: “*The defining parameters of this function have shifted, as Deborah*

*Meijers suggests in her contribution, from the curator as 'arbiter of taste' to that of 'exhibition auteur' ”*³⁴⁷.

Infatti, con l'avvento dell'arte concettuale e della critica istituzionale, i curatori hanno esteso i confini del proprio ruolo, acquistando una maggiore autorialità e riconoscendo la loro significativa influenza nel progettare le esposizioni e nel creare cataloghi e testi narrativi.³⁴⁸

In particolare, tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, Harald Szeemann, figura chiave nella storia della curatela, ha contribuito in modo significativo all'emergere del curatore indipendente.³⁴⁹ La sua visione rivoluzionaria si è concretizzata in mostre innovative come *When Attitudes Become Form* (1969), *Documenta 5* (Kassel, 1972), *Junggesellenmaschinen* (Bern, 1975) e *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (Zürich, 1985), con cui ha profondamente influenzato le dinamiche curatoriali ed aperto la strada ad una maggiore libertà espressiva del curatore.³⁵⁰

Egli, infatti, è riconosciuto a livello internazionale come “[...] inventore della figura del curatore così come la conosciamo a tutt'oggi e di un'originale metodologia curatoriale indissolubile dal suo pensiero anticonformista e dal suo idealismo”³⁵¹. Tuttavia ci sono numerose altre figure che hanno giocato un ruolo chiave nel rifinire il lavoro curatoriale, alcuni esempi sono Johannes Cladders, Anne d'Harnoncourt, Werner Hofmann, Walter Hopps, Pontus Hultén, Jean Leering, Lucy Lippard, Franz

³⁴⁷ A. Whitelaw, *Reviewed Work(s): Thinking About Exhibitions by Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne*, in “Canadian Art Review”, vol. 22, 1/2, 1995, p. 114; <https://www.jstor.org/stable/42630542> [ultimo accesso 16 gennaio 2024]. Trad. “I parametri fondamentali di questa funzione si sono spostati, come suggerisce Deborah Meijers nel suo contributo, dal curatore inteso come "arbitro del gusto" a quello di "autore dell'esposizione”.

³⁴⁸ D. J. Meijers, *The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?*, in R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, Londra, Routledge, 1996, pp. 5-14.

³⁴⁹ A. Stazzone, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre*, (2014), Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2015.

³⁵⁰ D. J. Meijers, *The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?*, cit., p. 5. Uno dei cambiamenti più rilevanti è la pratica di esporre le opere non più solo secondo un criterio cronologico o per categorie stilistiche, bensì, come dichiarato dalla storica dell'arte Deborah Meijers, “*The aim is to reveal correspondences between works from what may be very distant periods and cultures. These affinities cut across chronological boundaries as well as the conventional stylistic categories implemented in art history.*” Trad. “L'obiettivo è quello di rivelare corrispondenze tra opere appartenenti a periodi e culture anche molto distanti. Queste affinità trascendono i confini cronologici così come le categorie stilistiche convenzionali implementate nella storia dell'arte.” (traduzione della scrivente).

³⁵¹ A. Stazzone, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre*, cit., p. 15.

Meyer, Seth Siegelau e Walter Zanini, ai quali il curatore svizzero Hans Ulrich Obrist ha dedicato il volume di interviste *A Brief History of Curating*.³⁵²

Nel contesto curatoriale italiano, invece, emerge il critico d'arte Germano Celant, il quale ha plasmato il contesto artistico italiano ed internazionale, nonché il modo in cui l'arte viene concepita, esposta e compresa.³⁵³

Ciascuno di loro ha ridefinito le gerarchie interne nel sistema dell'arte ed ha rinnovato l'importanza stessa della figura curatoriale, oltre che le singole opere d'arte e gli artisti.

Negli anni Novanta, la proliferazione di curatori indipendenti testimonia la notevole visibilità e rilevanza di questa figura nel panorama artistico, suscitando un crescente interesse da parte di numerosi critici e studiosi.

Tuttavia, nonostante la ricchezza di scritti in materia, la disciplina della curatela si presenta ancora oggi come un mosaico di opinioni, considerazioni, e modelli, sfuggendo ad una visione complessiva ed univoca.

Infatti, a differenza della figura moderna del critico d'arte, la quale ha acquisito una sua fisionomia autonoma dalla seconda metà del XVIII secolo³⁵⁴, la vera *raison d'être* del curatore rimane in gran parte indefinita.³⁵⁵

Ognuno dei protagonisti citati, così come numerose altre figure influenti nel panorama curatoriale, hanno operato, o operano, in modo completamente singolare.

Così, infatti, Christophe Cherix, nella prefazione del libro *A Brief History of Curating*, ha dichiarato:

*No real methodology or clear legacy stands out in spite of today's proliferation of courses in curatorial studies. The curator's role, [...] appears already built into preexisting art professions, such as museum or art center director (Johannes Cladders, Jean Leering, or Franz Meyer), dealer (Seth Siegelau, for example), or art critic (Lucy Lippard).*³⁵⁶

³⁵² H. U. Obrist, *A Brief History of Curating*, (2009), Zurich, JRP Ringier, 2018.

³⁵³ G. Celant, *The story of (My) Exhibitions*, Milano, Silvana Editoriale, 2021.

³⁵⁴ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., pp. 148-149.

³⁵⁵ C. Cherix, *Preface*, in H. U. Obrist, *A Brief History of Curating*, cit., p. 6.

³⁵⁶ Ibidem. Trad. "Nonostante l'odierna proliferazione di corsi di studi curatoriali, non emerge alcuna metodologia reale o un'eredità chiara. Il ruolo del curatore, [...] appare già integrato in professioni artistiche preesistenti, come direttore di museo o centro d'arte (Johannes Cladders, Jean Leering o Franz Meyer), commerciante (Seth Siegelau, per esempio), o critico d'arte (Lucia Lippard). (traduzione della scrivente).

Sempre nel delineare l'essenza eterogenea del curatore nella società contemporanea, Stefania Zuliani, attraverso il contributo del sociologo e filosofo polacco Bauman, afferma:

Per Zygmunt Bauman è questo il curatore, un personaggio necessariamente eclettico - a un tempo animatore, pusher e fratello dell'artista, un creatore di comunità, qualcuno che fa lavorare la gente e che fa che le cose accadano, suggerendo idee e interpretazioni - una figura esclusiva che secondo il teorico della *modernità liquida* ha tutto il prestigio e la debolezza di chi si trova a fronteggiare senza altri strumenti che la propria allarmata sensibilità al presente l'instabilità di una condizione epistemologica priva di saldi riferimenti, sfuggente, imprevedibile.³⁵⁷

Inerente alla figura del curatore, tema ampiamente trattato da Chiara Bertola, emerge che:

Il tema della cura dell'arte è un tema cruciale in questi ultimi anni che, secondo me, non è ancora stato sufficientemente analizzato o recepito nella sua vera essenza. D'altra parte, la figura del curatore è relativamente recente e le fasi della sua definizione ed evoluzione sono legate al modificarsi del concetto di esposizione o mostra d'arte a partire dalla fine degli anni Sessanta fino alla fine degli anni '90. Mi sembra che sia molto facile confonderla con altre figure limitrofe come il direttore di museo, l'architetto, il giornalista d'arte, il manager... Ma forse perché, in qualche modo, il lavoro del curatore racchiude in sé aspetti che appartengono a tutte queste professioni.³⁵⁸

La figura del curatore, dunque, presenta un'essenza mutevole per eccellenza, in quanto si è sempre dovuto confrontare con le necessità spaziali, temporali e culturali dell'arte e delle pratiche espositive³⁵⁹.

Nel panorama contemporaneo, egli agisce in contesti molto diversi, come istituzioni museali, collezioni private, mostre temporanee, grandi esposizioni internazionali e biennali. Occupandosi di una vasta pluralità di mansioni, che coinvolgono aspetti

³⁵⁷ S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenza della critica d'arte contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, p. 40.

³⁵⁸ C. Bertola, *Curare l'arte (electa, 2008)*, in "Exibart", Libri_presentazioni, 22 dicembre 2008; https://www.exibart.com/libri-ed-editoria/libri_presentazioni-curare-larte-electa-2008/ [ultimo accesso 25 gennaio 2024].

³⁵⁹ Infatti, le pratiche curatoriali, per loro stessa natura, sono mutevoli ed intrinsecamente legate all'evoluzione della produzione artistica, soprattutto per quanto riguarda la materialità e la spazialità delle opere e delle installazioni. A. Vettese, *Si fa con tutto: il linguaggio dell'arte contemporanea*, cit., p. 96.

tecniche e pratiche, quanto scelte artistiche e concettuali, dimostra di essere una figura poliedrica il cui ruolo varia costantemente in base ai progetti curatoriali, ai contesti che lo ospitano ed alle sinergie che si creano. Pertanto, tale ruolo richiede inevitabilmente una pluralità di competenze e un ricco bagaglio culturale. La sua *expertise* spazia dalla conoscenza approfondita dell'arte contemporanea e storica alla comprensione delle dinamiche culturali e sociali che influenzano il mondo dell'arte.³⁶⁰

Infatti, specialmente in tempi più recenti, in cui il sistema dell'arte è dettato dalla globalizzazione, da un'intensificazione degli eventi e da ritmi sempre più sostenuti, le nuove generazioni di curatori devono possedere una formazione internazionale, essere costantemente informati sugli sviluppi più significativi nella scena artistica e ampliare le loro relazioni con artisti, collezionisti, galleristi, direttori di musei e centri espositivi.³⁶¹ Tra alcuni dei più rilevanti tra i curatori appartenenti alle nuove generazioni riconosciamo Hans Ulrich Obrist, Okwui Enwezor, Nicolas Bourriat, Jerome Sans, Francesco Bonami e Massimiliano Gioni.

Ad ogni modo, nel tentativo di delinearne un'immagine quanto più possibile complessiva, si può affermare che il curatore è un professionista altamente specializzato nel campo delle arti visive, responsabile degli allestimenti, degli aspetti inerenti l'organizzazione delle mostre, nonché l'ideazione del percorso espositivo secondo criteri estetici o concettuali da lui pensati. Pertanto egli non solo seleziona e dispone fisicamente le opere all'interno dello spazio espositivo, ma assume un ruolo cruciale nell'articolare il significato, il contesto e la narrativa inerenti le opere stesse. Infine si può affermare che negli ultimi decenni l'importanza del curatore risiede nella sua capacità di diversificare e arricchire la scena curatoriale, ma soprattutto di proporre nuove prospettive, favorire collaborazioni innovative e dare visibilità a artisti emergenti.

³⁶⁰ In alcuni casi si può persino affermare che la figura del curatore abbia in un certo senso sostituito la lontana figura del *connoisseur* e quella più recente di critico, in tempi recenti sempre più evanescente.

³⁶¹ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, cit., pp. 158-159.

3.3.3 Il dialogo tra curatore e artista e il concetto di mostra-opera

Come espresso nel libro *Thinking About Exhibitions* “(the) exhibitions have become the medium through which most art becomes known. Constantly reshaped by artists and curators, the exhibition has become a prominent and diverse part of contemporary culture.”³⁶² Pertanto, in questo contesto espositivo, lo stesso curatore assume il ruolo cruciale di mediatore tra l'artista, l'opera d'arte e il pubblico. Egli si pone come catalizzatore, interpretando e comunicando il significato dell'opera, facilitando la comprensione e la fruizione da parte del pubblico, e contribuendo alla costruzione di un dialogo significativo tra gli attori coinvolti nel contesto artistico.

Per l'appunto, la concezione di un percorso espositivo poggia essenzialmente sul dialogo instaurato tra il curatore e l'artista. Questo rapporto collaborazione reciproca ed interpretazione da parte del curatore è cruciale e consente di plasmare un'intensa sinergia che trasforma le opere d'arte in narrazioni visive stimolanti. Ad ogni modo, è bene specificare che generalmente, nonostante si tratti di un dialogo, la posizione del curatore è prevalentemente di interpretazione, di osservazione e di analisi nei confronti dell'artista e delle sue opere.

Nella *carte blanche*, il dialogo e la tradizionale relazione tra curatore ed artista viene sovvertito, promuovendo un rapporto intrinsecamente collaborativo e basato sulla comprensione reciproca delle visioni artistiche e degli intenti espositivi.

Da una parte, infatti, il curatore offre una prospettiva critica e contestuale, arricchendo il valore dell'opera e consentendone una fruizione più significativa, mentre, dall'altra, l'artista apporta la sua visione personale e la profondità emotiva della sua creazione artistica. Queste interazioni non solo spingono gli artisti ad esplorare nuovi approcci e concezioni artistiche, ma favoriscono anche un ambiente che stimola la creatività.

Tuttavia si tratta di un rapporto che mette in gioco diversi fattori e che cambia continuamente a seconda dei progetti. Ancora una volta, dunque, come sostiene

³⁶² R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, *Thinking About Exhibitions*, Londra, Routledge, 1996, p. I. Trad. “(le) mostre sono diventate il mezzo attraverso il quale la maggior parte dell'arte viene conosciuta. Costantemente rimodellata da artisti e curatori, la mostra è diventata una parte importante e diversificata della cultura contemporanea.” (traduzione della scrivente).

Werner Hofmann, “*the boundaries are fluid*”³⁶³ e come sottolinea Jérôme Glicenstein:

*The carte blanche thus represents a new form of conjoint practice— a dual expressivity—directly linking contemporary creation to its institutionalization, where the relationship between the parties concerned is neither completely visible nor completely equitable.*³⁶⁴

Infatti, la linea sottesa tra i due ruoli è sempre molto labile e la collaborazione prende forma in base a innumerevoli aspetti, creando dinamiche sempre nuove anche tra altri attori del contesto artistico ed espositivo. Nel definire l’equilibrio che si instaura in questo contesto, Lilian Cameron, nel libro *Curating Art Now*, afferma:

*“The museum curator's role (and skill) lies in proposing the invitation to an artist, negotiating between that artist and other colleagues and departments, and knowing when to step back as well as forward to support them.”*³⁶⁵

Una delle criticità o considerazioni che, invece, sono emerse in merito a questo *format* riguarda il ripensamento dell’autorità stessa della figura del curatore.

Glicenstein ha affermato che nel momento in cui un artista, o una figura esterna, svolge compiti analoghi a quelli di un curatore, come la selezione, l'organizzazione e l'allestimento delle opere o la stesura di testi critici e tematici, potrebbe condurre a pensare che “l’attività dei professionisti museali possono essere ridotti a una funzione puramente tecnica, che è un modo implicito di mettere in prospettiva la loro autorità o le loro competenze.”³⁶⁶

³⁶³ H. U. Obrist, *A Brief History of Curating*, cit., p. 6. Trad. “i confini sono fluidi” (traduzione della scrivente).

³⁶⁴ J. Glicenstein, *Adhérer ou résister: la relation ambivalente des artistes aux musées*, cit., p. 67. Trad. “La carta bianca rappresenta quindi una nuova forma di pratica congiunta – un’espressività duellante – che collega direttamente la creazione contemporanea alla sua istituzionalizzazione, dove il rapporto tra le parti interessate non è né completamente visibile né completamente equo.” (traduzione della scrivente).

³⁶⁵ L. Cameron, *Curating Art Now*, London, Lund Humphries, 2022, cit., p. 58. Trad. “Il ruolo (e l’abilità) del curatore del museo consiste nel proporre l’invito a un artista, nel negoziare tra l’artista e gli altri colleghi e dipartimenti e nel sapere quando fare un passo indietro o avanti per sostenerlo.” (traduzione della scrivente). All’interno dello stesso libro l’autrice riporta inoltre un’analisi ben delineata del ruolo degli artisti come curatori nell’ambito internazionale delle biennali.

³⁶⁶ J. Glicenstein, *Adhérer ou résister : la relation ambivalente des artistes aux musées*, cit., p. 58.

Questa rivoluzione dei ruoli, inoltre, oltre a rompere i tradizionali equilibri comporta l'apertura a nuove ed infinite prospettive e riflessioni nel contesto museale, generando infinite modalità di collaborazione nel processo di ideazione e realizzazione delle mostre.

Nel corso del XX secolo, con quella che Bruce Altshuler definisce “*the rise of the curator as creator*”³⁶⁷, il curatore assume una nuova aura e trasforma il processo espositivo da mediazione di opere d'arte alla realizzazione di un vero e proprio atto creativo.

Alcuni hanno continuato a sostenere l'idea secondo la quale il curatore avrebbe dovuto limitarsi, come avrebbe detto Achille Bonito Oliva, ad *apparecchiare* le opere d'arte, senza integrarle all'interno di una costruzione narrativa.³⁶⁸ Altri invece si sono mostrati particolarmente ostili all'idea che il curatore fosse effettivamente autore del progetto e stentano ad attribuire una valenza artistica a questa pratica.

Nel 2012, nel suo libro *Art Power*, Boris Groys in merito al ruolo assunto dal curatore afferma:

[...] un'immagine deve parlare da sola; deve convincere immediatamente lo spettatore, in silenziosa contemplazione, del suo valore. Le uniche condizioni per esporre l'opera dovrebbero essere mura bianche e una buona illuminazione. Teoria e narrazione sono distrazioni e vanno soppresse.[...] Il curatore non può che collocare, contestualizzare e narrativizzare le opere d'arte, e questo porta inevitabilmente alla loro relativizzazione.³⁶⁹

Pertanto, in linea con quanto emerso nell'ambito della critica istituzionale, Groys sottolinea che anche l'allestimento più eccellente e il percorso espositivo più innovativo possono rappresentare, comunque, una deviazione dal valore e dal messaggio intrinseco delle opere d'arte. Sempre con un approccio particolarmente critico, egli associa la pratica del curatore indipendente, nonché quella del curatore museale, direttamente al mercato d'arte, consapevole di quanto l'esposizione di un'opera d'arte all'interno di uno spazio espositivo possa accrescerne il valore non

³⁶⁷ B. Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, H. N. Abrams, New York, 1994, p. 236. Trad. “l'ascesa del curatore come creatore”. (traduzione della scrivente).

³⁶⁸ S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenza della critica d'arte contemporanea*, cit.

³⁶⁹ B. Groys, *Art Power*, Milano, Postmedia, 2012, p. 53.

solo dal punto di vista estetico che economico.³⁷⁰ In aggiunta, Groys definisce il curatore come “un artista radicalmente laico, [...] un artista che ha perso l’aura dell’artista, che non ha più poteri magici di trasformazione a sua disposizione, che non può dotare gli oggetti di uno status artistico”³⁷¹, ma che al contrario abusa delle opere rendendole profane.

Altri, contrariamente a Groys, attribuiscono invece al processo curatoriale come un vero e proprio atto creativo, in grado di apportare un valore aggiunto alle opere d’arte in dialogo e alla stessa figura dell’artista.

In tal senso, la critica d’arte Angela Vettese sostiene che:

Il curatore si propone come un mediatore tra ipotesi di lavoro artistico e la loro realizzabilità sul piano pratico, ma anche in termini di rilevanza teorica. Non è solo uno storico né solo un facilitatore ed è per questo che, nel migliore dei casi, si incunea come co-autore delle mostre personali e delle opere che vi sono contenute, e diventa egli stesso un autore delle mostre collettive concepite in quanto *sovra-opere*.³⁷²

In particolar modo, nelle mostre collettive il curatore viene considerato come vero e proprio autore, o coautore, del progetto espositivo e la mostra quindi diviene un’entità artistica complessiva, o, per riprendere le parole di Vettese “un’opera di opere”³⁷³, concepita appositamente concepita per lo spazio che la ospita.³⁷⁴ Alcuni progetti esplicativi di questo concetto possono essere ritrovati nella mostra *Spaces* (1969) curata da Jennifer Licht presso il MoMa di New York, nella summenzionata mostra di Harald Szeemann, *When Attitude Become Form* (1969), e nel progetto per la Biennale di Venezia del 1993, concepito da Achille Bonito Oliva come un’opera corale degli artisti che ne presero parte.³⁷⁵

Tuttavia, nonostante ci siano state alcune posizioni ideologiche che tendono ad innalzare la figura del curatore come autore ed artista, altri sostengono che egli

³⁷⁰ Ivi, pp. 51-61.

³⁷¹ Ivi, pp. 59-60.

³⁷² A. Vettese, *Si fa con tutto: il linguaggio dell’arte contemporanea*, cit. p. 96.

³⁷³ Ivi, p. 99.

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ Ibidem.

svolga un lavoro che, seppur creativo e concettuale, è diverso dall'atto creativo dell'artista.

A tal proposito, Olivier Delavallade, curatore ed ex-direttore artistico dell'evento *L'Arts dans les chapelles*, che dal 1992 invita gli artisti a dare vita ad opere in stretto dialogo con le architetture della Bretagna, in un'intervista del 2009, alla domanda se una mostra può considerarsi una creazione artistica e personale del curatore, risponde:

*Non, Je ne crois pas. Je ne suis pas artiste. Je me méfie des curateurs-créateurs. En revanche, je trouve souvent intéressantes les cartes blanches données à des artistes. [...] Mon intervention principale se situe dans le choix de la chapelle. Je marie l'artiste et le lieu. Après, ils vivent leur vie...*³⁷⁶

Se sino ad ora si è analizzato il ruolo e l'autorialità del curatore all'interno del processo curatoriale, risulta essenziale prendere in considerazione il ruolo dell'artista coinvolto in tale processo. Presupponendo che il ruolo dell'artista è intrinsecamente legato a quello di autore e creatore, ci si pone ora la questione di definire quale sia l'essenza stessa dell'artista nel processo curatoriale.

Nelle mostre curate da artisti, così come avviene nelle mostre *carte blanche*, seppur l'artista assume il ruolo di curatore, egli mantiene ugualmente la sua entità di artista. Come viene esplicitato da Marc-Olivier Wahler, ideatore del *format carte blanche* nel programma espositivo presso il *Palais de Tokyo*, in un'intervista del 2007:

Je ne sais pas s'il existe une relation artiste-curateur. Un artiste reste un artiste intégralement, y compris dans son rôle de curateur. Pour moi, qui reste toujours un curateur, c'est surtout une expérience extraordinaire, l'occasion d'apprendre

³⁷⁶ P. L. Rinuy et al., *La question du commissariat d'exposition*, in "Marges", 10, 2010, p. 118; <http://journals.openedition.org/marges/505>. Trad. "No, non ci credo, non sono un artista. Sono diffidente nei confronti dei curatori-creatori. D'altro canto trovo spesso interessante la carta bianca data agli artisti. Il mio intervento principale risiede nella scelta della cappella. Sposo l'artista e il luogo. Poi vivono la loro vita..." (traduzione della scrivente).

*au contact d'un artiste d'autres manières de faire, de mettre en scène, de présenter l'art.*³⁷⁷

Ad ogni modo si tratta di distinzioni prevalentemente concettuali e non distinguibili nella concretezza delle azioni svolte. Inoltre, al fine di riportare una visione complessiva della figura dell'artista nel suo ruolo curatoriale risulta essenziale riportare l'analisi particolarmente esaustiva svolta da Lilian Cameron, la quale in *Curating Art Now* afferma:

Artist-curated exhibitions also prompt a reconsideration of the separation between artist and curator that is important to the art world and that many have taken for granted. The question of whether artists can be curators, which has been answered with a resounding yes, also raises its inverse: whether curators can be artists. Hans Ulrich Obrist does not believe that this is the case.

While artists can become curators, he argues that curators are not artists.

*According to Paul O'Neill, however, Obrist's project *Do it*, conceived in collaboration with artists Christian Boltanski and Bertrand Lavier, can be conceived as a late conceptual artwork. For O'Neill, attempts to separate the roles can be reductive on a conceptual level, simplifying the generative, collaborative projects between artists and curators in independent spaces since the 1980.*³⁷⁸

Certainly, it is awareness of the personal and ideological nature of curating, alongside a concern that curators might overstep their prerogatives, that often lies behind the attempt to divest curators of notions of personal influence and creativity. While the separation of artist and curator is important, it should not allow us to create an illusion that curating is more neutral, singular and objective than it actually is, nor challenge the development of critical, creative and reflexive curatorial practices emerging within the profession. Artists are given more permissions as curators within institutions and at biennales, but as unsalaried practitioners working independently from institutions, whose currency is set by creativity and innovation, they are also saddled with the

³⁷⁷ F. Vincent, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, cit., p. 35. Sebbene non più disponibile, la fonte originale dell'intervista viene riportata dall'autore in M.O.Wahler, Y. Takuyama, *Palais de Tokyo lieu de l'art et de l'ordinaire, école du magasin*, 3 maggio 2007; <http://www.ecoledumagasin.com/session16/spip.php?article94>. Trad. "Non so se esiste un rapporto artista-curatore. Un artista resta artista a tutto tondo, anche nel suo ruolo di curatore. Per me, che rimango sempre un curatore, è soprattutto un'esperienza straordinaria, l'opportunità di imparare dal contatto con un artista altri modi di fare le cose, di mettere in scena, di presentare l'arte." (traduzione della scrivente).

³⁷⁸ L. Cameron, *Curating Art Now*, cit., p. 60. Trad. "Le mostre curate dagli artisti inducono anche a riconsiderare la separazione tra artista e curatore, fondamentale nel mondo dell'arte e che molti hanno dato per scontata. La domanda se gli artisti possano essere curatori, a cui è stato risposto con un chiaro sì, solleva anche il suo rovescio: se i curatori possano essere artisti. Hans Ulrich Obrist non ritiene che sia così. Mentre gli artisti possono diventare curatori, egli sostiene che i curatori non sono artisti". Secondo Paul O'Neill, invece, il progetto *Do it* di Obrist, concepito in collaborazione con gli artisti Christian Boltanski e Bertrand Lavier, può essere concepito come un'opera d'arte concettuale tardiva. Per O'Neill, i tentativi di separare i ruoli possono essere riduttivi a livello concettuale, semplificando i progetti generativi e collaborativi tra artisti e curatori in spazi indipendenti a partire dal 1980." (traduzione della scrivente).

*greater risk. What is important is that innovation and criticality are not outsourced to artists but rather that the curatorial work of artists challenges conventional curatorial practice and the roles and responsibilities within the institutions that present it.*³⁷⁹

In particolar modo, la figura dell'artista nel ruolo curatoriale implica la trasformazione del concetto stesso di mostra, in quanto egli progetta non più solo una mostra, bensì un progetto curatoriale che è intrinsecamente un'opera d'arte, o, per assegnargli un'apposita nomenclatura, una *mostra-opera*.

Pertanto, la *mostra-opera* può essere definita come l'insieme di visioni dell'artista allestite senza alcuna mediazione ed esposte all'interno di una precisa spazialità.

Inoltre, i percorsi espositivi diventano quindi installazioni complesse, opere d'arte di ampio formato, che non solo includono una raccolta secondo criteri logici ben precisi ed ideati dall'artista, ma implica anche la presenza del pubblico all'interno dei suoi spazi.

In questo senso, le mostre *carte blanche* possono essere inserite nel concetto stesso di *mostra-opera*, in quanto l'artista, in qualità di autore e curatore, apporta al progetto e allo spazio espositivo un valore aggiunto attraverso la sua originalità artistica individuale.

³⁷⁹ Ibidem. Trad. "Certamente, la consapevolezza della natura personale e ideologica della curatela, insieme alla preoccupazione che i curatori possano oltrepassare le loro prerogative, è spesso alla base del tentativo di liberare i curatori dalle nozioni di influenza personale e creatività. Sebbene la separazione tra artista e curatore sia importante, non dovrebbe farci illudere che la curatela sia più neutrale, singolare e oggettiva di quanto non sia in realtà, né mettere in discussione lo sviluppo di pratiche curatoriali critiche, creative e riflessive emergenti nella professione. Agli artisti vengono concessi maggiori permessi come curatori all'interno delle istituzioni e delle biennali, ma in quanto operatori non retribuiti che lavorano indipendentemente dalle istituzioni, il cui valore è determinato dalla creatività e dall'innovazione, sono anche gravati da un rischio maggiore. L'importante è che l'innovazione e la criticità non siano esternalizzate agli artisti, ma piuttosto che il lavoro curatoriale degli artisti sfidi la pratica curatoriale convenzionale e i ruoli e le responsabilità all'interno delle istituzioni che la presentano." (traduzione della scrivente).

3.4 Critiche e riflessioni sul *format carte blanche*

Per concludere questa analisi sul modello espositivo della *carte blanche*, e al fine di ottenere una visione più completa, è essenziale prendere in considerazione anche le riflessioni critiche che sono state espresse da alcuni studiosi e teorici nei confronti di questa pratica curatoriale. Infatti, sebbene la *carte blanche* abbia conosciuto negli ultimi anni una diffusione significativa in vari musei internazionali, non è tuttavia sfuggita a diverse critiche, in alcuni casi anche molto severe. Ne è un esempio Geneviève Chevalier, studiosa che ha condotto un'approfondita analisi di questa pratica ed ha evidenziato che l'entusiasmo crescente dei musei verso gli interventi degli artisti è stato oggetto di critiche da parte di autori e critici, i quali hanno descritto il fenomeno come “*l'institutionnalisation du mouvement de la critique institutionnelle*”³⁸⁰.

Un'altra considerazione deriva, inoltre, dallo scrittore Lewis Kachur, il quale ha affermato che “*the artist's carte blanche becomes a lever to open or even ignore the art-historical framework more than a permanent curator could or perhaps even would want to do.*”³⁸¹

Invece, all'interno di una pubblicazione di *Museological Review* incentrata sulle utopie museali, Miranda Stearn, curatrice inglese, esamina diverse situazioni recenti in cui sono state concesse *carte blanche* agli artisti.³⁸² Le critiche sollevate portano la curatrice a riflettere sulla possibilità che la delega della critica ad artisti esterni possa essere interpretata come un modo per le istituzioni di evitare le proprie responsabilità curatoriali.³⁸³ In accordo con l'opinione di Stearn, anche Sue Latimer ha suggerito che i curatori potrebbero preferire coinvolgere gli artisti per introdurre nuovi

³⁸⁰ G. Chevalier, «*Raid the Icebox I, with Andy Warhol*» and *Institutional Critique: the Origins of Museum Interventions*, cit., p. 141.

³⁸¹ L. Kachur, *Re-Mastering MoMA: Kirk Varnedoe's 'Artist's Choice' Series*, in C. Jeffery (a cura di), *The Artist as Curator*. Bristol/Chicago, Intellect Ltd, 2015, p. 56. Trad. “La carta bianca dell'artista diventa un elemento per aprire o addirittura ignorare il quadro storico artistico più di quanto un curatore permanente possa fare o addirittura voglia fare.”

³⁸² M. Stearn, *Re-making utopia in the museum: artists as curators*, in “*Museological Review*”, 17, 2013, pp. 36-47.

