

ELEONORA CHARANS

L'esposizione pubblica di una collezione privata.

Nota introduttiva ad un testo inedito di Tommaso Trini

Le mostre delle collezioni private rappresentano un particolare filone all'interno delle programmazioni istituzionali. Le raccolte private fungono da serbatoio al quale curatori e direttori possono attingere per costruire percorsi oscillanti tra il gusto personale del collezionista e il suo riscontro rispetto alla storia dell'arte. Il punto debole della questione, o di forza a seconda della prospettiva, è indiscutibilmente rappresentato dalla parzialità della visione dell'agente primario (il collezionista) e dall'irrimediabile incompletezza del materiale che egli assembla (la collezione). Tuttavia vi sono collezionisti, come nel caso che si sta per trattare, che sono animati da una spinta enciclopedica, distante sia dalla mera tendenza compulsiva sia da valutazioni esclusivamente estetiche, che tentano di eludere l'incompletezza, ricorrendo, per certi versi, ai criteri della ricerca storica. Laddove non risulti possibile completare una collezione attraverso opere già appartenenti ad altre raccolte, il documento rivendica il proprio ruolo per la comprensione, ad esempio, dell'Arte Concettuale ma anche di gran parte dell'arte prodotta nel decennio compreso tra il 1968 ed il 1978, come la Land Art, l'arte processuale oppure l'arte del comportamento, come la definì Francesco Arcangeli in occasione della 36^a Biennale di Venezia. Vi è poi una curiosa ricorrenza che accomuna le sorti di archivi e collezioni, come annota Tommaso Trini nella sua riflessione pensando alla raccolta di Egidio Marzona: "Le lacune di una collezione e un archivio stanno all'incrocio del destino degli eventi storici con le scelte possibili del testimone. Molte lacune sono solo dovute a opere e documenti che stanno altrove". Tra i vari fondi d'archivio messi insieme da Marzona spiccano di certo le corrispondenze tra Maria Gloria Conti Biccocchi e gli artisti che hanno prodotto video per art/tapes/22, da integrare con i risultati di quegli scambi: i video che stanno "altrove", patrimonio dell'ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia).¹ Il collezionista rappresenta dunque una figura il cui interesse da parte dello storico sarebbe pienamente legittimo, come del resto aveva sottolineato Krzysztof Pomian quando affermava che la storia dell'arte non dovrebbe essere composta solo dalla storia della creazione delle opere ma anche dalla storia della loro circolazione e della loro ricezione.² Al di là dell'impresa personale, il collezionista andrebbe collocato all'interno di un network più ampio di relazioni e reciproche influenze³: "Per me è sempre importante organizzare mostre della collezione perché la possibilità di vedere le opere in un luogo diverso, porta spesso a

nuove valutazioni su lavori che pensavo di conoscere così bene: amo queste sorprese e le considero una prova di validità dell'arte che colleziono".⁴

A partire dagli anni novanta, in effetti, il collezionista Egidio Marzona (Bielefeld 1944) si adopera affinché la sua collezione venga esposta ad un pubblico. In parallelo si assiste alla costituzione e implementazione dell'*Art Park*, il parco di sculture permanente che Marzona sceglie di istituire a Verzegnis, luogo di origine del ramo paterno della sua famiglia – che ne spiega il legame con questo luogo defilato rispetto ai centri strategici del mondo dell'arte.⁵ Tra il 1990 ed il 2002, anno che segna la cessione di una parte consistente della collezione relativa agli anni sessanta e settanta ai Musei di Stato della città di Berlino⁶ – che oggi la conservano e gestiscono –, Marzona riesce infatti ad ottenere sette mostre in spazi pubblici disseminati tra Germania (Bielefeld 1990 e 2001, Berlino 2001-2002), Austria (Vienna 1995) e Italia (Tolmezzo 1997, Roma 2000, Codroipo 2001).⁷

Le esposizioni della collezione si intensificano, tanto in Italia quanto in Germania, con l'approssimarsi dell'anno in cui avviene la cessione, segno inequivocabile del desiderio di trovare una cornice definitivamente pubblica per le opere acquisite nell'arco di trenta anni di attività, segnati da rapporti diretti con gli artisti e dall'amicizia con il gallerista di Düsseldorf, Konrad Fischer (1939-1996). A suggello del sodalizio intellettuale e di gusto tra il collezionista ed il gallerista, che tra l'altro aveva suggerito a Marzona la realizzazione del parco in Carnia, si trova il bel libro, pubblicato con la casa editrice fondata da Marzona negli anni settanta, che documenta i primi venticinque anni (1967-1992) di mostre in galleria. Si tratta di uno schedario in cui ogni mostra viene presentata attraverso immagini di allestimento degli interventi per lo più *site-specific* e talora con disegni progettuali.⁸ Sfolgiando questa storia della galleria attraverso le sue collaborazioni ed esposizioni, numerose sono le opere che ritroviamo oggi all'interno della collezione Marzona a Berlino, oppure all'interno della casa del collezionista a Verzegnis – come nel caso delle opere di Lothar Baumgarten (*Milky Way*, 1985) oppure di Sol LeWitt (*Senza titolo*, 1991).

