

## Dal Folkwang al MASI. Incontro con Tobia Bezzola

INTERVISTA

Partiamo da una domanda che in molti si saranno posti quando è stata annunciata la notizia della sua prossima venuta a Lugano, quale futuro direttore del Museo d'Arte della Svizzera italiana (MASI).<sup>1</sup> Lei è nato a Berna, lavora in Germania, ma il cognome Bezzola non suona a noi così lontano...

*Sono nato a Berna, è vero, ma Comolugno, in Valle Onsernone, è sempre stato un nome importante per me: per il semplice fatto che era scritto sul mio passaporto, come luogo di origine della mia famiglia. Mio padre e mio nonno, pur abitando a Berna, facevano parte di un'associazione di ticinesi. Insomma la Svizzera italiana non mi è mai stata del tutto estranea, anche se devo dire che ho iniziato a conoscerla soltanto negli ultimi anni, per ragioni diverse, anche professionali. Già durante gli studi ho avuto occasione di incontrare e conoscere molti ticinesi, sia a Berna che a Zurigo. Con alcuni di loro ho ancora dei contatti. A Comolugno invece sono stato una volta sola, perché dopo la morte di mio nonno, mio padre ha venduto la casa e non ci sono più state occasioni. Ma la vera ragione è che mia madre non ci voleva andare, lo riteneva un posto troppo pericoloso per i bambini, troppo ripido!*

Nonostante questa origine ticinese, l'italiano in realtà lo ha imparato al di fuori del contesto familiare. Ha mai parlato italiano con i suoi genitori?

*No. Anche se mia madre, originaria dell'Oberland bernese e morta purtroppo molti anni fa, conosceva bene l'italiano, in famiglia si parlava sempre lo svizzero-tedesco. Devo ammettere di non aver mai studiato seriamente la lingua italiana, che ho imparato negli anni dell'università, così, spontaneamente, aiutandomi anche con il latino che già*

---

<sup>1</sup> Si trascrive, rivista dagli autori, la conversazione avvenuta lo scorso 20 ottobre in occasione di un incontro pubblico al Centro Monte Verità di Ascona.

*conoscevo. Ho soggiornato a Roma, ma per pochi mesi. Avendo vissuto per qualche anno a Flamatt, nel Canton Friburgo, ho imparato meglio il francese, già alla scuola elementare. Ora dovrò mettermi seriamente a imparare l'italiano...*

Un altro suo legame con la Svizzera italiana passa dalla Valle Maggia, e da Harald Szeemann.

*Sì, ho avuto la grande fortuna di poter lavorare a fianco di Harry per alcuni anni. Da lui ho imparato, tra le tante altre cose, la necessità di viaggiare per conoscere a fondo l'arte, per incontrarla di persona. La prima grande mostra allestita da Szeemann alla quale ho partecipato era dedicata a Joseph Beuys. Nell'autunno del 1992 abbiamo fatto un viaggio di tre settimane per vedere tutte le opere prima che venissero imballate e inviate per la mostra. In questo modo abbiamo potuto verificare tutte le misure, scattare le foto che ci servivano, insomma preparare al meglio l'allestimento dell'esposizione. Questa è una delle tante lezioni che devo a Szeemann: non è possibile montare una mostra lavorando soltanto sui libri o sui cataloghi degli artisti, bisogna vedere le opere di persona, con tutti i dettagli che su un catalogo non compaiono (la cornice, la presenza stessa dell'oggetto, il suo impatto sullo spettatore).*

Lei è stato l'assistente di Szeemann per tre anni, dal 1992 al 1995. Come vi eravate conosciuti? Quale è stato il primo contatto?

