

UNIVERSITÁ CA' FOSCARI DI VENEZIA

Dottorato di ricerca in

Teorie e Storia delle Arti, XXIV ciclo

Scuola di Studi Avanzati in Venezia

(A.A. 2011-2012)

DAL PRIVATO AL PUBBLICO.

IL CASO DELLA COLLEZIONE DI EGIDIO MARZONA

Settore scientifico-disciplinare di afferenza:

L-ART/03

Tesi di dottorato di ELEONORA CHARANS

matricola 955545

Direttore del dottorato:

Prof. Giuseppe Barbieri

Relatore:

Prof. Carlos Basualdo

Ringraziamenti

Al termine di tre anni di ricerche e di relazioni professionali sono molte le persone da ricordare. La mia profonda gratitudine va a Carlos Basualdo che mi ha indicato la possibilità del dottorato, credendo nella scommessa prima di chiunque altro. Un ringraziamento sentito prima di tutto a Egidio Marzona la cui brillante attività di collezionista ha informato questo studio, a Francesca Castellani che mi ha fornito indicazioni equilibrate e preziose; inoltre ringrazio Donatella Calabi, direttrice del dottorato d'eccellenza in Teorie e Storia delle Arti - Scuola di Studi Avanzati in Venezia e Giuseppe Barbieri, direttore della Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti, Cà Foscari e IUAV.

Per quanto concerne la ricerca svolta in Italia, i miei ringraziamenti vanno ad Agnes Kohlmeyer, Angela Vettese, Elena Carlini, Elena Punttil, Giampaolo Penco, Andreas Hapkemeyer, Antonio Lampis, Lorenzo Missoni, Giuliano Gori e Miranda MacPhail, Maria Gloria Bicchieri, Elena Cazzaro, Anna Mazzanti, Giovanni Pinna, Paolo Minetti.

Per il periodo di ricerca svolto a Berlino desidero ringraziare i rappresentanti delle istituzioni con le quali mi sono interfacciata: Michael Lailach (responsabile archivio Marzona, Kunstbibliothek), Andreas Schalhorn (curatore dei disegni sezione arte contemporanea, Kupferstichkabinett), Johanna Lemke (Registrar, Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart), Marcus Schneider (fotografo ufficiale della collezione Marzona).

Un ringraziamento a John Dixon Hunt, Catherine Millet e Thomas Kellein.

Un pensiero speciale va a Galisteo, per Bruce e Juliet.

Il dottorato mi ha regalato la possibilità di conoscere Cristiano Guarneri, il quale nel frattempo è diventato mio marito. Devo molto a lui e al suo paziente e costante ascolto.

Indice

Introduzione	p. 5
---------------------------	-------------

Capitolo primo

La fisionomia del collezionista	p. 9
--	-------------

- 1.1. Sulla figura del collezionista militante
- 1.2. Artisti e gallerie di riferimento
- 1.3. Rapporti con altri collezionisti: Martin e Mia Visser
- 1.4. Un mosaico di archivi: Maria Gloria Bicocchi e art/tapes/22

Immagini relative al primo capitolo p. 39

Allegato 1: Catalogo Edition Marzona p. 51

Capitolo secondo

L'Art Park di Verzegnis	p. 53
--------------------------------------	--------------

- 2.1. Fonti per la ricostruzione del progetto
- 2.2. Casa Marzona a Verzegnis: un crocevia generazionale
- 2.3. L'Art Park: dalla fondazione all'inclusione nel Piano Regolatore
- 2.4. Cambiamenti e ultimi interventi nell'Art Park

Immagini relative al secondo capitolo p. 76

Allegato 2: Schede delle opere p. 83

Capitolo terzo

Le prime mostre della collezione	p. 110
---	---------------

- 3.1. Metodologia applicata all'analisi delle esposizioni

3.2. Le mostre in area tedesca: Bielefeld (1990 e 2001), Vienna (1995)

3.3. Le mostre in Italia: Tolmezzo (1997), Roma (2000)

3.4. L'ultima mostra prima della musealizzazione: Villa Manin (2001)

Immagini relative al terzo capitolo p. 126

Allegato 3: Schede delle esposizioni p. 129

Capitolo quarto

La musealizzazione della collezione p. 181

4.1. Il caso Museion

4.2. La collezione Marzona a Berlino

4.3. Rivisitare la storia: il caso Ronald Bladen

4.4. Appunti per una conclusione

Immagini relative al quarto capitolo p. 211

Allegato 4: Documenti riguardanti il caso Museion p. 219

Allegato 5: Elenco opere acquistate dal Stiftung Preußischer Kulturbesitz p. 228

Allegato 6: Tommaso Trini, *Tutto. La Collezione Ubiqua* p. 237

Allegato 7: Apparato interviste p. 246

Archivi consultati p. 276

Bibliografia p. 278

Introduzione

Al centro di questa ricerca si trovano le vicende riconducibili alla storia della raccolta e dell'archivio di arte europea e nordamericana, datata tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, messi insieme da Egidio Marzona, collezionista tedesco originario di Bielefeld, il cui padre - come suggeriscono sia il nome che il cognome - era di origine italiana. Il banale dato di partenza connaturato all'ambiguità del nome del collezionista risulta in realtà rilevante, come si vedrà nel corso dell'analisi, sia per comprendere il contenuto della raccolta che la geografia allargata della collezione, associandosi in questo modo a delle inevitabili quantomai stimolanti difficoltà di incasellare il collezionista e la di lui collezione in maniera definitiva. Questi fattori lo rendono un caso-studio dalle molteplici sfumature e valenze che, al tempo in cui è iniziato questo lavoro, erano ancora tutte da esaminare e riferire con fondatezza scientifica ad un contesto culturale, artistico ed espositivo più ampio - relativo in particolare a quell'area compresa tra l'ovest della Germania, il Belgio ed i Paesi Bassi, e di quel sistema delle arti tenuto insieme da collaborazioni transatlantiche con gli Stati Uniti.

Infatti, che si consideri Marzona come tedesco, italiano o il frutto di una mescolanza tra le due nazioni e le relative culture; come uno tra i primi collezionisti antesignani dell'era globale, risultato dell'apertura conseguente all'abbattimento del muro di Berlino - per la sua estrema mobilità e apertura internazionale che si traduce e si rispecchia nelle acquisizioni e nei progetti ai quali si dedica -; oppure ancora come collezionista filologicamente allineato con i movimenti artistici (arte concettuale, arte povera, *land art* e minimalismo) - verso i quali ha rivolto paritariamente la sua attenzione dimostrando un'approccio enciclopedico, in alcuni momenti addirittura revisionista, per il suo peculiare

interesse archivistico -, le questioni che emergono sono in grado di delineare degli snodi critici più generali sulle forme e le modalità proprie del collezionismo del Secondo Dopoguerra in stretta relazione con le correnti artistiche che emergono.

Il “caso Marzona” è da intendere perciò con valore di *exemplum*, da riferire e confrontare ad una casistica più numerosa sulla quale fondare uno studio del collezionismo della cronologia di interesse; si tratta dunque di un primo tentativo di indagine e di narrazione su un fenomeno complesso e ampio. Questo scritto non intende infatti porsi come un mero tributo alle imprese di Marzona, come un catalogo definitivo della collezione e neppure come una biografia del collezionista; bensì come un’analisi dei tratti ricorrenti al collezionismo di arte contemporanea negli anni Settanta e alle vicende che occorrono ad una collezione privata nella sua conversione a patrimonio pubblico. Tuttavia, alcuni preliminari sforzi per la costituzione di una strumentale traccia biografica in relazione al senso della collezione - che desse conto dei suoi riferimenti culturali, delle sue frequentazioni e dei percorsi intrapresi all’interno del mondo dell’arte - sono stati effettuati anche per cercare di rettificare evidenti leggerezze storiografiche riscontrate nella non estesa letteratura esistente.

Questo studio ricostruisce e ripercorre, per la prima volta raccordando quanto avvenuto in Italia e quanto avvenuto in Germania, un decennio particolarmente significativo nella storia della collezione Marzona, che va dal 1990 al 2002, periodo in cui si registrano nell’ordine: la creazione dell’Art Park di Verzegnis, le prime presentazioni pubbliche nei musei o in edifici storici destinati a finalità espositiva, fino ad arrivare alla vendita di una parte della stessa ai Musei di Stato di Berlino. La concatenazione di queste tre vicende, in un segmento cronologico tra l’altro piuttosto breve, ha infatti reso ancora più evidente la loro identificazione come progressivi passaggi da una sfera di fruizione eminentemente privata - ad appannaggio del collezionista e della sua cerchia - verso un’apertura al pubblico del notevole e diversificato patrimonio in essa contenuto, questo spiega il titolo della ricerca. Le ultime due tappe di questa concatenazione di eventi - le mostre della collezione portatrici di aspirazioni verso un *placement* museale e la sua successiva realizzazione - rappresentano delle soluzioni organizzative ricorrenti anche in altri casi con i quali questo studio, per

diverse ragioni, si relaziona: mi riferisco in particolare alla collezione Martin e Mia Visser e alla collezione Giuseppe Panza di Biumo. I dati raccolti in questa sede dovrebbero interessare quindi sia la storia del collezionismo d'arte contemporanea, che la storia dell'arte contemporanea stessa: quali tasselli volti all'implementazione della letteratura di riferimento, invero già abbastanza ricca al di fuori dell'Italia, dei singoli artisti e movimenti in essa contenuti. Inoltre questo studio intercetta il campo di interesse e indagine dei *Museum Studies*: prima di tutto attraverso la ricostruzione di quello che definisco come il *network* del collezionista - formato da artisti, galleristi ed altri collezionisti - che riflette dunque le provenienze delle opere, il gusto, l'apertura internazionale della collezione; quindi in considerazione della musealizzazione della collezione, delle risorse in essa presenti e delle finalità educative legate al suo utilizzo odierno. Per capitalizzare queste attività operative occorre beneficiare di uno strumento in grado di dare conto dell'identità della collezione, della proposta culturale che intende avanzare, delle motivazioni che stanno alla base del lavoro del collezionista e di come queste si relazionano alla narrazione storico-artistica ed al *modus operandi* degli artisti, nel decennio compreso tra il 1968 ed il 1978.

Seguendo la partizione caratteristica della collezione la ricerca è stata condotta lungo un doppio binario, in Italia e Germania. In Italia le tappe imprescindibili sono state Verzegnis, il piccolo centro della Carnia dove Marzona ha collocato il suo Art Park e gli interventi artistici *site-specific*, Udine e Bolzano, città dove è stato possibile raccogliere alcune tra le interviste presenti negli apparati, infine l'Archivio Storico della Biennale di Venezia per una verifica dei documenti e dei video riguardanti l'attività di art/tapes/22, uno dei principali fondi archivistici acquisiti dal collezionista. Per quanto riguarda la Germania, la ricerca è stata condotta a Berlino presso l'Hamburger Bahnhof - depositario principale delle opere della collezione - e la Kunstbibliothek dove è confluita - come ricordato - una parte consistente dell'archivio, nonché della biblioteca originaria del collezionista, testi fondamentali per comprendere l'orientamento e il bagaglio di conoscenze di Marzona. Fondamentale è stata anche la frequentazione dell'attigua biblioteca d'arte specializzata che mi ha permesso di condurre un simultaneo approfondimento bibliografico.