³⁸³ Per riportare le testuali parole della scrittrice “This delegation of critique to artists external to the institution can be seen as an avoidance of curatorial responsibility”, Ivi, p. 43.

approcci, trasferendo così l'elemento di rischio in progetti separati anziché incorporarlo nella pratica continua.³⁸⁴ In questo senso, addirittura, Kachur interpreta la *carte blanche* come un'invito fittizio, che tuttavia gli artisti, in cambio di visibilità, percepiscono la loro partecipazione come un contributo alla trasformazione del museo.³⁸⁵ Infine, altri teorici dell'arte contemporanea presentano visioni contrastanti, tra questi Hal Foster, per il quale le istituzioni cercano di anticipare le critiche che potrebbero essere rivolte loro, o ancora Miwon Kwon e Isabelle Graw, i quali ritengono che l'intervento degli artisti sia ormai pienamente integrato, come genere, nella programmazione museale, mettendo pertanto in discussione l'autenticità del processo della stessa *carta bianca*.³⁸⁶

Infine, un aspetto critico riguarda il rapporto tra artista e istituzione museale, ritenuto in alcuni casi illusorio. Questo è stato ampiamente indagato da Jérôme Glicenstein e può essere racchiuso nelle parole di Alessandra Mariani, la quale ha dichiarato come

*cette forme d'opérationnalisation de la collection et de ses espaces de monstration peut s'avérer une notion illusoire de liberté lorsque projetée par des pouvoirs politiques et institutionnels pour donner corps à leurs intentions et valider leurs propres positions.*³⁸⁷

In conclusione, nonostante queste considerazioni critiche nei confronti della pratica curatoriale, è possibile affermare che il considerevole aumento dei casi documentati e delle indagini attuali ci porta a descrivere questo *format* come un autentico fenomeno museale.

Inoltre, come dichiarato da Aurélie Champion, si ritiene che “*depuis les années 1990, [...] ce regard critique de l'artiste soit devenu pour le musée un outil d'analyse sur*

³⁸⁴ Ibidem. Inoltre, per approfondire l'opinione di Sue Latimer, riportate da S. Latimer, *Artistic License: Using contemporary artists to inspire displays of collections requires a clear mutual understanding of what is desired*, in “Museums Journal”, agosto 2001, pp. 29-31.

³⁸⁵ L. Kachur, *Re-Mastering MoMA: Kirk Varnedoe's 'Artist's Choice' Series*, cit., p. 56.

³⁸⁶ J. Glicenstein, *Adhérer ou résister : la relation ambivalente des artistes aux musées*, cit., pp. 65-66.

³⁸⁷ A. Mariani, *Préambule*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche*, cit., p. 10; <https://doi.org/10.7202/1052658ar>. Trad. “questa forma di operativizzazione della collezione e dei suoi spazi espositivi possa rivelarsi un'illusoria nozione di libertà quando proiettata dai poteri politici e istituzionali per dare sostanza alle proprie intenzioni e convalidare le proprie posizioni.” (traduzione della scrivente).

*son fonctionnement*³⁸⁸ e che dunque gli stessi musei si siano adattati alle pratiche inizialmente progettate per “sfidarlo”.

Così, oggi, la *carta bianca* viene adottata dai musei come una strategia che apre nuove prospettive nella nostra percezione dei musei e delle collezioni, ma che, soprattutto, contribuisce in modo significativo alla vitalità e all'innovazione all'interno delle istituzioni museali. Infatti, dal punto di vista del museo la *carte blanche* risulta essere un importante strumento espositivo in grado di offrire una nuova forma agli spazi espositivi e nuova vita alle collezioni che questi accolgono attraverso la pratica e la creatività degli artisti.³⁸⁹

Un altro aspetto, di cui i musei tengono conto e da cui sono inevitabilmente direzionati, riguarda il pubblico e la sua ricezione. Dunque è bene considerare che anche questo elemento gioca a favore del modello *carte blanche*, in quanto consente al museo di raggiungere un'audience maggiore. Infatti, il coinvolgimento dell'artista, e inevitabilmente della sua visione soggettiva, nella realizzazione del progetto espositivo, contribuisce a creare delle esperienze più dinamiche e stimolanti, grazie anche alla maggior emotività implicata. In tal senso, la connessione emotiva che l'artista genera con i visitatori senza alcuna mediazione, permette all'istituzione e all'artista stesso di intensificare il dialogo che si instaura con il pubblico.

Inoltre, le mostre *carte blanche* spesso attraggono una varietà di pubblici, da i professionisti a coloro che potrebbero non essere solitamente interessati all'arte contemporanea, in entrambi i casi gli spettatori sono motivati e consapevoli dell'elevato grado di unicità di cui queste mostre godono. Pertanto per i grandi musei e centri espositivi, la carta bianca è apparsa come una strategia in grado di stimolare l'interesse del pubblico verso le opere della collezione permanente. In linea con questa considerazione, la storica dell'arte e docente presso il Sotheby's Institute of Art di Londra, Lilian Cameron ha affermato che "*what is certain is that the*

³⁸⁸ A. Champion, *Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne*, in J. Glicenstein, *Exposition sans artiste(s)*, in "Marges", 12, 2011, p. 48. Trad. "[...] il punto di vista critico dell'artista sia diventato per il museo uno strumento di analisi sul suo funzionamento." (traduzione della scrivente).

³⁸⁹ R. De Groot, *Le musée comme terrain de création : gestes, affects, embarras et vies d'objets*, cit., p. 265.

appointment of artists as curators is now a palpable draw for audiences and critics.”³⁹⁰

Infine, in un momento in cui, come affermato da Cameron, “*curating is in the process of being rethought, in accordance with a rapidly changing present and future*”³⁹¹, è inevitabile considerare come la pratica della *carte blanche* si inserisca attivamente in questo insieme di evoluzioni che coinvolge le dinamiche istituzionali, le pratiche curatoriali e il rapporto tra la figura del curatore e dell’artista.

³⁹⁰ L. Cameron, *Curating Art Now*, cit., p. 59. Trad. “quel che è certo è che la nomina di artisti come curatori è ormai un richiamo tangibile per pubblico e critica.” (traduzione della scrivente).

³⁹¹ L. Cameron, *Curating Art Now*, cit., p. 11. Trad. “la curatela è in fase di ripensamento, in conformità con un presente e un futuro in rapida evoluzione.”

4. LA FORMULA *CARTE BLANCHE* A PALAZZO GRASSI E PUNTA DELLA DOGANA:

4.1 “Carta bianca” agli artisti della Collezione Pinault

Quest’ultimo capitolo verte sulla pratica espositiva della *carte blanche* nel contesto della Collezione Pinault nelle sedi veneziane.

A tal fine verranno esaminati quattro mostre *carte blanche* su progetto dell’artista, per capire in che modo questa pratica si esplica nelle sedi veneziane, il valore che apporta al contesto espositivo, architettonico ed urbano e alla stessa Collezione. Ci si soffermerà anche sulle dinamiche curatoriali che si creano tra collezionista, curatore ed artista.

Dal 2012, la Collezione Pinault ha integrato regolarmente il *format* della *carte banche* nella programmazione espositiva delle sedi veneziane e dal 2021 è stato esteso anche alla sede parigina.

Il modello espositivo della *carte blanche*, ha assunto nel tempo diverse forme, ha coinvolto artisti e curatori che hanno instaurato tra loro un dialogo profondo e significativo, riflettendo una filosofia espositiva incentrata sul confronto e sulla valorizzazione delle espressioni individuali.

Sono due le diverse modalità attraverso cui la Collezione Pinault conferisce “carta bianca” agli artisti:

- la prima modalità di approccio *carte blanche*, dunque, riguarda le mostre monografiche ideate da curatori in collaborazione con gli artisti. In queste esposizioni viene concessa concettualmente “carta bianca” alla visione dell’artista e alle sue ricerche e rientrano in questo primo caso le mostre *Martial Raysse* (2015), *Sigmar Polke* (2016), *Cows by the Water* di Albert Oehlen (2017), *La Pelle* di Luc Tuymans (2019), *Bruce Nauman: Contrapposto Studies* (2021) e *Marlene Dumas. Open-End* (2022);

- la seconda accezione prevede mostre su progetto dell'artista, il cui *modus operandi* si avvicina maggiormente al concetto di *carte blanche* come inteso sino ad ora, ponendo l'artista al centro del processo creativo, ribaltando le convenzionali dinamiche curatore-artista e presentando l'esposizione con tutta la sua essenza di *mostra-opera*, o di progetto artistico di ampio formato ed unicità. In quest'ottica emergono le mostre *Madame Fisscher* di Urs Fischer (2012), *Rudolf Stingel* (2013) a Palazzo Grassi, *Slip of the Tongue* di Danh Vō (2015) a Punta della Dogana, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* di Damien Hirst (2017) in entrambe le sedi espositive, di cui si parlerà successivamente.

Tuttavia, come emerso dall'intervista rilasciata dai responsabili dell'ufficio mostre delle sedi veneziane, tutte le mostre “che sono nate come monografie stavano sotto questo ombrello di *carte blanche*”³⁹². Il concetto di *carte blanche*, dunque, viene inteso non tanto per il tipo di collaborazione che si instaura tra gli artisti e i curatori nell'ideazione della mostra, quanto per il valore e la visione che l'artista apporta negli spazi espositivi attraverso le sue opere. Infatti, secondo quanto emerso da una riflessione di Francesca Colasante:

In ogni caso tutti questi artisti, che siano pittori, scultori o artisti multimediali, testimoniano la loro temporaneità, cioè il loro sguardo contemporaneo e di prospettiva sul futuro nel rapporto che hanno avuto sempre con lo spazio di esposizione, perché, come dice Marco, che si siano avvalsi di prestiti o abbiano fatto dei ragionamenti sul loro percorso, hanno sempre messo questa loro visione nello spazio che gli è stato messo a disposizione.³⁹³

L'unica distinzione che emerge, invece, nelle mostre *carte blanche* riguarda l'interesse degli artisti nei confronti dello spazio e del rapporto con il contesto espositivo. Alcuni artisti, appartenenti alla seconda categoria, concepiscono i progetti in stretta relazione con l'architettura e con la storia dello spazio espositivo in cui si inseriscono, imponendone inevitabilmente un ripensamento. Altri progetti, invece, si

³⁹² M. Ferraris, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

³⁹³ F. Colasante, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

calano negli spazi e vi si immergono, “come una sorta di navicella spaziale che finisce casualmente in quello spazio”³⁹⁴.

Ad ogni modo, François Pinault manifesta un grande interesse nei confronti degli artisti ed un valore intrinseco degli artisti, perseguendo la sua missione nel fornire loro spazio, visibilità e quindi un’importante occasione di crescita.

Si tratta, infatti, di un’opportunità unica per gli artisti, in quanto l’invito ad esporre in due sedi espositive come Palazzo Grassi e Punta della Dogana nel contesto veneziano e contemporaneamente alle Biennali, rappresenta un’occasione che conferisce all’artista una notevole risonanza e lo colloca su un “palcoscenico di prim’ordine”³⁹⁵.

In questo senso, il modello della *carte blanche*, in linea con le politiche espositive della collezione, rappresenta il culmine dell’impegno del collezionista nei confronti degli artisti. Un impegno che, come evidenziato da Martin Bethenod, è intrinseco ai due fondamenti del progetto avviato da François Pinault presso Palazzo Grassi e Punta della Dogana, nonché alla sua più ampia iniziativa di sostegno all’arte contemporanea e agli artisti.³⁹⁶ Pertanto, da un lato, emerge l’idea di sodalizio, che delinea legami duraturi con gli artisti che supporta,³⁹⁷ mentre dall’altro, l’idea di fiducia, che si traduce concedendo loro totale libertà creativa.³⁹⁸

Inoltre, questa fiducia si concretizza sia nel percorso di ricerca condiviso che nell’apertura a progetti unici ed altrimenti inimmaginabili, ma si manifesta anche nel rapporto di intesa e fiducia che Pinault ha da sempre instaurato con i direttori, con i curatori e con tutto il team curatoriale nella gestione della sua collezione.³⁹⁹

Questo risulta evidente nella scelta di affidare la direzione, la conservazione e la curatela della sua collezione a figure ricorrenti che hanno sempre dimostrato una

³⁹⁴ Ibidem.

³⁹⁵ M. Bethenod in C. Bourgeois, M. Raysse (a cura di), *Martial Raysse*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 12 aprile - 30 novembre 2015), Venezia, Marsilio editori, 2015, p. 13.

³⁹⁶ Ibidem.

³⁹⁷ In merito anche Marco Ferraris nell’intervista concessa il 18 dicembre 2023 e disponibile in appendice, ha dichiarato: “Di fatto, gli artisti che abbiamo presentato come mostre personali sono tutti artisti che Pinault segue da sempre, che ama da sempre e ai quali vuole regalare questa possibilità in uno dei suoi spazi.”

³⁹⁸ C. Bourgeois, M. Raysse (a cura di), *Martial Raysse*, cit., p. 13.

³⁹⁹ M. Ferraris, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

straordinaria sintonia con il gusto e gli ideali di Pinault, traducendo fedelmente le sue intenzioni nelle esposizioni.⁴⁰⁰

Caroline Bourgeois, curatrice e consulente artistica, nonché “*l’œil affûté*”⁴⁰¹ della Collezione Pinault, ne è la manifestazione più esplicita. Caroline Bourgeois ha iniziato a collaborare con Pinault dalla fine degli anni Novanta, curando la prima mostra già nel 2007 presso il Tripostal a Lille.⁴⁰² Ha avvicinato Pinault alla Videoarte ed ha curato numerose mostre *Hors les murs*, ancor prima di arrivare a Venezia, dove le è stata affidata la curatela di gran parte delle mostre realizzate dal 2011 ad oggi a Palazzo Grassi e Punta della Dogana. È stata una figura particolarmente influente nella programmazione espositiva e nella realizzazione dei percorsi espositivi. Ha contribuito notevolmente a facilitare il dialogo tra gli artisti, il collezionista e la collezione nel processo espositivo, specialmente nelle mostre *carte blanche*.

Nel contesto espositivo della *carte blanche*, il ruolo di Pinault, è sempre quello di influenzare *in primis* la realizzazione dei progetti, poiché sceglie, secondo il suo gusto ed il confronto con i suoi consulenti più stretti, gli artisti a cui affidare “carta bianca”. Alla base del rapporto istaurato tra curatore ed artista vi è principalmente il dialogo e la conoscenza approfondita di questi che consente di indagarne il linguaggio e assumerne quanto più possibile il punto di vista. In merito, Ferraris ha affermato:

Caroline Bourgeois è una donna che ha un rapporto con gli artisti molto sincero e molto forte e che ama proprio andare dagli artisti, conoscerli e convivere con loro. Inoltre, è anche una curatrice molto attenta e fedele alla collezione e quindi cerca di coniugare queste due cose. [...] c’è sempre stata questa volontà di coniugare l’artista al luogo, quanto l’artista alla collezione. È stato così anche con gli altri curatori. Elena Geuna, ad esempio, è amica sia di Rudolf

⁴⁰⁰ Tra le figure che hanno rivestito o rivestono tutt’ora un ruolo fondamentale nella Collezione Pinault vi sono anche Jean-Jacques Aillagon, sin dal primo momento consigliere personale del collezionista, Martin Bethenod, direttore ed amministratore delegato della collezione Pinault a Venezia e poi a Parigi, Bruno Racine direttore e amministratore nelle sedi veneziane, Elena Geuna, *art advisor* dal 2000 ed attuale curatrice indipendente, Emma Lavigne, direttrice generale della Bourse de Commerce.

⁴⁰¹ E. Tariant, *Caroline Bourgeois: commissaire d’exposition et conseillère en art*, in “Le Journal des arts”, 5 maggio 2015; <https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/caroline-bourgeois-commissaire-dexposition-et-conseillere-en-art-125405> [ultimo accesso 28 gennaio 2024].

⁴⁰² Passage du temps: Collection François Pinault Fondation, 16 octobre 2007 - 6 janvier 2008; <https://lille3000.com/evenement/passage-du-temps/> [ultimo accesso 28 gennaio 2024].

Stingel che di Damien Hirst perché si conoscono da tantissimi anni, quindi anche lei ha sostenuto e ha indirizzato gli artisti.⁴⁰³

Inoltre, nella specificità delle *carte blanche* su progetto dell'artista, il ruolo delle curatrici, Caroline Bourgeois e Elena Geuna, è prevalentemente di ascolto e di sostegno nei confronti degli artisti e nel loro percorso artistico, curatrice e di ricerca. Oltretutto, essendosi già confrontate con gli spazi espositivi di Palazzo Grassi e Punta della Dogana, ne conoscono i punti di forza ed i limiti, per cui il loro contributo si concretizza nel supportare ed indirizzare gli artisti nelle scelte pratiche più consone al contesto espositivo.⁴⁰⁴

In tal senso, Francesca Colasante ha specificato che ciò che accomuna tutte le esperienze curatoriali che si sono susseguite negli anni nelle sedi veneziane è proprio “la volontà da parte del curatore di fare di tutto perché l'idea dell'artista possa realizzarsi”⁴⁰⁵. Pertanto, questa sinergia contribuisce a plasmare un percorso espositivo che celebra e rispetta le visioni uniche degli artisti, il valore della Collezione Pinault, nonché la specificità del sito ed il contesto storico ed architettonico.

A tal riguardo, le *carte blanche* invitano gli artisti a confrontarsi con spazi con particolari strutture storiche ed architettoniche e sebbene questo possa a prima vista rappresentare un vincolo, in realtà in molti casi si rivela un mezzo per stuzzicare la creatività dell'artista. Oltretutto, si tratta di un'interazione reciproca, poiché se da un lato le peculiarità del luogo generano nuovi stimoli e nuove ricerche nell'artista, dall'altra parte l'artista attraverso il suo sguardo estetico valorizza in modo unico non solo l'architettura, ma anche aspetti mai presi in considerazione prima. Ne è il caso più esplicativo l'intervento di Danh Võ per la mostra *Slip of the Tongue*, testimoniato da Francesca Colasante e Marco Ferraris. Võ, affascinato dalle infiorescenze saline generate dalla risalita dell'acqua salsa della laguna, non solo ha chiesto di non

⁴⁰³ M. Ferraris, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

⁴⁰⁴ Ibidem.

⁴⁰⁵ F. Colasante, Ibidem.

rimuoverli delle pareti, ma è riuscito a creare, inserendo un quadro all'ingresso della mostra, un accostamento estetico al quanto suggestivo.⁴⁰⁶

In questo caso, riconoscendo un valore estetico alle sculture saline che solitamente erano ritenute delle imperfezioni, egli manifesta una testimonianza del concetto di *outsearching* esplicitato nel capitolo precedente, in cui lo sguardo di una persona esterna consente di percepire gli spazi e le loro peculiarità da un'altra prospettiva.

Infine, risulta inevitabile prendere in considerazione il concetto di *mostra-opera*, che, come precedentemente evidenziato, è implicito nelle mostre *carte blanche*. In merito anche Poli e Bernardelli hanno dichiarato che “il modello del ‘progetto d’artista’ - che trasforma anche nella sostanza il *focus* da semplice contenitore a vera e propria opera-ambiente - ha dato talvolta risultati di straordinaria qualità e forza di impatto”⁴⁰⁷.

Nel contesto delle *carte blanche*, questo emerge particolarmente nelle mostre in cui Urs Fischer, Rudolf Stingel, Danh Võ e Damien Hirst, grazie al supporto costante delle curatrici e del team curatoriale, hanno dato origine a progetti ed interventi ambientali che possono essere considerati delle vere e proprie *mostre-opere*. Pertanto, gli studi di caso che si prenderanno in analisi hanno come fine ultimo quello di indagarne il valore, la singolarità degli interventi, nonché le pratiche espositive impiegate dagli artisti.

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p. 153.

4.2 Urs Fischer (2012)

La mostra *Madame Fisscher*, ospitata negli spazi espositivi di Palazzo Grassi, nel 2012, nasce da un progetto di Urs Fischer⁴⁰⁸, in collaborazione con Caroline Bourgeois e si inserisce nella programmazione espositiva della Collezione Pinault come prima mostra *carte blanche* e segna l'inizio di questo *format*.⁴⁰⁹

Urs Fischer, infatti, è stato il primo artista a ricevere questo invito dal collezionista, dopo aver precedentemente esposto alcune sue opere in occasione delle mostre *Where are we going?* (2006), *Une Sélection Post-pop* (2006 -2007), *Sequence 1* (2007), *Mapping the Studio* (2009-2011), *Il mondo ti appartiene* (2011-2012).⁴¹⁰

Originario di Zurigo, Fischer si è formato in Svizzera ed ha lavorato successivamente tra l'Europa e gli Stati Uniti, diventando oggi un importante artista del panorama contemporaneo, nonché “uno dei maggiori scultori della nostra epoca”⁴¹¹.

Fischer ha sperimentato numerosi linguaggi artistici, dalla fotografia al disegno, dalla pittura ai progetti editoriali, prediligendo maggiormente il campo della scultura.

Attraverso il suo approccio scultoreo egli ha esplorato una vasta gamma di dimensioni, forme e materiali, solitamente di scarto e di facile reperibilità, come il legno, la plastica, il vetro, la cera, la carta e molti altri, trasformando materiali comuni in opere vibranti.⁴¹² Inoltre, la sua pratica artistica riflette una fusione audace tra classicismo e contemporaneità, nonché una costante ricerca oltre i confini convenzionali dell'arte.⁴¹³

Le sue riflessioni si concentrano sulla natura dinamica e fugace dell'esistenza umana e le sue ricerche artistiche esplorano la concezione del tempo e la sua mutevolezza.

⁴⁰⁸ Gagosian, *Urs Fischer Biography*, https://gagosian.com/media/artists/urs-fischer/FischerUrs_Bio.pdf [ultimo accesso 28 gennaio 2024].

⁴⁰⁹ C. Bourgeois, U. Fischer (a cura di), *Madame Fisscher*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 15 aprile - 15 luglio 2012), New York, Kiiito-San, 2012. Si tratta inoltre, della prima monografia presentata negli spazi espositivi di Palazzo Grassi, dopo la più tradizionale mostra *La Joie de Vivre* del 2007.

⁴¹⁰ *Exhibition. Urs Fischer*, sito ufficiale della Collezione Pinault; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursecommerce/urs-fischer> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

⁴¹¹ *Madame Fisscher*, sito ufficiale della Collezione Pinault; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/madame-fisscher> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

⁴¹² A. M. Gingeras (a cura di), *La collezione François Pinault, una selezione post-pop*, cit., p. 18.

⁴¹³ *Ibidem*.

Oltre a riflettere sulla metamorfosi delle forme, Fischer approfondisce in modo particolare aspetti emotivi ed esistenziali della condizione umana.⁴¹⁴ In linea con quanto detto, le sue opere si propongono come un inevitabile e ricorrente *memento mori* non solo rivolto a sé stesso, ma anche rivolto al suo pubblico e a Pinault, particolarmente sensibile a questa tematica.⁴¹⁵

Nella mostra *Madame Fisscher*, l'artista presenta un ampio *corpus* di opere sia sue provenienti dalla Collezione Pinault, da collezioni internazionali e collezioni private, sia alcune opere inedite e lavori realizzati in collaborazione con l'artista tedesco e suo ex professore George Herold, *Neon* (2009) e *Necrophonia* (2011).⁴¹⁶ Inoltre, fuori dalle mura di Palazzo Grassi, l'artista instaura un dialogo con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Questa collaborazione si concretizza attraverso la realizzazione di *Untitled* (2011), un'opera corale collocata nel cortile interno dell'Accademia.⁴¹⁷(Fig. 8)

In questa prima *carte blanche* a Palazzo Grassi, l'artista è stato affiancato da Caroline Bourgeois, che, sin dal primo momento, ha dimostrato la massima stima nei confronti dell'artista e ne ha riconosciuto e celebrato il talento e l'unicità. Il rapporto che si è instaurato durante i lavori di ideazione e realizzazione della mostra si può ben dedurre da quanto affermato dalla stessa curatrice nella lettera rivolta ad Urs Fischer e pubblicata nel catalogo della mostra, nella quale sostiene che:

È un privilegio raro quello di poter lavorare con un artista eccezionale come te. In genere l'artista e il "curatore" si guardano in cagnesco, decisi entrambi ad affermare l'importanza del proprio ruolo. Nel nostro caso, fin dall'inizio di quella che converrà chiamare un'avventura, non abbiamo mai smesso di dialogare, di arricchire le nostre riflessioni, per concepire una mostra dinamica e piena di energia.⁴¹⁸

⁴¹⁴ A. M. Gingeras (a cura di), *La collezione François Pinault, una selezione post-pop*, cit., p. 18.

⁴¹⁵ Ivi, pp. 18-19.

⁴¹⁶ C. Bourgeois, U. Fischer (a cura di), *Madame Fisscher*, cit., pp. 116-117, 171-192.

⁴¹⁷ Ivi, pp. 5, 8-9, 14-15, 27, 30-31, 36-37, 49, 52-52, 59, 226.

⁴¹⁸ C. Bourgeois, *Caro Urs*, tr. it. di M. Galetta, Venezia 15 marzo 2012, in C. Bourgeois, U. Fischer (a cura di), *Madame Fisscher*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 15 aprile - 15 luglio 2012), New York, Kiito-San, 2012, cit., p. 6.

L'artista ha concepito questo progetto come un *Künstlerroman*⁴¹⁹, un'antologia visiva, che, riprendendo l'idea di racconto d'artista di Gottfried Keller, tra gli inventori di questo genere, ripercorre tutte le tappe salienti della sua evoluzione, dalla formazione alla maturazione.⁴²⁰ Il percorso espositivo, infatti, sviluppato all'interno dell'atrio e al primo piano del palazzo, mette in scena le opere realizzate dall'artista dagli anni Novanta sino al 2012. Sebbene si tratti di un progetto autobiografico, l'allestimento del percorso non segue un ordine cronologico, né tantomeno criteri convenzionali, come l'assonanza di forme, la logica delle opere o una tassonomia basata sui materiali. Fischer, invece, privilegia il rapporto con lo spazio e l'ambiente espositivo. Il luogo, infatti, è stato il punto di partenza e come esplicitato da Caroline Bourgeois:

la trasparenza e la simmetria degli spazi di Palazzo Grassi, insieme alla monumentalità dell'edificio, [...] hanno naturalmente portato (l'artista) a privilegiare le opere che sublimano il movimento, opere che interagiscono tra loro come gli strumenti di un'orchestra sinfonica.⁴²¹

Inoltre, le profonde riflessioni compiute in merito allo spazio del palazzo hanno spinto l'artista a confrontarsi con la struttura originale del palazzo e ad apportare modifiche significative alle sale espositive. Egli, infatti, “ha chiesto di aprire le pareti per dare luce e per poter andare con lo sguardo su Canal Grande”⁴²² ed ha in questo modo riportato l'edificio alla sua forma più antica. Infatti, questa apertura era già presente nella struttura architettonica originaria, a differenza dei pannelli centrali che erano il risultato dell'intervento di Gae Aulenti per poter ampliare la superficie sulla quale solitamente sono appesi i quadri.⁴²³

⁴¹⁹ Come riportato da Patricia Falguières, Fischer, in accordo con Martin Kippenberger, dimostra un grande interesse nei confronti del genere letterario del romanzo d'artista, che descrive la formazione, la carriera e l'evoluzione della coscienza dell'artista in questo processo.

⁴²⁰ P. Falguières, *Urs eroe: Ritratto dell'artista da giovane*, tr. it. di E. Bernhardt, in C. Bourgeois, U. Fischer (a cura di), *Madame Fisscher*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 15 aprile - 15 luglio 2012), New York, Kiito-San, 2012, pp. 16-21.

⁴²¹ C. Bourgeois, *Caro Urs*, tr. it. di M. Galetta, Venezia 15 marzo 2012, in C. Bourgeois, U. Fischer (a cura di), *Madame Fisscher*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 15 aprile - 15 luglio 2012), New York, Kiito-San, 2012, p. 6.

⁴²² F. Colasante, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

⁴²³ *Ibidem*.

È interessante osservare che la scelta dell'artista di dare spazio e forma alla propria carriera artistica, assume un significato rilevante poiché enfatizza il costante rapporto tra l'arte e la sua vita, promuovendo un dialogo vivido tra l'opera, lo spettatore e l'ambiente circostante, e riflette le sue considerazioni in merito al concetto di tempo, continuità e processo artistico.

Fischer concepisce l'opera non tanto come un prodotto finito quanto un'entità creativa, viva ed in continuo divenire, con cui l'artista si relaziona costantemente e con cui, in questa occasione anche lo spettatore è invitato a confrontarsi.

Questo senso di temporalità e continuità, inoltre, pervade la sua produzione artistica e crea un costante *fil rouge* tra la vita e l'arte di Fischer, un legame distintivo del suo operato. A tal riguardo, egli risente l'influsso dell'artista tedesco Dieter Roth, il quale, nella sua pratica neodadaista e concettuale, ha ampiamente ragionato sulla fusione dell'esperienza artistica e con il vissuto personale.⁴²⁴ Le esposizioni costituite da parti del suo studio ne sono la massima rappresentazione, nonché la più tangibile influenza nell'opera centrale *Madame Fisscher* (1999-2000), fondamentale per la mostra di Urs Fischer a Venezia.⁴²⁵

Proprio a questa installazione, Fischer assegna il ruolo di aprire la mostra ed accogliere il pubblico all'interno del percorso espositivo, ma anche all'interno della stessa antologia artistica della sua carriera.

Madame Fisscher, infatti, si pone come *incipit* narrativo, assume un ruolo centrale sia dal punto di vista spaziale, per la sua collocazione nell'atrio centrale del palazzo, sia concettualmente, poiché è l'opera che incarna tutto il significato della mostra e dell'intera produzione artistica di Fischer. (Fig. 9)

L'installazione *Madame Fisscher*, proveniente dalla Collezione svizzera Hauser & Wirth, mette in scena una ricostruzione dello studio londinese dell'artista, come una caotica e "sporca"⁴²⁶ *Wunderkammer*.⁴²⁷ Infatti, all'interno dei pannelli, disposti fuori

⁴²⁴ P. Falguières, *Urs eroe: Ritratto dell'artista da giovane*, cit., pp. 16-25.

⁴²⁵ F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p. 98.

⁴²⁶ C. Bourgeois, *Caro Urs*, cit., p. 7.