Per tornare alle mostre della collezione, esse sono spesso accompagnate da un catalogo bilingue (tedesco, inglese), ad eccezione di quello relativo alla prima mostra di Bielefeld. I testi di accompagnamento vengono redatti da figure del sistema dell'arte: direttori di Museo (Thomas Kellein, Hans Michael Herzog), storici dell'arte (Ester Coen), curatori o critici d'arte (Mario Codognato, Agnes Kohlmeyer, Lóránd Hegyi), galleristi (Anny De Decker, proprietaria di Wide White Space ad Anversa). Tra questi avrebbe dovuto trovare spazio anche il critico Tommaso Trini, il quale, come è possibile verificare all'interno del mosaico di archivi donato dal collezionista alla Kunstbibliothek di Berlino, ha ceduto a Marzona diversi materiali di lavoro per

la sua attività di critico, in particolare immagini di allestimento e di opere che recano il timbro: Archivio Tommaso Trini. Il testo che segue questa breve introduzione, è stato ritrovato all'interno dell'archivio tuttora in possesso di Marzona, allocato nel sotterraneo della sua dimora di Berlino. Tale documento, rimasto finora inedito e custodito dal collezionista, è databile all'incirca al 2000, per il riferimento interno al testo relativo ad un'installazione specchiante di Daniel Buren, realizzata a Roma nel 2000, che egli definisce 'recente' quindi vicina al momento in cui scrive. Marzona il quale, come è stato ricordato, aveva acquisito da Trini preziosi materiali in particolare documentazioni di allestimenti *site-specific* per eventi temporanei, aveva richiesto al critico di scrivere un testo per uno dei cataloghi delle mostre della collezione, quello relativo alla mostra presso Villa Manin nel 2001, data la rinomata esperienza di Trini in merito ai principali movimenti artistici di interesse per il collezionista.

Il testo di Trini, intitolato "Tutto. L'esposizione ubiqua" è capace di guidarci al centro del gioco posizionale, come al centro di una scacchiera in cui ad ogni azione di ciascun protagonista è prevista una risposta-reazione da parte delle altre figure chiamate in causa. Trini intesse in questo modo un suggestivo percorso dinamico, fornendoci un efficace *vademecum*, uno spaccato su un capitolo così rilevante per l'età contemporanea. Analizziamone ora la struttura: prima di tutto Trini, per spiegare le quattro "figure collettive" che, come egli annota, "gli altri chiamano movimenti", adotta uno stratagemma di prosa quasi favolistica – che ricorda quella allegorico-fantastica di certi romanzi di Italo Calvino – conducendo il lettore al centro di una scacchiera sulla quale sono disposti quattro cavalieri, secondo un orientamento cardinale (Nord/Sud, Est/Ovest). Land Art è il cavaliere solitario dei deserti e delle grandi pianure dell'Ovest e la sua abilità, che segue la tradizione della natura nel rinnovare il linguaggio delle cose visibili; Minimal Art è il cavaliere del Nord e preferisce muovere dal punto noto come la posizione del museo cimentandosi con la geometria; Arte Povera è il cavaliere del Sud che si avvale di eleganti forme classiche e di materiali antichi; infine vi è Concept Art considerato il cavaliere filosofo, venuto dall'Est, che passa dall'immagine alla scrittura e dall'oggetto all'idea. Trini dedica un paragrafo per ogni cavaliere: Concept Art. Un Linguaggio Posizionale, Arte Povera. Zero, Tutto, Infinito, Minimal Art. Una Teoria di Insieme e Land Art. Iterazione e Tradizione. All'interno di ciascuno di essi, vi sono riferimenti contestuali e teorici più ampi o rimandi alle pratiche di altri artisti come anche ad altre cronologie. Quando Trini articola un pensiero o un'interpretazione si preoccupa sempre di trovare un referente nelle opere realizzate dagli artisti, di ancorarla alla specificità, alla carnalità dell'opera oppure al pensiero sotteso che permette di smaterializzarla quasi del tutto. Si tratta anche di una continua divagazione dalla dinamica dei duelli dei

