

Tutto. Perspektiven italienischer Kunst / Prospettive sull'arte italiana / Perspectives on Italian Art

Museion, Bozen / Bolzano: 13 ottobre 2018 – 24 marzo 2019

Sammlung Goetz, München: giugno 2019 – novembre 2019

La mostra nasce dalla collaborazione tra la Sammlung Goetz di Monaco e Museion di Bolzano e raccoglie un'ampia selezione di opere d'arte italiana dopo il 1950. Dal dialogo tra le due collezioni emergono, sulla base di straordinarie opere pittoriche e fotografiche, le correnti essenziali dell'arte italiana, nate dalla rinascita artistica nel Dopoguerra.

Il ventaglio delle opere in mostra spazia dalle decostruzioni del quadro classico da parte di artisti quali Lucio Fontana, Enrico Castellani e Dadamaino, passando per l'Arte Povera, la fotografia concettuale di Luigi Ghirri, fino a Mario Schifano, che integra nella pittura la riflessione sui media contemporanei.

Carla Accardi / Alighiero Boetti / Agostino Bonalumi / Enrico Castellani / Dadamaino / Lucio Fontana / Piero Manzoni / Fabio Mauri / Michelangelo Pistoletto / Salvatore Scarpitta / Paolo Scheggi / Mario Schifano / Vincenzo Agnetti / Giovanni Anselmo / Giorgio Ciam / Giuseppe Desiato / Luciano Fabro / Luigi Ghirri / Marcello Jori / Ketty La Rocca / Elio Mariani / Plinio Martelli / Ugo Nespolo / Germano Olivotto / Giulio Paolini / Giuseppe Penone / Gianni Pettena / Michele Zaza / Nanni Balestrini / Gianfranco Baruchello / Emilio Isgrò / Arrigo Lora-Totino / Maurizio Nannucci / Claudio Parmiggiani / Franco Vaccari / Emilio Villa / Giuseppe Chiari / Luciano Caruso / Stelio Maria Martini

A cura di Ingvild Goetz, Leo Lencsés, Karsten Löckermann, Letizia Ragaglia, Elena Re

TUTTO

La mostra mette insieme una scelta di opere dell'arte italiana della seconda metà del Ventesimo secolo di due collezioni, la Sammlung Goetz di Monaco di Baviera e quella del Museion di Bolzano. I due patrimoni hanno origini molto diverse e attraverso le loro opere narrano due storie peculiari: da un lato la straordinaria passione di una collezionista che è sempre stata all'avanguardia e ha individuato gli artisti e le opere da acquistare molto prima che facessero breccia nel mercato, dall'altro un piccolo museo al confine tra il mondo nordico e quello mediterraneo, nato per narrare l'arte dell'area mitteleuropea e che ha sempre cercato con i propri mezzi di testimoniare un'arte sperimentale, a volte anche lontana dal mainstream.

La storia di Museion nasce nel "lontano" 1985 quando un gruppo di persone appassionate e coraggiose fonda in forma di un'associazione l'allora Museo d'Arte Moderna. In testa a tutti il direttore Piero Siena e il presidente Karl Nicolussi Leck, i quali già allora avevano la visione di un museo come luogo d'incontro, in particolare tra nord e sud. Molte sono state le mostre sotto la direzione di Piero Siena che hanno messo a confronto o in relazione artisti e artiste e gruppi provenienti dall'area culturale