⁴²⁷ A. Guarnieri, *Urs Fischer: Madame Fisscher*, in "Domus", 2 maggio 2012; <https://www.domusweb.it/it/arte/2012/05/02/urs-fischer-madame-fisscher.html> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

asse rispetto alla geometria del palazzo, è stato allestito un ambiente eclettico e polimaterico, attraverso cui l'artista invita lo spettatore ad immergersi nel suo spazio intimo e creativo, dove hanno origine i suoi pensieri e prendono forma le sue creazioni. (Fig. 10) In tal modo l'artista si mette a nudo dinanzi allo spettatore e si svela da ogni possibile prospettiva. Infatti, la scelta di lasciare la scatola dello studio senza alcuna copertura permette allo spettatore di osservare e scrutare lo spazio anche dai piani superiori, sporgendosi dalle balaustre che si affacciano sull'atrio.

Questa pratica artistica di esporre il proprio studio è stata frequentemente adoperata dagli artisti nel corso della storia, tra questi Diego Velázquez, Johannes Vermeer, Gustave Courbet, Matisse, Picasso sono solo alcuni tra i più celebri ed iconici nell'arte pittorica. Più recentemente, sebbene alcuni artisti come Daniel Buren, in relazione alle trasformazioni dell'arte contemporanea, abbiano rinnegato ed abolito la sacralità di questo spazio, altri lo hanno innalzato a soggetto delle proprie ricerche, attraverso numerose forme artistiche, dalla scultura, alle installazioni, dalla videoarte alle opere immersive.⁴²⁸ Tra i casi più espliciti: Lucas Samaras il quale allestendo il suo studio presso la *Green Gallery* di New York ha proposto un "ambiente-opera d'arte", creando un incontro paradossale tra lo spazio di elaborazione artistica e lo spazio espositivo; Dieter Roth, con Paul McCarthy e Bruce Nauman.⁴²⁹

All'interno del programma espositivo della Collezione Pinault a Venezia la tematica dell'*atelier* d'artista è stata ampiamente esplorata. Nella mostra *Mapping the studio*, in cui lo stesso Fischer aveva esposto il proprio studio, i curatori Alison Gingeras e Francesco Bonami, ne hanno indagato l'essenza rivelatrice dell'universo di ciascun artista. In questa occasione, è stato mostrato come ogni artista gioca in modo unico con l'ordine e il caos del proprio studio, sfidando la convenzionale visione dell'artista nel suo ambiente creativo.⁴³⁰ Inoltre, altre riflessioni erano emerse nella mostra

⁴²⁸ F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p. 98.

⁴²⁹ Ivi, pp. 97-101.

⁴³⁰ F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., pp. 98-100.

Bruce Nauman: Contrapposto Studies, attraverso le ricerche artistiche dello stesso Nauman, di cui la più esplicativa *Mapping the Studio 1 (Fat Chance John Cage)*.⁴³¹ Pertanto, se è vero che, come dichiarato da Adam McEwen, in occasione della *carte blanche Fresh Hell (Palais de Tokyo, 2010-2011)*, “*the artist’s studio [...] might stand in for the artist’s mind*”⁴³², l’intento di *Madame Fisscher* è proprio quello d’introdurre lo spettatore all’interno della propria prospettiva.

Così, proseguendo nel percorso espositivo, sullo scalone monumentale, il visitatore incombe nel gesto del pensatore di *Old Pain (2007)*⁴³³, la scultura di un volto non riconoscibile appesa sottosopra ad un filo di ferro. La scelta di questa collocazione evidenzia un voler dare al pensiero creativo una posizione primaria del processo artistico. Inoltre, si pone come un invito a sovvertire le prospettive tradizionali e a ragionare sull’atto del pensare non solo creativo dell’artista quanto dell’intera umanità.

Al piano superiore, se la struttura del palazzo crea un percorso piuttosto lineare, la volontà dell’artista di immergere lo spettatore nel suo universo mentale si manifesta nella scelta di una disposizione non ordinata delle opere, in modo da dare allo spettatore la sensazione di vagare nello spazio eclettico e caotico della sua mente.⁴³⁴

Nel complesso, le opere qui allestite esprimono sagacemente le riflessioni di Fischer sul concetto di sospensione, nonché il ricorrente contrapporsi tra leggerezza e pesantezza, monumentalità e morbidezza. Tra queste *A Light Sigh Is The Sound Of My Life (2000-2001)*, *A Thing Called Gearbox (2004)*, *abC (2007)*, *The Look (2007)*, *Mackintosh Staccato (2006)*, *Spinoza Rhapsody (2006)*, *Untitled (2010)*.⁴³⁵ Quest’ultima opera è stata scelta, inoltre, come copertina della mostra, in quanto

⁴³¹ F. Bonami, A.M. Gingeras (a cura di), *Mapping the Studio: Artists from the François Pinault Collection*, cit. e C. Bourgeois, C. Basualdo (a cura di), *Bruce Nauman: Contrapposto Studies*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 23 maggio 2021 - 27 novembre 2022), Venezia, Marsilio Editori, 2021.

⁴³² A. McEwen, *Fresh Hell / Carte Blanche a Adam McEwen. Palais de Tokyo*, in “e-fluxus”, *Announcements*, 28 September 2010; <https://www.e-flux.com/announcements/36411/fresh-hell-carte-blanche-a-adam-mcewen/> [ultimo accesso 2 febbraio 2024]. Trad. “lo studio dell’artista [...] potrebbe rappresentare la mente dell’artista”. (traduzione della scrivente).

⁴³³ C. Bourgeois, U. Fischer (a cura di), *Madame Fisscher*, cit., pp. 97-99.

⁴³⁴ N. D. Angerame, *La signora (?!) della scultura*, in “Artribune”, 15 aprile 2012; <https://www.artribune.com/report/2012/04/la-signora-della-scultura/> [ultimo accesso 15 dicembre 2023].

⁴³⁵ C. Bourgeois, U. Fischer (a cura di), *Madame Fisscher*, cit., pp. 100-106, 144-154,

emerge in essa il senso di sospensione, leggerezza, nonché il richiamo all'iconografia classica⁴³⁶ dell'uovo e alla materialità del gesso bianco, pur sempre scardinando e sfidando le leggi di gravità e della natura. Inoltre, opere come *Mr. Watson —come here— I want to see you* (2005), ragionano anche sulla fluttuazione degli oggetti, come in questo caso un dispositivo luminoso che si inserisce in nell'ambiente buio e dominato da una colorazione rosa e da un'atmosfera onirica, all'interno del *white cube*.

Altre opere esposte, invece, testimoniano la sua pratica di decontrazione degli oggetti d'uso comune, che egli rivisita sempre in modo personale e surreale e che Alison Gingeras ha definito come "Pop Povera"⁴³⁷. Ne è un esempio *In Dubio Pro Reo* (2007) in cui Fischer conferisce un nuovo valore agli oggetti d'uso domestico, combinando in un'unica scultura un armadietto, una ciotola e una sedia, soggetto ricorrente della sua produzione, secondo un nuovo ordine ed equilibrio.

Pertanto, come in una vera antologia la mostra propone tutte le principali tematiche e riflessioni che hanno segnato le ricerche dell'artista, come il confronto con la storia dell'arte, l'approccio scultoreo, l'esplorazione ed il rapporto con il corpo, il concetto di temporalità e materialità degli oggetti.

Il titolo della mostra, *Madame Fisscher*, come esplicitato sul sito ufficiale della collezione, "*humorously attested to his (the artist) penchant for paradox and rejection of univocal interpretations*"⁴³⁸. In questo senso, l'artista gioca con l'ortografia del suo nome, atto che s'inserisce in una logica di ambiguità, con l'intento di non rivelare se si tratti di un *partner*, della madre o, ancora, di un possibile rimando al celebre museo delle cere di Madame Tussaud.⁴³⁹

⁴³⁶ Nei suoi lavori l'artista rielabora spesso soggetti classici o ricorrenti nella storia dell'arte, una scelta che risente dell'influsso dell'artista tedesco Martin Kippenberger.

⁴³⁷ A. Guarnieri, *Urs Fischer: Madame Fisscher*, cit., s.n.p.

⁴³⁸ Urs Fischer: *Madame Fisscher*, sito ufficiale Collezione Pinault; <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/node/3052#> [ultimo accesso 2 febbraio 2024]. Trad. "attesta con ironia la sua (dell'artista) propensione al paradosso e il rifiuto di interpretazioni univoche."

⁴³⁹ *Urs Fischer "Madame Fisscher" at Palazzo Grassi, Venice*, in "MOUSSE magazine", 24 aprile 2012; <https://www.moussemagazine.it/magazine/madame-fisscher/> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

Quest'ultima possibile interpretazione deriva, infatti, dall'interesse che l'artista manifesta nei confronti della cera, un materiale che esprime perfettamente la fluidità, la mutevolezza, la temporalità, elementi di cui è intrisa l'intera poetica di Fischer.

In questo senso, data la sua composizione materica, l'uso della cera crea dei veri e propri paradossi, poiché contrappone la monumentalità e la durezza della scultura alla temporaneità e alla malleabilità di questo materiale.⁴⁴⁰ Oltretutto, i ritratti scultorei realizzati in cera sono delle candele che si sciolgono e scompaiono dinanzi al pubblico, scardinando l'idea di eternità delle sculture marmoree e suscitando riflessioni sul tempo dell'installazione ed il tempo della fruizione. Ne sono una testimonianza le due omonime installazioni esposte a Venezia, *Untitled* (2011)⁴⁴¹, in cui crea ritratti di cera sottoforma di candele in scala 1:1 dell'artista e suo amico Rudolf Stingel che si scioglie nello spazio espositivo.⁴⁴² (Fig. 11)

Al di fuori del contesto veneziano, queste installazioni *Untitled* (2011-2020) sono state riproposte anche nella mostra *Ouverture* (2021) presso la Bourse de Commerce, dove inoltre è stata esposta nello spazio centrale della Rotonda la monumentale scultura in cera del *Ratto delle Sabine* di Giambologna. Pertanto, come riportato sul sito ufficiale della collezione, si può affermare che “*the installation is a monument to impermanence, transformation, the passage of time, metamorphosis, and creative destruction*”⁴⁴³.

In conclusione, il progetto espositivo di Urs Fischer assume a tutti gli effetti una valenza di *mostra-opera*, in quanto intesa come un complesso progetto spaziale in cui le singole opere esposte compongono un'unica antologia visiva ed autobiografica dell'artista.

Inoltre, rispetto a quanto detto precedentemente, il concetto di *mostra-opera* assume in questo contesto una forma ancora più unica e nuova. Viene, infatti, concepita da

⁴⁴⁰ C. Bourgeois, U. Fischer (a cura di), *Madame Fisscher*, cit., pp. 128-141.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² C. Bourgeois, *Caro Urs*, cit., p. 7.

⁴⁴³ *Exhibition. Urs Fischer*, sito ufficiale della Collezione Pinault; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/urs-fischer> [ultimo accesso 2 febbraio 2024]. Trad. “l'installazione è un monumento all'impermanenza, alla trasformazione, al passaggio del tempo, alla metamorfosi e alla distruzione creativa.” (traduzione della scrivente).

Fischer come un'opera-ambiente, una sorta di palcoscenico in cui interagiscono diversi "attori", quali installazioni, visitatori, ma anche "modelle viventi". Queste sono figure in carne ed ossa a cui lo stesso Fischer chiede di abitare gli spazi e dialogare con le opere, proponendo un rovesciamento della tradizionale imitazione tra vero e finzione, tra realtà ed arte, specialmente con le pose dei corpi femminili della serie *Necrophonia* (2011), realizzata in collaborazione con Georg Herold.⁴⁴⁴ In generale, la presenza di queste figure vive consente di ampliare le ricerche meta-scoltoree di Fischer sul corpo, sulle pose nell'arte e nello spazio espositivo.(Fig. 12) Nel complesso, la mostra si propone come un'ambiente governato da fluidità, ironia, mistero e ambiguità, in cui l'artista induce il visitatore a ragionare e relazionarsi con il suo sguardo ed il suo pensiero. La stessa Bourgeois nella lettera dedicata all'artista, ha affermato: "In tutto questo ci rendi testimoni dell'arte nel suo farsi. Le tue opere invitano il visitatore a lasciarsi coinvolgere."⁴⁴⁵ Così, senza voler fornire troppe spiegazioni, Fischer adopera la sua arte come unico *medium*. Infine, ciò che risulta fondamentale, ai fini di questo lavoro è il valore che questo progetto espositivo attribuisce sia allo spazio che alle opere dello stesso Fischer. Nell'insieme del percorso espositivo le opere assumono un ruolo fondamentale nel costruire una narrazione spaziale e visiva della produzione artistica, dando vita ad un'ampia e complessiva installazione autobiografica.

⁴⁴⁴ F. Colasante, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

⁴⁴⁵ C. Bourgeois, *Caro Urs*, cit., p. 7.

4.3 Rudolf Stingel (2013-2014)

Il secondo invito di François Pinault è stato rivolto all'artista italiano Rudolf Stingel e si è concretizzato con l'aperta al pubblico tra aprile e dicembre del 2013 dell'omonima mostra *Rudolf Stingel*.⁴⁴⁶ Questa volta l'artista ha ricevuto “carta bianca” sull'utilizzo di tutti gli spazi e dei piani di Palazzo Grassi ed è stato affiancato dalla curatrice Elena Geuna, che ne ha meticolosamente assecondato le scelte espositive, assumendo per la prima volta il ruolo di curatrice per la Collezione Pinault.

Questa *carte blanche* è una testimonianza del rapporto duraturo di stima reciproca maturata negli anni tra l'artista e Pinault, il quale proprio in occasione della mostra ha dichiarato: “Ricordo la prima volta che ho visto un suo lavoro. Affascinato dal suo universo e dalle sue opere, ho deciso di accompagnarlo per un tratto di strada. Questo percorso non ha mai avuto fine”⁴⁴⁷. Infatti, dall'apertura di Palazzo Grassi nel 2006, Rudolf Stingel, il quale aveva già presentato le sue opere a Venezia presso le Biennali d'Arte del 1989, del 1993 e del 2003⁴⁴⁸, ha esposto in tutte le mostre della collezione con interventi sempre significativi ed innovativi.⁴⁴⁹ In *Where Are We Going?*, ha rivestito l'ampia sala con il materiale argentato del Celotex che conservava le tracce dei visitatori; in *Sequence I* spiccano, tra le numerose altre opere, il grande tappeto grigio nell'atrio e l'opera monumentale realizzata con Franz West a Campo San Samuele; nella mostra *Mapping the Studio*, del 2009, fu il primo a occupare il *cubo* di Tadao Ando a Punta della Dogana; mentre in *The World Belongs to You*, nel 2011, emergono tre grandi dipinti in oro, un chiaro elogio a

⁴⁴⁶ E. Geuna, R. Stingel (a cura di), *Rudolf Stingel*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 7 aprile 2013 - 6 gennaio 2014), Milano, Mondadori Electa, 2013.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 62.

⁴⁴⁸ In questo caso l'artista aveva presentato al pubblico un'installazione interattiva, una stanza completamente argentata in cui al contrario dei musei dove viene chiesto allo spettatore di “Non Toccare”, qui Stingel lo invita a toccare e ad agire liberamente sull'opera, entrando a far parte della sua metamorfosi e creazione. F. Bonami, *Il secolo a uncinetto*, in F. Poli et al, *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2008, p. 885.

⁴⁴⁹ F. Bonami, Rudolf Stingel a Palazzo Grassi, in “Vogue Italia”, 27 maggio 2013; <https://www.vogue.it/uomo-vogue/people-stars/2013/05/rudolf-stingel> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

Venezia con cui cattura le sfumature di luce sul Canal Grande.⁴⁵⁰ Inoltre, si può affermare che il legame con il collezionista continui anche in seguito alla realizzazione di questa mostra, poiché infatti, come è avvenuto anche per Fischer, per Danh Võ nel 2023 e altri artisti, anche Rudolf Stingel è tra gli artisti che hanno esposto alla Bourse de Commerce tra il 2021 e il 2022, transitando dalle sedi della Collezione Pinault di Venezia a Parigi.⁴⁵¹

Inoltre, come dichiarato sul sito ufficiale della collezione, il linguaggio artistico di Rudolf Stingel:

*provide a clue as to the way in which the Pinault Collection has been constructed. It is a balance between the minimal dimension - in the broadest sense of the term, from the European and American avant-gardes of the 1960s and 1970s to the diversity of contemporary practices - and a deeply "existential" dimension, anchored in political and social realities and questions of identity, asserting the registers of expressiveness, empathy and tragedy.*⁴⁵²

Rudolf Stingel, nato a Merano nel 1956, vive e lavora a New York e si distingue nel panorama artistico contemporaneo per il suo approccio innovativo e concettuale con cui esplora il mezzo della pittura. Il suo linguaggio artistico ha abbracciato l'astrazione, la figurazione ed il fotorealismo e ha adoperato una grande varietà di materiali, quali alluminio, polistirolo, *moquette*, gomma, celotex e vernice.⁴⁵³

Nel corso della sua carriera, infatti, Stingel ha sfidato le convenzionali tradizioni del *medium* pittorico, sperimentando il rapporto tra la pittura e gli spazi che la accolgono attraverso una serie di installazioni *site-specific* che consentono così all'architettura stessa di agire come un dipinto.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ M. Bethenod in E. Geuna, R. Stingel (a cura di), *Rudolf Stingel*, cit., p. 63.

⁴⁵¹ *Exhibition: Rudolf Stingel*, sito ufficiale della Collezione Pinault; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/rudolf-stingel> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

⁴⁵² *Rudolf Stingel*, sito ufficiale della Collezione Pinault <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/rudolf-stingel> [ultimo accesso 2 febbraio 2024]. Trad. "fornisce un indizio sul modo in cui è stata costruita la Collezione Pinault. Si tratta di un equilibrio tra la dimensione minimale - nel senso più ampio del termine, dalle avanguardie europee e americane degli anni Sessanta e Settanta alla diversità delle pratiche contemporanee - e una dimensione profondamente "esistenziale", ancorata alla realtà politiche e sociali e alle questioni identitarie, affermando i registri dell'espressività, dell'empatia e della tragedia." (traduzione della scrivente).

⁴⁵³ Rudolf Stingel, <https://gagosian.com/artists/rudolf-stingel/> [ultimo accesso 1 febbraio 2024].

⁴⁵⁴ *Rudolf Stingel*, <https://www.artnet.com/artists/rudolf-stingel/> [ultimo accesso 1 febbraio 2024].

Inoltre, attraverso un approccio metapittorico egli concepisce la pittura come metafora della memoria e della percezione, pur mantenendo una dialettica tra il soggetto dipinto e la pittura come soggetto.

Pertanto, la sua pratica artistica, caratterizzata dalla sperimentazione materica e l'esplorazione concettuale nel campo della pittura contemporanea, emerge integralmente in questa retrospettiva e rappresenta la massima espressione della sua intera poetica artistica.

In merito alla sua concezione degli spazi espositivi, se da un lato Brian O'Doherty, in *Inside the White Cube*, affermava che “una galleria è un luogo dotato di un muro, a sua volta ricoperto da un muro di dipinti. Il muro in sé non ha un'estetica propria: è una semplice necessità per un animale eretto”⁴⁵⁵, Rudolf Stingel, invece, compie delle scelte curatoriali in contrasto con questa concezione. Egli, infatti, conferisce alle pareti un ruolo primario, proponendo una grande installazione attraverso cui ricopre completamente gli interni del palazzo con settemila metri quadri di *moquette*.⁴⁵⁶ (Fig. 13 e Fig. 14)

Si tratta di un'installazione *site-specific* si inserisce nelle ricerche che l'artista aveva iniziato negli anni Novanta, raggiungendone in questa occasione il culmine.

Infatti, già nel 1991 aveva ricoperto il pavimento della galleria Daniel Newburg a New York di una *moquette* color arancione fluorescente e successivamente nel 1993 aveva partecipato alla Biennale di Venezia *Aperto '93* in cui “‘reduced’ the *Modernist monochrome to a gigantic piece of carpeting applied to the wall, which the public could touch and cover with gestural signs*”^{457, 458}

⁴⁵⁵ B. O'Doherty, *Inside the White Cube: l'ideologia dello spazio espositivo*, tr. it. di I. Inserra, M. Mancini, Milano, Johan & Levi editore, 2012., p. 23.

⁴⁵⁶ F. Bonami, Rudolf Stingel a Palazzo Grassi, in “Vogue Italia”, 27 maggio 2013; <https://www.vogue.it/uomo-vogue/people-stars/2013/05/rudolf-stingel> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

⁴⁵⁷ G. Verzotti, *Aperto '93. Venice Biennale*, tr. en. di M. Shore, in “Artforum”, vol. 32, 2, 1993, pp. 102-105. Trad. “ha ‘ridotto’ il monocromo modernista a un gigantesco tappeto applicato al muro, che il pubblico poteva toccare e coprire con segni gestuali”. (traduzione della scrivente).

⁴⁵⁸ J.P. Criqui, *Rudolf Stingel. Didascalie*, in E. Geuna, R. Stingel (a cura di), *Rudolf Stingel*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 7 aprile 2013 - 6 gennaio 2014), Milano, Mondadori Electa, 2013, p. 67.

Tuttavia, a differenza delle installazioni precedenti, la *moquette* si allarga e riveste sia il pavimento che le pareti, consentendo all'edificio di emergere unicamente per soffitti bianchi o per gli ornamenti dorati dell'antico edificio.

Inoltre, la modalità espositiva scelta da Stingel consente di adoperare il tappeto “nella duplice (sua) forma di *Wandteppich* (tappeto esposto in verticale, e destinato sia a ricoprire le pareti interne delle abitazioni sia a nascondere le aperture) e del *Fußteppich* (tappeto da pavimento)”⁴⁵⁹.

Nel complesso, ciò che ne deriva è che Stingel, non solo scardina la bidimensionalità della pittura, attraverso un costante dialogo con l'architettura, ma sovverte anche il tradizionale rapporto spaziale tra pubblico ed opera pittorica.

Inoltre, nonostante l'utilizzo di materiali industriali o artigianali, come in questo caso i tappeti, Stingel riesce a trasmettere i suoi messaggi attraverso forme e *texture* che vanno oltre la loro funzionalità originaria. L'obiettivo di Stingel è quello di sensibilizzare il pubblico artistico, invitandolo a considerare il materiale non solo per la sua utilità pratica, ma anche e soprattutto per le sue qualità percettive e simboliche.⁴⁶⁰

Come ogni elemento della sua pratica artistica, la scelta del *pattern* per il tappeto non è affatto casuale, al contrario assume una duplice interpretazione ed una simbologia ben precisa.

Infatti, ad un primo sguardo si riconosce un esplicito richiamo alle fantasie orientali, di cui la docente di *Textile and Fashion Design*, Mustafa Gürgüler, ne ha dato un'interpretazione legata al *Pazırık Halısı*, un tappeto tra i più antichi manufatti della tradizione persiana, ed ha inoltre rintracciato un contatto con la pratica dell'artista turco Şakir Gökçebağ.⁴⁶¹ Da uno sguardo più legato alla città di Venezia, invece, questo dettaglio rivela l'attenzione dell'artista nei confronti del contesto storico ed

⁴⁵⁹ P. A. Michaud (a cura di), *Tapis volants*, cat. (Roma, Villa Medici e Tolosa, Abattoirs, Roma, Éditions Drago, 2012, pp. 13-14.

⁴⁶⁰ M. Gürgüler, *Traditional Textile Art Carpet and Conceptual Art*, in “International Journal of Humanities and Art Researches”, vol. 8, 1, pp. 86-94, 2023.

⁴⁶¹ M. Gürgüler, *Traditional Textile Art Carpet and Conceptual Art*, cit., p. 85-97, 2023. Gürgüler, inoltre riporta che già nel 2011 Stingel aveva adoperato pezzi ispirati ai tappeti della Transilvania risalenti al XVII e XVI secolo per realizzare una mostra d'arte concettuale utilizzando il simbolo dell'arte del tappeto al di fuori della sua funzione.

urbano portando alla luce il dialogo della Repubblica della Serenissima con l'Oriente ed elogiandone il passato.⁴⁶²

Invece, una seconda interpretazione più profonda e fondamentale per la lettura del significato alla base dell'intero percorso espositivo, riconoscere le origini del *pattern* al contesto mitteleuropeo e, in particolare, dallo studio di Sigmund Freud di Vienna.⁴⁶³ Infatti, è proprio dietro la figura dello psicanalista austriaco che si cela il vero significato con cui Stingel concepisce l'intero progetto.⁴⁶⁴ Egli, infatti, crea uno spazio labirintico, dominato da un senso di *horror vacui* e al contempo di vuoto, proponendo una vera e propria esperienza sensoriale allo spettatore, che viene condotto in “un viaggio nella trascendenza dell'Ego”⁴⁶⁵. Pertanto, l'intento di Stingel, è di suscitare nel visitatore una connessione con la propria interiorità ed alterità, così come aveva fatto Freud esplorando le profondità dell'inconscio.⁴⁶⁶ Così dunque, le pareti create da Stingel creano una vera e propria apertura verso l'indefinito ed illimitato spazio del nostro inconscio, ancora una volta in contrasto con O'Doherty, che concepiva la parete espositiva esclusivamente come un “limite alla profondità”⁴⁶⁷. In tal senso, inoltre, “lo spazio architettonico diventa luogo di meditazione, insieme introiettiva e proiettiva, luogo silenzioso e accogliente”⁴⁶⁸.

Le aspettative dello spettatore di trovarsi dinanzi ad una mostra retrospettiva, inerente l'artista, vengono in un certo senso stravolte, in quanto, immerso in un ambiente onirico ed asfittico ed in un'esperienza intellettuale e psicanalitica, egli è posto dinanzi al proprio Io ed è portato a ragionare sulla propria interiorità secondo la propria prospettiva. A riguardo, infatti, la stessa Francesca Colasante ha espresso:

⁴⁶² E. Geuna, *Venezia, la luna e l'inconscio*, cit., p. 64.

⁴⁶³ Ivi, pp. 64-65 e F. Colasante, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

⁴⁶⁴ E. Geuna, *Venezia, la luna e l'inconscio*, cit., p. 64.

⁴⁶⁵ Ibidem.

⁴⁶⁶ F. Colasante, intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

⁴⁶⁷ B. O'Doherty, *Inside the White Cube: l'ideologia dello spazio espositivo*, tr. it. di I. Inserra, M. Mancini, Milano, Johan & Levi editore, 2012, p. 24.

⁴⁶⁸ E. Geuna, *Venezia, la luna e l'inconscio*, in E. Geuna, R. Stingel (a cura di), *Rudolf Stingel*, cit., p. 64.

“ci si aspettava di vedere una retrospettiva, invece si era dentro un’installazione che rappresentava un’alterità”.⁴⁶⁹

Oltretutto, Stingel sceglie di far stampare il *pattern* del tappeto in modo *pixelato* e pertanto sfocato all’occhio dello spettatore, un dettaglio che implica inevitabilmente una riflessione sullo spazio e sullo spettatore stesso. Infatti, la rappresentazione sgranata del tappeto richiedeva allo spettatore di porsi a maggior distanza per poter sintetizzare al meglio l’immagine nella retina, come a voler intendere la necessità di assumere una distanza dalle cose per poterne avere una prospettiva diversa. Pertanto, come affermato da Francesca Colasante, “è tutto un discorso che ha a che fare con l’intelletto, con l’inconscio e non con le semplici qualità retiniche della visione.”⁴⁷⁰

In questo senso, “lo spettatore non è solo un osservatore, ma anche un partecipante alla mostra e una parte dell’opera”⁴⁷¹.

Sempre in merito agli spazi, Stingel compie una riflessione a trecentosessanta gradi ed il suo sguardo sul luogo in cui interviene si dimostra particolarmente attento anche alla storia dell’edificio di Palazzo Grassi, nonché al contesto veneziano. Infatti, come evidenziato da Geuna, il *topos* del tessuto, richiamato dal tappeto e da alcune iconografie dei dipinti rappresenta un richiamo al passato dell’edificio. Questo legame tra arte e tessuto all’interno della sede espositiva di Palazzo Grassi risale già al 1959, con l’inaugurazione del ciclo espositivo che chiamava gli artisti a creare dei lavori con i materiali dell’azienda Snia Viscosa, di cui era presidente l’allora proprietario del palazzo, Franco Marinotti.⁴⁷² Inoltre, le opere di Rudolf Stingel rimandano al ciclo delle *Venezia*, realizzato da Lucio Fontana per la mostra *Arte e contemplazione* (1961).⁴⁷³ In tal modo quindi egli propone un accostamento tra la figura del mecenate e collezionista Paolo Marinotti a François Pinault, riflettendo

⁴⁶⁹ F. Colasante, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

⁴⁷⁰ Ibidem.

⁴⁷¹ G. Mustafa, *Traditional Textile Art Carpet and Conceptual Art*, in “International Journal of Humanities and Art Researches”, vol. 8, 1, p. 87, 2023. Traduzione della scrivente, dal testo originale in lingua turca “*Burada izleyici sadece bir gözlemci değil, aynı zamanda serginin bir katılımcısı, yaptında parçasıdır da*”.

⁴⁷² E. Geuna, *Venezia, la luna e l’inconscio*, cit., p. 64.

⁴⁷³ Ivi, p. 65. Inoltre, in merito alle opere esposte nel piano nobile, la curatrice Elena Geuna rivede un chiaro rimando a Fontana anche nelle rappresentazioni astratte, così come nella scelta di realizzare delle opere secondo riflessioni a posteriori e nell’uso dell’argento.

sull'importanza di entrambi per la promozione dell'operato degli artisti e la valorizzazione di Palazzo Grassi come centro artistico e culturale per l'arte contemporanea. Un confronto che continua inoltre alla relazione di entrambi i collezionisti con gli artisti, fondata sulla stima reciproca e sulla massima libertà espressiva come stimolo creativo.⁴⁷⁴

Infine, l'installazione della *moquette*, per l'enorme dimensione, il ricco ed accentuato cromatismo delle tinte del rosso e del panna, il *pattern* ornamentale e sgranato, si contrappone, invece, al restante *corpus* di opere pittoriche, per cui funge da contenitore.

Infatti, Stingel propone dipinti monocromatici che alternano tutt'al più il bianco e nero all'argento e a diverse tonalità di grigio, di dimensioni piccola o medio-grande e non solo accurate nei dettagli, ma fotorealistiche.

Al primo piano, dunque, egli espone delle opere di dimensione medio-grande, che, sebbene siano state realizzate nel suo studio di Merano e di New York e non il loco, sono concepite appositamente per la mostra e sono il risultato di ricordi, suggestioni e riletture di Venezia da parte dell'artista.⁴⁷⁵ Si tratta di opere principalmente di monocromi, motivi decorativi con reti metalliche o carte da parati, che propongono un dialogo continuo tra astrazione e figurativo e consentono un'interpretazione diversa a seconda della soggettività di ciascun visitatore.