Per quanto concerne l'assetto dell'argomentazione, si presenta suddiviso in quattro capitoli. Il primo fornisce quelle indispensabili coordinate in grado di delineare la fisionomia di Marzona quale collezionista, che aiutano alla comprensione delle scelte, delle sue linee di ricerca e della modalità con cui le persegue. Questo capitolo si prefigge perciò di ricostruire le tappe cruciali della sua formazione in campo artistico, tra cui, innanzitutto, la frequentazione della galleria di Konrad Fischer a Düsseldorf e degli artisti che vi esponevano, nonché del *network* di collezionisti ed addetti ai lavori che vi gravitavano. I capitoli seguenti sono invece dedicati nello specifico alla disamina della collezione in ragione della sua progressiva apertura al pubblico: il secondo ricostruisce il progetto all'aperto del prato di sculture allocato a Verzegnis (l'Art Park); il terzo ripercorre le mostre della collezione precedenti alla sua musealizzazione, quindi dal 1990 al 2001, suddiviso topograficamente, mentre alla fine del capitolo trovano spazio schede cronologiche per ciascun evento; mentre il quarto presenta una disamina dei rapporti - non sempre pacifici in particolare in territorio italiano - tra collezione e museo, ricostruendo le polemiche e lo scontro etnico verificatosi nel corso delle trattative con Museion - Museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano - fino alla sua definitiva collocazione berlinese. La collezione fu infatti acquistata grazie all'intervento economico della fondazione tedesca Stiftung Preußischer Kulturbesitz nel 2002. Secondo un accordo tra il collezionista e la fondazione, la raccolta è stata suddivisa in tre parti: un terzo è stato acquistato, un terzo donato, un terzo concesso in prestito per una durata di quindici anni. A seconda della tipologia del materiale e per soddisfare le particolari esigenze conservative dei supporti, la collezione si trova fisicamente suddivisa come segue: le opere come disegni e collage sono conservati presso il Kupferstichkabinett - il Gabinetto dei disegni e delle stampe, al cui interno vi è una sezione dedicata all'arte contemporanea -, i materiali archivistici e parte della biblioteca del collezionista presso la Kunstbibliothek. Le opere oggettuali, insieme ad alcune fotografie, fotocollage oppure opere relative all'arte concettuale su supporto cartaceo, trovano invece la loro collocazione nei depositi dell'Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart.

La fisionomia del collezionista

1.1. Sulla figura del collezionista militante

Non esiste all'oggi un'esaustiva e aggiornata biografia di Egidio Marzona, capace di mettere in relazione criticamente i dati biografici con la sua attività di collezionista di respiro internazionale. La principale ragione di questa lacuna letteraria può essere ricondotta da un lato al fatto che la disamina storica richieda solitamente una certa distanza temporale, dall'altro alle difficoltà riconducibili alla peculiarità della doppia patria del collezionista e quindi alla suddivisione delle vicende tra Italia e Germania. Essendo inoltre Marzona ancora in vita durante questo lavoro di ricerca, le informazioni che seguono saranno inevitabilmente soggette a successivi aggiornamenti ed implementazioni. D'altro canto, una delle peculiarità di questo scritto risiede nel valore che assumono proprio tutte quelle testimonianze dirette, raccolte sotto forma di interviste: nella possibilità cioè di poter interloquire con il collezionista *in primis* e con coloro che, a vario titolo, sono entrati in contatto con lui. Queste fonti orali, e i dati che ne emergono, sono stati quindi verificati, ai limiti del possibile in relazione all'accessibilità delle fonti ed alla disponibilità dei singoli ad offrire la loro versione dei fatti, anche attraverso l'accostamento con altre fonti.

Le coordinate fondamentali della sua vita ed anche la geografia di riferimento, come si vedrà, risultano efficaci e strumentali per la comprensione e la contestualizzazione delle sue scelte da collezionista, da qui la motivazione di presentarle all'inizio di questo studio. Questi dati relazionati tra loro anche rispetto alle fonti esistenti consentono di rispondere ad alcuni quesiti di partenza: in che modo si è avvicinato all'arte? Quali erano i suoi punti di riferimento culturali e le sue frequentazioni? Quali sono gli artisti oppure i collezionisti ai

quali guardava con maggiore interesse o con i quali era addirittura in contatto diretto? Che tipo di *network* di riferimento ne consegue? Quali sono i tratti peculiari del suo approccio al collezionismo?

Seppure estremamente sintetico, probabilmente il contributo più utile ai fini di una preliminare ricostruzione dei fattori che emergono dall'analisi della vita del collezionista, può essere riconosciuto nel testo di Thomas Kellein, direttore della Kunsthalle di Bielefeld dal 1996 al 2010, nominato nel gennaio del 2011 direttore della Chinati Foundation¹- istituzione con la quale il collezionista avrà modo di sviluppare diversi progetti.² Il testo di Kellein si intitola *Nonno, padre, figlio: da Verzegnis e ritorno. L'Italianità di Egidio Marzona*³ e fu inserito all'interno del catalogo di quella che resta la mostra del 2001 allestita presso Villa Manin di Passariano, alla cui organizzazione il collezionista partecipò attivamente. Questa esposizione resta a tutt'oggi la più estesa e completa nel dare conto dei diversi aspetti di questa ampia e multiforme collezione. La sintesi biografica che segue trae pertanto le sue informazioni in parte proprio dalla traccia composta da Kellein, aggiornandole attraverso due interviste al collezionista condotte a Berlino nel novembre del 2009⁴.

Egidio Marzona nasce in Germania, a Bielefeld, il 10 ottobre 1944 terzo di quattro figli. La Seconda Guerra Mondiale era ancora in corso e il padre di Egidio viveva in Olanda, così l'incontro tra i due avvenne la prima volta soltanto tre anni dopo a causa delle difficoltà di movimento legate al Secondo conflitto mondiale. Anche la madre viveva in Olanda ma, per assecondare una tradizione che proveniva dalla famiglia del padre di Marzona e prevedeva per la gestante il rientro in patria in occasione del parto, si recò in Germania ed Egidio nacque a pochissimi giorni di distanza. In effetti erano stati i nonni paterni del collezionista

¹ La Chinati Foundation/La Fundación Chinati, presso Marfa (Texas), fu stabilita dall'artista minimalista Donald Judd nel 1986, per ospitare e preservare installazioni di grande formato di alcuni artisti tra i quali Carl Andre, Richard Long, Dan Flavin e Roni Horn. www.chinati.org.

² Tra cui: due mostre della sua collezione (1990 e 2001) e altri due progetti espositivi. Si tratta, nell'ordine, della personale di *Ronald Bladen* (1998) che poi viaggerà al P.S. 1 di New York e la mostra del pittore Konrad Lueg, meglio conosciuto come Konrad Fischer (1999-2000) dal titolo *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg* (Quando dipingo il mio nome è Konrad Lueg) del 1999.

³ All'interno del catalogo della mostra *Marzona Villa Manin. Una collezione d'arte*, Villa Manin di Passariano Codroipo (Udine), 9 giugno - 26 agosto 2001, Hatje Cantz, Ostfildern 2001, pp. 134-145.

⁴ Interviste inedite dell'autore a Egidio Marzona, in casa del collezionista a Berlino, il 18 e il 26 novembre 2009.

ad inaugurare questa tradizione: loro che erano originari di una piccola frazione nella Carnia - Villa di Verzegnis - e tornavano appunto in occasione del termine previsto per il parto, consci del fatto che questo avrebbe lasciato una traccia indelebile della provenienza italiana all'interno dei documenti. Nel secondo capitolo verrà dato spazio alla vicenda di Verzegnis, in quanto teatro di un progetto di arte pubblica portato avanti dal collezionista a partire dagli anni Novanta, una sorta di naturale espansione delle opere presenti nella casa che Marzona ha ereditato proprio dal nonno emigrante.

Egidio Marzona fu iscritto ad una scuola che si trovava vicino al confine olandese: si trattava di un'istituzione cattolica, situata all'interno di un'abbazia francescana. Si trattava di una struttura formativa dove per lo più confluiva la prole di famiglie non tedesche, in particolare figli di diplomatici; un ambiente internazionale dunque, in cui le lezioni si tenevano in lingua tedesca ma veniva affiancato fin dall'inizio anche un serio e continuativo studio dell'inglese, lingua franca che a Marzona servirà in seguito, in particolare quando dovrà relazionarsi con artisti come Carl Andre, Dan Graham, Richard Long, Lawrence Weiner oppure Sol LeWitt.

Il padre di Marzona possedeva una fabbrica di cemento, tegole ed elementi prefabbricati, informazione questa affatto marginale dato che, per la prosecuzione dei suoi studi, il giovane si iscrisse alla facoltà ingegneria, verso la metà degli anni Sessanta. Nonostante questo, come dimostrato da questo studio, il suo futuro non sarebbe andato in quella direzione e l'attività di famiglia venne portata avanti dai fratelli. Questo dato sembra però giustificare l'interesse per le questioni legate all'architettura e al dibattito teorico relativo a questa disciplina, emerso a partire dagli inizi del Novecento.⁵

Nel 1968, all'età di ventitré anni, Marzona aprì una galleria a Bielefeld - seguendo anche l'esempio dell'amico Konrad Fischer che ne aveva appunto

⁵ Il cospicuo numero di testi sull'argomento, messi insieme da Marzona, confluirono in una mostra a cura di Elisabetta Bresciani dal titolo *Modern. Architekturbücher aus der Sammlung Marzona (Moderno. Libri di architettura dalla collezione Marzona)*, organizzata presso l'Architekturzentrum di Vienna dal 9 ottobre 2003 al 2 febbraio 2004. Una selezione di libri di architettura e di arte di Marzona compare anche nella mostra organizzata, dal 2 ottobre 2004 al 13 febbraio 2005, presso il Palazzo Ducale di Genova curata da Germano Celant, si rimanda al catalogo *Arti & Architettura 1900-2000: scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura. Un secolo di progetti creativi*, Skira, Milano 2004.

aperto una a Düsseldorf l'anno precedente - attività che portò avanti all'incirca per dieci anni fino al 1978. Non resta tuttavia traccia della programmazione della galleria, come cataloghi o inviti, oppure di documenti legati ad eventuali vendite, e Marzona stesso ne parla in maniera vaga.⁶ All'interno dell'archivio Marzona conservato presso la Kunstbibliothek a Berlino non è conservata nemmeno documentazione fotografica, quindi non è possibile ricostruirne l'aspetto o gli allestimenti. Se questi documenti esistono sono ancora in possesso di Marzona, oppure si può ipotizzare che la galleria avesse una gestione alquanto libera: che si configurasse cioè come spazio di presentazione e discussione di alcune opere alle quali partecipava un circolo ristrettissimo di individui. Il collezionista inizia inoltre, qualche anno più tardi rispetto alla galleria - a metà degli anni Settanta - ad impegnarsi nell'attività editoriale, occupandosi in particolare di produrre libri di artista e libri di fotografia.⁷