*Avevo trent'anni e stavo per finire la mia tesi di dottorato, all'Università di Zurigo, sulla retorica di Kant, Fichte e Hegel. Facevo un po' anche da assistente al Prof. Hermann Lübbe, per il seminario di filosofia, ma le mie intenzioni erano altre, volevo lasciare il mondo universitario, che mi pareva troppo chiuso. Ho conosciuto Szeemann proprio in quel contesto, grazie a un altro assistente del Prof. Lübbe, Alois Martin Müller, che aveva lavorato con Harald per il catalogo della mostra Der Hang zum Gesamtkunstwerk (1983). Già mi stavo guardando attorno, anche in ambito museale, e chiesi ad Alois di fare da tramite con Szeemann. Ci siamo incontrati al Kunsthaus, lui ha parlato per tre ore filate e io non ho capito nulla di quello che diceva... Alla fine mi ha chiesto di andare con lui in Ticino il lunedì successivo, e lì è iniziato tutto, con il catalogo su Joseph Beuys, per la prima grande mostra antologica dopo la sua morte. Harald era un collezionista ossessionato e il suo archivio era veramente molto ricco: in un'epoca in cui non c'era ancora internet, la Fabbrica Rosa di Szeemann a Maggia funzionava davvero come un archivio delle arti figurative. Mi piaceva "perdere tempo" in quell'archivio, seguire piste di ricerca che mi portavano lontano.*

Tra i meriti di Szeemann c'è il fatto di aver cambiato radicalmente il modo con cui si cura una mostra d'arte. Lei stesso ha curato molte esposizioni negli ultimi anni, una trentina ad esempio quelle per il Kunsthhaus di Zurigo. Immagino abbia fatto tesoro degli insegnamenti di Szeemann...

*Oggi abbiamo un'immagine di Szeemann molto sbilanciata sull'essere stato anche egli una specie di artista. Era un curatore che lavorava con l'ispirazione, sicuramente, ma non solo: dietro ogni sua mostra c'era moltissimo lavoro, molta pazienza e molto rigore. Si occupava personalmente di ogni dettaglio della mostra, preferiva fare tutto da sé: dal progetto d'allestimento alla grafica dei volantini per gli inviti. Lavorare con lui era quindi l'ideale, era come uno stage completo: si poteva fare esperienza di ogni aspetto dell'allestimento, dalle assicurazioni ai trasporti, dal restauro alla comunicazione. Ed era bravissimo nella gestione dei contatti. Per farla breve, potrei dire che la lezione principale che ho imparato da lui è che le mostre non si fanno con le opere, ma con le persone. Harry aveva un immenso talento nel convincere gli artisti, i collezionisti e i conservatori dei musei a collaborare a un progetto. Questa è stata la chiave del suo successo. Aveva visto giusto: perché le mostre si fanno sempre (sempre) con l'aiuto degli altri, con la loro collaborazione e generosità. Un curatore da solo non fa una mostra.*

INTERVISTA

Immagino però che, a monte del convincimento, ci sia un lungo lavoro di preparazione. Artisti e collezionisti saranno portati a collaborare a un progetto tanto più questo è forte e solido. Si presta più volentieri un'opera quando si ha la certezza che questa venga poi inserita in un contesto adatto, magari anche con uno sguardo innovativo.

*Certo, è proprio così. Non dobbiamo però dimenticare l'altra faccia della medaglia: dove ci sono collezioni d'arte ci sono spesso anche giochi di potere, o di vanità, e bisogna sapersi muovere con diplomazia. Bisogna conoscere gli uomini e agire di conseguenza. La solidità di un progetto, cioè la "scienza", non è sufficiente per allestire una grande mostra. Ci sono sempre molti interessi in ballo. Il sistema dell'arte oggi è molto complesso. Se chiedi in prestito un'opera, molto facilmente ti imporranno di prenderne anche un'altra, assieme alla prima, che a te non interessa per nulla (ma devi farlo, prendere o lasciare). Harald Szeemann era un maestro nella gestione di situazioni simili.*

Veniamo ora al momento in cui si è trovato a dover camminare con le proprie gambe. Lei ha lavorato al Kunsthhaus dal 1995 al 2012, prima quale curatore, poi come responsabile dei progetti espositivi. Percorrendo le mostre che Lei ha

curato, quello che salta all'occhio è la scelta di dedicarsi alla produzione meno nota e complementare, anche di grandi artisti. Penso ad esempio alle stampe di Gauguin, o ai lavori grafici di Munch. Anche questa una lezione di Szeemann?