Nella sala principale che affaccia sul Canal Grande, Stingel colloca *Untitled* (2011), un'esplicita dedica all'amico e maestro Franz West, artista viennese scomparso l'anno precedente della mostra. Stingel ritrae in bianco e nero la figura di West da giovane, ricoperta da macchie arancioni e grigie, dovute al fatto che come testimoniato dallo stesso artista, la tela era stata disposta orizzontalmente sul pavimento del suo studio e ne presenta dunque segni del calpestio dell'artista e del colore da lui adoperato.⁴⁷⁶ (Fig. 15) Inoltre, questa pratica si inserisce nella tendenza

⁴⁷⁴ Ibidem.

⁴⁷⁵ Ibidem.

⁴⁷⁶ Lo storico dell'arte Jean-Pierre Criqui ha riscontrato in questa pratica un richiamo alla pratica adoperata all'inizio del XIX secolo da Hokusai, il quale aveva dipinto delle foglie d'acero cospargendo di rosso le zampe di un pollo che aveva lasciato successivamente correre sul foglio disposto sul pavimento. In J.P. Criqui, *Rudolf Stingel. Didascalie*, cit., pp. 68-69.

sperimentata da Stingel dagli inizi del XXI secolo, in cui i suoi lavori danno prova di deterioramento, logoramento e sporco, nonché riflettono il trascorrere del tempo.⁴⁷⁷ Inoltre, sempre in questo piano vengono esposte opere inedite, realizzate dagli anni Novanta sino a tempi più recenti. In tal modo Stingel propone un confronto tra passato e presente, mettendo in scena il modo in cui la sua pratica artistica, seppur seguendo le stesse modalità, sia evoluta. In merito alle opere qui esposte la stessa Francesca Colasante ha affermato:

Stingel è un pittore straordinario ed accademico, nel senso che ha la mano del pittore e questo emerge in tutto il primo piano, dove ha messo in ogni stanza un quadro con riflessi argentati, per un omaggio a Venezia, ma anche al secondo piano, nei dipinti piccolini che rappresentavano statue lignee di musei archeologici.⁴⁷⁸

Al secondo piano, appunto, Stingel propone un allestimento di dipinti di piccolo formato, realizzati con la tecnica del foto-realismo. Pertanto, qui la figurazione è centrale, egli trae spunto da fotografie in bianco e nero e ragiona sulla riappropriazione pittorica di immagini, in particolar modo di antichi ritratti scultorei, provenienti da musei archeologici, dal contesto religioso o dalla tradizione altoatesina, germanica. Oltretutto, le opere hanno un formato ridotto e presentano immagini molto dettagliate, in tal modo lo spettatore è portato ad assumere una posizione più ravvicinata, proprio al contrario rispetto a quanto concepito per l'installazione del tappeto.

Inoltre, all'interno del percorso è bene notare che tutte le opere non sono accompagnate da alcuna didascalia, in coerenza con la volontà di Stingel di creare un ambiente che ospiti il visitatore, seppur lasciandolo in balia del proprio inconscio nel creare un percorso espositivo guidato dalla propria soggettività.

In generale la mostra si propone come una fuga da quella che per Freud era la parte esteriore dell'*iceberg*, dalla razionalità e dalla realtà, seppur mantenendo sempre un

⁴⁷⁷ Ibidem.

⁴⁷⁸ F. Colasante, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

solido legame con il passato, con la tradizione, con il contesto storico, urbano ed architettonico.

In conclusione, una considerazione interessante, che consente di ritenere questo progetto espositivo una vera e propria *mostra-opera* è che, come avviene solitamente sulle opere d'arte, l'artista decide di apporre la sua firma al termine del percorso, collocando nell'atrio piccolo verso Canal Grande un suo autoritratto.⁴⁷⁹

Questa si pone come ulteriore prova del fatto che la mostra *Rudolf Stingel*, sia a tutti gli effetti una *mostra-opera*, un'installazione *site-specific* che coinvolge l'intero palazzo, in linea con quanto riportato nello stesso catalogo della mostra, nelle parole “la mostra [...] è in sé un'opera d'arte”⁴⁸⁰ dello stesso François Pinault e “la mostra *Rudolf Stingel* presenta oltre trenta dipinti provenienti da collezioni internazionali, [...] a formare un corpus che diventa di per sé un'opera straordinaria”⁴⁸¹ del direttore della Collezione Martin Bethenod.

⁴⁷⁹ F. Colasante, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

⁴⁸⁰ F. Pinault in E. Geuna, R. Stingel (a cura di), *Rudolf Stingel*, cit., p. 62.

⁴⁸¹ M. Bethenod in E. Geuna, R. Stingel (a cura di), *Rudolf Stingel*, cit., p. 63.

4.4 Danh Võ (2015-2016)

Questa terza *carte blanche* di Danh Võ, a differenza delle precedenti, inserite nel contesto museale di Palazzo Grassi, ha visto per la prima volta l'assegnazione degli spazi espositivi a Punta della Dogana.

Per questo terzo progetto, François Pinault ha dato “carta bianca” all'artista Danh Võ, il quale, in collaborazione con la curatrice Caroline Bourgeois, ha presentato al pubblico la mostra *Slip of the Tongue*, tra l'aprile del 2015 e il gennaio del 2016.⁴⁸²

Danh Võ è un artista di origini vietnamite, le cui opere sono fortemente influenzate dalla sua storia personale (le sue origini, la fuga dal Vietnam e l'assimilazione nella cultura danese ed europea ecc.)⁴⁸³ e dalla storia collettiva. Nato in Vietnam, la sua famiglia fuggì dal paese a causa della guerra quando lui aveva solo quattro anni, trovando rifugio a Copenaghen, dove fu accolta come profughi politici.

Questa esperienza di esilio e la sua identità transnazionale emerge in gran parte dei suoi lavori artistici, in cui egli adopera documenti storici, fotografie, testi e oggetti legati alla sua storia personale e familiare.⁴⁸⁴

Pertanto, la sua pratica artistica consiste nell'appropriazione di oggetti preesistenti e nel contestualizzarli all'interno delle sue narrazioni personali e artistiche.

Inoltre, attraverso un linguaggio concettuale, egli affronta tematiche profonde che spaziano dalla religione all'amore, dalla violenza alla guerra, dalle molteplici relazioni umane alle dinamiche storiche e politiche. In particolare, le principali tematiche su cui indaga nelle sue ricerche artistiche includono esplorazioni sulla memoria storica, l'identità culturale, la politica e la globalizzazione. In questo senso, il suo linguaggio sfida le convenzioni artistiche tradizionali e promuove una riflessione critica sulle dinamiche di potere, sulla storia e sulla cultura contemporanea.

⁴⁸² C. Bourgeois, D. Võ (a cura di), *Slip of the Tongue*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 12 aprile 2015 - 10 gennaio 2016), Venezia, Marsilio Editori, 2015.

⁴⁸³ L'integrazione nella cultura danese ha fatto sì che egli sia stato invitato anche ad esporre nel padiglione nazionale danese della Biennale di Venezia, sempre nel 2015.

⁴⁸⁴ D. N. Mancoff, *Danh Võ: Vietnamese-born artist*, in “Encyclopaedia Britannica”, 1 gennaio 2024; <https://www.britannica.com/biography/Danh-Vo> [ultimo accesso 6 febbraio 2024].

In merito a quanto detto sino ad ora, è interessante notare come tutti questi aspetti inerenti il suo linguaggio espressivo e la sua pratica artistica abbiano avuto modo di emergere nel suo percorso espositivo anche al costante supporto e confronto con la curatrice Caroline Bourgeois.

Nella mostra *Slip of the Tongue*, inoltre, rispetto alle mostre monografiche e *carte blanche* precedenti, l'artista ha accolto l'invito di Monsieur Pinault di proporre al pubblico una mostra collettiva.

In particolare, sebbene in parte realizzato anche da Thomas Houseago, la mostra è un *unicum* all'interno del programma espositivo della Collezione Pinault a Venezia. Infatti, è la sola *carte blanche* realizzata con l'autonomia curatoriale da parte dell'artista che propone oltre ai suoi lavori anche opere di artisti, epoche, contesti e tecniche completamente diversi tra loro.⁴⁸⁵

Danh Võ, prima del 2015, si era già dedicato alla curatela di alcune mostre di altri artisti e suoi amici. Ne sono alcuni esempi la mostra *Felix Gonzalez-Torres* (2009), curata presso il Wiels di Bruxelles insieme a Elena Filipovic, la mostra *Martin Wong* (2013) al Guggenheim di New York, o ancora come co-curatore il progetto *Macho Man Tell It To My Heart* realizzato tra il 2013 e il 2014 per la collezione di Julie Ault. Inoltre, è bene evidenziare che alcune opere che Võ aveva esposto in queste mostre vengono riproposte nel percorso espositivo di Punta della Dogana, come testimonia anche Patricia Falguières nella lettera rivolta a Võ nel fascicolo della mostra: “Mi piace l'idea di vederti installato alla Punta della Dogana con i tuoi talismani, il tuo esercito di amicizie e affinità e, come truppa, giocolieri che vengono a seminare lo scompiglio nelle serenissime serenità veneziane”⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ Nel 2020, anche la mostra collettiva *Untitled 2020* è stata concepita dalla Collezione Pinault come *carte blanche* al trio curatoriale Caroline Bourgeois, Muna El Futuri e l'artista Thomas Houseago. Il progetto espositivo seppure *carte blanche* collettiva non ha presentato un singolo artista nel ruolo di curatore e come dichiarato dalla stessa Caroline Bourgeois Võ aveva concepito un progetto più concettuale, con una comunità artistica molto ampia e diversa e anche le dinamiche curatoriali che si erano instaurate erano diverse. In C. Bourgeois, M. E. Futuri, T. Houseago (a cura di), *Untitled, 2020. Tre sguardi sull'arte di oggi*, cit., p. 21.

⁴⁸⁶ P. Falguières, *SENZA TITOLO (CORPUS)*, tr. it. F. Scala, in C. Bourgeois, D. Võ (a cura di), *Slip of the Tongue*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 12 aprile 2015 - 10 gennaio 2016), Venezia, Marsilio Editori, 2015, s.n.p.

Determinante il rapporto che Danh Võ instaura con gli artisti scelti poiché consente di ragionare e capire su diversi aspetti della sua concezione artistica.

Innanzitutto, si tratta di un progetto che implica inevitabilmente un dialogo con gli stessi artisti selezionati, che sono in parte artisti contemporanei che conosce e con cui ha modo di confrontarsi, in parte artisti di epoche e contesti lontani, con i quali si pone in un dialogo interpretativo.

Nel primo caso, infatti, egli espone opere di artisti con cui ha già avuto modo di collaborare e confrontarsi direttamente ed in questo senso la mostra si pone come una sorta di mappatura delle sue amicizie, come ad esempio Feliz Gonzalez-Torres e Nancy Spero.

Nel secondo caso, egli seleziona artisti del passato e ne interpreta le opere dal punto di vista estetico o concettuale. Tra queste opere ritroviamo artisti ed opere del Rinascimento italiano e Maestri del Duecento, del Trecento e del Quattrocento, come i lavori di Giovanni Bellini, Tiziano ed altre opere provenienti dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia e dalla Fondazione Giorgio Cini, temi che si approfondirà a breve.

Così dunque, Võ ha esposto a Punta della Dogana non soltanto una selezione delle sue opere, ma le ha inserite in un percorso espositivo più ampio, ponendole in relazione con altri artisti. Come dichiarato da Marco Ferraris, infatti, “il risultato è stato un po' una *mise en scène* di sue opere mischiate ad opere di altri artisti, in cui quasi scompariva l'autorialità del singolo”⁴⁸⁷.

Pertanto, in entrambi i casi entra in gioco una forte dimensione personale e di interpretazione soggettiva, il cui risultato è una mostra collettiva dietro la quale tuttavia si cela il grande progetto monografico dell'artista.

Slip of the Tongue, infatti, viene concepita da Võ secondo una sua personale prospettiva e sempre in relazione alla sua pratica artistica, per cui l'intera mostra risulta in sé un progetto collettivo ma al tempo stesso una monografia dell'artista che la realizza.

⁴⁸⁷ M. Ferraris, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

Inoltre, è necessario compiere un'ulteriore considerazione in merito al ruolo che Danh Võ assume nel processo curatoriale di questo progetto. Come riportato da Elisabeth Lebovici nel comunicato stampa della mostra, attraverso l'approccio curatoriale adoperato, Võ viene definito *curator*, consentendo una riflessione sull'etimologia stessa del termine. Questa scelta, infatti, deriva dalla volontà di intendere il ruolo di Võ secondo l'accezione latina del termine di *conservare*, più vicina al significato inglese del termine *care*, senza invece ricorrere alla traduzione e al significato che ha acquisito successivamente, in italiano e in francese, di conservatore o organizzatore.⁴⁸⁸

L'etimologia latina risale all'epoca della Roma imperiale, quando i *curatores* svolgevano il ruolo di funzionari pubblici e si prendevano *cura* della città, occupandosi di strade, trasporti e numerosi altri aspetti concreti della sua gestione.⁴⁸⁹ Sempre nella stessa epoca il termine *curator* vide ulteriori accezioni, nel contesto del diritto romano, in cui svolgeva il compito di tutelare i minorenni o *prodigī*, o ancora come nel caso dei *procurator*, che gestiva e difendeva le province dell'Impero.⁴⁹⁰ Successivamente, nel Medioevo, il termine si inserì nel contesto ecclesiastico, acquisendo una nuova accezione, quella di parroco e curatore in senso spirituale, un significato che si avvicina maggiormente al ruolo del curatore di oggi, che si prende cura dell'opera.⁴⁹¹ Secondo queste due accezioni il curatore assume una funzione "riparatrice" e di cura dell'animo o, in senso lato di un significato interiore.⁴⁹² Nella mostra *Slip of the Tongue*, questi due aspetti emergono entrambi, da un lato Danh Võ

⁴⁸⁸ E. Lebovici, *Comunicato stampa: Slip of the Tongue*, in "Artribune", eventi e mostre, 9 aprile 2015; <https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/slip-of-the-tongue/> [ultimo accesso 5 febbraio 2024].

⁴⁸⁹ D. Balzer, *Curatori d'assalto, L'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto*, cit. p. 40.

⁴⁹⁰ Ivi, pp. 40-41.

⁴⁹¹ Ivi, pp. 41-43. In questo senso Balzer specifica che "il vocabolo aveva tre significati fondamentali: attenzione, premura e impegno; la 'cura dell'anima' quindi è un concetto complesso perché il *curator* di fatto non cura le anime in senso stretto, ma se ne prende cura".

⁴⁹² E. Lebovici, *Comunicato stampa: Slip of the Tongue*, cit., s.n.p.

vuole prendersi cura⁴⁹³ delle sculture e degli oggetti, riparandoli e dall'altro vuol dare loro nuova vita, creare nuove forme e dotarli di altri significati.⁴⁹⁴

Pertanto, in questa occasione, come dichiarato dalla stessa Lebovici, Võ si è occupato

della conservazione, della circolazione, del commercio, del frazionamento e della dispersione, della riparazione e del restauro, della collezione e dell'esibizione non riguardano solo il benessere delle opere d'arte, ma partecipano altrettanto pienamente alla loro storia, fatta di transizioni e, a volte, di rotture o di distruzioni.⁴⁹⁵

In linea con le riflessioni in merito a queste rotture e distruzioni, una delle tematiche principali affrontate da Võ all'interno del percorso espositivo e nel corso della sua carriera riguarda il concetto di *frammento* dell'opera d'arte.

A riguardo, egli compie una distinzione tra due diverse tipologie di frammenti.

La prima riguarda frammenti di opere d'arte distrutte, smembrate, ritagliate o modificate che possiedono un valore artistico e storico e che sono pertanto restaurate, conservate ed allestite all'interno di istituzioni museali.⁴⁹⁶ La seconda, prende in considerazione frammenti di opere collocati in archivi, depositi dimenticati o persino destinati ad essere distrutti che non hanno un valore tale da essere restaurati ed esposti. È proprio a questi ultimi frammenti che è centrata l'attenzione dell'artista, poiché attraverso un processo di appropriazione, di rielaborazione e di assemblaggio di queste parti crea nuove sculture in grado di ridare vitalità a questi frammenti che altrimenti finirebbero nel dimenticatoio. L'esempio più esplicativo di questa pratica artistica emerge nelle due opere scultoree esposte al primo piano di Punta della Dogana, *Your mother sucks cock in hell* (2015) e *Shove it up your ass, you faggot*

⁴⁹³Anche Boris Groys, nelle sue ricerche inerenti la figura del curatore ha indagato sull'etimologia del termine cura in questo contesto. Egli, inoltre, ha adoperato la metafora del curatore come un infermiere che guida lo spettatore all'opera come ad un paziente, egli inoltre afferma "la curatela è cura. [...] L'opera d'arte ha bisogno di aiuto esterno, ha bisogno di una mostra e un curatore per essere visibile. La medicina [...] è la mostra." In B. Groys, *Art Power*, The MIT Press, 2008, trad.it., Postmedia, Milano 2012, p. 54-55.

⁴⁹⁴ E. Lebovici, *Comunicato stampa: Slip of the Tongue*, cit., s.n.p.

⁴⁹⁵ Ibidem.

⁴⁹⁶ D. Moramarco, *Da artista a curatore: la mostra Slip of the Tongue curata da Danh Võ a Punta della Dogana- Fondazione François Pinault*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2014-20215, relatore Prof. Stringa.

(2015)(Fig. 16), dove assembla frammenti di marmo d'età romana con frammenti lignei d'epoca gotica ed assegna ad entrambe titoli provocatori con un linguaggio licenzioso, tratti dal film *l'Esorcista* di William Friedrkin del 1973. Queste opere, inoltre, incarnano il sottile gioco di ibridazione culturale, formale ed ideologica che caratterizza l'approccio dell'artista, manifestato attraverso un linguaggio un linguaggio ironico e critico.⁴⁹⁷

Emergono inoltre in queste creazioni una sensibilità verso la cura, il ripristino ed il restauro di opere ed oggetti d'arte, pratiche che trovano nella città di Venezia un terreno fertile.

Infatti, già dalla metà del Novecento, la città lagunare è stata fulcro di numerose ricerche e sviluppi nel campo della conservazione, del restauro e della valorizzazione dei beni artistici, come testimonia *La Carta di Venezia* (1964).

Inoltre, le indagini di Danh Võ su queste tematiche in relazione al contesto artistico veneziano, si sono concentrate principalmente sulle opere provenienti da due istituzioni di rilievo: le Gallerie dell'Accademia e l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini.

Per questo progetto espositivo, infatti, l'artista ha proposto un importante dialogo tra la Collezione Pinault e le suddette istituzioni museali, sottolineando l'importanza di un accordo che coinvolgesse da una parte il prestito e da parte della Collezione l'esposizione ed il restauro delle opere.

Le principali opere coinvolte nei prestiti ed inserite ampiamente all'interno del *corpus* espositivo a Punta della Dogana, sono state: Le opere di Giovanni Bellini, si Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco e dalla Scuola di Tiziano provenienti dalle Gallerie dell'Accademia e numerosi fogli, miniature e ritagli dei Maestri dei secoli XIII, XIV e XV dalla Fondazione Cini.⁴⁹⁸ (Fig. 17)

Nel complesso, questa operazione si è rivelata fondamentale non soltanto per il contesto culturale ed artistico della città, ma anche per le ricerche artistiche condotte dallo stesso artista.

⁴⁹⁷ *Your mother sucks cock in hell* (2015); <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/your-mother-sucks-cocks-hell> [ultimo accesso 6 febbraio 2024].

⁴⁹⁸ C. Bourgeois, D. Võ (a cura di), *Slip of the Tongue*, cit., s.n.p.

Attraverso le opere esposte egli ha potuto approfondire le tematiche del frammento e dell'operazione di smembramento, centrale nella pratica artistica di Danh Vō e nella pratica curatoriale adoperata complessivamente in tutto il percorso espositivo.

L'operazione di smembramento era una tecnica ampiamente adoperata da collezionisti e mercanti d'arte.⁴⁹⁹ Le opere, infatti, venivano giudicate ed apprezzate a "pezzi" e soltanto in epoche più moderne si è compresa la gravità di tali pratiche sull'integrità sull'opera stessa.

In passato, infatti, il soggetto principale dell'opera d'arte era l'esecuzione e, pertanto, secondo tale concezione, un'opera frammentata, tagliata, smembrata non subiva alcuna alterazione nel proprio valore.

Oggi, al contrario, vi è una maggior consapevolezza del valore intrinseco dell'opera nella sua integrità. Inoltre, in linea con i principi promossi Cesare Brandi e con una comprensione più attenta alla storia e del contesto dell'opera d'arte, si attribuisce importanza a ogni aspetto dell'opera, inclusi eventuali danni, mancanze e frammenti.⁵⁰⁰ Pertanto, ogni opera, è considerata come un insieme unico di significati e narrazioni, sia positivi che "negativi", quali smembramenti, frammentazioni, asportazioni o danni che si sono sviluppati nel corso del tempo e degli eventi.

In passato questa pratica era adoperata specialmente dai collezionisti, i quali ritagliavano le opere al fine di adattare al proprio gusto, seguendo quello che Patricia Falguières definisce "l'amore che mutila"⁵⁰¹. Tuttavia anche gli stessi artisti avevano un ruolo fondamentale in questo processo, in quanto fino al XVIII secolo essi svolgevano una funzione di "restauratori", termine che assumeva anch'esso un significato diverso nel passato. Infatti, secondo il restauro integrativo erano proprio gli artisti i primi a dare nuove vita e nuove interpretazioni a marmi e sculture che iniziavano all'epoca ad emergere dagli scavi archeologici.⁵⁰² Vō ragiona su queste

⁴⁹⁹ P. Falguières, *SENZA TITOLO (CORPUS)*, cit., s.n.p.

⁵⁰⁰ Il ruolo di Cesare Brandi in questo campo fu essenziale, egli attraverso sua visione ha sottolineato l'importanza di preservare l'integrità ed il significato delle opere d'arte nel tempo. Come emerge dai suoi scritti, tra cui il più importante *Teoria del restauro*, pubblicato nel 1963.

⁵⁰¹ P. Falguières, *SENZA TITOLO (CORPUS)*, cit., s.n.p.

⁵⁰² *Ibidem*.

pratiche e ne riporta alcune testimonianze attraverso le sculture del “pezzo” di San Giuseppe, *Untitled* (2008), dei cherubini come in *Untitled* (2015) o ancora le sculture funerarie ritratte nelle rispettive casse dei quattro montanari Jarai.⁵⁰³ Inoltre, secondo un’interpretazione di Falguières, la grande roccia di Hubert Duprat, *Cassé-Collé* (1991-1994) altro non è che un’ironica rappresentazione di quel che sarebbe potuta essere la scultura senza questa prassi antica. Ancora, un’ulteriore riflessione viene sollecitata dall’opera *Beauty Queen* (2013), un torso ligneo del Cristo, ritagliato esattamente nelle zone delle costole e dei fianchi dove era stato ferito e collocato sul pavimento all’interno di una scatola di legno di piccole dimensioni sulla quale è stata apportata la scritta provocatoria e sacrilega *Carnation Milk*.⁵⁰⁴

Anche la *Trasfigurazione* di Bellini da una concreta testimonianza del processo di ritaglio, l’opera è infatti costituita da due parti prelevate in passato dalla tela originale, si tratta dunque di due piccoli quadretti che ritraggono il dettaglio della firma dell’artista *Ioannes Bellinus me pinxit* e della testa di Cristo.

Sempre secondo quanto riportato da Falguières, queste pratiche hanno dato origini a vuoti, mancanze e lacune, che la mostra cercasi rivendicare e alla quale la mostra cerca di colmare, seppur con la consapevolezza che a causa di queste perdite “ci sono mondi a cui non abbiamo più accesso”⁵⁰⁵. L’autrice del testo inoltre evidenzia come Danh Võ compia queste riflessioni in un contesto fondamentale come Venezia, che in passato è stato luogo d’arte e di pratiche artistiche, quanto di operazioni di smembramento, di taglio e di cucito.⁵⁰⁶

Così, allo stesso tempo, anche Danh Võ attraverso le sue opere incentra la propria pratica su tagli e primi piani, ragiona sulla decomposizione dei soggetti, come per il lampadario dell’Hotel Majestic, *08:03, 28.05* (2009), muto testimone di negoziati e decisioni politiche, nonché per smembramenti, com’è il caso dell’opera, non esposta in questa occasione, *Lot 20. Two Kennedy Administration Cabinet Room Chairs*

⁵⁰³ Ibidem e C. Bourgeois, D. Võ (a cura di), *Slip of the Tongue*, cit., s.n.p.

⁵⁰⁴ Ibidem.

⁵⁰⁵ Ivi, s.n.p.

⁵⁰⁶ Questo emerge anche in tempi più recenti, quando all’inizio del Novecento i Futuri ne fecero il teatro dei loro interventi ed il manifesto di distruzione, come testimoniato, seppur in senso lato e concettualmente diverso dal manifesto *Venise Futuriste* e *Contro Venezia passatista*.

(2013), la poltrona di Kenny, scuoiata e appesa ad un gancio, oppure delle fotografie dei cadaveri scattata da Zoe Leonard, *Carnivores* (1992-1997).⁵⁰⁷

Un altro aspetto rilevante per comprendere il percorso espositivo concepito da Danh Võ riguarda la scelta del titolo.

Slip of the Tongue, traducibile letteralmente con *lapsus*, indica una “svista involontaria che produce una rottura nell’abituale andamento delle cose e che in campo artistico è spesso all’origine dell’atto creativo”⁵⁰⁸.

Questa scelta deriva esplicitamente dal titolo dell’opera di Nairy Baghramian realizzata nel 2014 (Fig. 18), *French Curve*, che Võ inserisce al piano terra del percorso espositivo. In occasione della prima esposizione di quest’opera, presso l’*Art Institute* di Chicago, la stessa artista aveva dichiarato: “Ho collocato le sculture che compongono *Slip of the Tongue* come oggetti che evocano la mancanza di verticalità di cui soffrono. Le sculture hanno bisogno del muro, della vetrina, altrimenti non stanno in piedi”⁵⁰⁹. Si tratta, infatti, di otto sculture di cemento composto da polistirolo, ricoperte da una colata di silicone e disposte nello spazio appoggiate “faticosamente” ad una vetrina e alle pareti dell’edificio.⁵¹⁰ Pertanto, attraverso la loro forma e consistenza flaccida, molle e dalla staticità precaria l’artista riflette sulla consueta verticalità e monumentalità delle sculture.⁵¹¹ In merito, Patricia Falguières ha affermato:

resina, polistirolo e silicone, abbozzi di sculture, pseudo-forme flaccide che non stanno in piedi, che scivolano fuori dalla vetrina e si spandono nell'aria aperta... Non c'è niente che venga ad attenuare la singolarità, la violenza, l'indecenza e il senso di disagio provocato da queste opere. Né la loro fragilità o (in linea di massima) le loro dimensioni ridotte. La loro durezza è perfino accentuata dal silenzio che le circonda.⁵¹²

⁵⁰⁷ Ibidem.

⁵⁰⁸ *Slip of the Tongue*, Danh Võ, 2015-2016; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/slip-tongue> [ultimo accesso 4 febbraio 2024]. È bene specificare che il significato di *lapsus* rimanda al concetto di rottura, mancanza, in linea con le ricerche dell’artista di cui si è detto sino ad ora.

⁵⁰⁹ N. Baghramian, citata in E. Lebovici, in C. Bourgeois, D. Võ (a cura di), *Slip of the Tongue*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 12 aprile 2015 - 10 gennaio 2016), Venezia, Marsilio Editori, 2015, s.n.p.

⁵¹⁰ E. Lebovici, in C. Bourgeois, D. Võ (a cura di), *Slip of the Tongue*, cit., s.n.p.

⁵¹¹ Ibidem.

⁵¹² P. Falguières, *Post scriptum*, in P. Falguières, *SENZA TITOLO (CORPUS)*, cit., s.n.p.

Il termine latino, *lapsus*, le cui tre accezioni sono “movimento, caduta ed errore”⁵¹³, consente di ragionare sul processo curatoriale dello stesso artista, che sembra aver costruito un percorso dominato dall’irrazionalità della sua mente e di questi movimenti incontrollati.

Pertanto l’idea di *lapsus* lascia comprendere anche l’intento dell’artista di immergere lo spettatore all’interno di uno spazio mentale, labirintico e caotico, senza troppe indicazioni o didascalie.⁵¹⁴ A tal fine, la mostra presenta dei toni di per sé paradossali e si propone di creare un allestimento privo di un reale e voluto *fil rouge*, anzi al contrario, come una serie di *lapsus*, di *flashback* secondo accostamenti illogici.⁵¹⁵

In merito all’allestimento e alla relazione allo spazio espositivo, Danh Võ compie delle scelte accurate coerenti al contesto in cui si inserisce, dimostrando una considerazione dello spazio architettonico e del contesto veneziano a tuttotondo.

Infatti, secondo quanto emerso dall’intervista concessa da Marco Ferraris e Francesca Colasante, in questo progetto *carte blanche* Võ ha dimostrato una particolare attenzione al contesto architettonico, sia dal punto di vista della struttura dell’edificio, che da un punto di vista estetico, nonché alle scelte dei dispositivi per l’allestimento.⁵¹⁶

Dal punto di vista dell’edificio egli valorizza gli ampi spazi della sede espositiva, selezionando opere le cui materialità e forme si integrano armoniosamente con le pareti di mattone rosso, con il legno, nonché con il cemento del *cubo* di Ando.

In questo dialogo tra materiali e linguaggi artistici, la stessa Patricia Falguières, nel testo *Post scriptum* redatto all’interno della *brochure*, ha dichiarato:

Nella prima navata ho creduto che avessi sottoposto a un trattamento speciale la parete di mattoni che accoglie il visitatore. Ma mi sbagliavo. Era bastato

⁵¹³ L. Castiglioni et al., *Vocabolario della Lingua latina: IL: Latino-Italiano, Italiano-Latino* (1966), 4, Torino, Loescher, 2007, s.v. *lapsus*.

⁵¹⁴ All’interno delle sale espositive, lo spettatore era libero di vagare e relazionarsi con le diverse sculture secondo un percorso libero, la comprensione delle singole opere era guidata ed approfondita attraverso un fascicolo esplicativo. E. Lebovici, in C. Bourgeois, D. Võ (a cura di), *Slip of the Tongue*, cit., s.n.p.