Egidio Marzona, who funded a publishing company in the mid-1970s in Milan, began collecting Conceptual art in the late 1960s. He acquired works from Konrad Fischer, Heiner Friedrich. Hundreds of works by artists such as Buren and Merz, Andre and Kosuth were part of his collection.⁸

L'errore principale di Richard è quello di inserire Marzona, a causa del suo nome, nella sezione italiana del libro e di ritenere che la sua collezione sia interamente collocata in questo paese; su questo versante dimostra addirittura delle lacune poiché non menziona l'Art Park. La casa editrice viene indicata in

⁶ Occorre notare che aprire una galleria era una pratica tutt'altro che infrequente tra i collezionisti degli anni Settanta: anche i coniugi Martin e Mia Visser ne avevano aperto negli stessi anni una ad Amsterdam (Galerie Seriaal), seguiti anche da Ingvild Goetz (Art in Progress Gallery) con la prima sede a Zurigo, quindi a Monaco. La letteratura di riferimento purtroppo non dedica spazio a questo tipo di narrazione, certamente anche in relazione alla scarsità di fonti disponibili, nonostante sia di evidente interesse per la storia del collezionismo, costituendone in molti casi il preludio. Come dimostra tuttavia la dichiarazione rilasciata da Goetz nel corso di un'intervista a Thomas Deecke, entrambe le attività - quella di gallerista e quella di collezionista - sembrano essere inconciliabili tra loro: "I didn't really start collecting until after my gallery days were over. From then on I began collecting systematically. Before that there was always a conflict between my gallery work and my collecting, in the sense that a good gallerist is there to sell everything - or you keep everything and then you're a good collector. That was one of the reasons for closing the gallery in 1984" in *Arte Povera from the Goetz Collection*, 2001, p. 44.

⁷ Si rimanda all'Allegato 1. *Catalogo delle Edition Marzona*, collocato alla fine di questo capitolo, dal quale emergono i maggiori temi di interesse: la fotografia, l'architettura ed il Bauhaus ed alcuni libri d'artista.

⁸ Sophie Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Ridinghouse, London 2009. pp. 196-97.

taluni casi con sede a Bielefeld in altri a Düsseldorf, ad ogni modo occorre collocarla in territorio tedesco e non a Milano. Stretti rapporti tra l'attività editoriale e le gallerie d'arte, come nel caso di Marzona, si inscrivono all'interno di una lunga tradizione emersa già a partire dalla metà dell'Ottocento.⁹ I libri realizzati da Marzona sono nella maggior parte privi di apparati critici, ad eccezione della pubblicazione relativa al simposio di fotografia tenutosi a Bielefeld e delle stringate biografie degli artisti; viene lasciato maggiore spazio a buone riproduzioni a piena pagina delle opere, spesso già all'origine fotografie. All'interno del panorama delle "Edition Marzona" vi è un libro che produce insieme all'artista Panamarenko: *Panamarenko: der Mechanismus der Schwerkraft*, dato alle stampe nel 1975¹⁰. Si tratta a tutti gli effetti di un libro d'artista per la massiccia presenza di schizzi e progetti [figg. 8-9], dal momento che Panamarenko aveva partecipato alle fasi di impaginazione e selezione del materiale da pubblicare, come documentato, in una delle poche missive [fig.10] indirizzate a Marzona rintracciate nell'archivio della Kunstbibliothek. L'artista offre indicazioni editoriali e grafiche e, al corrente della mania per i documenti che già iniziava a contraddistinguere il collezionista, gli chiede esplicitamente di non riprodurre all'interno del libro il contenuto della lettera:

Dear Marzona,

the text of 'Insect Propulsion of "propstibelle"', must be translated carefully and the formulas printed with a little more space around it in "the man powered flight" book. Do not reproduce this written! insect propulsion text only translate and print in print letters as the rest of the text. Best regards, Panamarenko.¹¹

Questo dato sottolinea ancora una volta l'indirizzo militante del collezionista e le sue frequentazioni all'interno del sistema dell'arte contemporanea del tempo. Panamarenko era nato ad Anversa nel 1940; dal 1955 al 1960 si forma come

⁹ Si rimanda alle considerazioni sui collezionisti/galleristi/editori all'interno dei saggi nel libro di Albert Boime, *Artisti e imprenditori*, Bollati e Boringhieri, Torino 1990.

¹⁰ Segnatura NB Marzona 1 1447. Kunstbibliothek, Berlino.

¹¹ Lettera autografa di Panamarenko a Marzona, non datata. Archivio Marzona, Kunstbibliothek, Berlino. L'archivio Marzona non è stato ancora inventariato nè indicizzato, di conseguenza verrà fatto riferimento ai documenti in esso contenuti citandone gli estremi e fornendone una descrizione dettagliata, infine indicando come provenienza: Archivio Egidio Marzona, quindi il fondo di appartenenza, Kunstbibliothek, Berlino.

artista presso l'Académie Royale des Beaux Arts e nello stesso periodo inizia la propria formazione, da autodidatta in scienze naturali presso la biblioteca scientifica della sua città¹². Risale al 1967 la prima mostra dei suoi visionari macchinari, presso la galleria privata Wide White Space, sempre ad Anversa, di proprietà di Anny De Decker e Bernd Lohaus - artista le cui opere sono presenti tra l'altro all'interno dell'Art Park -, che introdussero Panamarenko all'allora gallerista/editore di Bielefeld. L'amicizia tra Marzona e De Decker è testimoniata dal testo che lei scrive per il catalogo della mostra organizzata nel 2001 presso la Kunsthalle di Bielefeld. In quel testo, eloquentemente intitolato *Ammirare il piccolo oltre il grande*, si legge:

Vi sono vari generi di collezionisti che raccolgono opere d'arte contemporanea. Tralasciando gli acquirenti che vedono nell'arte un investimento finanziario o un segno di prestigio, gli impulsi che possono indurre a raccogliere arte sono quanto mai diversi (...). Alcuni, e tra questi ritengo vi sia Egidio Marzona, in un primo momento acquistano ciò che li colpisce o li emoziona, lasciandosi guidare dall'intuizione, e solo dopo alcuni anni si accorgono che vi sono idee e caratteristiche comuni a un gran numero di opere che si sono portati a casa; in tal modo diventano sempre più consapevoli degli ideali artistici che da principio avevano scelto in modo spontaneo.¹³

De Decker sottolinea poi un aspetto fondamentale dell'approccio collezionistico di Marzona, cioè quanto egli sia sorprendentemente capace, dimostrando un'attitudine da studioso, di attribuire paritaria importanza sia a progetti monumentali che a documenti autografi, fotografie di allestimenti o carte d'invito, dei quali è costantemente alla ricerca.

Marzona - scrive De Decker - è instancabilmente alla ricerca di oggetti effimeri, inviti, manifesti, volantini, spesso cose che la maggior parte della gente butta via subito, e a tale scopo interPELLa famiglie e i conoscenti di artisti scomparsi, i galleristi che hanno ormai da tempo chiuso le loro gallerie, i critici e gli eredi, senza escludere nessuna possibilità. Tra il 1966 e il 1976 mio

¹² Per una panoramica sull'opera di questo artista si rimanda in particolare a Panamarenko, *For clever scholars, astronomers and doctors*, Ludion, Gent 2001, e alla recente pubblicazione di accompagnamento alla retrospettiva organizzata a Bruxelles presso il Museum of Fine Arts of Belgium dal 30 settembre 2005 al 29 gennaio 2006, *Panamarenko: the retrospective!*, Ludion, Gent 2005.

¹³ Anny De Decker, *Ammirare il piccolo oltre al grande*, in *Art Works. Sammlung Marzona Kunst um 1968*, catalogo della mostra Kunsthalle Bielefeld 17 giugno - 19 agosto 2001, Hatje Cantz, Ostfildern 2001, p. 12.

marito Bernd e io abbiamo diretto la galleria *Wide White Space*, e dal 1965 abbiamo iniziato a conservare quasi tutto ciò che ci veniva inviato per posta o ci veniva consegnato personalmente in occasione delle mostre (...). Marzona ha trascorso intere giornate a scartabellare in camere fredde e umide, alla ricerca di materiali effimeri che forse ancora mancavano al suo archivio.¹⁴

Il rapporto che legava Marzona a Panamarenko andava quindi ben oltre la sfera lavorativa: prova ne è il fatto che i due viaggiarono in Africa insieme, occasione durante la quale Marzona comprò le sculture che sono oggi ospitate nella casa di Verzegnis, trovando spazio al di sotto dell'opera *Milky Way* di Lothar Baumgarten [fig.16]. Questo legame è testimoniato anche dalle lettere conservate oggi alla Kunstbibliothek, tra le poche espressamente indirizzate a Marzona [fig.11]. L'unica opera presente nella raccolta venduta a Berlino è *No. Armored Motor 12 V 14 Amp* del 1969 [fig.12]: si tratta di una piccola scatola in plexiglass contenente un motore dalle ridotte dimensioni, che lo fa apparire simile ad una teca sottratta ad un museo delle scienze. Certamente Marzona deve avere ceduto nel corso degli anni, le altre opere di Panamarenko in suo possesso per acquisire autori che fossero più funzionali al suo progetto di collezione di stampo enciclopedico. Marzona infatti non appena si rende conto di aver appreso tutto ciò che doveva apprendere dall'opera di un artista, da un movimento, da una generazione di artisti dalle svariate provenienze, si muove oltre per dedicarsi ad altri campi. In questo senso risulta rilevante ricordare il caso di Panamarenko in relazione al collezionista, poiché ci permette di rintracciare sia l'approccio di Marzona che una rete di relazioni più ampie che gli permetteranno di ampliare le sue conoscenze dell'arte degli anni Settanta e si riveleranno utili per consentirgli di ampliare la sua raccolta ed il suo archivio.

Nel corso degli anni Ottanta procede l'attività editoriale ma con il volgere del decennio, Marzona inizia ad impegnarsi in un progetto pubblico in Carnia, invitando artisti di reputazione internazionale a realizzare delle opere *site-specific* all'interno di un prato al centro del paese. Il collezionista e la sua collezione, l'uomo e le opere che sceglie e riesce a mettere insieme, non smetteranno mai di suscitare critiche, attacchi più o meno velati, più o meno motivati. Questo studio parte proprio dall'analisi di questo momento di passaggio da una fruizione privata

¹⁴ Ivi, p.14.

verso un confronto con il pubblico: si tratta di un ventennio di mostre, di opere collocate a Verzegnis e di tentativi di vendita della collezione ad un museo. Ripercorrerlo significa riferire delle dinamiche che sono comuni a molte collezioni e alla storia di molti musei, ma anche evidenziare quelle figure meno esposte, che con il loro costante impegno sostengono gli artisti e contribuiscono così facendo ad influenzare la storia del gusto e la storia dell'arte.