*Sì, almeno in parte. Ma il Kunsthaus è una grossa istituzione, naturalmente, e non ho sempre potuto fare quello che volevo. Un museo si compone di molte voci, ha una sua linea, una tradizione a cui attenersi. L'arte contemporanea, ad esempio, era curata all'epoca da Bice Curiger e di conseguenza io mi sono dovuto occupare di un altro settore. Ho collaborato con Felix Baumann per una mostra sui ritratti di Degas, e con un altro collega che stimo molto, Christian Klemm, abbiamo curato assieme una grande esposizione sull'arte svizzera dell'Ottocento (Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat, 1848-1900). La prima mostra tematica che ho curato per il Kunsthaus si chiamava invece Sade/Surreal, sul famoso Marchese. Allo stesso tempo ho pure lavorato alla grande retrospettiva su Giacometti in collaborazione con il MOMA di New York, e accanto a questa vorrei ricordare il piccolo ma bellissimo progetto su Cartier-Bresson e Giacometti, sulla loro amicizia. La fotografia è sempre stato uno dei miei grandi amori.*

Che cosa l'affascina in particolare nella fotografia intesa come forma d'arte? Dove nasce questo suo amore?

*Prima di tutto bisogna sapere che mio padre è fotografo. La fotografia quindi è stata sempre una presenza costante nella mia vita, fin dall'inizio. Anche per questo ho avuto la possibilità di conoscere fotografi celebri, come René Burri, e altri, tutti colleghi di mio padre. Ho imparato presto il mestiere, e ho lavorato un po' con mio padre durante gli studi. Parlando più in generale, la fotografia come arte è interessante perché apre spazi nuovi, entra anche nel campo della politica, della storia sociale, dell'architettura. Questo permette a un'istituzione che si occupi di fotografia di avere una vasta gamma di possibilità e di tematiche.*

La fotografia da reportage, così sbilanciata sul documento, sulla testimonianza, viene spesso ritenuta una forma d'arte minore rispetto ad altri linguaggi fotografici, più "artistici" nel senso puro del termine. Come se ci fossero ancora due livelli distinti: da un lato la fotografia-documento, dall'altro la fotografia d'arte. Come vede questa ipotetica dicotomia?

*Ammetto di essere sempre stato molto aperto in proposito. La fotografia svolge molteplici funzioni, anche sul piano sociale, ma non ho mai visto una gerarchia di valore in quest'ambito. A me interessa tutto quanto è fotografico. Ho curato una grande mostra*

*sull'agenzia Magnum, ad esempio, e un'altra su Edward Steichen e le sue fotografie di moda per la rivista «Vanity Fair», negli anni Trenta, e ancora un'esposizione sugli archivi fotografici della polizia di Los Angeles. La fotografia apre sempre nuovi mondi. L'anno prossimo ospiteremo al MASI una bella esposizione su Balthasar Burkhard, un fotografo che ha fatto un cammino direi tradizionale: dapprima è stato studente di Kurt Blum, un classico fotogiornalista bernese, poi è passato alla Kunsthalle di Berna e ha lavorato con Szeemann (di nuovo lui), si è occupato della documentazione per la Kunsthalle e ha continuato così fino a Documenta 5, nel 1972; soltanto a poco a poco ha cominciato a cercare (e trovare) un cammino autonomo, fino a inventare una nuova metodologia davvero molto interessante.*

INTERVISTA

Passando ad altro, Lei ha fama di essere un esperto, o quantomeno un appassionato, del divisionismo italiano...

*I giornalisti scrivono molte cose... È vero soltanto in parte. Immagino si riferisca alla mostra Rivoluzione! Italian Modernism from Segantini to Balla, alla National Gallery di Londra, a cui ho collaborato su richiesta di Christopher Riopelle. Il divisionismo italiano in effetti è un capitolo molto importante nella storia dell'arte europea, ma ancora poco conosciuto fuori d'Italia. Medesimo destino ha avuto il realismo magico nell'Italia del primo Novecento, a cui verrà dedicata non a caso una mostra l'anno prossimo al Folkwang Museum di Essen. Non posso comunque dire di essere uno specialista del divisionismo. Quando ho deciso di portare quella mostra a Zurigo, mi interessava soprattutto far sapere agli svizzeri che Segantini non è uno "svizzero" puro (artisticamente parlando). Nel senso che la sua opera nasce da una tradizione che è invece tutta italiana. Sempre in ambito italiano, ho partecipato all'allestimento di un'esposizione, in collaborazione con Luca Massimo Barbero di Venezia e con Lars Nittve del Moderna Museet di Stoccolma, sugli anni Sessanta a Milano e Torino. La mostra, che si chiamava Hot Spots, era dedicata ad alcuni luoghi diciamo secondari nel panorama dell'arte degli anni Sessanta: Los Angeles, Milano-Torino e Rio De Janeiro (non quindi New York, Londra o Parigi). Luoghi secondari ma comunque importantissimi per l'evoluzione dell'arte mondiale.*