mitteleuropea con coloro che erano attivi a sud delle Alpi. Altrettanto numerose sono state le presentazioni dedicate all'arte italiana, quella più all'avanguardia, quella più "controcorrente" del dopoguerra. Come scrive Gabriella Belli nel catalogo *Il colore della vita. Hommage à Piero Siena*¹, le scelte di Piero Siena non erano affatto celebrazioni dell'italianità, ma erano scelte fatte nella direzione di una strategia dell'integrazione. Piero Siena ha presentato soprattutto artisti e artiste che ha personalmente conosciuto, stimato, frequentato e da queste relazioni interpersonali è nata in parte la collezione di arte italiana del dopoguerra di Museion, nella quale si trovano difficilmente i grandi capolavori, ma piuttosto le opere accessibili a un museo di periferia così come le opere donate dagli artisti e dalle artiste in segno di amicizia. Altre opere sono entrate a far parte del patrimonio del museo grazie alle visioni lungimiranti di una commissione acquisti istituita dalla Provincia Autonoma di Bolzano, mentre completano l'identità della collezione due importanti prestiti a lungo termine: l'Archivio di Nuova Scrittura di Paolo Della Grazia, con più di 1800 opere incentrate sulla scrittura che sono ormai un tratto distintivo di Museion, così come il comodato di più di 100 opere della collezione Enea Righi.

Il percorso espositivo della mostra *Tutto* riunisce esclusivamente opere dalle due collezioni e mette insieme pertanto due sguardi soggettivi, ma allo stesso tempo è volontà dei curatori far emergere l'ecletticità, la complessità e la molteplicità dell'arte italiana in un lasso di tempo che va dagli anni cinquanta fino agli anni ottanta.

Vengono intenzionalmente presentate quasi solamente opere bidimensionali, ma è subito chiaro che questa bidimensionalità è un pretesto per alludere ad altro. La mostra si apre intenzionalmente con un *Concetto spaziale* (1954) di Lucio Fontana e con un *Tutto* (1988) di Alighiero e Boetti, il quale dà anche il significativo titolo alla mostra.

Tutto sta per la molteplicità a cui fa riferimento Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane*, è un atteggiamento, è una visione che concepisce il mondo come sistema di sistemi, è l'ambizione di rappresentare la molteplicità delle relazioni, in atto e potenziali. E per citare Calvino: "Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima. [...] la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale."²

Nel *Concetto spaziale* del 1954 di Lucio Fontana il buco non rappresenta uno spazio, ma lo suggerisce. Il buco è un al di là spaziale così come le pietre di vetro alludono a ulteriori possibilità spaziali, a iconografie di richiamo cosmico. "L'individuo di fronte al tutto, curioso del tutto, sull'orlo del tutto, in una introiettiva proiezione psichica e in una espansiva proiezione cosmica."³

Lucio Fontana è un punto di riferimento significativo per una serie di posizioni sperimentali del secondo dopoguerra. Negli anni cinquanta l'avanguardia internazionale vira verso un'arte nuova, che va oltre il dipinto "da guardare". I "concetti spaziali" di Fontana esemplificano e anticipano il superamento di un'arte che sia pura visione all'insegna di uno spazio sia mentale sia cosmico.

In quel periodo ci sono artisti e artiste, in cui il segno astratto è un tratto distintivo, ma che si allontanano o si distaccano dall'informale per sperimentare dimensioni che cercano di superare la bidimensionalità della tela. La mostra cerca di testimoniare questo momento significativo dell'arte italiana attraverso diverse posizioni presenti sia nella collezione di Monaco di Baviera sia in quella di

¹ Gabriella Belli et al., *Il colore della vita. Hommage à Piero Siena*, Silvana Editoriale, Milano 2004, p. 57.

² Italo Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 1993, p. 127.

³ Enrico Crispolti (a cura di), *Centenario di Lucio Fontana*, Charta, Milano 1999, p. 19.

Bolzano, a iniziare da Carla Accardi. Carla Accardi condivide con Fontana una concezione del gesto e dell'urgenza artistica che dimostra una curiosità oltre i confini del gruppo romano di Forma 1 e dell'astrazione. Accardi non si riconosce nell'Informale: nel suo percorso sperimentale i suoi segni sono gesti primari, assoluti che tendono all'azzeramento della pittura e alla ripetizione senza fine.