Si proceda ora con l'analisi di alcuni ritratti fotografici di Marzona nei quali si evince un fattore ricorrente: egli è restituito mentre si dedica alle attività collegate al suo impegno da collezionista. Marzona intende rendere manifeste queste attività, documentarle, certificarle quasi, poiché sono state inserite e pubblicate nei cataloghi delle mostre della collezione e quindi certamente ha avuto modo di visionarle, approvarle se non addirittura selezionarle in prima persona¹⁵. In sintesi, si tratta di veri e propri ritratti ufficiali, anche se hanno poco a che fare con le pose ufficiali di rappresentanza di altri collezionisti del contemporaneo. Se vi è una forma di autocelebrazione del proprio metodo e approccio collezionistico, è sottile e studiata, nonostante l'apparente immediatezza di questi scatti. Ma quali sono nello specifico le attività che emergono dall'analisi di queste immagini? Quali sono i ruoli assunti dal collezionista nella gestione ed implementazione della raccolta? La prima immagine [fig.1] che prenderemo in considerazione è ambientata in un contesto palesemente museale - che la didascalia identifica con la Kunsthalle di Bielefeld - che riconosciamo come tale anche per la presenza del tipico soffitto museale. Marzona è colto lateralmente, mentre interagisce con un tecnico alle prese con la ricostruzione di un oggetto di grandi dimensioni. Si tratta dell'assistente di Ronald Bladen, Larry Deyab, incaricato nello specifico di ricostruire un'opera dell'artista in occasione della mostra del 1998, principalmente in considerazione dell'esperienza maturata lavorando a contatto con l'autore. La seconda immagine [fig.2] è invece ambientata *en plein air* a Verzegnis, nel prato che ospita l'Art Park: possiamo riconoscere Marzona in equilibrio su una scala accanto al micro-cantiere dell'opera-evento *Fire on Ice* di Stephen Kaltenbach, presentata al

¹⁵ Qualora non pubblicati, gli scatti in analisi sono conservati all'interno dell'archivio privato del fotografo Marcus Schneider (Berlino), che segue l'attività legate alla collezione dagli anni Novanta, dall'Art Park alle esposizioni pubbliche.

pubblico nel 2007. Anche in questo caso appare come un'immagine di documentazione di un processo *in fieri*. L'ultima immagine [fig.3] della ristretta selezione, la più recente in ordine di tempo e certamente la più rispondente alle caratteristiche proprie del ritratto in senso tradizionale per l'inquadratura ravvicinata del mezzobusto, è stata scattata nell'archivio privato collocato nel piano interrato della sua abitazione a Berlino: ci restituisce Marzona mentre archivia dei documenti in un raccoglitore, come il più classico *connaissanceur* che prende visione e studia i materiali che compongono la raccolta. Questi ritratti con le loro peculiarità sono capaci di restituire visivamente e documentare l'approccio del collezionista: prima di tutto il suo coinvolgimento non mediato con gli artisti e/o con i loro assistenti nella realizzazione delle opere. Questo dato pone le basi per l'evidenziazione di una profonda differenza rispetto al collezionista italiano Giuseppe Panza di Biumo, come riportato da Sophie Richard riferendosi ad un estratto del 1973, il collezionista avrebbe affermato

I don't buy from artists but always from dealers. I don't like discussing prices with them, nor making choice in their presence.¹⁶

Molti anni dopo, nel corso di un'intervista a Christopher Knight, Panza, interrogato ancora una volta sulla necessità di incontrare l'artista, conferma la medesima posizione:

Era utile, ma non indispensabile. Era importante la possibilità di vedere il maggior numero possibile di opere. Avere una documentazione e molte fotografie.¹⁷

Le due dichiarazioni di Panza evidenziano una profonda divergenza in termini di coinvolgimento personale: Marzona predilige un rapporto diretto, evitando il più possibile gli intermediari, anche per evitare i prezzi delle commissioni e le percentuali sulle vendite. Capire e scegliere un approccio diretto per poi sviluppare delle relazioni mirate alla realizzazione di progetti specifici non sarebbe chiaramente stato possibile senza la frequentazione delle gallerie dove aveva modo di conoscere gli artisti, senza la sua breve esperienza di gallerista e

¹⁶ Sophie Richard, op.cit., p. 197.

¹⁷ *L'arte degli anni '50, '60, '70. Collezione Panza*, Jaca Book, Milano 1999, p.22.

quindi di editore. In sintesi, per tornare ai quesiti di partenza, Marzona assume molteplici ruoli, non limitandosi a raccogliere opere per la sua dimora per la contemplazione ed il godimento propri o di una cerchia ristretta di individui, familiari o conoscenti. Egli si mette in campo in prima persona - da qui la scelta e l'esigenza di definirlo collezionista militante - ponendo le basi per una fruizione della sua collezione aperta ad un pubblico, agendo da curatore, da conservatore, persino da archivist. Queste immagini sono in grado di anticipare alcuni punti che verranno approfonditi nel corso di questa trattazione. I paragrafi successivi aiuteranno, ad esempio, a rintracciare la genealogia dell'approccio di Marzona, i suoi punti di riferimento artistici e le relazioni esistenti con casi similari sia cronologicamente che tipologicamente.

1.2. Gli artisti e le gallerie di riferimento

Beuys rappresenta per me una figura mitica, imprescindibile per quello che è stato poi il mio rapporto con l'arte. Credo sia difficile definire o delimitare gli effetti della sua arte sulla generazione successiva.¹⁸

Nonostante Marzona conoscesse e seguisse da vicino l'attività di Beuys,¹⁹ non ha mai collezionato opere di questo artista, come rileva anche Kellein nel suo testo.²⁰

¹⁸ Intervista di Gianni Sirch a Egidio Marzona, in *Collezionare arte contemporanea, Incontri con Giuseppe Panza di Biumo, Attilio Codognato, Egidio Marzona*, Università degli studi di Udine. Dipartimento di Storia e tutela dei beni culturali, Udine, Paisan di Prato 1999, p. 74.

¹⁹ Si noti che le monografie storiche in italiano attorno all'artista, consultabili oggi presso la Kunstbibliothek di Berlino, provengono tutte dalla biblioteca di Marzona. Di seguito la lista: Arcangelo Izzo, *Qui è Joseph Beuys*, Edizioni Campo, Salerno 1981; Dante Filippucci, *Joseph Beuys, dal cappello ai piedi*, Edizioni Guerra, Perugia 1981; Pierre Restany, Anna Gugliemi, Sarenco, Diego Strazzer, *Joseph Beuys: Factumbeuys opere e multipli*, Edizioni Factotum Art Verona, 1981; Achille Bonito Oliva, *Partituren 1957-1978, Partituren/Joseph Beuys*, Giuliana De Crescenzo editore, Roma 1979; *Joseph Beuys, Azione terza via: iniziativa promozionale. idea e tentativo pratico per realizzare un'alternativa ai sistemi sociali esistenti nell'Occidente e nell'Oriente*, De Domizio editore, Pescara 1978; Germano Celant, *Beuys: tracce in Italia*, Amelio editore, Napoli 1978; Achille Bonito Oliva, *Joseph Beuys: il ciclo del suo lavoro*, Studio Marconi editore, Milano 1973; *Joseph Beuys: la rivoluzione siamo noi*, Modern Art Agency, Napoli 1971.

²⁰ Thomas Kellein, op. cit. p. 139. In termini che potremmo definire di mecenatismo un rapporto privilegiato Beuys lo intratteneva del resto principalmente con la mecenate nonché solidale

Le opere di Beuys non sono infatti presenti né all'interno della lista di opere acquisite o in deposito presso i Musei di Stato della città di Berlino²¹, né all'interno dell'Art Park di Verzegnis. Attraverso la dichiarazione di apertura del paragrafo, Marzona lascia intendere senza mezzi termini l'importanza storica ed il ruolo di Beuys, quale figura di riferimento per la scena artistica tedesca e in particolare di Düsseldorf, città che il collezionista iniziò a frequentare con crescente assiduità e che influenzò moltissimo la raccolta. Proprio a Düsseldorf era infatti attiva la *Staatliche Kunstakademie* dove si era formato, dal 1947 al 1952, Joseph Beuys e, dal 1961 al 1972, venne nominato professore di scultura. L'artista fu in grado di rivisitare le ansie e i sensi di colpa della Germania del Secondo Dopoguerra, dal momento che la guerra l'aveva vissuta come soldato prima, quindi da ferito e prigioniero. Insomma se da una parte Beuys doveva fare i conti con il peso di questo recente e drammatico passato, dall'altra viveva immerso in un periodo storico caratterizzato dalla successiva fase di tensione della Guerra Fredda, in una nazione divisa in due blocchi, tra Est e Ovest. In un necrologio di Beuys del 1986, Wilfried Wiegand afferma:

Ogni popolo ha gli artisti che si merita. Non crediamo ci sia da meravigliarsi molto se, dopo il classicismo imposto durante il periodo nazista, un Uomo ritorna dalla guerra e si dedica alla creazione di arte, diciamo pure sporca, allo scopo di evitare anche il minimo contatto con la perversione della bellezza di un tempo. Noi dobbiamo riconoscere che pochi hanno, come Beuys, meditato su quanto accaduto e cercato di trarne con i mezzi a sua disposizione un valido insegnamento.²²

L'opera di Beuys risulta capace di tramandare questo insegnamento alle generazioni successive, anche attraverso quegli incontri pubblici nel corso dei quali illustrava, utilizzando le celebri lavagne, le sue idee e proposte volte ad un miglioramento della società²³; il suo attivismo politico lo condurrà a presentarsi

collaboratrice, Lucrezia De Domizio la quale è tuttora impegnata nella diffusione della conoscenza del pensiero e delle attività dell'artista.

²¹ La lista di opere è stata fornita all'autrice dalla registrar dell'Hamburger Bahnhof di Berlino, Johanna Lemke.

²² Enzo Calani (a cura di), *In memoriam Joseph Beuys. Necrologi, articoli, discorsi*, Interationes, Bonn 1986.