movimenti/cavalieri, di opposizioni e di viceversa, alla storia specifica di Marzona in quanto personaggio, che nel corso della sua esperienza, è stato capace di assemblare “un archivio enciclopedico ed un vasto specchio di opere che hanno dominato l’epoca di mezzo dell’arte del XX secolo; la cui soglia tra ricerca e visibilità è attraversata tutt’ora dai numerosi artisti che continuano a realizzare nuovi pezzi nel suo parco”. Il parco è percepito, e non si tratta di una posizione priva di ragioni, come distillato della collezione nella sua totalità, spazio in cui l’ideologia si combina alla libertà di espressione degli artisti che possono proporre progetti rimasti nel cassetto e non ancora realizzati (come nel caso della piramide tronca di Bruce Nauman), procedure consolidate (come nel caso del padiglione di Dan Graham), oppure ancora progetti degli anni sessanta rivisitati e riproposti a Verzeichnis (Carl Andre, Stephen Kaltenbach).

Sullo sfondo della sintetica analisi sui movimenti presente nel testo di Trini, soggiace il progetto collezionistico di Marzona: una sorta di palestra all’interno della quale il critico, ma non solo, può esercitarsi e verificare le sue interpretazioni. Tra tutti i testi che riguardano la collezione, il documento di Trini contiene alcuni tra i passaggi di maggiore comprensione del suo *modus operandi*, dando conto non soltanto dell’importanza attribuita ai materiali di archivio, che è di fatto un mosaico di archivi dalle diverse provenienze, ma anche del fatto che il collezionista sia sempre andato alla ricerca di artisti che non ebbero un successo di mercato, malgrado il loro significato per il movimento. In tal senso il caso del *corpus* di opere Ronald Bladen presenti nella collezione, che vennero presentate in due diverse retrospettive prima a Bielefeld e al PS.¹⁹ quindi alla Neue Nationalgalerie di Berlino¹⁰, risulta alquanto eloquente.

Dunque, la visione e l’attività di Marzona sarebbero pervase, secondo il critico milanese, da un’ispirazione volta a un continuo riesame dei fenomeni legati alla storia dell’arte, con delle possibili ricadute sia sull’attività degli storici che sul ripensamento delle strategie e le finalità del museo. Come annota Trini, il collezionista predispone per questi professionisti “un archivio altamente specializzato in via di perenne completamento” un organo capace di ossigenare l’impresa del collezionista tributandogli dunque un interesse più ampio e di più lunga gittata.

Tommaso Trini, Tutto. L'esposizione ubiqua

L'esposizione pubblica di una collezione privata offre agli spettatori l'opportunità di fare esperienza dell'arte sull'esempio di uno spettatore molto esperto, il collezionista. Coloro che si proiettano nella sua avventura, esemplare e fortunata, possono affidarsi con più desiderio alle opere esposte, di cui il loro esperto continua a prendersi cura. E l'autorità del museo, che ha cura della storia, garantisce la validità del loro incontro. Ecco, da un castello discendono quattro cavalieri: Arte Povera, Minimal Art, Concept Art e Land Art.

Queste figure collettive (che altri chiamano movimenti artistici) provengono dai quattro capi del mondo immaginario che confina con quello a noi più noto. Si sa che Land Art è il cavaliere solitario dei deserti e delle grandi pianure dell'Ovest; la sua maggiore abilità consiste, seguendo la tradizione della natura, nel rinnovare il linguaggio delle cose visibili a distanza allo stesso modo in cui il fiume scava la terra e il fulmine rischiarava il buio.

Quando s'incontrano per affrontarsi nei tornei delle mostre, i cavalieri dell'arte lanciano i loro stendardi sul terreno per stabilire le posizioni reciproche, da cui ognuno prenderà le mosse con un piano segreto: è il gioco posizionale. Minimal Art, il cavaliere

del Nord, preferisce di solito muovere dal punto noto come la "posizione del museo", dove cerca alleanza con altri due duellanti concettuali; eccelle nel contendere alla forza di gravità i suoi larghi insiemi geometrici, imponenti come le architetture e le metropoli di cui è signore.

Viceversa, Arte Povera è il cavaliere che viene dal Sud, stretto fra la campagna e i vecchi centri storici, dove il gioco delle posizioni si avvale ancora di eleganti (per taluni, fin troppo eleganti) forme classiche con materiali antichi più che delle moderne tecniche; è abilissimo nelle evoluzioni simboliche che coniugano lo zero con l'infinito. Agli spettatori sfugge l'astuzia dei duelli ma non il loro fine estremo: conquistare il centro del terreno. È un centro, purtroppo, che può spostarsi ovunque. Concept Art, il cavaliere filosofo, è considerato il campione delle mosse del cavallo che passa dall'immagine alla scrittura e dall'oggetto all'idea, così da frastornare gli avversari; si dice sia venuto dall'Est, dal sorgere del sole sull'alfabeto e l'ideogramma, la logica e il formalismo linguistico. Che il torneo inizi, dunque, per la tanto agognata conquista del Centro che domina tutte le altre posizioni. Sarà la dinamica dei duelli a stabilire qual'è il centro, ubiquo ma vincente.