Una posizione a sé stante è rappresentata da Salvatore Scarpitta, ma anche le sue ricerche della seconda metà degli anni cinquanta denotano un'insofferenza verso la costrizione bidimensionale della tela all'insegna di una nuova attenzione alla materia, di cui cerca di sondare i limiti e alla quale cerca di conferire tensioni attraverso l'utilizzo delle bende o le strutture a X.

È sorprendente come questo affioramento di materismi interessi molte zone dell'arte proprio verso la fine degli anni cinquanta: nell'autunno del 1957 già venivano alla luce gli *Achromes* di Piero Manzoni, le tele grinzate ricoperte di caolino bianco, che però, all'opposto di Scarpitta, andavano in direzione di una smaterializzazione della pittura. Infatti, Piero Manzoni è uno dei catalizzatori del contesto creativo sia internazionale sia italiano che tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta si muove oltre la soggettività dell'informale postulando per l'arte nuova differenti, talvolta compresenti, possibilità: dalla cancellazione radicale dell'immagine alla sperimentazione dei nuovi materiali; dal superamento dell'idea di superficie a una nuova concezione di spazialità cosmica e universale. La riduzione formale ed espressiva (l'azzeramento) è vista come una possibilità decisiva per la ricostruzione di un linguaggio visivo che asseconi le esigenze della contemporaneità, all'insegna di una libertà consapevole, di una spazialità mentale senza confini fisici e ideali.

Milano è in questo periodo uno dei centri propulsori delle nuove ricerche creative. È qui, per esempio, che Yves Klein presenta per la prima volta, nel 1957, alla Galleria Apollinaire, le sue *Proposte monocrome* ed è nella città meneghina che nasce la fulminea attività della galleria Azimut così come la rivista *Azimuth* (1959-1960) su iniziativa di Piero Manzoni e Enrico Castellani.

La breve ma incisiva esperienza di Azimut/Azimuth mette in luce anche la trama delle connessioni che la curiosità dei due artisti per il lavoro altrui ha innescato. In otto mesi di attività la galleria si è aperta alle tendenze più d'avanguardia in Europa come per esempio il gruppo Zero, mentre i due numeri della rivista hanno realizzato una mappatura allargata delle giovani ricerche europee. Attorno ad Azimut hanno gravitato molti artisti e artiste italiani come per esempio Dadamaino, che ha tagliato la sua prima tela nel 1958 e ha contribuito attivamente alla radicale innovazione dell'arte "oltre la pittura"; oppure Paolo Scheggi, attratto dalle ricerche sperimentali milanesi quando approda nella città poco più che ventenne nel 1961. Altri si sono distanziati da Azimut, come per esempio Agostino Bonalumi, che però ha partecipato ad altri importanti rassegne collettive e attraverso le sue estroflessioni ha cercato il superamento del piano rappresentativo per indirizzare l'arte verso un'esperienza diretta nello spazio.

La mostra attraverso le opere della Sammlung Goetz e della collezione Museion cerca quindi di offrire uno spaccato di queste differenti e peculiari ricerche accomunate dall'idea di apertura, di espansione e superamento del limite imposto dalla tela. In questo senso Lucio Fontana è presentato come antesignano di una creatività che si determina come pratica spaziale allargata, consona alle nuove dimensioni di un pensiero umano esteso a inedite coordinate fenomenologiche.

Il *Concetto spaziale* di Lucio Fontana posto all'inizio del percorso di mostra è del 1954. *Tutto* di Alighiero Boetti, allestito di fronte al *Concetto spaziale*, è un arazzo del 1988: i primi arazzi di questo genere sono stati esposti alla galleria Toselli di Milano nel 1982, ma la gestazione dell'opera è precedente e

complessa e risale alla metà degli anni sessanta. Infatti, nel 1968 Alighiero Boetti realizza *Pack* (poi distrutto): è un recipiente rotondo, nel quale fa asciugare del cemento con lo scopo di osservare le crepe e i solchi risultanti alla fine del processo di asciugatura, di paragonarli a simili fenomeni naturali nel deserto o nel ghiaccio o di ricondurli al principio del “puzzle” artistico o ludico. Sulla scia di *Pack* nascono immagini ricamate, sporadiche dalla metà degli anni settanta e poi numerose dalla metà degli anni ottanta, che l’artista definisce *Tutto* e con le quali vuole mettere a tema metaforicamente l’idea dell’uomo riguardo alla totalità del mondo.⁴