Nel 2013 lascia Zurigo e approda al Folkwang Museum di Essen nella veste di direttore. Al momento del suo arrivo era stato da poco inaugurato un nuovo edificio annesso al museo, su progetto di David Chipperfield. Dal punto di vista economico, inoltre, il Folkwang si trovava in una situazione non facile.

*È vero, il museo aveva appena costruito questa nuova ala, bellissima, ma mancava la liquidità per sostenere le mostre che erano già state previste per il 2013. Lì ho avuto l'idea di chiamare Thomas Schütte, che non abitava lontano, a Düsseldorf. Ci voleva subito una mostra d'impatto e non troppo costosa. Sapevo che Thomas aveva un archivio delle sue stesse sculture e grazie alla sua generosità abbiamo potuto montare in poco tempo un allestimento bellissimo, da lui stesso curato.*

Anche l'identità del museo di Essen era un po' incerta, ha dovuto lavorare molto per dargli un indirizzo preciso...

*Fin lì il Folkwang si era concentrato soprattutto su quello che aveva in casa, cioè una delle più importanti collezioni di pittura francese dell'Ottocento e del primo Novecento. Si allestivano quindi dei blockbuster con Monet, Renoir, Gauguin, Van Gogh... tutti artisti presenti nella collezione permanente del museo. Erano mostre finanziate da privati, soprattutto dalle aziende attive nel campo dell'energia e dell'acciaio. Dopo l'incidente di Fukushima nel marzo del 2011 la Germania cambiò radicalmente la sua politica energetica, e questo ebbe importanti ripercussioni anche sull'economia della regione di Essen. Molte aziende fecero fallimento proprio nel momento sbagliato per il museo. Insomma ci siamo dovuti reinventare: abbiamo fatto mostre più piccole, meno costose, più semplici e veloci da allestire. Ci siamo dedicati soprattutto all'arte contemporanea, alla fotografia, all'arte performativa, e devo dire che ha funzionato.*

Eppure sono quasi sempre soltanto i grandi nomi ad attirare il grande pubblico, lo vediamo anche nel Canton Ticino. Ancora oggi c'è chi chiede espressamente di tornare alle grandi mostre che un tempo garantivano la coda sul lungolago di Lugano, fuori da Villa Malpensata. La sua opinione in merito qual è?

*Viviamo in un mondo in cui le istituzioni museali non possono più legittimarsi soltanto attraverso il lavoro di ricerca, di conservazione o di restauro. Essendo spesso finanziati da soldi pubblici, i musei devono essere pensati anche per il grande pubblico e non unicamente per gli specialisti. Le mostre di richiamo sono quindi necessarie, l'importante è capire semmai come debbano essere fatte. È la qualità a fare la differenza, anche quando ci siano in ballo nomi di artisti famosi. Bisogna mettere a fuoco un tema forte, poi viene il nome. Se posso portare un esempio personale: ho curato una mostra su Picasso, a Zurigo, che ha avuto 250'000 visitatori, ma dietro l'allestimento c'era un'idea forte. Abbiamo ricostruito la prima mostra curata dallo stesso Picasso, al*

*Kunsthau, nel 1932, a partire da un catalogo che non aveva immagini... È stato un lavoro di tre anni che ha portato, alla fine della ricerca, a un risultato molto soddisfacente. Sono quindi convinto che si debbano (e si possano) pensare delle mostre capaci di attirare grandi quantità di visitatori, senza rinunciare per questo a ricerche originali. Dobbiamo avere il coraggio di cambiare il nostro modo di pensare a un artista: prendiamo l'esempio di Munch, di cui si sono sempre fatti allestimenti pittorici (anche al Kunsthau). Una mostra sull'opera grafica di Munch, per dire, è decisamente superiore a un'esposizione di suoi quadri di seconda scelta. Guardare a un grande artista da una prospettiva nuova, diversa, laterale, è sempre interessante, si posso avere belle sorprese. Credo sia una condizione ideale per lavorare con serietà e originalità.*

INTERVISTA

Ricordavamo prima come il problema delle sponsorizzazioni sia sempre cruciale. Quando un sistema economico entra in crisi, bisogna saper trovare delle alternative valide. Lei ci è riuscito a Essen seguendo l'esempio dei musei britannici, offrendo l'ingresso gratuito agli allestimenti della Collezione del Museo grazie al finanziamento di una Fondazione.