²³ Per una sintesi del pensiero di Beuys in relazione in particolare all'ecologia ed al progetto *Difesa della Natura*, si rimanda al testo di Lucrezia De Domizio Durini, *Beuys Voice*, Electa, Milano 2011.

addirittura come candidato del Partito dei Verdi in Parlamento (1979). In sintesi Beuys rappresenta un esempio riuscito di come si possa avvicinare l'arte alla vita, la finalità primaria del gruppo Fluxus, movimento internazionale al quale aveva tra l'altro preso parte, stringendo rapporti con George Maciunas e Nam June Paik. Un esempio di tale finalità è riscontrabile nell'azione portata avanti all'interno della Documenta 5 (1972) quando si era pazientemente messo a disposizione del pubblico per tutti i cento giorni di durata della manifestazione, rispondendo alle domande e illustrando le sue teorie sui cambiamenti sociali. Una copia del catalogo dell'esposizione curata da Harald Szeemann si trova anche tra i libri che Marzona ha donato alla Kunstbibliothek di Berlino.²⁴

Proprio all'interno del fervente clima di Düsseldorf, Marzona sviluppò quindi la sua cultura artistica²⁵, intessendo rapporti, tra gli altri, con Blinky Palermo, Bernd Lohaus e con il pittore Konrad Lueg (1939-1996), meglio conosciuto come Konrad Fischer [fig.4] che aprì l'omonima galleria nell'ottobre del 1967 con una personale di Carl Andre²⁶. L'artista americano ricorda in questo modo quell'avventurosa esperienza, la prima di una serie di altre collaborazioni con il gallerista:

Some time in the middle of 1967 Kaspar Koenig asked me if I would have a show in the new gallery Konrad Fischer was opening in Düsseldorf. Sol LeWitt had been the first choice but he couldn't make it. Konrad didn't have enough money to pay for the shipping and insurance of any artwork so he sent me the cheapest New York- Düsseldorf Lufthansa ticket that was the luckiest trip I ever made.²⁷

Andre prosegue sottolineando sempre la scarsità di risorse economiche di cui disponeva all'inizio Fischer, scarsità che si accompagnava però ad una profonda

²⁴ Segnatura NB Marzona 1 2385, Kunstbibliothek, Berlino.

²⁵ Come egli stesso ha dichiarato nell'intervista rilasciata a Hans-Michael Herzog in *"If you want to grasp this art, you need to make an effort"* in *Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Palais Lichtenstein 14 giugno - 17 settembre 1995, p. 29.

²⁶ Si rimanda, per ulteriori informazioni riguardo alla programmazione della galleria, al testo di cui Marzona è editore: *Ausstellungen bei Konrad Fischer: Düsseldorf, oktober 1967 - oktober 1992*, Edition Marzona, Bielefeld 1993. Un altro curioso parallelismo e in qualche modo un tributo post mortem è rintracciabile nella dedica 'A Konrad Fischer' della mostra della collezione a Roma, curata da E. Coen, M. Codognato, A. Kohlmeyer.

²⁷ Carl Andre, *Footnote to a 25 years old gallery*, in Dorothee Fischer, *Ausstellungen bei Konrad Fischer: Düsseldorf, oktober 1967-oktober 1992*, Edition Marzona, Bielefeld 1993, pagina non numerata.

convinzione nei confronti di quella attività. Andre offre una descrizione della galleria e dell'approccio informale ma perentorio del gallerista:

Konrad didn't have enough money to rent a proper gallery space so he took a disuse alley that ran like a tunnel through a tenement block in altstadt, blocked with glass doors wired fluorescent lights from end to end overhead. When I arrived he handed me a brush&can of paint and said: Carl the sooner you paint the sooner you can install your work.²⁸

In questo modo, con la personale dell'artista statunitense [fig. 5], ebbe inizio un'esperienza destinata ad influenzare il mondo dell'arte e del collezionismo, non soltanto il caso specifico affrontato in questo studio²⁹. Infatti Fischer sostenne e rappresentò il canale principale di diffusione e penetrazione delle tendenze statunitensi in Europa, dall'arte minimale all'arte concettuale, e la sua galleria divenne ben presto un luogo irrinunciabile per entrare in contatto con tali tendenze. Sotto la guida del gallerista che poi gli rimarrà amico fino alla scomparsa, avvenuta nel 1996, Marzona inizia a raccogliere le prime opere d'arte, rapportandosi con gli artisti della sua generazione, appartenenti ai movimenti dell'arte concettuale, arte povera, land art e minimalismo. Questa essenza plurima, che non risponde a criteri eminentemente formali oppure di provenienza geografica, caratterizza la collezione che sembrerebbe per questa ragione composta da diverse collezioni; come del resto avviene all'interno dell'archivio, che ingloba archivi dalle varie provenienze. Ma quale fu la prima opera che Marzona comprò e diede avvio alla raccolta? Come ricorda lo stesso collezionista, si trattava di un piccolo quadro (34 x 34 cm, 50 x 50 cm con la cornice): un monocromo bianco dell'artista americano Robert Ryman, realizzato nel 1974 [fig.7]. Anche in questo caso la storia di Marzona incrocia quella della galleria Fischer: Ryman aveva infatti avuto ben tre esposizioni a Düsseldorf, nel 1968, nel 1969 e nel 1973. Come ricorda il collezionista in seguito all'acquisto:

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Il ruolo cruciale di Konrad Fischer per la penetrazione degli artisti concettuali americani è discusso appropriatamente della dissertazione di Sophie Richard, op.cit. .

La mia famiglia era scioccata perché era un dipinto tutto bianco. (...) Credo che abbiano pensato “sei pazzo?”. (...) Oggi diresti che non è costato nulla ma al tempo pagai trecento dollari ed era una cifra considerevole.³⁰

Untitled è composto da un quadrato ricoperto da una pellicola sottile di PVC che, incurvandosi leggermente sui bordi proietta ombre diafane sulla superficie. La ricerca di Ryman si concentra su diversi tipi di pigmento bianco - caseina, gouache, olio, enamelac, gesso, acrilico - che poneva su una vasta serie di supporti - giornali, garza, carta, cartone ondulato, lino, iuta, fogli di fiberglass, alluminio, acciaio, rame ecc.

Questo ha ammantato di puro positivismo la sua opera, vista come una somma di una serie di operazioni passate che possono venire ricostruite nel presente attraverso l'evidenza. E' così che è intesa, sia come materia pura sia come stadi della sua evoluzione dispiegata nel tempo.³¹

Il materiale plastico bianco di *Untitled* riveste, occulta e ridefinisce il profilo della cornice, rendendo l'opera a tutti gli effetti un oggetto privo di illusione prospettica. Oltre agli artisti della sua generazione, appartenenti alle correnti dell'arte concettuale, arte povera, land art e minimalismo, Marzona inizia ad interessarsi anche di avanguardie di primo Novecento, compiendo un percorso a ritroso, collezionando libri e oggetti d'arredo degli anni Venti e del Bauhaus nello specifico, di cui possiede anche una ricchissima documentazione fotografica.³²

Fischer rivestì inoltre un ruolo essenziale anche nell'avvio del progetto di Verzeznis, come ricordato dal collezionista:

Konrad era spesso a Verzeznis. Gli piaceva il luogo, veniva per un'intera settimana a rilassarsi e cercare funghi. Un giorno mi disse “Egidio, devi realizzare qualcosa con gli amici artisti perché hai tanto spazio: facciamo qualcosa!”. E telefonò immediatamente Bruce Nauman. A

³⁰ Intervista a Egidio Marzona, Berlino 26 novembre 2009.

³¹ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloch, *Arte dal Novecento. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna 2006, p. 402-403. (titolo originale: *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004).

³² Si rimanda al testo *Bauhaus Photography*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 1985, che contiene appunto le riproduzioni delle foto che appartengono a Marzona.

quel tempo aveva questo monumentale progetto: la piramide. Konrad gliela chiese e Bruce disse “Ok. Facciamola”. E l’abbiamo costruita.³³

Come verrà illustrato nel capitolo che segue, *Truncated Pyramid Room* 1982-1990 è la prima opera costruita e collocata a Verzegnis, il cui progetto, un disegno risalente al 1982, era stato sottoposto da Bruce Nauman per la rassegna decennale di scultura di Münster del 1987. L’Art Park di Verzegnis riassume ed esemplifica l’apertura internazionale del collezionista per la compresenza di artisti statunitensi ed europei e l’attenzione particolare rivolta agli scambi ed ai dialoghi che artisti della medesima generazione, anche se nati in contesti geografici e culturali differenti, avevano modo di portare avanti durante fortunate occasioni espositive. Come ricorda Marzona, da testimone diretto, quel decennio così intenso?

Era molto più facile negli anni Sessanta. Era come una famiglia. C’era questo piccolo gruppo di collezionisti e gallerie. Circa duecento persone in tutto.³⁴

Si trattava dunque di un gruppo abbastanza ristretto di persone che condividevano le stesse esperienze espositive e si interessavano, quindi, anche ai medesimi artisti e movimenti. Un gruppo al cui centro stava proprio Konrad Fischer. Gli stessi termini scelti da Marzona per descrivere il sistema delle arti degli anni Settanta sono stati scelti anche da un altro collezionista, Anton Herbert, che in questo modo delinea quel determinato frangente storico:

It was like a family. You went to an opening and there was nobody. There were the artist, the gallerist and three or four crazy people. There was so much to say and to do with this art, but no one was listening. Today, the contemporary art world is blown to a level of stupid crazyness and materialism. At that time, everyone was against it.³⁵

³³ Intervista a Egidio Marzona, Berlino 18 novembre 2009.

³⁴ Intervista a Egidio Marzona, Berlino 26 novembre 2009.

³⁵ Dichiarazione contenuta in un articolo di Alan Riding, *Atypical Collectors With Art to Share*, in “The New York Times”, 21 febbraio 2006, apparso in occasione di una mostra della Collezione Herbert, organizzata dal MACBA di Barcellona dal titolo *Public Space/Two audiences. Obras y documentos de la Colección Herbert. Inventaire*. L’articolo è consultabile online sul sito del giornale: <http://www.nytimes.com/2006/02/21/arts/design/21ghen.html>

Anton e la moglie Annick sono stati capaci di ascoltare ciò che gli artisti sul finire degli anni Sessanta volevano comunicare. In questi termini i coniugi di Gand vengono descritti da Jan Debbaut:

The Herberts began collecting at a time when art had clearly taken a new direction, with pioneering exhibitions such as Harald Szeemann's *When Attitudes become Form* in the Kunsthalle Bern and ICA London or Wim Beeren's *Op Losse Schroeven* in the Stedelijk Museum in Amsterdam. In Belgium, the work of Marcel Broodthaers and the artists protests and occupation of the Palais des Beaux-Arts in Brussels had announced the new era.³⁶

Altra galleria di riferimento per Marzona, anche se in misura minore rispetto a quella di Fischer, era quella di Heiner Friedrich, nella sua sede di Monaco - aperta già nel 1965 - e in quella di Colonia - aperta successivamente, nel 1970. Una delle esperienze chiave per il collezionista si svolse proprio in quest'ultima sede.