Tutto è formato da uno spettro ampio di codici e simboli tratti da libri, enciclopedie e altre fonti come libri scolastici, libri per bambini, volumi illustrati sugli animali o sull’arte di diversi popoli, riviste, quotidiani; i singoli soggetti sono inseriti sull’arazzo in modo da non lasciare spazi vuoti tra le forme. “Le opere *Tutto* richiamano dal punto di vista ottico l’impressione di un puzzle, di fatto però non muovono da un’unità frantumata in piccole parti, ma descrivono il modo per costruire o ricostruire una totalità. Ogni *Tutto* è un insieme omogeneo di molte parti unite in una struttura. L’unità comincia dal pezzo più piccolo, dal frammento, non dalla totalità. In questo senso le opere *Tutto* simboleggiano l’atomo del mondo e in questo atomo il mondo intero.”⁵

In *Tutto* c’è l’idea dell’uomo davanti alla totalità del mondo e la consapevolezza che la molteplicità delle cose nel mondo sia inafferrabile per l’uomo – il mondo di molteplici realtà si sottrae a una definitiva interpretazione dell’uomo. Riecheggia in un certo senso il concetto di una totalità congetturale, plurima descritta da Italo Calvino, che contraddistingue la nostra contemporaneità e che è stato visionariamente anticipato da entrambi, ma *Tutto* riassume anche l’attitudine alla molteplicità che caratterizza molti protagonisti dell’arte italiana dei tardi anni sessanta in poi.

L’opera di Alighiero Boetti ci conduce pertanto in un’altra parte del percorso di mostra, dove partendo dalla nuova consapevolezza della frammentazione dell’individuo e delle sue percezioni maturata in quell’epoca, gli artisti affrontano anche lo statuto mediatico dell’immagine. Oltre alle opere di Boetti, sono presentati lavori di Mario Schifano, Fabio Mauri e Michelangelo Pistoletto, affiancate da due sezioni dedicate alla poesia visiva e alla scrittura così come alla fotografia sperimentale. Curiosamente, ma probabilmente non casualmente, “Tutto” è il titolo che ha voluto dare a una sua mostra nel 1963 Mario Schifano. Come sottolinea Angela Vettese: “Tutto è davvero una parola chiave nell’opera di Schifano, perché descrive la sua estetica onnivora tesa a dipingere tutte le immagini che è possibile vedere nel mondo in cui le vede l’uomo comune: rotte, fratte dalla velocità e dalla disattenzione. Tutte trasposte su un medesimo piano, come frammenti di un insieme che non sarà mai possibile cogliere nel complesso né tantomeno nella sua struttura, essendo esso ormai privo di una possibile teleologia unificante.”⁶

Vediamo dunque Mario Schifano arrivare al monocromo come a uno schermo su cui si possono proiettare visioni di ogni tipo. Impossibile non pensare immediatamente agli schermi con gli angoli arrotondati che Fabio Mauri realizzava a Roma dal 1957-58; e commenta ancora Angela Vettese citando a sua volta Carloyn Christov-Bakargiev: “lo schermo è qui, come sarà di lì a poco lo specchio di Pistoletto

⁴ Rolf Lauter e Andrea Mareschi, *Alighiero e Boetti*, Charta, Milano 2004, p. 21.

⁵ Ivi, p. 31.