*Tutto è nato, in me, da un desiderio di cambiamento. Il pubblico di Essen si attendeva una grande mostra ogni due anni, con quadri che venivano soprattutto da fuori. Io invece volevo creare una fedeltà nei confronti della collezione permanente, superare l'obiezione che ci fa dire «la collezione l'ho già vista una volta, è sufficiente». Naturalmente garantire un'entrata libera aiuta a creare questa fedeltà. Da sola però l'entrata gratuita non è sufficiente e bisogna lavorare su altri livelli: mediazione culturale, offerte di taglio pedagogico, e così via.*

Come avete lavorato sulla mediazione in particolare?

*Devo dire innanzitutto che in Germania, tradizionalmente, si investe molto sulla mediazione. Facevamo qualcosa come 1600 manifestazioni all'anno, avevo a disposizione uno staff di quattro persone dedicato interamente a questo particolare ambito. Lavoravamo a tutto campo, in molte lingue, con destinatari diversi, target diversi (dai bambini agli anziani ai disabili). Tutto lo spettro delle possibilità era coperto dalla nostra offerta. Questa proposta di mediazione era già presente nel museo, ma io ho deciso di potenziarla e di concentrarla soprattutto sulla collezione (invece che sulle mostre temporanee), per creare quella fedeltà che dicevo prima. Alla fine abbiamo raggiunto il risultato, tra i pochi casi al mondo, di avere più visitatori per la collezione permanente che per le mostre temporanee. Siamo passati infatti da 70'000 a 180'000*

*visitatori all'anno. Volevamo invertire una tendenza. Anche perché i visitatori sono spesso abitudinari: vanno a Parigi, a Firenze, a Roma, a Londra, ma nessuno quasi va a Basilea, dove c'è una delle più belle collezioni al mondo. Valorizzare le collezioni significa ricordare al pubblico che un museo è più di un centro espositivo: è un luogo di conservazione, di restauro, di ricerca, eccetera.*

Lei parla sempre di *pubblici*, al plurale, invece che di *pubblico* dei visitatori. Vuole spiegarci dove sta la differenza?

*In realtà è un discorso molto semplice. Fino a qualche decennio fa il pubblico dei musei era tutto appartenente alla cosiddetta borghesia colta. Oggi non è più così, basta fare un giro per le sale e vedere chi si incontra: ogni estrazione sociale, ogni tipo di preparazione scolastica. Il museo è diventato oramai un luogo per tutti, il che è una buona cosa. Essendo noi confrontati a diversi tipi di pubblico dobbiamo però reagire di conseguenza, lavorando con più linguaggi. Il pubblico di oggi è tutto meno che omogeneo. Ad Essen, ad esempio, avevamo circa il 10 per cento di visitatori arabi: è evidente che si tratta di un pubblico con conoscenze diverse da quelle di un visitatore europeo.*

Potremmo forse dire allora che il museo di Tobia Bezzola è una sorta di *agorà*, di luogo d'incontro, di piazza dove questi *pubblici* possono incontrarsi e, in qualche modo, dialogare tra loro?

*Sì, mi sembra un obiettivo molto importante. Ma dobbiamo anche stare attenti ai numeri: esistono musei sovraffollati, che sono stati quasi uccisi dalla gran massa di gente. Il MOMA oggi non è più un'esperienza piacevole, e nemmeno il Louvre, o la Tate Modern alcuni momenti all'anno. Un museo non dovrebbe fornire un'esperienza simile a quella di una metropolitana, o di un ascensore affollato, a scapito degli aspetti più contemplativi della visita, che sono fondamentali. Mi piace l'idea che un museo, a volte, possa essere anche un posto tranquillo. Quindi un'agorà sì, senz'altro, perché il museo deve comunicare messaggi di apertura e di accoglienza, ma con misura, per non perdere il senso dell'esperienza.*

Veniamo ora al Museo d'arte della Svizzera italiana. Al concorso si sono presentati 80 candidati, di cui oltre due terzi dall'estero. Per quale ragione ha deciso di concorrere? Che cosa l'attrava in questa proposta ticinese?