⁵¹⁵ P. Marella, Tra *lapsus* e *flashback*, lo strano mondo di Danh Võ. A Venezia chez Pinault, 9 maggio 2015; <https://www.artribune.com/report/2015/05/tra-lapsus-e-flashback-lo-strano-mondo-di-danh-vo-a-veneziah-chez-pinault/> [ultimo accesso 5 febbraio 2024].

⁵¹⁶ M. Ferraris, F. Colasante, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

chiudere il passaggio da cui si accede alla sala successiva e costringere il visitatore a costeggiare il muro, per renderlo visibile: ed eccolo restituito alla sua naturale fatiscenza, al candore del sale, alle sue incrostazioni, alle sue stimate, alle fioriture saline dai lunghi filamenti opalescenti che ne accelerano la corrosione - un 'ricordo', insomma, con gli schizzi di smalto della tela di Motonaga (1961) e con la bella contadina schiacciata dalla macina di Moulène (*La Toupie*, 2015).⁵¹⁷

In aggiunta, manifestando una grande attenzione ai dettagli, egli ha inserito i cavalletti e altri supporti espositivi progettati da Carlo Scarpa e ricorrenti nel contesto espositivo della città di Venezia.(Fig. 19) Attraverso questa scelta, egli, in piena continuità con quanto aveva già fatto Tadao Ando per gli infissi dell'edificio, crea un ulteriore contatto con le Gallerie dell'Accademia, ma anche con altri spazi museali veneziani dove Carlo Scarpa è intervenuto con i suoi supporti.⁵¹⁸

La stessa Patricia Falguières, nel suo *Post scriptum* al testo curatoriale, in merito alle scelte espositive e spaziali compiute da Võ ha affermato:

Non posso fare a meno di pensare che le tue visite ai musei ridisegnati da Carlo Scarpa e dai grandi italiani degli anni cinquanta abbiano influito sull'esperienza dello spazio che ci proponi con *Slip of the Tongue*, «quelli che dobbiamo costruire sono i vuoti» diceva Franco Albini. E non per rendere più rarefatto o più sacro il valore delle opere, né per esaltarle, ma affinché la visita a una mostra diventi un'esperienza del corpo in movimento. E, ancora, Giulio Carlo Argan: «L'architettura moderna pone tutto lo spazio come interno, cioè non più come natura da contemplare, ma come dimensione o ambiente del vivere e dell'agire umani» (A. D'Auria, *Architettura e arti applicate negli anni cinquanta. La vicenda italiana, Venezia, Marsilio, 2012, p. 135*). [...] ⁵¹⁹

In conclusione, è possibile affermare che questo progetto espositivo *carte blanche* è stato un'importante testimonianza di quanto un artista possa essere in grado di rivoluzionare i percorsi espositivi e dare valore alla collezione, ponendola in dialogo con opere di epoche e contesti completamente diversi.

Inoltre, Danh Võ, ha dimostrato di aver accolto pienamente la libertà offertagli dal collezionista, dando origine ad un progetto senza precedenti, il cui percorso espositivo esplora l'irrazionalità della sua mente, che si costruisce *step by step*.

⁵¹⁷ P. Falguières, *Post scriptum*, in P. Falguières, *SENZA TITOLO (CORPUS)*, cit., s.n.p.

⁵¹⁸ Ibidem.

⁵¹⁹ Ibidem.

Egli ha saputo valorizzare non soltanto gli aspetti architettonici, storici ed estetici della sede espositiva che lo ha ospitato, ma ha dato una testimonianza del contributo che la Collezione può offrire al contesto culturale della città di Venezia, attraverso la collaborazione con le istituzioni museali delle Gallerie dell'Accademia e della Fondazione Giorgio Cini. Come afferma anche Caroline Bourgeois, che lo ha accompagnato e supportato in questo percorso esplorativo ed espositivo:

Slip of the Tongue, nel 2015, ha costituito uno straordinario esercizio di libertà. Liberandosi da ogni distinzione di provenienza ed epoca, dalle classiche mostre di repertorio - personale, tematica, collettiva - è andata a costituire una sorta di punto limite: la mostra che diventa opera in sé.⁵²⁰

⁵²⁰ C. Bourgeois, B. Gross (a cura di), *Accrochage*, cit., p. 13.

4.5 Damien Hirst (2017)

Nel 2017, la quarta *carte blanche* è stata assegnata all'artista britannico Damien Hirst, che ha realizzato, con la complicità della curatrice Elena Geuna, la prima ed unica mostra che ha coinvolto contemporaneamente sia gli spazi di Palazzo Grassi che di Punta della Dogana.⁵²¹

La mostra, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, è stata la prima grande monografia in Italia dedicata a Damien Hirst, dopo la retrospettiva realizzata nel 2004 presso il museo Archeologico Nazionale di Napoli.⁵²²

La scelta di François Pinault di offrire la massima libertà espressiva a Hirst in tutti gli spazi veneziani, vuole evidenziare il suo sodalizio profondo e duraturo di quasi trent'anni tra lui e l'artista, nonché il suo desiderio di dare vita a progetti ambiziosi, che avessero particolari affinità con i suoi intenti artistici, in tal caso caratterizzati da un approccio sperimentale ed innovativo.

In particolare, la mostra di Hirst riflette la volontà di Pinault di contribuire alla realizzazione di un progetto al quale lui stesso aveva assistito sin dalle origini.⁵²³

Hirst, aveva iniziato a pensare a quest'opera molto tempo prima della mostra, aveva condiviso con Pinault le sue riflessioni e idee ed alcuni anni dopo, durante uno *studio visit*, gli aveva mostrato le sue prime proposte.

Pinault fu subito conquistato dall'effetto "spettacolare, abbagliante e sconcertante"⁵²⁴ delle opere e, riguardo alla sua scelta per le sedi veneziane, affermò:

*It is quite natural that I should have decided to help fully realise the ambitions of this radical, original and invigorating experience by opening up the spaces of both Palazzo Grassi and the Punta della Dogana to him.*⁵²⁵

⁵²¹ E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cat. (9 aprile - 3 dicembre 2017, Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana), Venezia, Marsilio editori, 2017.

⁵²² *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, 2017; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/treasures-wreck-unbelievable> [ultimo accesso 6 febbraio 2024].

⁵²³ E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cit., pp. 5-7.

⁵²⁴ Ivi, F. Pinault, in E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cit., p. 5. testo originale: "The effect was spectacular, dazzling and baffling. And that was only the beginning".

⁵²⁵ Ibidem. Trad. "È del tutto naturale che abbia deciso di contribuire pienamente a realizzare le ambizioni di questa esperienza radicale, originale e rinvigorente aprendo al lui gli spazi sia di Palazzo Grassi che della Punta della Dogana". (traduzione della scrivente).

Dagli anni Ottanta, infatti, Hirst si era affermato rapidamente grazie al successo raggiunto nel contesto artistico britannico, come protagonista della *Young British Art* (YBA) di cui aveva curato la mostra *Freeze* (1988), ottenendo il *Turner Prize* conferitogli nel 1992 ed attraverso la stretta relazione con collezionisti privati, tra cui Charles Saatchi, Larry Gagosian e lo stesso François Pinault.⁵²⁶

Egli adopera diversi media espressivi, passando dalla pittura, alla scultura, dalle installazioni all'arte digitale e si cimenta in diverse tecniche innovative. Nel campo della pittura è autore degli *spin paintings*, opere create su superfici rotanti e degli *spot paintings*, una serie di cerchi colorati.⁵²⁷

Le sue opere sono spesso intrise di un forte senso di realismo e di conflittualità, trasmettono allo spettatore un senso di imminente pericolo ed indagano il costante contrasto tra il piacere e il dolore, tra la vita e la morte, intese per lo più come un processo biochimico.⁵²⁸ Inoltre, affascinato dalla relazione tra scienza ed arte, si è sempre spinto verso la ricerca di nuovi confini del processo creativo e nel campo della scienza, sperimentando nuove tecniche e materiali e attraverso installazioni che coinvolgono animali morti, talvolta sezionati e conservati in formaldeide, tra cui il più celebre, *The Physical Impossibility Of Death In the Mind Of Someone Living* (1991), uno squalo tigre di oltre quattro metri.⁵²⁹

Inoltre, come riportato nel catalogo della prima mostra realizzata a Palazzo Grassi nel 2006, “Hirst non è solo un abile artista, ma anche un intraprendente *manager* di se stesso che incarna le tensioni e le tendenze sociali e culturali degli anni Novanta, caricandole con le sue esperienze e le sue storie personali.”⁵³⁰

⁵²⁶ A. M. Gingeras (a cura di), *La collezione François Pinault, una selezione post-pop*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 11 novembre 2006 - 11 marzo 2007), Milano, Skira, 2006, pp. 42-43.

⁵²⁷ Damien Hirst. *Biography*; <https://www.tate.org.uk/art/artists/damien-hirst-2308> [ultimo accesso 7 febbraio 2024].

⁵²⁸ A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1998, p. 302. Questi aspetti emergono ad esempio nelle installazioni riguardanti l'ambito farmacologico, come in *Pharmacy* (1992), con cui si pone tra i protagonisti delle ricerche inerenti la condizione post-umana.

⁵²⁹ Damien Hirst. *Biography*, cit., s.n.p.

⁵³⁰ A. M. Gingeras (a cura di), *La collezione François Pinault, una selezione post-pop*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 11 novembre 2006 - 11 marzo 2007), Milano, Skira, 2006, p. 42.

Egli, infatti, è attualmente conosciuto come artista ed imprenditore ed è uno dei più quotati sul mercato dell'arte, sebbene questa dualità lo ponga al centro di diversi dibattiti nell'odierno panorama artistico contemporaneo.

Hirst ha iniziato a concepire questa ambiziosa *mostra-opera*, già dal 2008, il risultato che ne consegue non è semplice un *accrochage* di opere, ma un vero e proprio *storytelling*, messo in scena attraverso sculture, oggetti d'arte, disegni, ma anche attraverso un'importante documentazione audiovisiva.

La mostra *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* è incentrata sulla storia di Aulus Calidus Amotan II (Cif Amotan), un liberto di Antiochia vissuto tra il I e il II secolo d.C., che, una volta ottenuta la libertà, ha dedicato la sua vita a creare un'immensa collezione di sculture, monete, gioielli provenienti da ogni parte del mondo.⁵³¹ La leggenda vuole che Amoton decise di collocare gran parte dei suoi possedimenti su un'enorme nave (*Apistos*), che, tuttavia, durante un lungo viaggio di pellegrinaggio in onore del dio Sole, affondò, lasciando al mare il compito di preservare per circa duemila anni la sua collezione. Il progetto di Hirst si propone di dare una nuova vita a questo carico leggendario, realizzando un grande *show* sui presunti ritrovamenti, sugli scavi archeologici e sugli interventi di restauro. Il percorso espositivo, intriso di realtà e finzione, presenta al pubblico le opere restaurate o ancora divorate da coralli e altri agenti marini e immerge lo spettatore in un'atmosfera sbalorditiva.

Sebbene centrale nel percorso espositivo, la storia di Cif Amotan e le vicende della sua collezione risultano essere tuttavia una sorta di “punta dell'iceberg” rispetto alla stratificazione di significati e riflessioni che intende proporre, presentando infatti diversi livelli di fruizione.

Una prima riflessione indaga il senso stesso del collezionismo e ragiona sulla collezione di Amotan II come ad una raccolta privata intrisa della sua visione distintiva e delle sue scelte eclettiche che perdurano per millenni, ma è al tempo

⁵³¹ E. Geuna, *The Coral Diver*; in E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cit., pp. 10-11.

stesso un'enorme testimonianza destinata al futuro, la cui destinazione è una fruizione pubblica nel senso più ampio e duraturo del termine.⁵³²

In questo senso, se come affermato nel 1820 dal poeta e diplomatico francese, Alphonse de Lamartine, “*L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive; Il coule, et nous passons!*”⁵³³, la collezione diventa un mezzo attraverso cui l'uomo può superare la mortalità cui è destinato.⁵³⁴ La collezione, dunque, si configura come una narrazione che celebra la grandezza umana e le sue ambizioni, ma, al tempo stesso, si presenta come un *memento mori*, che ne ricorda la fragilità dell'essere esistenza umana, continuamente abbandonato al capriccio della τύχη.⁵³⁵

Pertanto, queste riflessioni consentono di leggere l'intera mostra come un ritratto encomiastico della figura di François Pinault, *alter ego* di Cif Amotan II, il quale, proprio come il ricco e leggendario Cif Amotan II, è stato in grado di costruire il suo “impero” artistico ed imprenditoriale partendo dal nulla e contando solo sulle proprie forze.

La mostra può, inoltre, essere interpretata secondo una chiave autobiografica, in cui lo stesso Damien Hirst incarna la figura di Amotan; da un lato nel suo *status* di schiavo liberto, nei confronti dell'arte e del suo sistema, dall'altro come uomo ricco e *self-made*, che ha costruito anch'egli la propria collezione, riacquistando le proprie opere e ricollocandole sul mercato. Questa lettura emerge nell'opera *The Collector*, un autoritratto scultoreo a cui lo stesso Hirst assegna il nome di Amotan (Fig. 20). Si tratta dunque di una mostra metariflessiva, che elogia e riflette la figura di Pinault, la sua stessa collezione, ma anche lo stesso artista.

Nel complesso, l'intero progetto curatoriale si propone di indagare il rapporto tra verità e finzione ed il concetto stesso di incredulità, lasciando allo spettatore la libertà di sognare, illudersi o far emergere le perplessità. In merito, lo stesso Hirst ha dichiarato:

⁵³² L. Buck, J. Greer, *Come comprare l'arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, cit., pp. 11-21.

⁵³³ A. De Lamartine, *The Lake*, 1820. Trad. “L'uomo non ha porto, il tempo non ha sponda; Scorre e noi moriamo!” (traduzione della scrivente).

⁵³⁴ C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti* (1991), Milano, Ponte alle Grazie Editore, 1998, p. 12.

⁵³⁵ E. Geuna, *The Coral Diver*; cit., pp. 10-11.

*I suppose we're all looking for a whole true story that makes sense, but I think what makes you believe in things is not what's there, it's about what's not there. You know it's unbelievable to start with, but that makes you believe it.*⁵³⁶

In merito al concetto di incredulità, nel contesto letterario inglese, Samuel Taylor Coleridge esplicitò la nozione di “*willing suspension of disbelief for the moment*”⁵³⁷, intesa come un momento determinante della fruizione letteraria e della creazione artistica. Si tratta di un concetto cruciale all'interno della mostra, in quanto tale sospensione dell'incredulità svolge una funzione essenziale nel plasmare l'esperienza artistica dello spettatore ed è una vera e propria prerogativa dell'intero progetto espositivo.⁵³⁸

In questo senso, il pubblico viene immerso in un'atmosfera capace di suscitare uno stato d'animo che oscilla costantemente tra entusiasmo, stupore, cercando di celare al contempo l'incredulità e le perplessità che ne possano emergere.

Durante tutto il percorso, i visitatori assistono a creazioni magnifiche e sono sollecitati continuamente ad indagarne la possibile veridicità, senza tuttavia trovare risposte esplicite da parte dell'artista, se non per alcuni segnali che possono destare sospetto.

Ad esempio, lo titolo stesso della mostra *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* è intriso dell'ambiguità che emerge nell'intero percorso espositivo. L'aggettivo *unbelievable*, infatti, gioca sulla duplice valenza che il termine possiede: da un lato traducibile con “meraviglioso” o “stupefacente”, dall'altro con il significato di “inverosimile” o “non credibile”.

⁵³⁶ S. Hobkinson, *Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, Nicolas Kent, (prodotto da), in “HENI Talks”, © Damien Hirst and Science Ltd, DACS 2023, 2017; <https://youtu.be/13ShK2UAeP0?feature=shared> [ultimo accesso 1 febbraio 2024]. Trad. “Suppongo che stiamo tutti cercando una storia tutta vera che abbia un senso. Ma penso che ciò che ti fa credere nelle cose non è ciò che c'è, ma ciò che non c'è. Sai che è incredibile all'inizio, ma questo te lo fa credere”. (traduzione della scrivente).

⁵³⁷ S. T. Coleridge, *The rime of the Ancient Mariner* (1817), G. E. Woodberry (a cura di), New York, Cincinnati, Chicago, America Book Company, 1904, p. 31. Trad. “sospensione volontaria e momentanea dell'incredulità”. (traduzione della scrivente).

⁵³⁸ M. Bethenod in E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cit., p. 7.

Inoltre, una risposta quasi preventiva, seppur ambigua, risiede nella frase collocata all'inizio del percorso espositivo di Punta della Dogana, che accoglie i visitatori e riporta: “*Somewhere between lies and truth lies the truth*”⁵³⁹.

In aggiunta, così come per il titolo, questo concetto viene richiamato anche dal nome del vascello, *Apistos*, che dal greco *ἄπιστος* significa proprio “incredibile”, giocando nuovamente con la dualità di significato che il termine può assumere.⁵⁴⁰

Un ulteriore indizio si può riscontrare nel nome dello stesso collezionista Cif Amotan II, una sorta di anagramma dell'espressione *I'm a fiction*, ennesimo elemento che consente di ragionare sul concetto di inganno e finzione di cui la mostra è intrisa.

Ad ogni modo, in merito alla sua volontà di non fornire risposte, ma, al contrario, di scaturire dubbi e domande nella mente dello spettatore, lo stesso Hirst ha dichiarato: “Io detesto i messaggi, quello che mi eccita come artista sono le provocazioni e quello che m'interessa sono i miti, le fedi, le credenze. Tutto ciò che è vago e non perfettamente logico. Ovvero: tutto ciò che non è messaggio”⁵⁴¹.

Pertanto, emerge da quelle sue parole anche il suo interesse per il *topos* della mitologia, che emerge particolarmente in tutta la mostra e attraverso cui Hirst indaga “*the human need to explain reality through fantasy spans centuries, continents and cultures*”⁵⁴².

Nel prediligere soggetti mitologici egli si inserisce nella tradizione storico-artistica di cui sono alcuni esempi: Botticelli, Tiziano, Tintoretto, Caravaggio, Guido Reni, El Greco, Bosch, Bruegel, Rembrandt, Goya, Delacroix, Ingres, Poussin, Millet, Klimt, Böcklin, De Chirico, Dalì, Savinio ed altri.⁵⁴³

⁵³⁹ V. Trione, *L'opera interminabile: arte e XXI secolo*, Verona, Einaudi, 2019, p. 280. Trad. “Da qualche parte tra le menzogne e la verità sta la verità.” (traduzione di Vincenzo Trione).

⁵⁴⁰ E. Geuna, *The Coral Diver*; cit., pp. 10-11.

⁵⁴¹ D. Hirst in G. Terrinoni, *Nel 1992 Damien Hirst espone la prima versione di Pharmacy, alla galleria Cohen di New York*, in “About Art Online”; <https://www.aboutartonline.com/nel-1992-damien-hirst-espone-la-prima-versione-di-pharmacy-alla-galleria-cohen-di-new-york/> [ultimo accesso 4 febbraio 2024].

⁵⁴² E. Geuna, *The Coral Diver*; cit., p. 11. Trad. “La mitologia è sicuramente un argomento di grandissima importanza: divinità ed eroi sono protagonisti in molte opere, e il bisogno umano di spiegare la realtà attraverso la fantasia attraversa secoli, continenti e culture.” (traduzione della scrivente).

⁵⁴³ M. Fumaroli, F. Lebrette, *La mitologia nei capolavori della pittura*, (2004), Casale Monferrato Piemme, 2005.

In particolar modo, Hirst si sofferma a lungo sulla figura di Medusa, un'opera che ripropone in diversi materiali estremamente ricchi, come lapislazzuli, gemme, cristallo e malachite. (Fig. 21) La mitologia di Medusa, che decapitata da Perseo trasforma il proprio sangue in corallo, riflette l'idea di una figura che si trasforma e mantiene il proprio potere anche dopo la sua morte, proponendone una metafora della figura del collezionista. Pertanto, Hirst propone un'ulteriore analogia con la biografia di François Pinault e sceglie inoltre quest'opera come icona dell'intero progetto espositivo.

Il *corpus* di opere propone un'ampia varietà di soggetti tratti non solo dalla mitologia, dalla letteratura, dalla storia, ma presenta inoltre simbologie appartenenti a diverse culture, società, religioni e credenze, provenienti da epoche passate e più o meno lontane. Richiama esempi di sculture egizie, statuine votive buddhiste, sculture della tradizione cinese, figure della mitologia occidentale, gioielli ed armature dell'antica Grecia. A queste si inseriscono, inoltre, soggetti appartenenti ad epoche storiche successive, come figure della letteratura più recente o addirittura personaggi della cultura pop e *fantasy* del contesto odierno, attraverso cui Hirst crea veri e propri lassi anacronistici.⁵⁴⁴ In questo senso, “la filologia è contaminata dall'inverosimile”⁵⁴⁵, in quanto sculture dell'antichità presentano segni del tempo alla pari dei ritratti scultorei provenienti dal mondo Disney o dalla cultura contemporanea. Ne è un esempio eclatante la scultura *The Collector with Friend* del 2016 che ritrae Walt Disney e Micky Mouse. (Fig. 22)

Nelle opere esposte Hirst ragiona ampiamente sul corpo e sulle sue metamorfosi, inserendosi all'interno delle ricerche post-umane dell'arte contemporanea, proseguendo le indagini compiute sin dagli anni Novanta.⁵⁴⁶ Nei soggetti scultorei presenti nel percorso espositivo, Hirst abbraccia il concetto di ibridazione che emerge nelle sculture antropomorfe e al contempo zoomorfe, unendo umano e animale, nelle

⁵⁴⁴ Un esempio emerge dalla scultura del *Il Faraone*, in cui oltre al *piercieng* nel volto si può riconoscere esplicitamente il ritratto del cantante Pharrell Williams.

⁵⁴⁵ V. Trione, *L'opera interminabile: arte e XXI secolo*, cit., p. 284.

⁵⁴⁶ A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea*, cit., p. 302. Nel corso della sua carriera, l'artista risente profondamente dell'influenza dell'artista irlandese Francis Bacon e del senso dell'orrore nei confronti del corpo, di cui Hirst ha sempre indagato le possibili espansioni e trasformazioni.

figure ermafrodite, che riflettono sull'ibridazione e sulla fluidità di genere, sculture come *Cerberus*, in cui associa un soggetto della letteratura greca alla stele di Rosetta. All'interno della raccolta esposta, le sculture in parte sono ricoperte ed alterate dai coralli e da altri agenti marini, altre invece sono state fatte emergere nel loro presunto stato originale. In questo senso, inoltre, è interessante notare come, all'interno di questa narrazione, il mare assuma una grande potenza, da un lato per il suo ruolo cruciale di custode e conservatore, dall'altro come forza trasformatrice che modella le forme con i suoi coralli, spugne, gorgonie e depositi marini, conferendo una nuova estetica alle figure.⁵⁴⁷

Inoltre, la diversa natura delle opere e degli oggetti esposti riflette la volontà di dare vita non solo alle opere ritrovate ma anche al più ampio contesto da cui esse provenivano. In merito lo stesso Martin Bethenod ha specificato:

*Treasures from the Wreck of the Unbelievable puts to the test the demiurgic dimension of a creative process in which it is not a question of inventing" only the works, but also the universe from which they proceed, the geographic, cultural, temporal conditions of their real or imaginary origin, and of their birth, their metamorphoses, and their rebirth, beyond (or returning from) oblivion, disappearance and death.*⁵⁴⁸

In merito alla *mise en scène* di questo ambizioso lavoro, l'allestimento delle opere è stato studiato e progettato nei minimi dettagli, in due luoghi ampi che offrono una grande flessibilità curatoriale.

Anche in questa occasione, il contributo di Elena Geuna è stato essenziale nel supportare le scelte dell'artista e senz'altro il rapporto di amicizia ha consentito di creare un clima proficuo e collaborativo.⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ E. Geuna, *The Coral Diver*, in E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cit., pp. 10-11.

⁵⁴⁸ M. Bethenod in E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cit., p. 7. Trad. "Treasures from the Wreck of the Unbelievable mette alla prova la dimensione demiurgica di un processo creativo in cui non si tratta solo di inventare le opere, ma anche l'universo da cui esse provengono, le condizioni geografiche, culturali e temporali della loro origine reale o immaginaria, e della loro nascita, delle loro metamorfosi e del loro rinascere, al di là (o ritorno) dell'oblio, della scomparsa e della morte."

⁵⁴⁹ F. Caputo, Verità e finzione secondo Damien Hirst, Intervista a Elena Geuna, in "Espoarte", 98, 3, 2017, s.n.p.

Il percorso espositivo è stato concepito in stretta relazione con le funzioni originali o storiche delle due sedi espositive. Da un lato, la prestigiosa struttura di Palazzo Grassi è stata allestita principalmente con pratiche espositive tipiche dei musei di archeologia, richiamando il programma espositivo che il palazzo aveva ospitato dal 1988 sino all'inserimento del programma artistico contemporaneo della Collezione Pinault.⁵⁵⁰ Dall'altro, Punta della Dogana recupera la sua funzione di magazzino doganale per la raccolta delle merci provenienti dal mare.

Inoltre, l'architettura della Dogana con la sua struttura a punta e affacciata sull'acqua risulta essere un esplicito richiamo alla prua di una nave, richiamando dunque la stessa nave *Apistos*.⁵⁵¹ Infatti, l'idea della nave colma di opere risulta essere, come definito da Vincenzo Trione, un "involontario museo galleggiante, teatro di memorie"⁵⁵², rappresentando una metafora degli spazi espositivi tanto desiderati da François Pinault e realizzati a Venezia.

Osservando le scelte espositive all'interno delle due sedi, a Palazzo Grassi, l'allestimento delle sculture predilige un *display* tipicamente museale con l'uso di piedistalli e teche, in cui le opere sono presentate secondo un percorso lineare, spesso lungo le pareti o ordinatamente al centro delle sale. Inoltre, la semplicità e bidimensionalità che caratterizza il *white cube* dell'edificio consente di ospitare tutti i disegni e fogli, disposti rigorosamente lungo le pareti. L'atrio di Palazzo Grassi, luogo da sempre destinato alle installazioni *site-specific*, accoglie in questa occasione la scultura *Demon with Bowl* (2014) di un demone dalle dimensioni colossali, che secondo alcune interpretazioni fungeva originariamente da guardiano della casa di un personaggio d'*élite*, il cui corpo viene qui diviso dal capo, risolvendo la questione degli spazi disponibili nel palazzo. (Fig. 23)⁵⁵³

La sede di Punta della Dogana, invece, ospita prevalentemente opere scultoree e lightbox di grande formato. (Fig. 24) In particolar modo, le opere di dimensioni più

⁵⁵⁰ M. Bethenod, in E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cit., p. 7.

⁵⁵¹ E. Geuna, *The Coral Diver*, cit., pp. 10-11.

⁵⁵² V. Trione, *L'opera interminabile: arte e XXI secolo*, cit., p. 280.

⁵⁵³ E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cat. (9 aprile - 3 dicembre 2017, Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana), Venezia, Marsilio editori, 2017.

imponenti sono collocate nelle prime sale più voluminose dei magazzini e nell'ampia area del *cubo* centrale, mentre altre sculture ed oggetti vengono esposti per assonanza materica, culturale o tematica, all'interno di teche e con supporti espositivi in continuità con la sede di Palazzo Grassi.

Pertanto la distinzione delle pratiche espositive a seconda delle conformazioni e della storia delle sedi, si inserisce all'interno delle riflessioni da sempre compiute dai diversi *teams* curatoriali ed in questa occasione, evidenzia come questa differenziazione venga perseguita anche all'interno della stessa mostra.⁵⁵⁴

In entrambe le sedi, inoltre, le opere emergono anche al di fuori delle sale espositive. In particolare, vengono collocate due versioni di *The Fate of a Banished Man*, una del 2014 in bronzo sul Canal Grande dinanzi al Palazzo e l'altra del 2008 in marmo di Carrara nel campo adiacente alla Basilica di Santa Maria della Salute, creando un *continuum* tra le sue sedi. All'estremità della Dogana, invece, viene collocata *Mermaid* (2014), la scultura di una sirena in bronzo il cui impatto visivo è particolarmente suggestivo e sembra quasi voler richiamare il pubblico con il suo canto.

Oltre a queste riflessioni, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* crea un continuo dialogo con la città di Venezia, che si manifesta attraverso il costante richiamo all'elemento acqua, onnipresente nella narrazione e negli spazi espositivi attraverso i numerosi *lightbox*, come nella città lagunare, attraverso lo scambio con l'Oriente, punto di forza nell'età splendente della Serenissima, ma anche attraverso la presenza del mare e del relitto, che rimandano alla Repubblica di Venezia, ai suoi *Domini da Mar* e alla sua storia navale.⁵⁵⁵

Nel complesso, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* risulta essere una *mostra-opera* in cui le singole opere acquisiscono un significato all'interno della narrazione, che svolge dunque un ruolo centrale.

In conclusione, attraverso questo progetto curatoriale Hirst propone diverse riflessioni sul rapporto tra verità e finzione, tra documentazione e archivio e sulla

⁵⁵⁴ M. Ferraris, Intervista concessa il 18 dicembre 2023 disponibile in appendice.

⁵⁵⁵ M. Bethenod, in E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cit., p. 7.

falsificazione. Tematiche che tracciano profondamente il corso della storia e della storia dell'arte.

Alessandro Baricco, in un testo inerente il concetto di post-verità, ha affermato che “è più vera una cosa inesatta ma capace di circolare [...] nel sistema sanguigno del mondo, di una cosa esatta che però si muove con lentezza. È più vera una definizione imprecisa ma comprensibile che una precisa ma difficile da capire”⁵⁵⁶. Hirst sembra esserne consapevole e lo dimostra attraverso un progetto curatoriale fondato su una comunicazione particolarmente forte ed incisiva. La documentazione attraverso la falsificazione di testi antichi, un ricco apparato iconografico e un docufilm⁵⁵⁷ svolge in questo senso una funzione fondamentale. (Fig. 25)

In questo senso, anche all'interno del catalogo della mostra, vengono riportate le testimonianze di Frank Goddio, che si è occupato dei presunti interventi di prelievo delle opere dai fondali marini, e Simon Schama che ne ha dato testimonianza delle ricerche d'archivio svolte negli anni per arrivare alla verità messa in scena nel percorso espositivo.⁵⁵⁸ Pertanto lo stesso catalogo assume anch'esso il valore di una testimonianza non solo della stessa mostra, ma anche della maestosa impresa su cui pone le sue radici l'intera narrazione, oltre che della mostra stessa.⁵⁵⁹

Attraverso un progetto espositivo che riflette appieno l'epoca di post-verità a cui appartiene, egli costruisce una “verità”, la crea pezzo per pezzo e ne erige attorno un'insieme di testimonianze, anch'esse fittizie. In un senso più profondo la mostra

⁵⁵⁶ A. Baricco, *Non chiamatela post-verità*, in “La Repubblica”, Robinson, 30 aprile 2017.