I remember attending a Gilbert & George performance without being at all prepared for it. I think it was their first or one of the first appearances in Germany at the Heiner Friedrich Gallery in Cologne. I was spellbound by their performance! At first, I just sat down, I was amused and also surprised because these people seemed like automata to me. For quite some time I was unable to decide whether they were real-life people or mechanical robots. All this enhanced by the strange combination with monotonous, repetitive music, some hit song from the twenties. And then I sat there for three hours, got into a trance and was hardly able to tear myself away.³⁷

Si trattava proprio della mostra di apertura della nuova sede a Colonia che, nel mese di ottobre del 1970, ospitò due *performance* del duo inglese: *Underneath the Arches*, *Singing Sculptures* e *Frozen into Nature for your Art*.³⁸ Tre video del duo inglese fanno parte della collezione: *In the Bush*, *Gordon's Makes Us Drunk* e *A Portrait of the Artists as Young Men* [fig.6], realizzati nel 1972 ed esposti per la prima volta nello stesso anno presso la Videogalerie di Gerry Schum a

³⁶ Jan Debbaut, *Subjective choice, personal vision*, in *Selected Works from the Collection of Annick & Anton Herbert*, catalogo d'asta Christies 9 novembre 2011 n. 2625, Manson & Woods Ltd., New York 2011, p. 18.

³⁷ Hans-Michael Herzog/Egidio Marzona, *If you want to grasp this art you need to make an effort* in *Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Palais Liechtenstein, Vienna 14 giugno - 17 settembre 1995, Vienna 1995, pp.36-37.

³⁸ Sophie Richard, op.cit., p. 384.

Düsseldorf, che dal 1971 al 1973 aveva come domiciliata la galleria di Fischer.

1.3. Rapporti con altri collezionisti: Martin e Mia Visser

Il libro di Panamarenko fu pubblicato da Marzona nel 1975, quindi a seguito della celebre partecipazione alla Documenta 5 (1972), in cui presentò il dirigibile *The Aereomodeller*, la cui realizzazione lo aveva impegnato dal 1969 al 1971. All'interno del libro è possibile individuare diverse fotografie di opere di grande formato dell'artista ambientate nell'hangar/studio [fig. 13], generosamente concessogli dai coniugi Martin e Mia Visser a Bergeijk in Olanda. In questo capannone Panamarenko poteva dedicarsi alla costruzione delle sue fantasiose macchine, le quali, in effetti, spesso richiedevano molto spazio, come nel caso dell'opera presentata a Documenta. Panamarenko visse per diverso tempo con i Visser, fino al 1977 anno in cui Mia morì prematuramente. I coniugi Visser rappresentano un altro capitolo rilevante per la storia del collezionismo del Dopoguerra in Europa. La loro raccolta d'arte sarà in parte venduta e in parte donata, già a partire dalla fine degli anni Settanta, con la morte di Mia, con tutta una serie di successive aggiunte fino al 2000 al Kröller-Müller Museum di Otterlo.

I coniugi Visser presentano delle similitudini con l'approccio collezionistico di Marzona che conoscevano, tra l'altro, personalmente. Come viene ricordato da Marzona stesso:

Ero molto vicino a Mia, la prima moglie di Martin. Morì molto presto ed era come una seconda madre di Panamarenko. Eravamo un bel trio: Mia, Panamarenko e io. I Visser possedevano questa bella casa progettata da Rietveld e Van Eyck, era una buona combinazione di questi due architetti. Mia a quel tempo aveva anche una galleria ad Amsterdam, fece molte cose con Beuys, un multiplo molto importante.³⁹

³⁹ Intervista a Egidio Marzona, Berlino 18 novembre 2009.

La galleria in questione era la Galerie Seriaal di Amsterdam. I Visser iniziarono la loro collezione acquistando opere del gruppo Cobra, quindi si interessarono al Nouveau Réalisme e ad artisti italiani come Lucio Fontana e Piero Manzoni, comprando questi pezzi presso la Galleria Wide White Space di Anversa, gestita da Anny De Decker e Bernd Lohaus. Inoltre frequentavano la galleria di Konrad Fischer, dal quale acquisiranno ben quarantacinque opere documentate sia nel catalogo del Museo⁴⁰, sia nello studio di Richard⁴¹. Ad esempio, dopo aver visitato la mostra inaugurale di Andre presso la galleria Fischer, avevano commissionato un'opera appositamente per la loro casa, *Square piece (for Mia and Martin Visser)* realizzata nel 1967. I Visser e Marzona, frequentavano lo stesso circolo di artisti e gallerie e portavano avanti le loro attività con alcuni punti di contatto. Prima di tutto ricercando un rapporto diretto con gli artisti, che spesso venivano invitati a risiedere e produrre installazioni *site-specific* per casa Visser, progettata tra il 1954 ed il 1955 da G. T. Rietveld⁴², come nel caso di Daniel Buren che sceglie il muro principale della biblioteca e vi realizza, nel 1969, una pittura murale di strisce verdi e bianche. Buren realizza un'intervento dello stesso tipo anche per la casa di Marzona a Verzegnis, scegliendo le arcate della scala che conduce al piano superiore, sottolineandole con strisce gialle e bianche.

In secondo luogo la cronologia d'interesse e gli artisti prescelti ricorrono in entrambe le collezioni: si tratta degli anni Sessanta e Settanta del Novecento e in particolare modo della produzione di artisti della loro stessa generazione. Anche nel caso dei Visser, infine, le adiacenze naturali della loro abitazione, come nel caso dell'Art Park, diventeranno luoghi - predisposti dal collezionista - dove si eserciteranno gli artisti:

⁴⁰ Paula van den Bosch, *The Collection Visser at the Kröller- Müller Museum*, Museum edition, Otterlo 2000.

⁴¹ Sophie Richard, op.cit., pp. 190-193.

⁴² Casa Visser subirà successive modifiche al progetto originale di Rietveld, atte ad ospitare la collezione in continua crescita. Le varie fasi di costruzione e ampliamento dell'immobile, inclusi i lavori proseguiti da Aldo Van Eyck sono sintetizzate nel numero monografico dal titolo *Gerrit Th. Rietveld: Casas/Houses*, in "2G - Revista internacional de arquitectura", n° 39-40, Barcellona 2006.

To enable Richard Long to carry out a large slate piece he [Martin Visser] bought a patch of woodland. Other artists have realized works in and around the house.⁴³

Quindi, anche nel caso rappresentato dai Visser con l'opera di Long *Sculpture* del 1972 - ancora una volta un artista presente anche nella collezione Marzona - si assiste ad una dilatazione della superficie espositiva della collezione, che inizia a comprendere anche le pertinenze naturali quali giardini e boschi.

The Visser were immediately in sympathy with Long and his Land Art. In 1969 they financed the distribution of his small publication *Dartmoor January 10*. A sculpture by Richard Long for Martin and Mia Visser, Bergeijk [fig. 14] The book contains a series of photographs on the themes of marks made by nature and humans in the landscape.⁴⁴

Nella seconda pagina del libro [fig.15], anch'esso facente parte della biblioteca di Marzona⁴⁵, si legge: "Sponsored by Martin a. Mia Visser, edited by Fernesehgalerie Gerry Schum (R. Long is represented by K. Fischer Düsseldorf)". Nella terza pagina trova invece posto una breve presentazione:

Richard Long's sculpture for Martin and Mia Visser was conceived for the purpose of photographic reproduction. Richard Long made a system of trenches, which was created according to special camera views. Seen from these camera views relations become evidente between marks in the landscape such as stone-walls, water-falls, lanes and Long's trenches. The collectors Martin and Mia Visser aquired Richard Long's work as a photographic reproduction for publication in an edition of 500 issues.

According to Richard Long's idea the photographs in hand do not have the function of a documentation: it is the 'sculpture made for Martin and Mia Visser'.

Dunque il libro non rappresenta una documentazione dell'intervento di Long nel paesaggio, destinato a non durare e ad essere progressivamente cancellato dagli inevitabili cambiamenti subiti dal territorio nel tempo, quanto un monumento cartaceo alla scultura, all'azione dell'artista realizzata rivolgendosi in maniera privilegiata allo sguardo della camera e dei suoi collezionisti, i Visser.

⁴³ Carel Blotkamp, *The responsibility of the private collectors*, in Paula van den Bosch, *The collection Visser at the Kröller- Müller Museum*, Otterlo 2000, p. 20.

⁴⁴ Ivi, p. 248.

⁴⁵ Segnatua NB Marzona 1 1161. Kunstbibliothek, Berlino.

Ancora una volta il nome di Fischer ricorre, come figura al centro del sistema delle arti in Europa, tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta. Questo dato sottolinea nuovamente gli stretti rapporti tra i collezionisti e i medesimi galleristi, e permette di comprendere un panorama più ampio in termini di ricorrenze degli stessi artisti nelle diverse collezioni. Questi rapporti venivano intessuti e rafforzati nel corso delle occasioni espositive anche di richiamo internazionale, dalla Biennale di Venezia alla Documenta di Kassel. Del resto la frequentazione delle medesime mostre si rispecchiava nel gusto dei collezionisti e orientava le loro acquisizioni, come ha di recente sottolineato Antonello Negri nell'introduzione alla sua storia delle esposizioni:

Per costruire una storia dell'arte dai contorni più solidi, sembra meglio partire da punti d'appoggio sicuri, come in qualunque disciplina storica. Uno di questi, per l'arte contemporanea, è costituito dai momenti nei quali le opere sono presentate alla visione pubblica, essendo viste da tanti e acquisite da qualcuno, per sé o per un'istituzione (un museo, per esempio).⁴⁶

L'attività collezionistica di Marzona si affinava in effetti durante le visite alle mostre organizzate di larga scala o da gallerie commerciali. I momenti espositivi - ai quali si riferiscono Negri nell'estratto sopra riportato, Marzona in relazione alla performance di Gilbert & George, ma anche Herbert e Debbaut - rappresentano per i collezionisti insostituibili occasioni di conoscenza sul campo delle opere e degli artisti e di identificazione di un gusto ricorrente tra le collezioni, anche di tipologia delle opere.

Oltre alle opere d'arte propriamente dette, come ricordato da De Decker, Marzona mette insieme *ephemera*: libri d'artista, cataloghi, inviti di mostre, *posters*⁴⁷. Come ha sottolineato il gallerista genovese, proprietario della Galleriaforma, Paolo Minetti, l'agente di Marzona in territorio italiano:

L'aspetto della documentazione è stato un suo interesse sin dall'inizio. Con questo approccio è riuscito ad approfondire anche il contesto in cui ogni singola opera è nata ed è stata presentata, a

⁴⁶ Antonello Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 1.