*La cosa più affascinante per me, una sfida davvero unica, era il fatto che il MASI fosse un neonato, un'istituzione giovanissima. Non vediamo ancora, oggi, quale sarà il*



*suo futuro, i dettagli del suo percorso. Siamo in una fase di costruzione di un'identità: non dobbiamo pensare che la fusione tra il museo cantonale e quello cittadino fosse la fine di un percorso, era soltanto l'inizio. Se pronuncio la sigla MASI, nessuno sa di cosa parlo (fuori del Canton Ticino); non è così invece quando dico MOMA. È insomma un brand ancora tutto da costruire. Il mio sogno, a dieci anni da oggi, è che nel mondo la sigla MASI venga identificata subito con il Museo d'arte della Svizzera italiana, come avviene per gli altri musei più importanti.*

INTERVISTA

Una delle caratteristiche dell'edificio che ospita il MASI, cioè il LAC, è la multidisciplinarietà. È questo un ambito che La interessa molto.

*È vero, la multidisciplinarietà mi interessa moltissimo. Pensiamo ad esempio alla mostra che a Essen abbiamo dedicato al coreografo William Forsythe: c'era una sala completamente vuota, senza pareti divisorie, con decine e decine di pendoli appesi al soffitto, in movimento costante. Per attraversare la sala, il pubblico doveva cercare di evitare i pendoli in movimento. In pratica era un'opera d'arte che faceva ballare il pubblico. Davvero un'idea geniale. Ecco un esempio riuscito di come si può collaborare tra ambiti diversi: coreografia, arte, scultura, performance, coinvolgimento.*

Tra le molteplici attività di cui si occupa un museo d'arte c'è anche l'acquisizione di opere, un aspetto di cui non abbiamo ancora parlato. Tra problemi di budget e concorrenza delle altre istituzioni, non è un lavoro facile...

*Mi capita spesso di dire che i musei, al giorno d'oggi, non sono più i protagonisti dell'acquisizione. Comperano un'opera ogni tanto, eccezionalmente. Sono semmai i privati i veri collezionisti del nostro tempo. Penso ad esempio alle 18'000 opere della collezione di François Pinault. Pochissimi musei al mondo possono competere con certi privati. Anche per questa ragione è fondamentale, io credo, non solo avere una strategia di acquisizione delle opere, ma soprattutto che questa strategia sia intimamente legata alla collezione attuale del museo. Non si può cambiare rotta continuamente, dovrebbe essere il passato (delle acquisizioni e della collezione permanente) a dettare la linea. Ecco potremmo proprio dire che la collezione è la relazione che il museo ha con il proprio passato. Questo discorso è tanto più importante quando la possibilità di acquisire nuove opere è ridotta: bisogna fare acquisti mirati, che arricchiscano la collezione senza snaturarla. Per quanto concerne Lugano, posso dire che non si apriranno nuovi capitoli (ad esempio sull'arte peruviana degli anni Sessanta), perché non avrebbe senso, non ci sarebbe nessun collegamento con quanto è stato fatto in precedenza.*

Stando così le cose, il rapporto con i collezionisti privati diventa decisivo. Non sempre però è possibile acquisire le loro collezioni, che possono anche rivelarsi incompatibili con la permanente di un museo.

*L'argomento è complesso e il problema si pone anche in caso di semplici esposizioni di collezioni private negli spazi di un museo. Al Folkwang abbiamo ospitato ad esempio il corpus completo di edizioni di Gerhard Richter, oltre 160 pezzi, davvero una mostra impeccabile, curata assieme al collezionista Thomas Olbricht, un progetto serio, di cui qualunque museo si sarebbe vantato. In quel caso non ho visto problemi di compatibilità con il nostro museo, perché avremmo fatto comunque una mostra simile (naturalmente non potevamo permettercelo). L'importante è che il museo non perda nulla della sua libertà e, quindi, della sua identità e della sua storia.*