Potrei raccontare la storia del collezionista Marzona, che non manca di avventure e sorprese, invece di

affabulare le sue linee estetiche lungo il filone letterario della leggenda dell'artista. Non sarebbe una buona idea, non darebbe la giusta nota d'avvio: un'intesa forte e leale. Altri collezionisti coevi, non Marzona, hanno fondato le loro raccolte su un intreccio di gusti personali, idiosincrasie, direttive culturali; tesi alla roulette delle mode più che alle scelte. Al contrario, Marzona procede da quarant'anni alla raccolta totale di una scacchiera complessa di opere, dove ciascun artista vuole operare in campo totale.

Jorge Luis Borges affidava le sue scoperte a prospettive ingegnose. In un celebre racconto sull'esistenza della mitica regione di Uqbar, Borges narra di averla appresa così: "È alla congiunzione di uno specchio e di una enciclopedia che io debbo la scoperta di Uqbar". Per chi vuole scoprire i segreti dell'arte, la collezione Marzona ha congiunto un archivio enciclopedico con un vasto specchio di opere; la cui soglia è attraversata tutt'ora dai numerosi artisti che continuano a realizzare nuovi pezzi nel parco in Carnia.

Nella collezione progressiva di Egidio Marzona sono raccolte le manifestazioni artistiche più coerenti e decisive che hanno dominato, lungo i decenni '60 e '70, l'epoca di mezzo dell'arte del XX secolo, occupandone il centro. Una sintetica mappa -- piacevano a uno degli artisti in mostra, Boetti -- può aiutare lo spettatore. L'importanza di una collezione continua qual'è questa di

Egidio Marzona consiste anche a questo riguardo....

Concept Art. Un linguaggio Posizionale

È evidente che l'arte è fatta di cose, non di numeri. Sono oggetti specifici di cui l'artista cura soprattutto la specificità, come ha voluto ribadire Donald Judd, quando ha spostato il loro iter produttivo dalla qualità manuale dell'artista in studio alla quantità tecnica di cui dispone l'industria, mediante precisi progetti esecutivi, numericamente definiti, che non prevedevano modificazioni o ripensamenti se non nelle opere successive... universali di cui tutti noi dobbiamo prenderci cura, era solito ricordarci Giulio Carlo Argan, la cui tensione riformista applicò l'ansia alla difesa dei patrimoni artistici.

(E.M. l'arte concettuale) "è un'arte che necessariamente coinvolge il ricevente come un trasformatore". Però tale evidenza non distoglierà la nostra attenzione dal basilare sostrato di quantità numeriche (vale a dire, dimensioni, geometrie, proporzioni, misure e date) su cui ogni artefatto costruisce parte delle proprie qualità per individuarsi nella nostra percezione; a cominciare dalle opere esemplari che, come si usa dire, "contano" nella storia.

Poiché le "lettere fonetiche e i numeri furono i primi mezzi di frammentazione e detribalizzazione dell'uomo", McLuhan ha collegato il

numero come medium anzitutto alle facoltà del tatto. “Come la scrittura è un’estensione e una separazione del nostro senso più oggettivo e neutro, il senso della vista”, ha scritto nel suo testo più celebre (*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964), “così il numero è un’estensione e separazione della nostra attività più intima e interagente, il nostro senso del tatto” reiterando la sua visione dei media come estensioni storiche dei corpi fisici.

È a questo punto che MacLuhan si pone l’interrogativo “che il tatto sia, non solo contatto di pelle con le cose, ma la vita stessa delle cose nella mente?” È probabile che la proposta delle form-class da parte di Kubler rientri essa stessa nella nozione di insiemi.

Arte Povera. Zero, Tutto, Infinito.

Tutto in uno o tutto dal niente: questa è la scommessa visualizzata da non pochi artisti contemporanei e tenuta sotto traccia da numerosi altri. È facile osservarla nel segno X, ma possiamo scorgersela anche nel fraseggio delle sentences degli artisti concettuali, ove le parti siano speculari fra loro al modo del chiasmo linguistico, e addirittura nei poliedri di alcuni artisti minimalisti le cui misure antropomorfe alludano alla chiasma anatomica.

Non sono monumenti della totalità, ma piuttosto geometrie di relazione e scambio: così vuole la natura dell’arte. La X ricorre nell’opera di Giulio Paolini,

Michelangelo Pistoletto e Ronald Bladen, in particolare, con notevole divaricazione del senso; mentre nel lavoro di Alighiero Boetti il tutto si concentra fino a dichiararsi esplicitamente. Chi li associa fin d’ora all’incognita istituita dall’algebra mediante il segno X, ha preso la direzione giusta.