⁴⁷ Parte di questo materiale è stato pubblicato nel testo di Michael Lailach, *Printed Matter. Die Sammlung Marzona in der Kunstbibliothek. The Marzona Collection at the Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin - Stiftung Preußischer Kulturbesitz*, 2005.

partire dai carteggi per arrivare alle pubblicazioni e ai cataloghi. Il collezionista medio si avvicina a questo aspetto del mondo dell'arte in genere più tardi quando, ad esempio, si trova ad aver bisogno di un documento come il certificato di autenticità. L'approccio di Marzona può essere definito globale perché parte dall'aspetto archivistico per arrivare, in alcuni casi, alla commissione e alla realizzazione dell'opera – specie nei casi in cui questa è di grandi dimensioni o pensata per un ambiente specifico.⁴⁸

Egidio Marzona rappresenta per questa ragione il tipo di collezionista allineato con le correnti artistiche emerse attorno al Sessantotto, le neoavanguardie che, conscie della lezione delle avanguardie di primo Novecento, spostano progressivamente l'attenzione dall'oggetto-arte all'idea che sta alla base della produzione artistica⁴⁹. L'opera d'arte può trovare forma e spazio attraverso diverse manifestazioni spesso dalla durata ridotta, o che possono essere ricostruite e perpetuate solo attraverso la documentazione dell'atto o del processo investigati, ed espandersi verso territori che non le appartenevano prima, fuoriuscendo dagli spazi tradizionalmente deputati all'arte, andando al di fuori dei limiti artificiali del *cubo bianco*⁵⁰, come dimostrato dalla scultura di Long realizzata per i Visser. Dall'opera d'arte conclusa e realizzata per mano dell'artista si passa quindi a interventi che possono essere realizzati da altri, sotto la supervisione dell'artista oppure addirittura in mancanza dello stesso, seguendo le sue istruzioni o progetti. L'opera può anche non trovare una realizzazione materica, arrestandosi per sempre allo stadio di progetto, come scriveva nel 1969 Lawrence Weiner, uno tra gli artisti concettuali meglio rappresentati all'interno della collezione e dell'Art Park:

1.The artist may construct the piece

2.The piece may be fabricated

*3.The piece need not to be built.*⁵¹

⁴⁸ Intervista scritta a Paolo Minetti, febbraio-marzo 2012.

⁴⁹ Sull'arte come idea e sul concetto di dematerializzazione dell'opera d'arte degli artisti concettuali si rimanda al volume di Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2003, pp. 26-53 e pp. 102-122.

⁵⁰ Sul concetto di cubo bianco si rimanda ai quattro saggi di Brian O'Doherty contenuti nella raccolta dal titolo *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space (Expanded edition)*, University of California Press, 1986.

⁵¹ In Gerti Fietzek, Gregor Stemmerich, *Having been said. Writing & Interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, Hatje Cantz, Ostfildern 2004, p. 21.

Il documento - fotografia, testo o disegno che sia - riveste quindi un ruolo fondamentale tanto per lo storico, quanto per il conservatore o il curatore che decidono di fare o replicare una data opera⁵².

1.4. Un mosaico di archivi

La medesima eterogeneità che trova riscontro all'interno della collezione Marzona a causa della compresenza di diversi movimenti - arte concettuale, arte povera, minimalismo, land art - trova il suo corrispettivo all'interno dell'archivio conservato oggi presso la Kunstbibliothek di Berlino. Diverse sono infatti le provenienze dei documenti alle quali è possibile risalire e che sono capaci di rendere conto delle frequentazioni del collezionista. Si tratta principalmente di galleristi - Konrad Fischer, Massimo Minnini, Franco Toselli, John Weber, Maria Gloria Biccocchi - del direttore della rivista *Flash Art*, Giancarlo Politi, e di un critico d'arte militante, Tommaso Trini.⁵³ Uno dei galleristi italiani con i quali era in contatto era il già ricordato Paolo Minetti, che ricorda:

⁵² Per un inquadramento del tema si rimanda alla raccolta di interviste curata da Maria Eichhorn, *The artist's contract. Interviews with Carl Andre, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegel, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*, Walther König, Köln 2009. Un esempio in tal senso è stato avanzato da Daniel Birnbaum che, per la Biennale di Venezia del 2009 *Fare Mondi*, ha deciso di ricostruire all'interno del Padiglione centrale ai Giardini un'opera di Blinky Palermo del 1976 *Himmelsrichtungen*, utilizzando per questo scopo i relativi documenti provenienti dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC). Sta emergendo all'interno di alcune esposizioni contemporanee un certa tendenza a mostrare in contesti espositivi pubblici il certificato o il contratto di opere relative all'arte concettuale che ne attestino l'autenticità - altrimenti difficilmente dimostrabile - o il progetto originario. Un esempio ancora più calzante poiché si riferisce ad una collezione privata lo si rintraccia nella mostra *The Panza Collection. Conceptual Art*, organizzata dal Mart di Rovereto, dal 25 settembre al 27 febbraio 2011, su progetto iniziale di Giuseppe Panza di Biumo. Lungo il percorso della mostra erano infatti disposte alla libera consultazione per i visitatori schede fotocopiate riproducenti documenti e certificati relativi alle opere di artisti come Lawrence Weiner o Sol LeWitt [fig.17]. Altro caso, in ordine di tempo, che affronta la tematica dei certificati degli artisti, spesso gli unici strumenti atti a validare l'autorialità e quindi l'originalità dell'opera d'arte, è offerto dalla mostra itinerante, a cura di Susan Hapgood e Cornelia Lauf, dal titolo *In Deed. Certificates of Authenticity in Art*, ospitata presso la Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia, dal 13 ottobre al 6 novembre 2011.

⁵³ La stima del critico verso Marzona e nei confronti del suo approccio al collezionismo è evidente all'interno del testo inedito che ho inserito tra gli apparati dal titolo *Tutto. La collezione ubiqua*, Allegato 6.

Con germanica precisione era venuto in Italia con l'elenco delle gallerie che, per prime, avevano fatto un certo tipo di lavoro nell'ambito artistico cui era interessato: Franco Toselli a Milano, per fare qualche esempio; Lucio Amelio a Napoli, Plinio De Martiis e Fabio Sargentini a Roma e così via. (...) Ho avuto il piacere di presentarlo a chi era nell'elenco delle persone che aveva intenzione di contattare e che conoscevo personalmente. Tra questi Giulio Paolini, Mario Merz, Robert Morris, Vito Acconci, Pier Paolo Calzolari, Massimo Minini, Vittorio Dapelo e Uberta Sannazzaro, Giovanni Battista Martini e Alberto Ronchetti, Françoise Lambert e Gian Enzo Sperone.⁵⁴

Il vastissimo materiale dell'archivio Marzona, composto all'incirca da cinquantamila pezzi non ancora inventariato,⁵⁵ si presenta suddiviso - secondo il criterio originario di Marzona e la sua urgenza di documentare secondo una visione enciclopedica - alfabeticamente per artista per quanto concerne le fotografie delle opere oppure delle mostre; per città o galleria se si tratta degli inviti delle mostre.

Durante le mie prime investigazioni all'interno dell'archivio Marzona, nel corso degli ultimi mesi del 2009, ciò che ricercavo erano, *in primis*, documenti che mi aiutassero a ricostruire le tappe salienti della costituzione della collezione, come le provenienze delle diverse opere, per tracciare in quale anno e da chi il collezionista le avesse acquisite, oppure ancora testimonianze delle relazioni tra il collezionista e gli artisti o con altri operatori del sistema dell'arte. Questo tipo di materiali era quasi del tutto assente. Ciò che mi si presentava davanti non era soltanto un archivio ma una parte della collezione stessa, una sua appendice irrinunciabile, composta da documentazione varia ma di fondamentale valore per comprendere e ricostruire quelle tendenze artistiche definite da Peter Bürger, con il termine di neoavanguardie⁵⁶. Centinaia di carte d'invito e locandine di mostre - spesso concepite dagli artisti stessi e in questo aspetto sta in loro interesse -, fotografie di opere e di allestimenti, libri d'artista e cataloghi rari testimoniavano la peculiare attenzione e sensibilità del collezionista nei confronti di questo genere di materiale. Marzona cerca di comporre quella che egli stesso definisce come

⁵⁴ Intervista scritta a Paolo Minetti, febbraio-marzo 2012. Minetti aveva introdotto Marzona anche a Maria Gloria Biccocchi, dalla quale acquisirà un intero archivio che verrà esaminato di seguito.

⁵⁵ Michael Lailach, *Printed matter. Die Sammlung Marzona in der Kunstbibliothek / The Marzona Collection at the Kunstbibliothek*, Staatliche Museen zu Berlin, Reiter Druck, Berlino 2005.

⁵⁶ Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati e Boringhieri, Torino 1990 (ed. orig. *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Francoforte 1974).

“un’enciclopedia” delle arti dal 1966 al 1978, attraverso l’assemblaggio di archivi diversi, ricomposti secondo un criterio alfabetico. L’archivio del resto, come sottolinea Carla Subrizi nel suo saggio intitolato *Storia dell’arte come archivio. Ipotesi critiche per attraversare la seconda metà del XX secolo*, è lo strumento fondamentale con il quale deve interfacciarsi lo storico, il suo necessario campo d’indagine.⁵⁷ Il termine ‘archivio’ indica prima di tutto il luogo in cui vengono depositate le tracce cristallizzate che attendono di essere indagate e messe in relazione tra loro, ma è anche un termine collegato a determinate pratiche artistiche emerse proprio a partire dalla seconda metà del Novecento, condivise da artisti quali Marcel Broodthaers, Hans Haacke⁵⁸ oppure Gerhard Richter, giusto per citarne alcuni. Marzona incarna il tipo di collezionista, come è stato sottolineato, dalla pratica allineata rispetto alle correnti artistiche che lo interessano – vi sono ad esempio all’interno della sua collezione sia opere di Broodthaers che di Haacke, come anche di altri artisti che utilizzano e riconfigurano l’archivio come pratica artistica. Marzona affianca sempre la ricerca di opere d’arte alla ricerca di materiali d’archivio relativi al periodo o al contesto espositivo nel quale quelle opere sono state prodotte e presentate. Come afferma egli stesso:

The archive is as near or rather as important as the artwork itself; I understand it as something very alive; I’m continually occupying myself with aspects of the material; I try to complete it, I classify and I put in order... and I consider the archive not only a system of rules, information and classifications, but it has materiality and beauty.⁵⁹

All’interno dell’archivio Marzona a Berlino, vi è un fondo relativo all’attività di una galleria italiana aperta nel 1973 da Maria Gloria Biccocchi a Firenze,

⁵⁷ In Emanuela De Cecco (a cura di), *Arte-mondo. Storia dell’arte, storie dell’arte*, Postmedia, Milano 2010, pp.83-92.

⁵⁸ Si rimanda in merito alle considerazioni di Cristina Baldacci, *Ripensare l’archivio nell’arte contemporanea. Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke*, tesi di dottorato in Storia dell’architettura e della città, scienze delle arti, restauro Scuola di Studi Avanzati in Venezia, relatore prof.ssa Angela Vettese, anno accademico 2010/2011

⁵⁹ Michael Lailach, *Printed matter. Die Sammlung Marzona in der Kunstbibliothek. The Marzona Collection at the Kunstbibliothek*, Staatliche Museen zu Berlin-Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlino 2005, p. 8.

art/tapes/22.⁶⁰ Il fondo consente una ricostruzione ed una ricontestualizzazione storica dell'attività della pionieristica galleria - come la dicitura stessa suggerisce specializzata nella produzione di videotapes d'arte - e di testimoniare il ruolo determinante svolto da Bicocchi sia per la conoscenza, penetrazione e diffusione della videoarte in territorio italiano, sia per la valorizzazione di questo nuovo *medium*, le cui potenzialità erano al tempo ancora tutte da indagare.