⁵⁵⁷ S. Hobkinson, *Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cit.

⁵⁵⁸ F. Goddio, *Discovering a Shipwreck*, in E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cit., pp. 24-27 e S. Schama, *Inventory*, E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cit., pp. 18-23.

⁵⁵⁹ Nei loro interventi Goddio e Schama testimoniano dettagliatamente non solo i lavori di recupero delle opere, ma anche le presunte ricerche di Hirst in numerosi archivi. Riportano dunque i fatti come indiscutibilmente veri. Inoltre, si induce dunque il lettore a riflettere come il ruolo dell'archivio sia indispensabile ma al tempo stesso rappresenti un testimone silenzioso delle narrazioni del passato quanto delle contaminazioni che l'archivio ed i documenti possano aver visto nella storia. Nell'ambito storico alcune riflessioni sulle fonti e sulla falsificazione dei documenti sono state compiute da S. Luzzato (a cura di), *Prima lezione di metodo storico*, Laterza, Roma-Bari, 2011 e M. Bloch, *Apologia della storia, o Mestiere di storico*, tr. it. di G. Goutier, Torino, G. Einaudi, 2009.

propone una lettura provocatoria e critica inerente il ruolo e l'impatto delle *fake news* nel contesto contemporaneo, quanto nel passato.⁵⁶⁰

In aggiunta, consapevole del ruolo fondamentale delle immagini e dell'aspetto visivo, Hirst ripone particolare attenzione alla grafica e alla realizzazione di un ricco apparato iconografico ed audiovisivo, che conferiscono un'ulteriore veridicità al progetto.⁵⁶¹

In conclusione, la mostra *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* è stata *mostra-opera* in grado di esplorare le diverse direzioni dell'arte contemporanea e delle ricerche artistiche di Hirst. Ha consentito di riflettere in senso più ampio sugli spazi e sulle scelte espositive e comunicative relative alle opere. Il progetto curatoriale concepito dall'artista, inoltre, è risultato come una grande opportunità per la stessa Collezione Pinault di riflettere su sé stessa, sul proprio ruolo e sul proprio valore nel presente quanto nel futuro.

⁵⁶⁰ La falsificazione dei documenti e delle fonti è sempre stata al centro delle indagini degli storici, riflettendo anche come dagli stessi errori siano potute emergere altre informazioni importanti secondo altre prospettive.

⁵⁶¹ Per approfondire il concetto di *medium* fotografico come documento e testimonianza si rimanda a N. Bourriaud, R. Gianni, *Postproduction. Come L'Arte Riprogramma Il Mondo*, Milano, Postmedia Books, 2004.

CONCLUSIONI

Per concludere, la redazione di questa tesi ha consentito di focalizzare l'attenzione sulla Collezione François Pinault e sul ruolo importante che assume nel panorama artistico ed espositivo veneziano attraverso la promozione dell'arte contemporanea nelle sedi di Palazzo Grassi e Punta della Dogana, in particolar modo con l'introduzione del *format* della *carte blanche*.

Si è potuto constatare come nel corso della storia il collezionismo privato abbia costantemente plasmato il senso estetico e la cultura della società, nonché l'evoluzione stessa della storia dell'arte. Ancora oggi il fenomeno del collezionismo mantiene un impatto significativo sul sistema artistico e sul mercato contemporaneo e con il proliferare di numerosi musei privati, dalla seconda metà del Novecento, ha ricoperto un ruolo fondamentale anche nell'evoluzione delle pratiche espositive.

François Pinault incarna la figura del grande collezionista d'arte, in quanto, nel giro di cinquanta anni, ha costruito una delle più importanti raccolte d'arte contemporanea con l'intento di perseguire un'importante *mission* di promozione e valorizzazione dell'arte e degli artisti del nostro tempo.

A tal fine, mosso dal desiderio di rendere pubblica la sua collezione privata attraverso un denso programma di *mise en scène*, egli ha aperto nell'arco di quindici anni ben quattro poli artistici e culturali - Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Teatrino Grassi e Bourse de Commerce - creando un vero e proprio *trait-d'union* tra il panorama artistico veneziano e parigino.

Le sue sedi espositive si insediano in spazi che rispecchiano la grandiosità della sua collezione e in luoghi fortemente intrisi di un profondo valore simbolico e storico per le due città. Inoltre, l'intesa e la collaborazione con l'architetto giapponese Tadao Ando hanno contribuito a creare un *continuum* tra le sedi espositive, consolidando l'identità visiva e concettuale della Collezione Pinault.

Attraverso i suoi interventi architettonici, Ando ha dimostrato una grande capacità nel valorizzare il *genius loci* dei siti veneziani e nel conservare la "memoria urbana", senza tuttavia trascurare uno sguardo verso il futuro. In tal modo, si è potuto

constatare non solo come l'architettura sia diventata un *medium* espressivo in grado di integrare armoniosamente il patrimonio artistico con l'ambiente circostante, ma anche come lo stile minimalista di Ando abbia consentito una grande flessibilità per le scelte espositive. Inoltre, si è potuto individuare come le peculiarità dei due spazi museali abbiano giocato un ruolo fondamentale all'interno del programma espositivo, nella selezione dei modelli curatoriali, nella scelta dei *display* e nell'ideazione dei progetti espositivi.

Dal 2006 ad oggi, la programmazione espositiva, riflettendo le tempistiche veneziane, propone l'alternanza di mostre collettive tematiche, fotografiche, monografiche e mostre su progetto con gli artisti, nel *white cube* di Palazzo Grassi e negli ampi spazi, simili ad un *hangar*, di Punta della Dogana.

All'interno di questo programma espositivo, il *format* della *carte blanche* rappresenta appieno la volontà di Pinault di dare spazio e visibilità agli artisti della sua collezione, offrendo loro una significativa opportunità per esplorare nuove direzioni artistiche e curatoriali in modo innovativo e senza vincoli predefiniti, stimolando così una riflessione approfondita sulla connessione tra opera, spazio espositivo e pubblico.

Il modello *carte blanche*, inteso come libera espressione artistica e curatoriale concessa all'artista in una mostra, sfuma le linee tra i ruoli tradizionali del curatore e dell'artista, creando dinamiche e sinergie sempre diverse a seconda del progetto espositivo e dell'istituzione che lo promuove. L'artista, nelle vesti di curatore, ne riduce il ruolo di mediatore e cancella la distanza con il pubblico, rendendolo sempre più partecipe nella fruizione delle opere d'arte. Tuttavia, prese in analisi le figure dell'artista e del curatore all'interno del contesto espositivo e nel modello specifico della *carte blanche*, è bene specificare che, come dichiara Marc-Olivier Wahler, “un artista resta artista a tutto tondo, anche nel suo ruolo di curatore” e ne consegue pertanto che il progetto espositivo ideato dall'artista possa definirsi una “*mostra-opera*”.

All'interno della Collezione Pinault, sebbene si riconoscano in questo modello l'insieme di mostre monografiche, si è voluto prendere in considerazione le quattro *carte blanche* su progetto dell'artista, a tutti gli effetti *mostre-opere*.

Dagli studi di caso è emerso come in ciascuna mostra gli artisti abbiano ricevuto dal collezionista “carta bianca” nell'ideazione del percorso espositivo e le curatrici, Caroline Bourgeois e Elena Geuna, abbiano invece ricoperto un ruolo essenziale di supporto nella realizzazione del progetto. Inoltre, in ognuna di queste occasioni i due spazi espositivi sono stati rivisitati e valorizzati secondo prospettive nuove e singolari: Urs Fischer con l'ampliamento delle sale espositive di Palazzo Grassi, Rudolf Stingel con la scelta di ricoprire integralmente gli interni del palazzo con un tappeto persiano, Danh Võ con la scelta estetica di valorizzare le infiorescenze saline sulle pareti della Dogana e Damien Hirst, unico ad essere intervenuto contemporaneamente nelle due sedi, con la distinzione di *display* espositivi a seconda delle funzioni storiche dei due luoghi. Gli artisti hanno sempre tenuto conto del contesto storico, artistico ed espositivo della città di Venezia, coinvolgendo in alcuni casi le principali istituzioni culturali. Fischer ha realizzato un'installazione con gli artisti dell'Accademia di Belle Arti, Stingel ha celebrato la relazione della Serenissima con l'Oriente, Võ ha utilizzato i supporti espositivi di Carlo Scarpa e proposto un accordo con le Gallerie dell'Accademia e con la Fondazione Giorgio Cini per il prestito ed il restauro delle opere e nella mostra di Hirst troviamo un continuo richiamo all'elemento acqua e alla storia navale di Venezia.

Pertanto lo sguardo degli artisti, *outsider* al contesto espositivo veneziano, ha consentito di ampliare la visuale curatoriale dei percorsi espositivi e della Collezione stessa, dando vita a mostre uniche e sorprendenti.

In conclusione, la Collezione Pinault, consapevole del valore innovativo che la *carte blanche* apporta all'interno dei suoi spazi e programmi espositivi a Venezia, l'ha privilegiata nella sede parigina della Bourse de Commerce, sin dall'apertura nel 2021. Oltretutto, entrambi gli spazi espositivi di Venezia forniscono un'ulteriore prova di come gli artisti possano ancora una volta ripensare gli spazi della Collezione e creare *mostre-opere* e installazioni *site-specific*. Saranno, infatti, presentate nel

2024 le mostre *Ensemble*, ideata da Caroline Bourgeois in collaborazione con l'artista Julie Mehretu e *Liminal* progettata da Pierre Huyghe con il supporto di Anne Stenne e in collaborazione con il *Leeum Museum of Art* di Seul e il *K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen* di Düsseldorf.

APPARATO ICONOGRAFICO



Figura 1: *Restauro di Tadao Ando*, secondo piano, salone sul Canal Grande, foto di Graziano Arici, 2006, da F. Dal Co, *Tadao Ando per/for/pour François Pinault: Dall'Île Seguin a Punta della Dogana Venezia*, Milano, Electa, 2009, p. 90.



Figura 2: *Foyer del Teatrino di Palazzo Grassi*, foto di Orsenigo Chemollo, 16 ottobre 2013; https://www.domusweb.it/it/notizie/2013/10/15/tadao_ando_teatrino_di_palazzo_grassi.html.

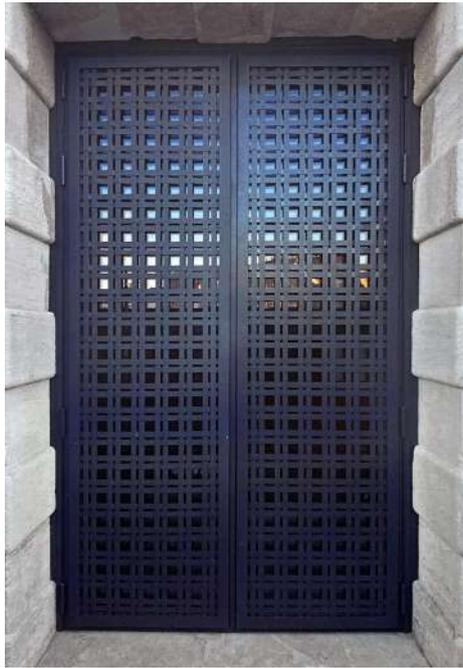


Figura 3: *Particolare degli infissi di un'apertura del magazzino*, foto di Andrea Jemolo, in F. Dal Co, *Tadao Ando per/for/pour François Pinault: Dall'Ile Seguin a Punta della Dogana Venezia*, Milano, Electa, 2009, p. 229.



Figura 4: *Viste interne degli spazi espositivi ricavati nei mezzanini attorno alla corte centrale*, 2010, in F. Dal Co, T. Ando, *Tadao Ando Volume 2 1995-2010*, Milano, Mondadori Electa S.p.a., 2010, p. 537, foto di Shingeo Ogawa.



Figura 5: *L'ambiente al primo piano del territorio affacciato sul bacino marciano*, foto di Graziano Arici, da F. Dal Co, *Tadao Ando per/for/pour François Pinault: Dall'Île Seguin a Punta della Dogana Venezia*, Milano, Electa, 2009, p. 234.



Figura 6: *Il nuovo volume in calcestruzzo, la cupola e la volta affrescata*, Tadao Ando & Architectes, NeM - Lucie Niney Thibault Marca, Pierre-Antoine Gatier, Bourse de Commerce, Parigi, foto di Patrick Tourneboeuf; <https://www.domusweb.it/it/architettura/gallery/2021/05/29/una-metafora-della-dimensione-urbana-di-Parigi-Tadao-Ando-racconta-la-nuova-bourse-de-commerce.html>.

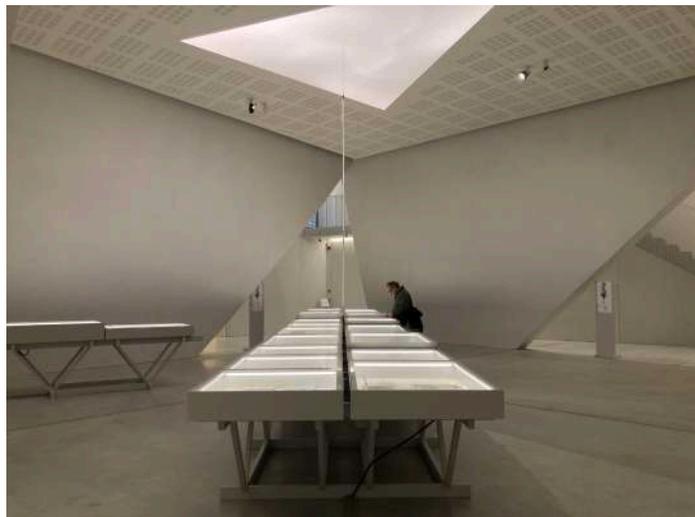


Figura 7: Allestimento della mostra *How to put art in a book* nel foyer del Teatrino (Teatrino Grassi, Venezia, 9 - 19 novembre 2023), foto di Federica Angelucci, 15 novembre 2023.



Figura 8: *Installation view*, Cortile dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, Palazzo Grassi, Venice, 2012, Urs Fischer e artisti dell'Accademia di Belle Arti; <https://www.maxhetzler.com/exhibitions/urs-fischer-madame-fischer-2012>.



Figura 9: Urs Fischer, *Madame Fisscher*, Installation view at Palazzo Grassi, 2012, Hauser & Wirth Collection, Zurich, © Palazzo Grassi, courtesy the artist and Galerie Eva Presenhuber, foto di ORCH orsenigo_chemollo.



Figura 10: Urs Fischer, *Madame Fisscher*, Installation view at Palazzo Grassi, 2012, Hauser & Wirth Collection, Zurich, © Palazzo Grassi, Courtesy the artist and Galerie Eva Presenhuber, foto di ORCH orsenigo_chemollo.



Figura 11: Urs Fischer, *Untitled*, paraffina, pimento, acciaio, stoppini, 72,4 x 125,8 x 136,8 cm, 2011, Pinault Collection. *Installation view at Palazzo Grassi*, 2012. © Palazzo Grassi, ORCH orsenigo_chemollo, courtesy the artist and Sadie Coles HQ, London.



Figura 12: Installation view, Palazzo Grassi, Venice, 2012; <https://www.maxhetzler.com/exhibitions/urs-fischer-madame-fischer-2012>.



Figura 13: Installation view at Palazzo Grassi, 2013, Stefan Altenburger. Courtesy of the artist; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/rudolf-stingel>.



Figura 14: Rudolf Stingel, *Installation view at Palazzo Grassi*, 2013, courtesy of the artist, foto di Stefan Altenburger; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/rudolf-stingel>.

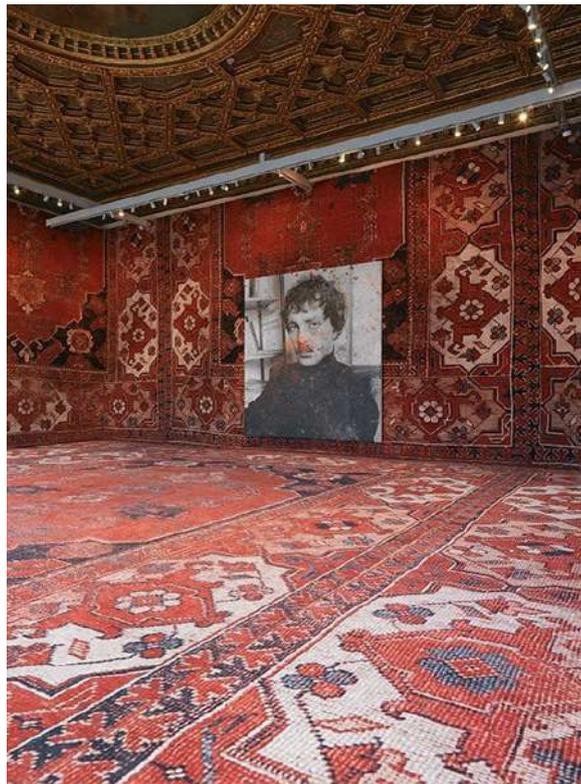


Figura 15: *Installation view at Palazzo Grassi, 2013. Pinault Collection. Photo: Stefan Altenburger. Courtesy of the artist; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/rudolf-stingel>.*



Figura 16: Danh Vo, *Shove it up your ass, you faggot*, 2015
Madonna con bambino in rovere e policromia, primo gotico francese 1280-1320; Torso marmoreo di Apollo, officina romana I-II secolo dC, acciaio, 154,2 × 50 × 50 cm, courtesy the David and Indrè Roberts Collection.



Figura 17: Giovanni Bellini, *Piccolo albero e cartiglio*, XV secolo, in C. Bourgeois, D. Vö (a cura di), *Slip of the Tongue*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 12 aprile 2015 - 10 gennaio 2016), Venezia, Marsilio Editori, 2015, p. 99.



Figura 18: Nairy Baghramian, *Slip of the Tongue*, 2014, Courtesy Galerie Buchholz, Berlin, Cologne and kurimanzutto, Mexico. Installation view at Punta della Dogana 2015. Ph: © Fulvio Orsenigo

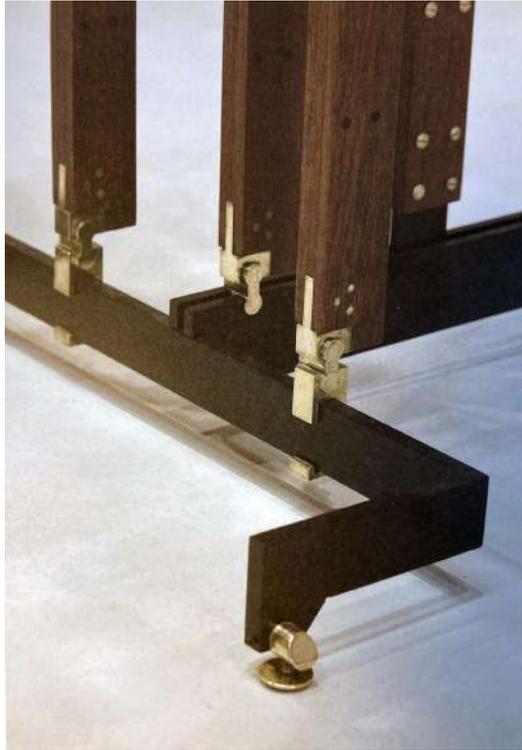


Figura 19: *Supporti espositivi di Carlo Scarpa nella mostra Slip of the Tongue, 2015, in C. Bourgeois, D. Vö (a cura di), Slip of the Tongue, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 12 aprile 2015 - 10 gennaio 2016), Venezia, Marsilio Editori, 2015, s.n.p.*



Figura 20: Damien Hirst, *Bust of the Collector*, 2017, Bronzo, 81 x 65 x 36.5 cm, 2016, in E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cat. (9 aprile - 3 dicembre 2017, Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana), Venezia, Marsilio editori, 2017, p. 195.



Figura 21: Damien Hirst, *The Severed Head of Medusa*, Malachite, 38 x 49.6 x 52 cm, 2008, Prudence Cuming Associates © Damien Hirst and Science Ltd., DACS/SIAE 2017.



Figura 22: Damien Hirst, *The Collector with Friends*, bronzo, 185,5 x 123,5 x 73 cm, 2016, Prudence Cuming Associates Ltd, © Damien Hirst and Science Ltd., Adagp, Paris.



Figura 23: Damien Hirst, *Demon with Bowl*, 1822 x 789 x 1114 cm, bronzo, 2014, *Installation view* in Palazzo Grassi, “Treasures from the Wreck of the Unbelievable.” Prudence Cuming Associates, © Damien Hirst and Science Ltd. All rights reserved, DACS 2019.



Figura 24: *Installation view nel cubo di Punta della Dogana, Treasures From the Wreck of the Unbelievable*, foto di Andrea Concina; <https://www.juxtapoz.com/news/installation/2017-in-review/>.



Figura 25: Damien Hirst, *Skull of a Cyclops Examined by a Diver*, alluminio verniciato a polvere, poliestere stampato e acrilico, lightbox, 152,8 x 229 x 10 cm, 2015 in E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cat. (9 aprile - 3 dicembre 2017, Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana), Venezia, Marsilio editori, 2017, p. 267.

BIBLIOGRAFIA

A. Aggujaro, S. Albl, *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, a cura di A. Aggujaro, S. Albl, Roma, Artemide, 2016.

S. Albl, *Jonathan Richardson conoscitore*, in *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, a cura di A. Aggujaro, S. Albl, Roma, Artemide, 2016, pp. 27-44.

B. Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, H. N. Abrams, New York, 1994.

B. Altshuler, *Salon to Biennial, Exhibitions that Made Art History, Volume 1: 1863-1959*, Londra, Phaidon, 2008.

J. Alvarez, *François Pinault: artiste contemporain*, Paris, Albin Michel, 2018.

T. Ando, F. Dal Co, *Tadao Ando Vol. 5 2008-2015*, Tokyo, ADA Edita, 2015.

T. Ando, Y. Futagawa, *Tadao Ando Vol. 4 2001-2007*, Tokyo, ADA Edita, 2012.

T. Ando, P. Jodido, *Complete Works 1975-2014*, Colonia, Taschen, 2014.

C. Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea: Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke*, dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e della città, scienze delle arti, restauro, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2010-2011, coordinatrice Prof.ssa D. Calabi, relatrice Prof.ssa A. Vettese.

D. Balzer, *Curatori d'assalto, L'irrefrenabile impulso alla curatela nel mondo dell'arte e in tutto il resto*, Sant'Egidio alla Vibrata, John & Levi Editore, 2016.

A. Baricco, *Non chiamatela post-verità*, in “La Repubblica”, Robinson, 30 aprile 2017.

R. Barthes, M. Vallora, L. Nono, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino, 1984.

B. Battocchio, *Pinault Collection: quando il contemporaneo incontra la storia. La visione artistica di François Pinault in mostra tra Venezia e Parigi*, tesi di laurea magistrale, Alma Mater Studiorum: Università di Bologna, a.a. 2021-2022, relatrice Prof.ssa S. Costa.

R.W. Belk, *Collecting in a Consumer Society*, London, Routledge, 1995.

F. Benhamou, *L'economia della cultura* (1996), tr. it. della II ed. (2000) di B. Amici, a cura di M. Trimarchi, Bologna, Il Mulino, 2001.

G. Bertolino *et al.*, *Le organizzazioni private dell'arte contemporanea in Italia: ruoli, funzioni, attività*, (Tavolo di coordinamento scientifico: Comitato Fondazioni Arte Contemporanea, Intesa Sanpaolo, Associazione Civita), 2020, pp. 11-35, 53-62.

G. Bianchi, *Arte a Venezia nel '900*, in “Venezia Novecento” 4, 2000, pp.107-116.

G. Bianchi, *Venezia alla riconquista del suo ruolo internazionale*, in G. Pavanello, N. Stringa (a cura di), *Venezia '900 da Boccioni a Vedova*, cat. (Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006 - 8 aprile 2007), Marsilio Editori, 2006, pp. 154-169.

M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea. 2: 1945-2008*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2008.

F. Bonami, *Il secolo a uncinetto*, in F. Poli et al, *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2008, pp. 800-921.

M. Boucher, G. Chevalier, *Introduction*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche*, in “Muséologies: Les cahiers d'études supérieures”, vol. 9, 2, 2018, pp. 13-50; doi.org/10.7202/1052659ar.

C. Bourgeois, *Caro Urs*, tr. it. di M. Galetta, Venezia 15 marzo 2012, in C. Bourgeois, U. Fischer (a cura di), *Madame Fisscher*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 15 aprile - 15 luglio 2012), New York, Kiito-San, 2012, pp. 6-7.

F. Bousteau, *50 expositions qui vous feront du bien en 2021!*, in “Beaux Arts”, gennaio 2021, pp. 61-69.

D. Bright, *Shopping the Leftovers: Warhol's Collecting Strategies in 'Raid the Icebox I'*, in “Art History”, vol. 24, 2, aprile 2001.

M. V. Brugnoli, *Dal privato al pubblico: note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII*, (a cura di E. Borsellino), Roma, Campisano Editore, 2010.

S. Bucci, *L'arte di François Pinault: un tesoro di 10 mila opere*, in “Corriere della Sera”, 17 gennaio 2021.

L. Buck, J. Greer, *Come comprare l'arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2008.

L. Cameron, *Curating Art Now*, London, Lund Humphries, 2022.

J. Campbell, *Tra Oriente e Occidente: arte, miti e religioni a confronto*, Milano, Mondadori, 1993.

- G. Candela, A. E. Scorcu, *L'economia delle arti*, Bologna, Zanichelli, 2004.
- F. Caputo, Verità e finzione secondo Damien Hirst, Intervista a Elena Geuna, in "Espoarte", 98, 3, 2017, s.n.p.
- A. Castellani, *Venezia 1948-1968 politiche espositive tra pubblico e privato*, Padova, CLEUP SC, 2006.
- G. Celant, *The story of (My) Exhibitions*, Milano, Silvana Editoriale, 2021.
- A. Champion, *Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne*, in J. Glicenstein, *Exposition sans artiste(s)*, in "Marges", 12, 2011, pp. 36-50.
- G. Chevalier, «*Raid the Icebox I, with Andy Warhol*» and *Institutional Critique: the Origins of Museum Interventions*, in "Marges", 22, 2016, pp. 136-153; <http://journals.openedition.org/marges/1122>.
- F. Codignola, P. Mariani, *Investigating preferences in art collecting: the case of the François Pinault Collection*, in "Italian Journal of Marketing", 23 September 2021; <https://doi.org/10.1007/s43039-021-00040-x>.
- S. T. Coleridge, *The rime of the ancient mariner* (1817), G. E. Woodberry (a cura di), New York, Cincinnati, Chicago, America Book Company, 1904.
- J.P. Criqui, *Rudolf Stingel. Didascalie*, in E. Geuna, R. Stingel (a cura di), *Rudolf Stingel*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 7 aprile 2013 - 6 gennaio 2014), Milano, Mondadori Electa, 2013, pp. 66-71.

F. Dal Co, *Tadao Ando: le opere, gli scritti, la critica*, a cura di F. Dal Co, Milano, Electa, 1994.

F. Dal Co, *Tadao Ando per/for/pour François Pinault: Dall'Ile Seguin a Punta della Dogana Venezia*, Milano, Electa, 2009.

F. Dal Co, T. Ando, *Tadao Ando Volume 2 1995-2010*, Milano, Mondadori Electa S.p.a., 2010.

L. Dall'Olio, *Tadao Ando: anatomie senza contrasto*, Torino, Testo & Immagine, 2002.

C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti* (1991), Milano, Ponte alle Grazie Editore, 1998.

R. De Groot, *Le musée comme terrain de création : gestes, affects, embarras et vies d'objets*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche*, in "Muséologies: Les cahiers d'études supérieures", vol. 9, 2, 2018, pp. 241-266; <https://doi.org/10.7202/1052669ar>.

A. De Marchi, *Il conoscitore prima star, poi bandito, ora estinto*, in *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, a cura di A. Aggujaro, S. Albl, Roma, Artemide, 2016, pp. 20-26.

P. Duboÿ, *Carmo Scarpa: L'arte di esporre*, Azzate, John & Levi Editore, 2014.

S. Earle, *From Road Signs to Errant Lines: carte-blanche artist projects re-imagine ideas and collections at the Spencer Museum of Art*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche*, in "Muséologies", vol. 9, 2, 2018, pp. 199-223; <https://doi.org/10.7202/1052667ar>.

P. Falguières, *Urs eroe: Ritratto dell'artista da giovane*, tr. it. di E. Bernhardt, in C. Bourgeois, U. Fischer (a cura di), *Madame Fisscher*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 15 aprile - 15 luglio 2012), New York, Kiito-San, 2012, pp. 16-25.

P. Falguières, *SENZA TITOLO (CORPUS)*, in C. Bourgeois, D. Vö (a cura di), *Slip of the Tongue*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 12 aprile 2015 - 10 gennaio 2016), Venezia, Marsilio Editori, 2015, s.n.p.

E. Filipovic (a cura di), *The artist as curator: an anthology*, Koln, Konig Books, Milano, Mousse Publishing, 2017.

E. Filipovic, *L'artista come curatore: quando la mostra diventa forma*, in G. Romano (a cura di), *Become a Curator*, Milano, Postmediabooks, 2019, p. 95-111.

A. Fraser, *In and Out of Place*, in "Art in America", vol. 73, 6, giugno 1985, pp. 122-129.

A. Fraser, *From the Critique of Institution to an Institution of Critique*, in "Artforum" vol. 44, 1, settembre 2005, pp. 278-286.

M. Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, Torino, Einaudi Editore, 1955.

M. Fumaroli, F. Lebrette, *La mitologia nei capolavori della pittura*, (2004), Casale Monferrato Piemme, 2005.

M. Furuyama, *Tadao Ando*, Bologna, Zanichelli Editore S.p.A., 1997.

E. Geuna, *Venezia, la luna e l'inconscio*, in E. Geuna, R. Stingel (a cura di), *Rudolf Stingel*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 7 aprile 2013 - 6 gennaio 2014), Milano, Mondadori Electa, 2013, pp. 64-65.

E. Geuna, *The Coral Diver*, in E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cat. (9 aprile - 3 dicembre 2017, Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana), Venezia, Marsilio editori, 2017, pp. 10-11.

J.J. Gleizal, *Entre le public et le privé: le collectionneur*, in A. Charre (a cura di), *Art et espace publics*, Givors, OMAC, 1992.