Nelle equazioni algebriche che procedono per atti di restaurazione e riduzione reciproca dei loro elementi (la parola araba al-giabr coniata da al-Kwarizmi vuol dire “riunione di parti scisse”, ottenuta con operazioni che restaurano, comparano e completano), la X è il fattore incognito, ossia una quantità sconosciuta; ciò che riguarda l’arte da vicino. Per noi che matematici non siamo, l’esperto Robert Kaplan ha descritto le equazioni con cui misuriamo l’ellisse dei pianeti, o l’arco di una freccia in volo, come strutture minimaliste dotate dell’equilibrio elegante di una scultura mobile di Calder.

Una piattaforma di volo, segnata da direzioni sconosciute, è ben visibile nel parco delle sculture di Verzegnis, sul cui ingresso siamo accolti dal fraseggio in cemento e metallo (*To a point*, 1992) di un artista concettuale fra i più dematerializzati Lawrence Weiner. Nel suo cerchio posto su un passaggio pedonale (“taken to a point” è il leitmotiv del testo) si inscrivono frasi, configurate come eliche, ciascuna delle quali è composta da un’equazione letteraria tra una dimensione di moto (punto,

tempo, spazio) e la rispettiva incognita; per dirne una, l'arco scritto di "taken to a point in time" è algebricamente fratto dalla parola messa tra parentesi "(someplace)", che è una destinazione indefinita, perciò ignota. Questa opera di Weiner è un rendez-vous straordinario per la mente e la cinestesia fisica. Il suo testo planare, benché leggibile e percorribile a piedi, ci stacca dal suolo mediante la gestalt elicoidale ci avvita in tutte le dimensioni e destinazioni – nell'ubiquità del teletrasporto.

Minimal Art. Una Teoria di Insiemi.

L'accoglienza istruttiva dell'hotel infinito di Hilbert può essere tradotta in un paradosso parallelo, certamente più vicino ai nostri interessi specifici, in vista di ricavarne ulteriori svaghi: lo chiameremo il paradosso del Museo infinito. Cantor stesso, forse, aveva già previsto questa invadenza da parte di artisti e musei, quando spiegò in modo intuitivo che "col nome di insieme noi intendiamo ogni raccolta, classe aggregato, totalità M di oggetti determinati, ben distinti tra loro, della nostra percezione o del nostro pensiero, oggetti che chiamiamo elementi di M ". Bene, siamo autorizzati a esporre i nostri amici.

Immaginiamo dunque un museo dotato di un numero infinito di sale, in ciascuna delle quali espone un artista. Può accadere che qualcuno decida di invitare un altro artista, anche lui meritevole di avere un'intera sala; ciò è facile da immaginare, poiché capita

abbastanza spesso. Chi ci sorprende è il direttore, quando dice: "Mi spiace, il museo è al completo, ma posso dare una bella sala anche a lei". È un controsenso, come farà?

Non abbiamo neppure il tempo di riflettere, né di capire che la notizia del nuovo invito si è già diffusa all'infinito, ed ecco che alla porta del museo si presenta – lo temevamo – un numero infinito di nuovo artisti; tutti meritevoli, per carità, ma piuttosto pressanti. Immaginiamo ancora (sebbene a questo punto l'immaginazione vacilli) che il direttore, sempre più contraddittorio, prometta a ognuno di loro la sua brava sala. È impossibile.

Anche nella matematica dell'infinito, come nell'arte, non c'è trucco né inganno. Sappia il direttore quel che sa il direttore del museo infinito: che un insieme si dice infinito se gli elementi che lo compongono sono in un numero naturale non precisato né precisabile; tale è l'insieme dei numeri pari ad esempio, o dei dispari. In breve, si può aggiungervi sempre un altro elemento (diversamente da molte mostre collettive in cui c'è un artista di troppo e non solo uno). Così, per disporre di una sala per il nuovo artista meritevole, il direttore del museo deciderà di spostare l'artista che occupa la sala 1 nella 2, l'artista della sala 2 nella 3, quello della 3 nella 4, e così via. In tal modo il nuovo artista occuperà la sala 1 rimasta libera (a meno che l'occupante precedente non resista e gli spostamenti inizino dalla 2; ecco perché le sale del museo

infinito sono tutte egualmente appetibili).