⁶ Angela Vettese, *Niente di personale. Mario Schifano 1959-1969*, in: Marco Goldin e Achille Bonito Oliva (a cura di), *Schifano. Opere 1957-1997*, Electa, Milano 1998, p. 31.

un vuoto contenitore di ogni possibile film".⁷ Carolyn Christov-Bakargiev precisa come lo schermo viene concepito da Mauri quale emblema fondamentale della civiltà dell'immagine, di una società "mediale" in cui la comunicazione stessa assume allo statuto di conoscenza del reale.⁸

In virtù di un dibattito sia artistico che sociologico e filosofico, che si delinea in maniera peculiare in Italia nel corso degli anni sessanta attorno alla teoria della comunicazione, è nata la volontà dei curatori di *Tutto* di inglobare nel percorso di mostra due sezioni dedicate al rapporto tra testo e immagine così come alla fotografia sperimentale.

La sezione invece con opere di poesia visiva e opere incentrate sulla scrittura è, tra l'altro, anche un omaggio alla collezione di Museion e in particolare al comodato di Paolo della Grazia che ha contribuito e continua a formarne in parte l'identità. La pittura da leggere o poesia da guardare persegue una ritorsione critica nei riguardi dell'ossessivo panorama di segni, simboli e figure della nostra civiltà delle immagini. Negli anni sessanta e settanta la poesia visiva è divenuta una specie di chiamata a testimonianza e dunque molti artisti che non appartengono all'ambito stretto di quest'ultima hanno impiegato la scrittura nei loro lavori. Accanto a lavori di artisti che vengono generalmente ascritti all'ambito specifico della poesia visiva come Nanni Balestrini, Luciano Caruso, Emilio Isgrò, Arrigo Lora-Totino, Stelio Maria Martini ed Emilio Villa, vengono dunque presentati anche lavori di artisti che lavorano assiduamente con la scrittura come Gianfranco Baruchello, Giuseppe Chiari, Maurizio Nannucci, Claudio Parmiggiani e Franco Vaccari.

La sezione di fotografia attinge ad entrambe le collezioni, ma presenta una netta preponderanza di opere della Sammlung Goetz. Curata in particolare da Elena Re testimonia, tra l'altro, l'instancabile ed esperta attenzione di Ingvild Goetz per ambiti artistici sperimentali a lei ancora sconosciuti, a cui si dedica con invidiabile passione, come nel caso di diverse posizioni della fotografia italiana, ma anche di artisti italiani che hanno impiegato la fotografia all'interno del loro percorso. Tra gli anni sessanta e settanta molti artisti e artiste affrontano il tema dell'identità utilizzando il mezzo fotografico innanzitutto come dichiarazione d'intenti o manifesto di poetica. L'Arte Concettuale è il grande contenitore che accoglie questa straordinaria esperienza e i suoi esiti – talvolta difficili da collocare in una precisa corrente – sono presentati attraverso il lavoro di artisti molto noti, ma anche preziose riscoperte. Dalle trasformazioni di Giorgio Ciampi nella sfera del Comportamento alle avventure di Marcello Jori nel clima della "Ripetizione Differente", dalla Land Art di Germano Olivetto alla Performance di Giuseppe Desiato, dalla Mec Art di Elio Mariani alla Body Art di Plinio Martelli, dalla Poesia Visiva di Ketty La Rocca alla Narrative Art di Michele Zaza. Per arrivare al Concettuale puro con la critica del linguaggio di Vincenzo Agnetti e al percorso introspettivo dell'Arte Povera con icone di Luciano Fabro, Giulio Paolini, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone. E per concludere, alcuni importanti contributi outsider: l'Architettura Radicale di Gianni Pettena, il Cinema Sperimentale di Ugo Nespolo e la Nuova Fotografia di Paesaggio di Luigi Ghirri.

Letizia Ragaglia

⁷ Ivi p. 32.

⁸ Carolyn Christov-Bakargiev e Marcella Cossu (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e Azioni 1954-1994*, Mondadori, Milano 1994, p. 20.