J. Glicenstein, *Adhérer ou résister : la relation ambivalente des artistes aux musées*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche* in “Muséologies: Les cahiers d'études supérieures”, vol. 9, 2, 2018, pp. 53-67; <https://doi.org/10.7202/1052660ar>.

F. Goddio, *Discovering a Shipwreck*, in E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cat. (9 aprile - 3 dicembre 2017, Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana), Venezia, Marsilio editori, 2017, pp. 24-27.

E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Monza, Johan & Levi editore, 2012.

R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, *Thinking About Exhibitions*, Londra, Routledge, 1996.

R. Greenberg, *Carte Blanche Exhibitions and Institutional Critique: Public Movement's National Collection and Debriefing II, Tel Aviv Museum 2015*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche*, in “Muséologies”, vol. 9, 2, 2018, pp. 133-151; <https://doi.org/10.7202/1052664ar>.

V. Gregotti, *Minimalismo e architettura*, in F. Dal Co, *Tadao Ando: le opere, gli scritti, la critica*, F. Dal Co (a cura di), Milano, Electa, 1994, pp. 507-508.

B. Groys, *The topology of contemporary art*, in T. Smith, O. Enwezor, N. Condee (a cura di), *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham, Duke University Press, 2008, pp. 71-80.

B. Groys, *Art Power*, Milano, Postmedia, 2012.

M. Gürgüler, *Traditional Textile Art Carpet and Conceptual Art*, in “International Journal of Humanities and Art Researches”, vol. 8, 1, 2023, pp. 85-97.

A. Huberman, *Andy Warhol, Raid the Icebox I, with Andy Warhol*, 1969, in E. Filipovic (a cura di), *The artist as curator: an anthology*, Koln, Konig Books, Milano, Mousse Publishing, 2017, pp. 87-104.

F. Isman, *Venezia Fabrica d'arte: tra collezionismo ed esportazione*, Venezia, Venezialtrove, 2001.

L. Kachur, *Re-Mastering MoMA: Kirk Varnedoe's 'Artist's Choice' Series*, in C. Jeffery (a cura di), *The Artist as Curator*. Bristol/Chicago, Intellect Ltd, 2015, pp. 46-57.

I. Kant, *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1991.

S. O. Khan-Magomedv, *Rodchenko: The Complete Work*, Cambridge Mass: MIT Press, 1987.

A. Kofler, *Bourse de Commerce; Pinault Collection; Tadao Ando Architect and Associates, Nem/Niney et Marca*, Archibooks, Parigi, 2021.

M. Labonté, *L'artiste dans les collections: étude d'un phénomène muséal nouveau*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche* in "Muséologies: Les cahiers d'études supérieures", vol. 9, 2, 2018, pp. 269-279; <https://doi.org/10.7202/1052670a>.

S. Latimer, *Artistic License: Using contemporary artists to inspire displays of collections requires a clear mutual understanding of what is desired*, in "Museums Journal", agosto 2001, pp. 29-31.

M. Levey, *L'arte veneziana del XVIII secolo*, in G. Nepi Scire', G. Romanelli (a cura di), *Splendori del Settecento veneziano*, cat. (Venezia, Ca' Rezzonico, Gallerie dell'Accademia e Palazzo Mocenigo, 26 maggio - 30 luglio 1995), Milano, Electa, 1995.

M. Marangoni, *Saper vedere come si guarda un'opera d'arte*, Milano, A. Vallardi, 1986.

A. Mariani, *Préambule*, in M. Boucher, G. Chevalier (a cura di), *La carte blanche* in "Muséologies: Les cahiers d'études supérieures", vol. 9, 2, 2018, pp. 9-12; <https://doi.org/10.7202/1052658ar>.

S. Mazzotta, *Collezionismo e mecenatismo nel XXI secolo, Fondazioni di impresa e di famiglia per la promozione del patrimonio artistico e culturale*, dottorato di ricerca in Storia dell'Europa, Università Sapienza di Roma, a.a. 2019-2020, coordinatore Prof.re Alessandro Saggioro.

D. J. Meijers, *The Museum and the 'Ahistorical' Exhibition. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?*, in R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, *Thinking About Exhibitions*, Londra, Routledge, 1996, pp. 5-14.

H. Meisel, J.B. Minnaert, D. Schulmann, *L'Histoire du Palais de Tokyo de 1937 à nos jours, et jusqu'à demain*, in "Magazine Palais", 15, 2012.

P. A. Michaud (a cura di), *Tapis volants*, cat. (Roma, Villa Medici e Tolosa, Abattoirs, Roma, Éditions Drago, 2012, pp. 13-14.

S. Minute, *L'arte non paga dazio: con il restauro dell'architetto giapponese Tadao Ando, l'antico edificio diventato il nuovo spazio espositivo della Fondazione Pinault*, in "Belli d'Italia: alla scoperta del paese più bello del mondo", 281, settembre 2009, pp. 36-43.

M. E. Minuto, *Marcel Broodthaers. Lo sguardo e la pratica allegorica nella contemporaneità*, dottorato di ricerca in Teoria e analisi del testo, Università degli studi di Bergamo, a.a. 2013-2014, coordinatrice Prof.ssa A. Violi, relatore Prof. E. Grazioli.

C. Moeder, *Ugo Rondinone et l'actualité de l'artiste-commissaire*, "Marges", 12, 2011, pp. 22-35.

F. Molfino, A. Mottola Molfino, *Il possesso della bellezza: dialogo sui collezionisti d'arte*, Torino, U. Allemandi, 1997.

D. Moramarco, *Da artista a curatore: la mostra Slip of the Tongue curata da Danh Võ a Punta della Dogana- Fondazione François Pinault*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2014-20215, relatore Prof. Stringa.

N. Moureau, D. Sagot-Duvaurox, M. Vidal, *Collectionneurs d'art contemporain: des acteurs méconnus de la vie artistique*, in "Culture études", 1, 2015, pp. 1-20.

N. Musteata, *Defrosting the Icebox: A Contextual Analysis of Andy Warhol's "Raid the Icebox I"*, in "Journal of Curatorial Studies", vol. 5, 2, 2016, pp. 214-237; https://doi.org/10.1386/jcs.5.2.214_1.

B. O'Doherty, *Inside the White Cube: l'ideologia dello spazio espositivo*, tr. it. di I. Inserra, M. Mancini, Milano, Johan & Levi editore, 2012.

H. U. Obrist, *Breve storia della curatela*, tr. it. di V. Zanetti, (2008), Milano, Postmedia, 2011.

H. U. Obrist, *Fare una mostra*, tr. it. di M. Astrologo, Novara, De Agostini Libri S.p.A., 2014.

H. U. Obrist, *A Brief History of Curating*, (2008), Zurich, JRP Ringier, 2018.

L. Panzeri, *Mapping History: l'arte in dialogo, Venezia contemporanea, le istituzioni, gli artisti, la Biennale, Collezione Guggenheim, Palazzo Grassi*, Castelfranco Veneto, B + M Editions, 2011.

J. Parton, *Camille Henrot: Paris*, in *The Burlington Magazine*, vol. 160, 1378, gennaio 2018, pp. 59-60.

G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto: arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Venezia, Marsilio, 2006.

G. Pavanello, N. Stringa (a cura di), *Venezia '900 da Boccioni a Vedova*, cat. (Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006 - 8 aprile 2007), Marsilio Editori, 2006.

S. Perta, *Tadao Ando: tra Palazzo Grassi e Punta della Dogana*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2011-2012, relatrice M. Devinenti.

A. Piatti, *Le pratiche espositive e le opere complesse: alcuni casi nei musei italiani*, in *Le Mostre*, “Ricerche di S/Confine”, vol. 7, 1, ottobre 2015, pp. 193-207.

F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma, GLF Editori Laterza, 1999.

F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea: dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Cremona, Johan & Levi Editore, 2016.

A. Polveroni, M. Agliotone, *Il piacere dell'arte*, Milano, Johan & Levi Editore, 2012.

K. Pomian, *Collection: une typologie historique*, in “Romantisme”, 112, *La collection*, 2001, pp. 9-22; <https://doi.org/10.3406/roman.2001.6168>.

K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi: Parigi-Venezia 16.-18. secolo*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

S. Portinari, *Venezia 1895-1964. Cronologia*, in G. Pavanello, N. Stringa (a cura di), *Venezia '900 da Boccioni a Vedova*, cat. (Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006 - 8 aprile 2007), Marsilio Editori, 2006, pp. 389-406.

L. Pratesi, *L'arte di collezionare arte contemporanea: orientarsi nel mercato, conoscere le strategie, guadagnare in valore e prestigio*, Roma, Castelvecchi Editore, 2010.

V. Preston, *From outside to inside: Changing strategies and practices of institutional critique 1960-2014*, doctoral thesis in Philosophy, Birkbeck College, University of London, 2014, supervisors Dr. Fiona Candlin and Dr. Ben Cranfield, 2014.

F. Privitera, *Tadao Ando, Collezione Pinault, Bourse de Commerce, Parigi*, in "Firenze Architettura", vol. 25, 1, Firenze, Firenze University Press, 2021, pp. 44-55.

S. Prospero Valenti Rodinò, *Connoisseurship del disegno: attribuzione (a Raffaello Schiaminossi) di un taccuino tardo cinquecentesco*, in *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, a cura di A. Aggujaro, S. Albl, Roma, Artemide, 2016., pp. 47-63.

L. Rametti, *Banana-Bunker: l'arte di conservare storie*, tesi di laurea magistrale, Università ca' Foscari di Venezia, a.a. 2011-2012, relatore G. Biscontin.

G. Romanelli, *Palazzo Grassi: storia, architettura, decorazioni dell'ultimo palazzo veneziano*, Albrizzi, Venezia, 1986.

G. Romano (a cura di), *Become a Curator*, Milano, Postmediabooks, 2019.

V. Rossi, *La mostra "Ansichtssachen / Viewing Matters" di Hans Haacke*, in "Nuova Museologia", 2019, 40, pp. 32-38.

V. Rossi, *Tate Modern: Pratiche espositive*, Milano, Postmediabooks, 2019.

P. L. Rinuy et al., *La question du commissariat d'exposition*, in "Marges", 10, 2010, pp. 110-123; <http://journals.openedition.org/marges/505>.

S. Schama, *Inventory*, E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cat. (9 aprile - 3 dicembre 2017, Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana), Venezia, Marsilio editori, 2017, pp. 18-23.

A. Stazzone, *Harald Szeemann. L'arte di creare mostre*, (2014), Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2015.

M. Stearn, *Re-making utopia in the museum: artists as curators*, in "Museological Review", 17, 2013, pp. 36-47.

N. Stringa, *Venezia '900: Il Secolo delle Mostre*, in "Laboratoire Italien", 15, 2014, pp. 167-178.

E. Tantucci, *Palazzo Grassi, casa d'arte*, in "La Tribuna di Treviso", 30 dicembre 2008.

V. Trione, *L'opera interminabile: arte e XXI secolo*, Verona, Einaudi, 2019.

M. Veaute, *I Semiofori*, in F. Bonami, A.M. Gingeras (a cura di), *Mapping the Studio: Artists from the François Pinault Collection*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana, 6 giugno 2009 - 10 aprile 2011), Milano, Mondadori Electa, 2009, s.n.p.

A. Venturi, *Discorso letto per la solenne inaugurazione dell'anno scolastico 1904-1905*, Roma, R. Università Di Roma, 1905, in G.C. Sciolla, M. Frascione, *Adolfo Venturi. Vedere e Rivedere: pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, Torino, Il Segnalibro, 1990.

G. Verzotti, *Aperto '93. Venice Biennale*, tr. en. di M. Shore, in "Artforum", vol. 32, 2, 1993, pp. 102-105.

G. Verzotti, *Ultime tendenze degli anni '90*, in F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea: le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Martellago, Mondadori Electa, 2003, pp. 320-347.

A. Vettese, *Investire in arte: produzione, promozione e mercato d'arte contemporaneo*, Milano, Il Sole 24ore libri, 1991.

A. Vettese, *Si fa con tutto: il linguaggio dell'arte contemporanea*, Bari, Laterza & Figli, 2010.

A. Vettese, *Venezia Vive: dal presente al futuro e viceversa*, Bologna, Il Mulino, 2017.

F. Vincent, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, thèse de doctorat en Arts et Sciences de l'Art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction du Professeur Yann Toma, 2016.

A. Whitelaw, *Reviewed Work(s): Thinking About Exhibitions by Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne*, in "Canadian Art Review", vol. 22, 1/2, 1995, pp. 113-115.

G. Zavatta, *Lezione del corso di Metodologia della ricerca storico artistica*, Venezia, Università Ca' Foscari di Venezia, lezione 28 marzo 2023.

A. Zorloni, M. Trimarchi, *L'economia Dell'arte Contemporanea Mercati, Strategie E Star System*, Milano, Franco Angeli, 2016.

A. Zorloni e R. Ghilardi, *Musei privati: La passione per l'arte contemporanea nelle collezioni di famiglia e d'impresa*, Milano, Egea Edizioni, 2019.

S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenza della critica d'arte contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

S. Zuliani, *Senza cornice, spazi e tempi dell'installazione*, Critical Grounds, 4, Roma, Arshake, 2015.

S. Zuliani, *Alexander Dorner, The Way Beyond "Museum"*, in C. Marra, C. Zambianchi (a cura di), "Teorie e poetiche del 'piano b'", vol. 1, 1, 2016, pp. 321-340.

SITOGRAFIA

N. D. Angerame, *La signora (?!) della scultura*, in “Artribune”, 15 aprile 2012; <https://www.artribune.com/report/2012/04/la-signora-della-scultura/> [ultimo accesso 15 dicembre 2023].

H. Bellet, *François Pinault: "Je n'accepte nulle tyrannie du goût"* in “Le Monde” del 28 aprile 2006; https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/04/28/francois-pinault-je-n-accepte-nulle-tyrannie-du-gout_766715_3246.html [ultimo accesso 12 novembre 2023].

M. Belpoliti, *Che ossessione collezionare il mondo. Dalle wunderkammer ai musei moderni l'accumulo di oggetti si è trasformato in una forma d'arte*, “La stampa”, 2 giugno 2012; <https://www.lastampa.it/cultura/2012/06/02/news/che-ossessione-collezionare-il-mondo-1.36467237> [ultimo accesso 11 giugno 2023].

J. Benhamou, *Que vaut la collection Pinault?*, in “Les Echos”, 29 settembre 2000; <https://www.lesechos.fr/2000/09/que-vaut-la-collection-pinault-752954> [ultimo accesso 29 settembre 2023].

C. Bertola, *Curare l'arte (electa, 2008)*, in “Exibart”, Libri_presentazioni, 22 dicembre 2008; https://www.exibart.com/libri-ed-editoria/libri_presentazioni-curare-larte-electa-2008/ [ultimo accesso 25 gennaio 2024].

P. Chevilly, *François Pinault devient le principal actionnaire de Christie's*, in “Les Echos”, 6 maggio 1998; <https://www.lesechos.fr/1998/05/francois-pinault-devient-le-principal-actionnaire-de-christies-791641> [ultimo accesso 28 settembre 2023].

G. Comoglio, *Una metafora della dimensione urbana di Parigi. Tadao Ando racconta la nuova Bourse de Commerce*, in “Domus”, 1 giugno 2021; <https://www.domusweb.it/it/architettura/gallery/2021/05/29/una-metafora-della-dimensione-urbana-di-Parigi-Tadao-Ando-racconta-la-nuova-bourse-de-commerce.html> [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

E. Covre, *Venezia: addio al ragazzo con la rana di Ray*, in “ArtLife”, 9 maggio 2013; <https://artslife.com/2013/05/09/venezia-addio-al-ragazzo-con-la-rana-di-charles-ray/> [ultimo accesso 10 gennaio 2024].

L. Darblay, *What François Pinault’s Bourse de Commerce Means for the French Artworld*, in “ArtReview”, 29 luglio 2021; <https://artreview.com/what-francois-pinault-bourse-de-commerce-means-for-the-french-artworld/> [ultimo accesso 18 novembre 2023].

L. De Micco, *La sfida parigina di Pinault*, in “Il Giornale dell’Arte”, 18 maggio 2021; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/la-sfida-parigina-di-pinault/135075.html> [ultimo accesso 11 dicembre 2023].

F. Deschamps, *Pinault lache l’île Seguin pour Venise*, in “Libération”, 10 maggio 2005; https://www.liberation.fr/evenement/2005/05/10/pinault-lache-l-ile-seguin-pour-venise_519158/ [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

S. Earle, *An Errant Line: Ann Hamilton / Cynthia Schira*; https://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/figura/figura_project_description.pdf [ultimo accesso 16 gennaio 2024].

A. Elkann, *Pinault: L’arte mi appassiona perché. La ricetta del successo*, in “La Stampa”, 3 dicembre 2012; <https://www.lastampa.it/cultura/2012/12/03/news/>

[pinault-l-arte-mi-appassiona-perche-1.36348411/](#) [ultimo accesso 28 settembre 2023].

A. Girshovich, *The Role of the Art Advisor*, in “Sotheby’s Institute of Art”, 16 gennaio 2018; <https://www.sothebysinstitute.com/news-and-events/news/the-role-of-the-art-advisor> [3 dicembre 2023].

A. Guarnieri, *Urs Fischer: Madame Fisscher*, in “Domus”, 2 maggio 2012; <https://www.domusweb.it/it/arte/2012/05/02/urs-fischer-madame-fisscher.html> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

A. Guarracino, *The Third Mind Paris, Palais de Tokyo*, in “Exibart”, 14 novembre 2007; <https://www.exibart.com/around/fino-al-3-i-2008-the-third-mind-paris-palais-de-tokyo/> [ultimo accesso 18 gennaio 2024].

E. Heathcote, *Tadao Ando: «Il museo è dove otteniamo nutrimento per l’anima»*, in “Il Giornale dell’Arte”, 28 giugno 2023; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/tadao-ando-il-museo-dove-otteniamo-nutrimento-per-l-anima-/142705.html> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

S. Hobkinson, *Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, Nicolas Kent, (prodotto da), in “HENI Talks”, © Damien Hirst and Science Ltd, DACS 2023, 2017; <https://youtu.be/13ShK2UAeP0?feature=shared> [ultimo accesso 1 febbraio 2024].

E. Inchingolo, *Futuro pubblico delle collezioni private*, in “Il Giornale delle Fondazioni”, 16 marzo 2018; <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/futuro-pubblico-delle-collezioni-private> [ultimo accesso 20 settembre 2023].

E. Lebovici, *Comunicato stampa: Slip of the Tongue*, in “Artribune”, eventi e mostre, 9 aprile 2015; <https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/slip-of-the-tongue/> [ultimo accesso 5 febbraio 2024].

E. Lequeux, *La conservatrice Emma Lavigne quitte le Palais de Tokyo pour la collection Pinault*, in “Le Monde”, 14 settembre 2021; https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/09/13/emma-lavigne-quitte-le-palais-de-tokyo-pour-la-collection-pinault_6094525_3246.html [ultimo accesso 20 gennaio 2024].

G. Lo Ricco, *I molteplici volti delle fondazioni private*, in “Espazium”, 4 novembre 2019; <https://www.espazium.ch/it/attualita/i-molteplici-volti-delle-fondazioni-private> [ultimo accesso 12 dicembre 2023].

N. Maggi, *Francia: trent'anni in Frac*, in “Collezione da Tiffany”, 26 agosto 2014; <https://collezioneditiffany.com/francia-trentanni-frac/> [ultimo accesso 20 novembre 2023].

D. Maida, *La storia di Palazzo Grassi raccontata attraverso le sue mostre. Due giornate di studi a Venezia*, in “Artribune”, 23 ottobre 2019; <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/10/la-storia-di-palazzo-grassi-raccontata-attraverso-le-sue-mostre-due-giornate-di-studi-a-venezias/> [ultimo accesso 5 gennaio 2024].

D. N. Mancoff, *Danh Võ: Vietnamese-born artist*, in “Encyclopaedia Britannica”, 1 gennaio 2024; <https://www.britannica.com/biography/Danh-Vo> [ultimo accesso 6 febbraio 2024].

E. Martinique, *Tadao Ando-Designed Art Museums* in “Widewalls”, 16 dicembre 2020; <https://www.widewalls.ch/magazine/tadao-ando-museums> [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

C. Massimello, intervista *Il ruolo dell'art advisor nella consulenza artistica*, in “We Wealth”, 3 agosto 2022; <https://www.we-wealth.com/video/pleasure-assets/Arte/il-ruolo-dellart-advisor-nella-consulenza-artistica> [ultimo accesso 21 ottobre 2023].

M. Mattioli, *François Pinault cerca casa...*, in “Artribune”, 29 giugno 2015; <https://www.artribune.com/tribnews/2015/06/francois-pinault-cerca-casa-per-la-sua-collezione-abbandonata-lidea-dellile-seguin-il-boss-di-kering-studia-nuove-soluzioni-a-parigi/> [ultimo accesso 9 dicembre 2023].

A. Moro, *Sukiya, Dimora del Vuoto* in “Associazione culturale Giappone in Italia”, 18 febbraio 2012; <https://www.giapponeinitalia.org/2012/02/sukiya-dimora-del-vuoto/> [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

M. Moro, *Anche al collezionista privato serve un multicuratore*, in “Il Giornale dell'Arte”, 25 agosto 2022; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/anche-al-collezionista-privato-serve-un-multicuratore/140055.html> [ultimo accesso 12 dicembre 2023].

Y-J. Mun-Desalle, *In Conversation With Jean-Jacques Aillagon, CEO Of The Pinault Collection*, in “Forbes”, 19 agosto 2021; <https://www.forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2021/08/19/in-conversation-with-jean-jacques-aillagon-ceo-of-the-pinault-collection/> [ultimo accesso 26 novembre 2023].

R. Murphy, *Pinault's New Plan: For Art's Sake*, in “Women's Wear Daily”, 6 settembre 2000; <https://wwd.com/feature/article-1199517-1708103/> [ultimo accesso 29 settembre 2023].

V. Noce, *La capitale avait bien besoin d'une collection aussi remarquable*, in “Libération”, 10 maggio 2005; <https://www.liberation.fr/evenement/2005/05/10/la->

capitale-avait-bien-besoin-d-une-collection-aussi-remarquable_519162/ [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

F. Panzarin, *La Pinault Collection compie 10 anni*, in “Il Giornale delle Fondazioni”, 12 settembre 2016; <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/la-pinault-collection-compie-10-anni> [ultimo accesso 5 giugno 2023].

Penzo + Fiore, *Bruno Racine e il futuro di Collezione Pinault*, in “Exibart”, 12 giugno 2020; <https://www.exibart.com/attualita/bruno-racine-e-il-futuro-di-fondazione-pinault/> [ultimo accesso 12 dicembre 2023].

A. Pfeiffer, *Artist Philippe Parreno is given carte blanche to curate a multi-media exhibition at Paris' Palais de Tokyo*, in “Wallpaper*”, 23 ottobre 2013; <https://www.wallpaper.com/art/artist-philippe-parreno-is-given-carte-blanche-to-curate-a-multi-media-exhibition-at-paris-palais-de-tokyo> [ultimo accesso 17 gennaio 2024].

A. Piccolo, *La nuova Bourse de Commerce di Parigi*, in “Artribune”, 26 luglio 2021; <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2021/07/nuova-bourse-de-commerce-parigi-pinault-intervista-martin-bethenod/> [ultimo accesso 10 gennaio 2024].

C. Pirri, *Una mostra-performance al Teatrino di Palazzo Grassi a Venezia*, in “Artribune”, 15 ottobre 2021; <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2021/10/mostra-performance-teatrino-palazzo-grassi-veneziah/> [ultimo accesso 15 dicembre 2023].

M. Robert, *Art: les projets de François Pinault: Après une résidence d'artistes à Lens, il recherche un lieu d'exposition en France*, in “Les Echos”, 7 dicembre 2015; <https://www.lesechos.fr/2015/12/art-les-projets-de-francois-pinault-263570> [ultimo accesso 19 ottobre 2023].

A. Routier, *La vie après la vie de François Pinault* in “Challenges”, 10 Febbraio 2019; https://www.challenges.fr/economie/la-vie-apres-la-vie-de-francois-pinault_308650 [ultimo accesso 24 settembre 2023].

L. Saint-Raymond, *Collections d'oeuvres d'art privées et publiques (XIXe -XXe siècles)*, Licence, France, 2015; <https://hal.science/hal-02985698> [ultimo accesso 2 ottobre 2023].

G. Schiavone, *Il collezionismo d'arte contemporanea oggi*, in “Nartist”; <https://www.nartist.it/il-collezionismo-darte-contemporanea-oggi/> [ultimo accesso 11 novembre 2023].

E. Tariant, *Caroline Bourgeois: commissaire d'exposition et conseillère en art*, in “Le Journal des arts”, 5 maggio 2015; <https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/caroline-bourgeois-commissaire-dexposition-et-conseillere-en-art-125405> [ultimo accesso 28 gennaio 2024].

G. Terrinoni, *Nel 1992 Damien Hirst espone la prima versione di Pharmacy, alla galleria Cohen di New York*, in “About Art Online”; <https://www.aboutartonline.com/nel-1992-damien-hirst-espone-la-prima-versione-di-pharmacy-alla-galleria-cohen-di-new-york/> [ultimo accesso 4 febbraio 2024].

A. Tonnelier, N. Vulser, *Dons pour Notre-Dame de Paris: “C’est la collectivité publique qui va prendre en charge l’essentiel du coût”* in “Le Monde” 16 aprile 2019; https://www.lemonde.fr/societe/article/2019/04/16/dons-pour-notre-dame-de-paris-c-est-la-collectivite-publique-qui-va-prendre-en-charge-l-essentiel-du-cout_5450972_3224.html [ultimo accesso 16 novembre 2023].

C. Veran, *Le japonais Tadao Ando sera l'architecte de la Fondation Pinault sur l'Île Séguin*, in “Le moniteur”, 2 novembre 2001; <https://www.lemoniteur.fr/article/le-japonais-tadao-ando-sera-l-architecte-de-la-fondation-pinault-sur-l-ile-seguin.298969> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

C. Vogel, *International Business; Frenchman Seeks the Rest Of Christie's*, in “The New York Times”, 19 maggio 1998, D, p. 1; <https://www.nytimes.com/1998/05/19/business/international-business-frenchman-seeks-the-rest-of-christie-s.html?smid=url-share> [ultimo accesso 21 ottobre 2023].

A. Zorloni, *La Moda si prende tutto*, in “Infinito”, n. 8, marzo 2020; https://infinito.tosettivalue.it/article/La_moda_si_prende_tutto/Au7F5c9Ijb3f1QVh:CZzKBKnlSvqEqVpG [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

CIÉCO (Collections et impératif événementiel/The Convulsive Collections); <https://cieco.co/fr> [ultimo accesso 20 gennaio 2024].

Damien Hirst. Biography; <https://www.tate.org.uk/art/artists/damien-hirst-2308> [ultimo accesso 7 febbraio 2024].

La Bourse de commerce le nouveau Musée de la Collection Pinault in “Le Musée Privé”, s.d., s.n.p; <https://www.le-musee-prive.com/echange-de-liens/127-musees-fondations-institutions/2688-la-bourse-de-commerce-le-nouveau-musee-de-la-collection-pinault.html> [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

Île Seguin: de l'Île industrielle à l'Île creative, numérique et durable; <https://www.ileseguin-rivesdeseine.fr/fr/lile-seguin> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

Palais de Tokyo: l'artiste au centre. Interview de Marc-Olivier Wahler, in “Art press”, 319, 1 gennaio 2006, s.n.p.; <https://www.artpress.com/2006/01/01/palais-de-tokyo-l-artiste-au-centre/> [ultimo accesso 21 gennaio 2024].

Carte Blanche à Anne Imhof, au Palais de Tokyo; <https://www.pinaultcollection.com/fr/carte-blanche-anne-imhof-au-palais-de-tokyo> [ultimo accesso 18 gennaio 2024].

Urs Fischer “Madame Fisscher” at Palazzo Grassi, Venice, in “MOUSSE magazine”, 24 aprile 2012; <https://www.moussemagazine.it/magazine/madame-fisscher/> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

Passage du temps: Collection François Pinault Fondation, 16 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008; <https://lille3000.com/evenement/passage-du-temps/> [ultimo accesso 28 gennaio 2024].

Rudolf Stingel; <https://www.artnet.com/artists/rudolf-stingel/> [ultimo accesso 1 febbraio 2024].

Rudolf Stingel; <https://gagosian.com/artists/rudolf-stingel/> [ultimo accesso 1 febbraio 2024].

Slip of The Tongue, in “Domus”, 13 aprile 2015; https://www.domusweb.it/it/notizie/2015/04/13/slip_of_the_tongue.html [ultimo accesso 6 febbraio 2024].

Urs Fischer; <https://gagosian.com/artists/urs-fischer/> [ultimo accesso 1 febbraio 2024].

Sito ufficiale della Collezione François Pinault:

Exhibitions; <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/exhibitions> [ultimo accesso 16 novembre 2023].

Exploring art through a private collection; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/exploring-art-through-private-collection> [ultimo accesso 11 dicembre 2023].

François Pinault's interview, 10 maggio 2021; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/francois-pinaults-interview> [ultimo accesso il 29 settembre 2023].

Gestus, mostra site-specific per il Teatrino di Palazzo Grassi, “Il Sole 24 Ore”, 25 ottobre 2021; <https://stream24.ilssole24ore.com/video/cultura/gestus-mostra-site-specific-il-teatrino-palazzo-grassi/AEOPzJs> [ultimo accesso 15 dicembre 2023].

La Bourse de Commerce; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/italiano> [ultimo accesso 4 gennaio 2024].

La Pinault Collection a Venezia; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/la-pinault-collection-venezia> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

La résidence d'artistes de Lens; <https://www.pinaultcollection.com/fr/la-residence-dartistes-de-lens> [ultimo accesso 19 novembre 2023].

Le prix Pierre Daix pour l'histoire de l'art contemporain; <https://www.pinaultcollection.com/fr/le-prix-pierre-daix-pour-lhistoire-de-lart-contemporain> [ultimo accesso 18 novembre 2023].

Madame Fisscher, 2012; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/madame-fisscher> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

Madame Fisscher; <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/node/3052#> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

Mostre in programma 2024; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/programme?date=all&type=all&audience=all§ion=all> [ultimo accesso 1 febbraio 2024].

Rudolf Stingel, 2013-2014; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/rudolf-stingel> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

Rudolf Stingel, 2021-2022; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/rudolf-stingel> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

Slip of The Tongue, Danh Võ, 2015-2016; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/slip-tongue> [ultimo accesso 4 febbraio 2024].

Tadao Ando's interview; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/tadao-ando-i-want-create-architecture-touches-people-its-beauty> [ultimo accesso 9 dicembre 2023].