Alloggiare la seconda ondata infinita di artisti pare più difficile: al contrario, è più facile. Va da sé che spostare gli artisti ormai ambientati nelle loro sale richiede grande tatto e polso fermo. Ma se evitiamo che essi siano costretti a trasferirsi dalla loro sala a quella seguente e, quindi, a quella successiva, e ancora, e ancora - la liberazione delle sale sarà presto fatta. Adesso gli artisti infiniti sono tutti in mostra. O no? Naturalmente no. Qui le opere originali e valide (poche) che hanno molto da mostrare, verrebbero confuse con imitazioni e copie (tutte le altre) in cui non c'è nulla da vedere. L'infinità di un museo - o della collezione - moltiplicherebbe automaticamente le copie in funzione degli originali infinitamente enumerati, nell'impossibilità di enumerare le qualità e le idee che precisano le opere più e meglio di quanto distinguano l'umanità degli artisti: un paradosso nel paradosso.

È stato Borges, il più grande lettore dell' "universo (che altri chiamano Biblioteca)" come libro aperto, a cogliere e fissare in assiomi le leggi fondamentali di questo luogo "illimitato e periodico", che si dirama in "un numero indefinito e, forse, infinito" di gallerie esagonali. Un assioma afferma che nella vasta biblioteca non ci sono due libri identici. Un altro sostiene che tutti i libri, per quanto diversi, comportano

elementi eguali (spazi, punti, virgole, lettere).

Un insieme particolarmente folto, in effetti, è quello degli specchi. Nella mia frequentazione personale del divenire dell'arte, la loro presenza fisica risale ai quadri riflettenti in lastre d'acciaio inox di Pistoletto del 1962, sensibili ai riflessi ma anche alle deformazioni del piano. Le immagini speculari hanno occupato ben presto il reale e il virtuale. Dal loro diffondersi nelle opere dell'Arte Povera fino alla recente installazione specchiante di Buren, realizzata a Roma nel 2000, hanno attraversato più volte tutte le tendenze: Minimal Art, Concept Art e Land Art. In gran parte, si ricorre a frammenti di specchi veri, al loro automatismo. L'artefatto pittorico e sculturale interviene quanto la riflessione intellettuale vuole avanzare nei misteri delle simmetrie e del doppio, ai bordi dell'identità. Perché insistere tanto su tale medium? È probabile che lo specchio stia all'oggetto arte come la tautologia sta alla proposizione concettuale: entrambi affermano adesso ciò che, forse, dimostreranno poi.

Per vedere il primo spicchio di specchio incollato su un quadro moderno, come tale inserito nella storia delle avanguardie moderne, bisogna affacciarsi al *Le Lavabo* dipinto da Juan Gris nel 1912, lo stesso anno nel quale Picasso inaugura il collage cubista su una natura morta con sedia impagliata, e Braque propone il primo papier collé su una

natura morta con fruttiera e bicchiere. Il collage di Gris dipese dal confronto ormai impari tra l'efficacia mimetica di uno specchio vero e le tecniche pittoriche sopravvissute al crollo della prospettiva lineare rinascimentale. Quel che morì davvero col Cubismo, si sa, fu la gerarchia della rappresentazione prospettica, che mirava all'infinito a partire dallo zero visivo, ovvero il punto di fuga.

La molteplicità delle superfici specchianti di un gran numero di artisti contemporanei...

Una volta Cantor discusse le nuove concezioni dell'infinito con il matematico Dedekind, in un dibattito pubblico che sollecitò entrambi a illustrare i rispettivi concetti di insieme. E Dedekind spiegò, usando la metafora di un sacco, che gli oggetti chiusi in un insieme non sono visibili né conoscibili, ma ciononostante si sa che esistono e sono determinati. A sua volta, Cantor si alzò in tutta la sua statura e, indicando l'arco delle distanze con i larghi gesti di un braccio, disse solo che lui se lo raffigurava, l'insieme, come un abisso. Tale aneddoto può ricordarci che...

Land Art. Iterazione e Tradizione.

“Per me , una collezione è come un mosaico in cui ogni pietra sostiene le altre, così alla fine possa emergere un singolo quadro”, ha detto Marzona in un dialogo con Hans-Michael Herzog, pubblicato in occasione di un'ampia esposizione della sua collezione al Palais Liechtenstein di Vienna (Die