The Collector's gaze; <https://www.pinaultcollection.com/en/collectors-gaze> [ultimo accesso 10 dicembre 2023].

Treasures from the Wreck of the Unbelievable, 2017; <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/it/treasures-wreck-unbelievable> [ultimo accesso 6 febbraio 2024].

Urs Fischer, 2021-2022; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/urs-fischer> [ultimo accesso 2 febbraio 2024].

Sito ufficiale del *Groupe Artémis*; <https://www.groupeartemis.com/fr/presentation/groupe> [ultimo accesso 29 settembre 2023].

Sito ufficiale del *Gruppo Kering*; <https://www.kering.com/it/il-gruppo/scopri-kering/> [ultimo accesso 29 settembre 2023].

Sito ufficiale del Museum of Modern Art, *Artist's Choice*; <https://www.moma.org/calendar/groups/19> [ultimo accesso 19 gennaio 2024].

Sito ufficiale di *NeM - Niney et Marca Architectes*; <https://www.nemarchitectes.com/bourse-de-commerce-pinault-collection-1> [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

Sito ufficiale del *Palais de Tokyo, Carte Blanche*; <https://palaisdetokyo.com/explorer/?s=carte%20blanche> [ultimo accesso 20 gennaio 2024].

Sito ufficiale di Pierre-Antoine Gatier, *Bourse de Commerce, Paris*; <https://gatier.fr/projets/bourse-de-commerce-paris/> [ultimo accesso 8 dicembre 2023].

Sito ufficiale TEFAF; <https://www.tefaf.com/about/vetting> [ultimo accesso 4 dicembre 2023].

**LISTA DELLE MOSTRE E RELATIVE PUBBLICAZIONI ALLA
COLLEZIONE PINAULT (2006-2024)**

J.J. Aillagon (a cura di), *Youssef Nabil: Once upon a Dream*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 22 marzo 2020 - 10 gennaio 2021), Venezia, Marsilio, 2020.

P. Apraxine, M. Humery (a cura di), *Irving Penn: Resonance*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 13 aprile - 31 dicembre 2014), 2014.

I. Bacchi et al. (a cura di), *How to put art in a book*, cat. (Venezia, Teatrino di Palazzo Grassi, 9 - 19 novembre 2023), NTL, 2023.

M. Bethenod, F. Ebner (a cura di), *Dancing with Myself*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 8 aprile - 16 dicembre 2018), Venezia, Marsilio Editori, 2018.

M. Bethenod (a cura di), *Ouverture*, cat. (Parigi, Bourse de Commerce, 22 maggio 2021 - 30 gennaio 2022), Parigi, Éditions Dilecta, 2021.

F. Bonami (a cura di), *Italics: arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 27 settembre 2008 - 22 marzo 2009), Milano, Electa, 2008.

F. Bonami, A.M. Gingeras (a cura di), *Mapping the Studio: Artists from the François Pinault Collection*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana, 6 giugno 2009 - 10 aprile 2011), Milano, Mondadori Electa, 2009.

C. Bourgeois (a cura di), *Elogio del dubbio*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 10 aprile 2011 - 31 dicembre 2012), Milano, Mondadori Electa, 2011.

C. Bourgeois (a cura di), *Il mondo vi appartiene*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 2 giugno 2011 - 21 febbraio 2012), Milano, Mondadori Electa, 2011.

C. Bourgeois, U. Fischer (a cura di), *Madame Fisscher*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 15 aprile - 15 luglio 2012), New York, Kiiito-San, 2012.

C. Bourgeois (a cura di), *La voce delle immagini*, cat. (Venezia, 30 agosto 2012 - 13 gennaio 2013), Milano, Mondadori Electa, 2012.

C. Bourgeois (a cura di), *L'illusione della luce*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 13 aprile - 31 dicembre 2014), Venezia, Milano, Mondadori Electa, 2014.

C. Bourgeois, M. Raysse (a cura di), *Martial Raysse*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 12 aprile - 30 novembre 2015), Venezia, Marsilio editori, 2015.

C. Bourgeois, D. Võ (a cura di), *Slip of the Tongue*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 12 aprile 2015 - 10 gennaio 2016), Venezia, Marsilio Editori, 2015.

C. Bourgeois, B. Gross (a cura di), *Accrochage*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 17 aprile 2016 - 20 novembre 2016), Venezia, Marsilio, 2016.

C. Bourgeois (a cura di), *Luc Tuymans: La pelle*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 24 marzo 2019 - 6 gennaio 2020), Venezia, Marsilio Editori, 2019.

C. Bourgeois, M. E. Fituri, T. Houseago (a cura di), *Untitled, 2020. Tre sguardi sull'arte di oggi*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 11 luglio 2020 - 4 novembre 2020), Venezia, Marsilio Editori, 2020.

C. Bourgeois, C. Basualdo (a cura di), *Bruce Nauman: Contrapposto Studies*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 23 maggio 2021 - 27 novembre 2022), Venezia, Marsilio Editori, 2021.

C. Bourgeois (a cura di), *Open End*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 27 marzo 2022 - 8 gennaio 2023), Venezia, Marsilio Editori, 2022.

E. Geuna, R. Stingel (a cura di), *Rudolf Stingel*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 7 aprile 2013 - 6 gennaio 2014), Milano, Mondadori Electa, 2013.

E. Geuna (a cura di), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cat. (9 aprile - 3 dicembre 2017, Venezia, Palazzo Grassi e Punta della Dogana), Venezia, Marsilio editori, 2017.

A. M. Gingeras (a cura di), *Where are we going?*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 29 aprile - 1° ottobre 2006), Milano, Skira, 2006.

A. M. Gingeras (a cura di), *La collezione François Pinault, una selezione post-pop*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 11 novembre 2006 - 11 marzo 2007), Milano, Skira, 2006.

A. M. Gingeras (a cura di), *Sequence 1 – Pittura e scultura nella collezione François Pinault*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 5 maggio 2007 - 11 novembre 2007), Milano, Skira, 2007.

M. Humery et al. (a cura di), *Henri Cartier Bresson: Le Gran Jeu*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 22 marzo 2020 - 10 gennaio 2021), Venezia, Marsilio, 2020.

M. Humery (a cura di), *HYPERVENEZIA: Venice Urban Photo Project di Mario Peliti*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 2021 - 9 gennaio 2022), Venezia, Marsilio Editori, 2021.

M. Humery (a cura di), *Chronorama: Tesori fotografici del 20° secolo*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 12 marzo 2023 - 7 gennaio 2024), Venezia, Marsilio Arte, 2023.

E. Lavigne, B. Racine (a cura di), *Icônes*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, 2 aprile 2023 - 26 novembre 2023) Venezia, Marsilio Arte, 2023.

APPENDICE

Venezia, 18 dicembre 2023

Intervista concessa da Marco Ferraris, responsabile dell'ufficio mostre, e Francesca Colasante, responsabile dei *public programs* di Palazzo Grassi e Punta della Dogana

A quasi tre anni dall'apertura della Bourse de Commerce, quale equilibrio si è creato tra le sedi veneziane e la nuova sede parigina?

M.F.: Non è semplice, diciamo che noi essendo strutturati da più di 15 anni in qualche modo abbiamo continuato con la modalità che avevamo e si è affiancato questo terzo spazio che ha delle caratteristiche molto diverse. Innanzitutto, si trova in un'altra città che non è Venezia, quindi anziché avere la nostra organicità di presentare una mostra all'anno per sede, una a Punta della Dogana e una a Palazzo Grassi, loro hanno degli spazi che possono essere chiusi anche durante l'apertura del museo. Questo significa che a Parigi possono fare degli allestimenti anche se le altre sale del museo sono aperte al pubblico, cosa che noi non possiamo, perché tutte le sale sono collegate e non è possibile fare dei cambi con il museo aperto. Già questo fa sì che la natura delle nostre mostre sia diversa. Le mostre organizzate a Venezia sono o delle collettive tematiche, basate sulla collezione, quindi mostre molto grandi, che coinvolgono sempre diciotto/venti sale espositive con centinaia di opere, o delle mostre monografiche, dedicate a singoli artisti della collezione. Alla Bourse hanno la possibilità di fare molte più mostre che hanno una durata breve e che coinvolgono una sola area del museo, quindi diventano delle piccole mostre che quasi nella maggior parte dei casi sono dedicate ad un solo artista.

F.C.: Vorrei aggiungere che la sinergia probabilmente più semplice che si è creata e che stiamo anche portando avanti come progettualità futura è anche a livello di *public programs*. Nel senso che cerchiamo di realizzare degli eventi congiunti e collaterali alle mostre, che approfondiscono i temi delle mostre in corso sia a Parigi che qui a Venezia. Si cerca, inoltre, di creare un dialogo tra i due spazi attraverso

concerti condivisi, *art conversations* condivise, con ospiti che cercano di transitare da Venezia a Parigi e viceversa. Il tutto si inserisce anche nell'ottica di una sostenibilità ambientale che è sempre più parte delle nostre modalità operative condivise con Parigi.

Come vengono definiti i *format* espositivi e selezionati gli artisti per le mostre? Quale influsso ha François Pinault nel definire il programma espositivo e quale invece i curatori, il direttore o il vostro ufficio?

M.F.: Sicuramente François Pinault è molto presente nella scelta degli artisti che lui ama e ai quali intende dare uno spazio di grande visibilità. È supportato da curatori che, conoscendolo, presentano dei progetti ogni volta in linea con quella che è la sua visione. Ma è sicuramente e senz'altro lui che decide se una mostra viene fatta oppure no, se viene data una visibilità ad un artista piuttosto che ad un altro. Di fatto, gli artisti che abbiamo presentato come mostre personali sono tutti artisti che Pinault segue da sempre, che ama da sempre e ai quali vuole regalare questa possibilità in uno dei suoi spazi. Così nascono queste famose *carte blanche*, dove sono coinvolti senz'altro artisti che hanno già un numero di opere abbastanza elevato all'interno della collezione. Si parte così con opere della collezione e si dà, appunto, questa carta bianca da riempire ad artisti che di volta in volta fanno delle proposte, avvalendosi ovviamente di prestiti da musei o altre collezioni private.

In diverse mostre realizzate a Palazzo Grassi e Punta della Dogana si è vista la collaborazione tra artisti e curatori. Tuttavia, osservando i cataloghi, si potrebbe fare una distinzione tra le mostre *carte blanche*, realizzate su progetto dell'artista, e le mostre invece ideate dalle curatrici o dai curatori con la collaborazione degli artisti. Ritenete sia il caso di fare questa distinzione?

M.F.: In realtà, tutte quelle che sono nate come monografie stavano sotto questo ombrello di *carte blanche*. La differenza tra l'una e l'altra non c'è mai stata. Alcuni artisti, come Urs Fischer o Rudolf Stingel, hanno accettato questo invito e hanno trasformato lo spazio presentando delle monografiche. In altri casi, invece, gli artisti

hanno coinvolto nel loro progetto anche opere di altri artisti. In particolare, il primo caso che abbiamo avuto è stato quello di Danh Võ, il quale ha espresso la volontà di poter inserire, oltre al suo lavoro, degli artisti che hanno fatto parte del suo percorso, ai quali si è ispirato, che stima e che si integrano in un percorso che presenta il suo lavoro. Lo ha fatto lui, così come lo ha fatto Thomas Houseago e lo sta facendo per la prossima mostra Julie Mehretu. In quella di Danh Võ, non dico che i suoi lavori scomparissero, ma avevano più o meno lo stesso peso degli altri artisti. Il risultato è stato un po' una *mise en scène* di sue opere mischiate ad opere di altri artisti, in cui quasi scompariva l'autorialità del singolo. Altri hanno mantenuto una presenza molto più forte delle proprie opere, quasi un distacco, aggiungendo comunque delle opere che andassero a dare senso a quello che è il loro percorso.

F.C.: Vorrei aggiungere anche un ragionamento a posteriori, riguardando in successione tutte queste mostre. Probabilmente una riflessione curatoriale. In ogni caso tutti questi artisti, che siano pittori, scultori o artisti multimediali, testimoniano la loro temporaneità, cioè il loro sguardo contemporaneo e di prospettiva sul futuro nel rapporto che hanno avuto sempre con lo spazio di esposizione, perchè, come dice Marco, che si siano avvalsi di prestiti o abbiano fatto dei ragionamenti sul loro percorso, hanno sempre messo questa loro visione nello spazio che gli è stato messo a disposizione. Danh Võ, per esempio, è uno che, attraverso i prestiti, oltre che i suoi pezzi, ha riflettuto su uno spazio storico dove andava ad intervenire. La sua è stata una riflessione *in situ* legata alla città di Venezia, legata alla storia di Venezia e legata alla storia di Punta della Dogana. Si è trattato di una riflessione proprio sul luogo che andava a toccare, perché questo fa parte proprio della sua pratica artistica. Un altro artista, come invece Rudolf Stingel, che nasce come pittore ma ha anche uno sguardo sullo spazio e sulla percezione delle cose, ha messo solo opere sue, aggiungendo poi questo tappeto che diventa una sorta di arredamento, ma è soprattutto uno sguardo sullo spazio. Tutti quanti comunque, a seconda della propria pratica artistica, non riflettono sul manufatto, sulla giustapposizione di prestiti, ma è un discorso calato sullo spazio dove vanno ad intervenire. Quindi la *carte blanche* è tanto più valida quando c'è una reale riflessione sullo spazio di intervento. Secondo me questa è un

po' una lettura della pratica artistica di ogni artista che è stato chiamato ad intervenire, anche lo stesso Urs Fischer.

Dunque con *carte blanche* si intende non solo un *format* espositivo ma anche la visione che gli artisti hanno portato all'interno del percorso espositivo?

M.F.: Sì, ed era chiaro questo, per esempio, nella mostra di Damien Hirst, dove la Dogana era veramente il luogo in cui questi oggetti ritrovati arrivavano ed erano classificati all'interno di uno spazio, quasi un'*hangar*, mentre a Palazzo Grassi questi oggetti venivano esposti come si mostrano all'interno di un museo. Hirst è stato l'unico ad avvalersi dei due spazi contemporaneamente, quindi li ha proprio differenziati in questo modo, come ruolo, il museo e l'*hangar* di arrivo delle opere recuperate.

Sempre in merito alla *carte blanche*, in che modo le pratiche espositive adoperate dagli artisti hanno valorizzato le particolarità architettoniche e storiche dei due siti? Potreste riportarmi alcuni esempi concreti?

F.C.: Bisogna fare prima di tutto un distinguo. Alcuni artisti agiscono sullo spazio nel rispetto delle proprie specificità, perché come discorso artistico sono interessati a questo, nel senso che la loro pratica si lega alla relazione con la storia, con l'architettura dei luoghi dove vanno ad intervenire. Altri artisti, invece, hanno delle idee che calano negli spazi e adattano agli spazi, ma può essere qualsiasi tipo di spazio, una sorta di navicella spaziale che finisce casualmente in quello spazio. Ovviamente non è un discorso di valore, tutte le operazioni hanno pari valore, sono solo modalità differenti di intervento e di approccio. La valorizzazione c'è nel momento in cui fai intervenire uno spazio storico con delle ulteriori ricerche, come ha fatto Danh Võ, ad esempio. In tutto c'è una valorizzazione, ma non solo dell'architettura e del luogo esistente, tu pensa che quando Danh Võ è entrato nello spazio di Punta della Dogana, la prima cosa che lo ha affascinato sono stati i fiori di sale che si sono formati tra i mattoni dalla risalita dell'acqua salza dalla laguna.

M.F.: Cosa che noi cercavamo sempre di eliminare, perché ritenevamo che fosse una cosa negativa vedere dei fiori di sale. Lui, invece, ci ha chiesto per l'anno antecedente alla sua mostra di non eliminarli mai, tant'è vero che durante la sua mostra c'erano dei fiori tanto grandi e molto belli.

F.C.: Tra l'altro, vuoi per assonanza poetica, proprio all'ingresso vicino a questi fiori di sale, a debita distanza e protetto da un feltro, c'era un quadro di Jean-Luc Moulène, che assomigliava tantissimo a queste infiorescenze. Quindi c'è proprio un discorso poetico di quel genere, ma anche nella vicinanza con le istituzioni locali, con prestiti dalle Accademie di Belle Arti, con i supporti espositivi, come i cavalletti di Carlo Scarpa. C'era proprio una riflessione diffusa. Altri, invece, hanno valorizzato in altro modo gli spazi. Ad esempio, per restare su Punta della Dogana, Bruce Nauman è uno di quelli che ha portato la sua navicella spaziale che poteva essere in qualsiasi parte. Lui, però, con pannelli, *display* ed il muro a tutt'altezza, è diventato maestoso e grandioso perché ha saputo sfruttare le potenzialità dell'architettura. Dunque, anche se le particolarità del luogo non erano riconoscibili, è riuscito però a diventare maestoso e a creare un grande impatto.

Un altro esempio, che a me sta molto a cuore, è Rudolf Stingel, perché è una delle mostre che più ho amato tra quelle che abbiamo fatto. Lui ha lasciato sostanzialmente tutta la mostra quasi vuota, se nonché ha tappezzato con la riproduzione del tappeto dello studio di Sigmund Freud a Vienna tutto il museo di Palazzo Grassi. Cioè, lui ha dato un *file* digitale alla ditta che poi ha prodotto il tappeto, un *file* che rappresentava sì il tappeto, ma era un po' *pixelato*, di modo che quando è stato stampato era come sfocato. Quindi la sua riflessione sullo spazio è stata proprio a 360°, una persona entrava nell'atrio del palazzo di Palazzo Grassi ed era completamente vuoto, se non per questa sensazione asfittica di riempire tutta la *moquette*. Poi salivi e lo scalone era tappezzato, l'ascensore era tappezzato, tutte le pareti erano tappezzate e avevi come l'impressione di entrare nella pancia di qualcosa di vuoto. Era una specie di *horror vacui*, però se ti rendi conto del suo discorso della visione e della sintesi, capisci che sei in uno spazio vuoto che rappresenta te stesso, perché ti ha messo in comunicazione con la tua interiorità.

Come, allo stesso modo, hanno fatto i pittori della contemporaneità, i quali non rappresentavano più quello che vedevano, ma la sensazione interiore. Quindi non c'era bisogno di andare a vedere nel dettaglio, ma ti dovevi connettere con una tua interiorità, ovvero la tua alterità, che è quello che ha fatto Freud spalancando le possibilità dell'inconscio e mettendoci in contatto con una dimensione altra. Non c'è la necessità di vedere il quadretto, ma si era in contatto con noi stesso. Poi ovviamente Stingel è un pittore straordinario ed accademico, nel senso che ha la mano del pittore e questo emerge in tutto il primo piano, dove ha messo in ogni stanza un quadro con riflessi argentati, per un omaggio a Venezia, ma anche al secondo piano, nei dipinti piccolini che rappresentavano statue lignee di musei archeologici. Quindi si faceva questo percorso, che per le persone era molto intellettuale, ci si aspettava di vedere una retrospettiva, invece si era dentro un'installazione che rappresentava un'alterità. Inoltre, la sua firma, cosa che ho trovato straordinaria, l'ha messa alla fine della mostra. Si faceva tutto questo percorso, si ritornava nell'atrio vuoto ed infine, nell'atrio piccolo verso Canal Grande, c'era un quadro che rappresentava un suo autoritratto, come una sorta di firma alla fine del percorso. Quindi c'è un discorso sullo spazio interessantissimo, perché anche il fatto che il tappeto fosse sgranato significa che bisognava porsi ad una certa distanza per poterlo sintetizzare nella retina e nella testa. Quindi anche in questo senso, si è portati a compiere una riflessione. Quando si è dentro le cose magari non le si vede bene, ma talvolta è necessario prendere una distanza. È tutto un discorso che ha a che fare con l'intelletto, con l'inconscio e non con le semplici qualità retiniche della visione. Per questo, secondo me, come pittore, è un'artista contemporaneo a tutto tondo pari ad artisti che lavorano con le installazioni multimediali ed altri media.

Altre riflessioni sullo spazio sono evidenti anche in Urs Fischer, ad esempio. Lui ha messo al primo piano della mostra la sua modella vivente, cioè ha chiesto di far alternare delle modelle in carne ed ossa che giravano nude all'interno degli spazi e si relazionavano con le sue sculture, che rappresentavano divani ed altri oggetti, ma che in realtà erano di acciaio. In questa occasione ci ha fatto aprire la parete che

normalmente è chiusa, dove solitamente appendiamo i quadri. Ci ha chiesto di aprire le pareti per dare luce e per poter andare con lo sguardo su Canal Grande. In realtà, questo buco, visibile nelle foto, esisteva già anticamente, perchè era così il palazzo quando era stato costruito. Solo con l'interventi di Aulenti, era stato poi posto un pannello per poter permettere di avere un'altra superficie dove appendere i quadri. Quindi lui aveva avuto anche questa visione.

In che modo, invece, altri artisti hanno sfruttato lo spazio in cui sono intervenuti?

F.C.: Marlene Dumas, con un linguaggio e una metodologia molto tradizionali, cioè quello semplicemente dell'esposizione di quadri con un criterio cronologico, ha voluto in realtà rappresentare nello spazio una sorta di poesia. Per lei il discorso poetico è altrettanto importante rispetto al linguaggio pittorico. Infatti, nella *brochure* che lei stessa ha scritto, gratuita per tutto il pubblico, ci sono molti riferimenti letterari. Così ha costruito questa narrazione dello spazio come se fosse un libro di poesie illustrato che andava per accenti, rispetto alla sua vita personale e ai suoi interessi. La mostra, infatti, si apriva con questa immagine molto impattante di due nudi, uno maschile ed uno femminile, come due colonne d'Ercole da attraversare. Quindi, in questo senso, lei ha concepito lo spazio con un approccio letterario e poetico.

M.F.: In cui, inoltre, dichiarava il suo rapporto con la sessualità e con l'idea della pornografia. È stata un'apertura che, ti dirò, inizialmente si pensava "non possiamo aprire una mostra con questo ragazzo in erezione e questa donna", ma a parte un caso o due e nonostante siano venuti a vedere questa mostra anche molti bambini, non ci ha mai dato dei problemi. E questo vuol dire che, molto probabilmente, più si entrava all'interno, più si capiva il rapporto che Marlene Dumas ha con le immagini che rappresentano la sessualità, ma anche con le immagini in generale. Man mano, immagine più testo facevano entrare in questo suo mondo magico e poetico, di cui parlava Francesca.

F.C.: Sì, poi forse la controparte maschile, è stato Luc Tuymans. Lui, allo stesso modo, è un artista che indaga moltissimo questo universo delle immagini con la sua cifra stilistica sempre uguale a sé stessa. Solo che rispetto a Marlene Dumas è diversamente politico, più legato a fatti di attualità e a fatti di politica. Ecco, semplicemente questo, ma l'approccio è simile.

Quale visione o scopo si vuole raggiungere dando agli artisti questa libertà curatoriale e come ciò si integra con la *mission* complessiva della Pinault Collection?

M.F.: Come ti dicevo all'inizio, sono delle mostre volute fortemente dal nostro "papà-padrone", perché appunto ama questi artisti, li ha collezionati e ha molte opere loro. Sicuramente c'è la volontà di fare un omaggio a degli artisti amati e, in particolare modo, di vedere anche che cosa producono questi artisti in una dimensione di questo tipo. Questo perché ovviamente quasi tutti, oltre alle opere già realizzate, hanno prodotto delle opere appositamente per queste mostre. È quindi anche per gli artisti uno stimolo importante per produrre altre opere. Poi, la formula è quasi sempre quella che Pinault chiede di avere, nel caso in cui ama le opere che sono state prodotte, priorità per l'acquisizione. Cioè, Pinault chiede come unica cosa di avere una priorità, che gli sarebbe data comunque, in modo da poterle rendere parte della sua collezione, ma loro possono fare qualsiasi cosa, non producono opere esclusivamente per lui. In tutti questi anni ci sono state opere che sono state acquisite ed altre no. C'è molta libertà, ma si tratta sempre di scelte fatte da François Pinault, che sa bene quello che vuole e quel che gli piace.

Nella specificità del *format* della *carte blanche*, quale rapporto si è instaurato concretamente tra curatore ed artista co-curatore?

M.F.: Come sai, la maggior parte delle mostre che abbiamo presentato qui a Palazzo Grassi e Punta della Dogana sono state curate da Caroline Bourgeois. Caroline Bourgeois è una donna che ha un rapporto con gli artisti molto sincero e molto forte e che ama proprio andare dagli artisti, conoscerli e convivere con loro. Inoltre, è anche

una curatrice molto attenta e fedele alla collezione e quindi cerca di coniugare queste due cose. Fino ad oggi posso dire che quando abbiamo lavorato con lei c'è sempre stata questa volontà di coniugare l'artista al luogo, quanto l'artista alla collezione. È stato così anche con gli altri curatori. Elena Geuna, ad esempio, è amica sia di Rudolf Stingel che di Damien Hirst perché si conoscono da tantissimi anni, quindi anche lei ha sostenuto e ha indirizzato gli artisti. Perché poi i curatori, bene o male, hanno visto tutte le mostre che sono state fatte a Palazzo Grassi e Punta della Dogana, conoscono bene gli spazi e i limiti, quindi è anche facile per loro indirizzarli rispetto a quelli che potrebbero essere degli errori che un artista magari non vede nella scelta del percorso o dell'utilizzo dello spazio.

F.C.: Però diciamo che idealmente la volontà da parte del curatore di fare di tutto perché l'idea dell'artista possa realizzarsi è una cosa che accomuna tutte le esperienze curatoriali. Sicuramente c'è sempre un grande supporto per l'idea dell'artista.

In merito alle due mostre in programma per il 2024, si tratta in entrambi i casi di *carte blanche*. In che modo gli artisti e le curatrici stanno lavorando ai progetti?

M.F.: Pierre Huyghe l'ha intesa come una sua mostra personale, per cui non ci sono altre opere. C'è solo un'opera non sua che è all'interno del museo ma è staccata dal percorso. Si tratta di un'opera per altro iconica della collezione ed è collocata all'interno del torrino, quindi fuori dal percorso espositivo ed ha un senso a sé rispetto alla mostra. Per il resto si tratta di una sua ricerca a 360°, lui sta trasformando gli spazi di Punta della Dogana in un modo davvero interessantissimo. Mentre Julie Mehretu, come Danh Võ, pur avendo un altissimo numero di suoi lavori esposti, anche lei ha voluto invitare la sua comunità di artisti ed amici con il quale è cresciuta. In questo caso, però, a differenza di Danh Võ, il quale aveva mischiato un po' le cose e non aveva assegnato sale ad artisti specifici, con Julie Mehretu vi è invece una distinzione per sale. In generale quindi c'è uno spazio dedicato agli artisti che Mehretu ha voluto invitare e con cui sono in dialogo le sue pitture.

Quale ruolo svolge il Teatrino Grassi all'interno della Pinault Collection e per la città di Venezia? Osservando la recente mostra *How to put art in a book* e il programma per il 2024, è tra gli intenti della collezione quello di trasformare il foyer del teatro in un terzo spazio espositivo?

M.F.: Sarebbe un po' una forzatura.

F.C.: No, questo no, non ce lo auguriamo nemmeno, nel senso che essendoci già due spazi espositivi forti non abbiamo questa esigenza. Lo abbiamo pensato semplicemente quando era necessario per il progetto. Quindi, lì, abbiamo guardato il progetto e pensato allo spazio, ma non abbiamo pensato “facciamo del teatrino un terzo spazio espositivo”. Perché, per *Gestus*, che è un'esperienza che abbiamo avuto in passato e che mischiava performance ad un momento espositivo, c'è stato un primo esperimento ed un primo tentativo, adesso, per *How to put art in a book*, è stato giocoforza. Si è trattato di un discorso che volevamo fare di approfondimento sui libri d'artista e cataloghi d'arte, ma doveva essere per forza slegato alla progettualità di Palazzo Grassi e Punta della Dogana che ragiona sulla collezione. Quindi, diciamo che il teatrino è una specie di spazio neutro che ci permette di dare visibilità a dei progetti che non sono necessariamente legati alla collezione, ma alla ricerca sul contemporaneo. In questo senso si va a riempire questo nostro interesse di ricerca anche slegato ai temi delle mostre. L'80% delle attività del Teatrino e del *public programs* è legato alle mostre, quando non ci poniamo l'idea che siamo in delle mostre abbiamo questo spazio di libertà e dipende dal progetto. Però è un po' problematico nel senso che questo è uno spazio che si presta più a degli eventi temporanei ed effimeri che nascono e finiscono, poi magari rimangono sulla carta, come testimonianza su *brochure*.

Quanta rilevanza abbia nella cittadinanza...noi speriamo tanta. Prima di tutto perché tutti i nostri eventi sono gratuiti per il pubblico. Speriamo di rappresentare un polo di ricerca, un'area di discussione libera, che non ha colori politici e che non ha vincoli di censura. Abbiamo affrontato qualsiasi tipo di argomento da un punto di vista di ricerca, dando libertà ad enti ed istituzioni senza scopo di lucro che ci richiedessero

l'uso qualora ci interessava il progetto. Abbiamo parlato di post-porno, di *gender issues*, abbiamo parlato nello specifico del linguaggio filmico, dell'immagine in movimento, di performance, di spettacoli teatrali. Abbiamo stravolto i connotati del teatrino anche per eventi anche brevi nel tempo. Quindi speriamo davvero che sia uno spazio di libertà. La cosa importante per noi è che ci sia nella nostra offerta questa idea di gratuità e di assoluta validità del contenuto di quello che si propone. Non ci interessa che sia un collettivo di giovani curatori a proporlo invece che un grande curatore internazionale. Questo è veramente uno spazio non solo per la città, ma anche uno spazio libero, per dirla con Franco Berardi Bifo "per tutte le menti libere".

RINGRAZIAMENTI

A conclusione del mio elaborato vorrei dedicare questo spazio alle persone che hanno contribuito, con dedizione e pazienza alla realizzazione dello stesso.

In primis, un ringraziamento speciale alla mia relatrice, la Professoressa Cristina Baldacci, per i suoi indispensabili consigli e per la passione e le conoscenze trasmesse nei suoi corsi e in tutto il percorso di stesura della tesi.

Grazie anche alla mia correlatrice, la Professoressa Stefania Portinari, per i suoi preziosi consigli e per avermi suggerito puntualmente le giuste modifiche da apportare alla mia tesi.

Desidero estendere il mio ringraziamento a Francesca Colasante e Marco Ferraris per aver arricchito significativamente il contenuto della mia ricerca.

Ringrazio infinitamente i miei genitori e mia zia che mi hanno sempre sostenuto, appoggiando ogni mia decisione, fin dalla scelta del mio percorso di studi.