Sammlung Marzona, 1995). “Questo atto creativo di disporre oggetti, idee, disegni e schizzi per formare un quadro è estremamente importante per me come collezionista”. (Per inciso pare che la collezione ricalchi in tal modo l'assemblaggio praticato dagli artisti. O non è invece il loro assemblage che deriva dalla nascita storica del museo moderno e le sue raccolte?). Marzona ha soggiunto, con uno spirito di equità rara nei maggiori collezionisti di mezzo del XX secolo, di essere “andato sempre alla ricerca di artisti in avanscoperta che furono membri di quei gruppi, come Kaltenbach, Bladen o Bollinger, oggi quasi dimenticati... poiché anche loro fecero in effetti un'arte molto, molto buona, ma non ebbero successo nel mercato malgrado il loro grande significato per il movimento”. Qualche attenzione per le tessere meno note del mosaico generale di quell'epoca, siano esse singoli profili di artisti ancora in ombra, o esperienze collettive rimasta ai margini del dibattito (penso al vitalismo diffuso allora nei procedimenti chimico-fisici della 'process-art', alla irruzione dei metodi matematici e astronomici, al serpeggiare di una rinnovata ars combinatoria in numerose opere), non può essere troppo rimandata, in effetti. La visione larga di Marzona è un invito a proseguire un riesame continuo di fenomeni discontinui con approfondimenti lenticolari e allo stesso tempo concentrici, ciò esula ovviamente dai limiti del

collezionismo; ma, per certo, concerne l'attività degli storici e dei musei. Marzona mette loro a disposizione un archivio altamente specializzato in via di perenne completamento. L'importanza di questa ricchezza documentaria non è minore di quella che assegniamo alla distinzione delle opere della collezione, che non potrà mai tendere alla completezza. L'archivio non è tanto uno dei due polmoni con cui l'impresa del collezionista tedesco respira, quanto è l'organo che ossigena l'altro. Ciò vale in modo particolare per la rilettura della Concept Art, la cui pratica testuale pervade i documenti scritti al pari dell'elaborazione teoretica affidata alla stampa. Un archivio in espansione pulsa anche per gli interrogativi che via via pone. Quanto può espandersi? E in quali direzioni? Non esistono perimetri nell'arte.

Avendo Herzog commentato che "tutto compreso (all in all)", il suo prezioso archivio si presta alle ricerche degli studiosi, Marzona ha risposto che "continua a crescere perché io mi sforzo di colmare le lacune (gaps)". Questo termine gap, Robert Rauschenberg lo usò agli inizi del suo lavoro per indicare l'intervallo che voleva occupare tra l'arte e la vita. Le lacune non sono dissimili dagli intervalli. Sul loro ritmo Donald Judd puntava la massima attenzione ogni volta che precisava gli intervalli fra i parallelepipedi che compongono i suoi insiemi. Le lacune di una collezione e un archivio stanno

all'incrocio del destino degli eventi storici con le scelte possibili del testimone. Molte lacune sono solo dovute a opere e documenti che stanno altrove. È un'altra spinta a fare del thesaurus di Marzona, già ricco di oggetti e testi a struttura multilaterale, un motore dell'ubiquità. Restiamo nell'orizzonte dell'auspicabile completezza storica. Indicherò qui brevemente alcune estensioni di esperienze e idee parallele che, pur presenti in non pochi nuclei di questa collezione, non hanno mai costituito movimenti autonomi. Una è l'immaterialità delle ricerche ambientali rivolte alla percezione di aria, luce e cielo. Particolarmente importante, fra le prime manifestazioni, è la fotografia (La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965) con cui Giovanni Anselmo fissò dal vulcano di un'isola a nord della Sicilia – quando, all'alba, il sole che sorge dal mare, proietta i raggi verso l'alto – l'immaginaria 'proiezione nell'aria' della sua propria ombra.

Fu un'esperienza ontologica, tale da iniziarlo all'arte e proseguire poi con le installazioni di pietre orientate con la bussola o con il colore blu per indicare gli spazi oltremare. C'è abbondanza di segni aerei e direzioni anche nelle opere di Long, Fulton e De Maria. Chi visita il notevole Lightning Field realizzato da Walter De Maria nel deserto del Mojave – in un'area molto turbolenta a causa delle frequenti tempeste atmosferiche –

osserverà i fenomeni random di un campo di fulmini, improvvisi e frastagliati in ogni direzione, non diversamente da chi studia le forme naturali in base alla scienza del caos deterministico e i frattali di Mandelbrot; ma ammirerà anche la griglia di parafulmini, elegante e vasta, con cui l'artista lo aiuta a visualizzarli. (Valuterei se gli artefatti che sondano i fenomeni immateriali interferiscono al minimo con la natura e chi guarda; se l'arte concettuale, al contrario, tende a interferire al massimo con la natura dell'arte e chi legge). Sono state le opere dei migliori artisti attivi a Los Angeles, tuttavia, che hanno sviluppato il dialogo visivo più accurato e sistematico con la realtà impercettibile delle nostre esperienze, sia ottiche sia psichiche. Mi riferisco alla visibilità di magnitudine astronomica elaborata dai dispositivi ambientali creati da James Turrell mediante soffitti aperti sul cielo e ambienti di luce oscura come l'attrazione di un 'black hole'; e addirittura con lo scavo sapiente di un cratere meteoritico in pieno Red Desert da cui osservare il cielo stellato in condizioni simili a quelle dei popoli primitivi.

Eguale note sono le proiezioni di

ombre cromatiche investigate da Robert Irving e le stanze a luce polarizzata di Maria Nordman. Anche se la loro estetica sperimentale, al limite dell'immaginario scientifico, esula dai principali interessi dei gruppi presenti nella collezione Marzona, la considero nondimeno come un percorso parallelo che sarà suscettibile di notevoli sviluppi futuri. Del resto, un avamposto rivolto a simili stati immateriali si trova già fra le installazioni del parco di Verzegnis: è la Truncated Pyramid Room (1987-90) di Bruce Nauman, esperto della simbiosi fra la luce al neon e il corpo umano. La sua libera piramide è una luminosa apertura al tutto.

Un'altra estensione scorre nella pratica della process art, il cui metodo di animazione è rintracciabile nel lavoro di Dennis Oppenheim e Morris, Calzolari e Zorio, Stanley Brown e De Maria, Penone e Anselmo, come pure di altri artisti non presenti nella collezione....

Annotiamo infine, ultima ma non minore, la sempre verde ars combinatoria....

- ¹ *Arte in videotape: Art/tapes/22*, collezione ASAC *La Biennale di Venezia*, a cura di Cosetta Saba (Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, 2007).
- ² Krzysztof Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo* (Milano: Il Saggiatore, 2004), 271.
- ³ Sophie Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections* (Londra: Ridinghouse, 2009).
- ⁴ "For me, a collection is like a mosaic in which one stone supports the other, so that eventually a single picture emerges. This creative act of arranging objects, ideas, drawings and sketches to form a picture is extremely important for me as a collector" [*Marzona Villa Manin. Una collezione d'arte*. A cura di Egidio Marzona (Codroipo: Villa Manin di Passariano, 2001). Cat. (Ostfildern: Hatje Cantz Publishers, 2001), 27].
- ⁵ La letteratura concernente l'Art Park non è vastissima, si ricordino nell'ordine: *Visione Continua. Musei all'aperto: inserimento urbanistico e territoriale*. Egidio Marzona a Villa di Verzegnis (Azzano Decimo: GFP Editore, 1999); Pietro Valle, "Arte contemporanea nel territorio. Il progetto di Egidio Marzona a Villa di Verzegnis", *Casabella*, maggio 2003, 89-93; Anna Marzona, *ART PARK Verzegnis* (Tolmezzo: Tipografia Aldo Moro, 2006); Eleonora Charans, "Art Park di Verzegnis", *Titolo*, estate-autunno 2011, 26-28.
- ⁶ Di poco precedente il perfezionamento della vendita ai musei di Berlino, la collezione Marzona era stata oggetto di discussione e valutazione di acquisto da parte di Museion a Bolzano. Sulla vicenda si veda Eleonora Charans, "Museion e la collezione Marzona", *Nuova Museologia*, novembre 2011, 36-38.
- ⁷ All'interno della tesi di dottorato dell'autrice trova spazio una schedatura delle mostre della collezione, non mostre che contengono opere della collezione Marzona che meriterebbero pure una schedatura dedicata. Si rimanda a: Eleonora Charans, "Dal privato al pubblico. Il caso della collezione di Egidio Marzona", PhD Diss. Scuola di Studi Avanzati in Venezia, maggio 2012, 129-180. Se da una parte non emerge un particolare interesse o innovazione verso le modalità di allestimento delle opere, poiché nella forma e nell'accostamento si attestano su canoni abbastanza tradizionali, la disamina dell'elenco delle opere riprodotte nei cataloghi o riconoscibili nelle foto degli allestimenti, ha reso quantomai evidente la cessione o l'implementazione nel tempo in termini di artisti e di conseguenza del numero di opere fino ad arrivare alla stesura del catalogo della mostra di Roma nel 2000 che offre un repertorio alquanto esaustivo della collezione. Nel 2001, con la mostra organizzata a Villa Manin, viene dato ampio spazio all'esposizione di *ephemera* e documenti, materiali verso i quali il collezionista dimostra, come è stato sottolineato, un interesse pari a quello delle opere d'arte in senso stretto.
- ⁸ Dorothee Fischer, *Ausstellungen bei Konrad Fischer: Düsseldorf, oktober 1967-oktober 1992* (Bielefeld: Edition Marzona, 1993).
- ⁹ *Ronald Bladen Sculpture*. A cura di Thomas Kellein (Bielefeld: Kunsthalle, 1998). Cat. (New York: Delano Greenidge Editions, 1998).
- ¹⁰ *Ronald Bladen. Skulptur. Werke der Sammlung Marzona*. A cura di Fritz Jacobi (Berlino: Neue Nationalgalerie, 2007). Cat. (Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007).