Nel panorama molto eterogeneo dell'archivio messo insieme dal collezionista, al fondo Bicocchi è stato riservato un trattamento particolare: si tratta infatti dell'unico archivio che Marzona abbia deciso di mantenere indiviso, così come l'ha acquisito da Bicocchi. Questa scelta dimostra una certa lungimiranza e presa di coscienza del materiale che, effettivamente, fa capo ad un unico progetto: quello appunto della breve stagione di art/tapes/22⁶¹. Le circa duecento matrici prodotte o distribuite da art/tapes/22 furono acquisite, tra il 1976 ed il 1977 all'indomani cioè della chiusura per motivi economici della casa di produzione, dall'ASAC che era al tempo diretta da Wladimiro Dorigo. Come attesta una lettera, datata 14 giugno 1976, inviata da Bicocchi all'artista americano Chris Burden per dare comunicazione dell'imminente trasferimento:

Dear Chris, I am now able to confirm that our archives will shortly be transferred to the Biennale of Venice as we are closing art/tapes/22 studio for financial reasons. We are very proud that our work over the last three years will be absorbed by our most important institution of contemporary art, and that all the works of the artists presented in our catalogue will be inserted in such a vast archive as that of the Biennale of Venice.⁶² [fig.17]

⁶⁰ Un sentito ringraziamento all'archivista del fondo Egidio Marzona presso la Kunstbibliothek, dott. Michael Lailach, per l'assistenza ed i consigli forniti nel corso delle ricerche.

⁶¹ I testi fondamentali di riferimento sulla storia di art/tapes/22 ai quali rimando sono le memorie della gallerista Maria Gloria Bicocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa dentro le quinte dell'arte '73-'87. Art/tapes/22*, Edizioni del Cavallino, Venezia 2003 ed i risultati della campagna di restauro promossa dall'Università di Udine in collaborazione con l'ASAC Cosetta Saba (a cura di), *Arte in videotape: Art/tapes/22, collezione ASAC La Biennale di Venezia*. Conservazione, restauro, valorizzazione, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2007. Sono in corso di pubblicazione gli atti del convegno, a cura di Anna Mazzanti, svoltosi il 26 e 27 maggio 2011 presso la Pinacoteca civica di Follonica dal titolo *art/tapes/22. Alle origini della sperimentazione video in Toscana*.

⁶² Lettera dattiloscritta e firmata da Maria Gloria Bicocchi indirizzata a Chris Burden, su carta intestata art/tapes/22, datata 14 giugno 1976 (Archivio Egidio Marzona, fondo Maria Gloria Bicocchi, Kunstbibliothek, Berlino). Nella seconda pagina della lettera trova spazio un *agreement* che l'artista doveva rinviare compilato a Bicocchi, in cui si legge "date..., Dear Maria Gloria, I agree to my tape/s being transfered to the archive of the Biennale of Venice and that they be

Per ‘archivio’ all’interno della lettera a Burden, Bicocchi intende però l’archivio dei video prodotti o distribuiti da art/tapes/22 e le informazioni che aveva messo insieme (recensioni, articoli di giornale, cataloghi ecc.), non le corrispondenze con gli artisti. Bicocchi aveva infatti venduto tutte le matrici dei video in blocco all’ASAC, non basando la propria scelta su considerazioni economiche ma con lo scopo di preservare il più possibile l’integrità del progetto. Attraverso il canale di Marzona, che ha inglobato le corrispondenze nel suo archivio a metà degli anni Novanta, queste furono definitivamente trasferite nel 2002 a Berlino, anno in cui una parte consistente della collezione fu acquistata dai Musei di Stato della città. Proprio in quel momento le corrispondenze furono trasferite dalla dimora del collezionista e dal suo archivio privato all’attuale collocazione. A questo punto occorre ricostruire le circostanze nelle quali si sono conosciuti Bicocchi e Marzona.

Ho conosciuto Egidio Marzona tramite Paolo Minetti, un amico gallerista genovese. [...] Ho chiamato Paolo e ho detto ‘devo vendere qualcosa assolutamente’ e Paolo mi ha risposto ‘ti porto la persona giusta’. Ed è arrivato Egidio. Due o tre volte, occasioni durante le quali Egidio andava a frugare... frugava tantissimo tra tutti i miei libri, appunti, documenti, dischi. Cose acquistate in giro per il mondo, oggi rare. Mi diceva ‘Vorrei anche questo’. Alla fine ha preso tante cose, è comunque meglio che rimanga tutto insieme. È una persona profonda che ama l’arte e questo è l’importante, altrimenti le mie lettere non gliele avrei mai date.⁶³

Bicocchi riconosce il fatto che Marzona sia il tipo di collezionista:

estremamente attento non solo al valore delle opere ma anche a tutto quello che le ha precedute, prodotte in qualche modo, così frugando fra i miei documenti, appunti, libri, ha trovato tante cose che sicuramente, data la precarietà della mia vita in quel momento e data l’importanza dei documenti spesso autografi, sarebbero stati più al sicuro con lui.⁶⁴

Alla fine delle ricerche di Marzona a casa di Bicocchi, il collezionista acquistava delle opere e l’ex gallerista gli cedeva, in maniera forfetaria, anche i

utilised within the limits of their statute. I hope that you together with your collaborators, will continue with the distribution as you have until now. With best wishes, signed

⁶³ Intervista scritta a Maria Gloria Bicocchi, novembre-dicembre 2010.

⁶⁴ *Ibidem*.

documenti, tra quelli ancora in suo possesso, relativi all'attività di art/tapes/22. L'ASAC aveva manifestato un atteggiamento di segno opposto rispetto a quello di Marzona: non era mai emerso un grande interesse - almeno a detta di Bicocchi - nei confronti della documentazione di accompagnamento delle opere che erano passate sotto il controllo dell'istituzione: quella documentazione fu riconfigurata inserendo i materiali all'interno dei fascicoli dei vari artisti. Per molto tempo l'archivio non si occupò dei video che giacevano nascosti a rischio della loro conservazione. Soltanto sotto la direzione di Giorgio Busetto, e con la collaborazione dell'Università degli Studi di Udine, venne portato avanti nel 2006 un progetto di necessario restauro delle matrici.⁶⁵ Bicocchi dal canto suo, pensava che avrebbe tenuto le corrispondenze con sé per sempre, come delle corrispondenze private. Proprio a causa dell'attuale collocazione delle lettere, chi intendesse compiere oggi una ricerca presso l'ASAC attorno a Bicocchi, rimarrebbe deluso per la pochezza del materiale consultabile, perché il resto è ancora secretato.⁶⁶ Tra i documenti accessibili presso l'ASAC, mi è stato accordato il permesso nel dicembre del 2010, di visionare un progetto di poche pagine, nel quale è ben distinguibile la grafia di Bicocchi, scritto su carta intestata art/tapes/22, inerente un'esposizione del 1976⁶⁷, dedicata interamente ai *videotapes*, corredata da una minuziosa *checklist* con le varie provenienze dei video, un discreto numero dei quali realizzato proprio da art/tapes/22, nel corso della sua breve stagione. Nel novembre del 2011, molti dei video realizzati originariamente da art/tapes/22 confluiscono nella selezione operata dalla curatrice Bice Curiger, per la mostra *Video Medium Intermedium* presso Cà Giustinian, resa possibile anche grazie al restauro delle matrici di proprietà dell'ASAC attuato dall'Università di Udine.

Il ruolo svolto da Maria Gloria Bicocchi attraverso la galleria e casa di produzione art/tapes/22, e la portata delle sue attività nel panorama artistico

⁶⁵ Cosetta Saba, op. cit..

⁶⁶ Si rimanda sulla vicenda al testo di Veronica Collavini dall'eloquente titolo *Amnesie italiane. Lo strano caso di art/tapes/22*, contenuto nel numero a cura di Silvia Bordini, *Videoarte in Italia*, "Ricerche di Storia dell'arte", numero 88, Carrocci editore, Roma 2006.

⁶⁷ Fondo storico Arti Visive b.250 fascicolo Progetto Sezione Videotapes (curata da Bicocchi). Il documento consta di quattro pagine di progetto e di tre pagine di elenchi di videotapes con le varie provenienze (art/tapes/22 Firenze, Ursula Wevers Colonia, Castelli Sonnabend New York, oppure direttamente per concessione degli artisti). I miei ringraziamenti alla dott.ssa Elena Cazzaro dell'ASAC, per la disponibilità e l'efficienza.

italiano dell'inizio degli anni Settanta, è assolutamente centrale e può trovare una sintesi in relazione alla vicenda di *Unisono* (1974),⁶⁸ primo e unico video realizzato da Giulio Paolini⁶⁹. Infatti la tenace gallerista è riuscita ad avvicinare Paolini alle tecnologie allora disponibili e a cimentarsi con un *medium* che fino ad allora mai impiegato⁷⁰ e che in effetti non utilizzerà in altre occasioni. Anche per Kounellis vale lo stesso discorso dato che grazie a Bicocchi realizzò, nel 1973, *Senza titolo*: una sorta di *tableau vivant* in cui l'artista cela il proprio volto con una maschera del teatro tragico classico, mentre al suo fianco arde una candela.

Inoltre Bicocchi lavorava per costruire una piattaforma quanto mai aperta e internazionale in cui video di vari artisti potessero dialogare, come lei stessa ha esplicitato in una proposta espositiva veneziana del 1976 conservata presso l'ASAC, che sembra risuonare nel recente progetto allestitivo di Bice Curiger⁷¹.

⁶⁸ Ecco come descrive l'artista stesso il video: "Novantadue opere, datate dal 1960 al 1974, dimenticano la loro immagine originale e tendono a identificare, nello "spazio" di un minuto, una dimensione abituale e sconosciuta: quella di un quadro." In Giulio Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino 1975, pp.90-91. Recentemente ecco quanto invece dichiarato dall'artista in risposta ad una mia richiesta di chiarimento sul video (email, ricevuta in data 16 febbraio 2011):

"Gentile Eleonora, credo che qualche prima notizia riguardo al mio video *Unisono* l'abbia già ricevuta da Maddalena Disch, responsabile del mio Archivio e autrice del Catalogo Ragionato. Da parte mia, mi limito a confermare come il video altro non fosse se non la possibilità di condensare -nella dimensione di un tempo sintetico e simbolico (la durata di un minuto)- qualcosa che già si era "naturalmente" svolto nei termini di un tempo cronologico ed esteso (quattordici anni). Ovvero tutte le opere che avevo materialmente realizzato, una dopo l'altra, lungo il percorso della mia attività fino a quel momento. Una curiosità relativa a quell'esperienza è che a quell'epoca, nel laboratorio Art/Tapes/22 a Firenze, lavorava un giovanissimo esperto di quella tecnica allora così nuova, un certo Bill Viola..."

I migliori saluti e auguri per la Sua ricerca, Giulio Paolini."

⁶⁹ Per una ricostruzione documentale della vicenda legata alla realizzazione del video di Paolini si veda Eleonora Charans, *Serendipity matters. L'archivio Marzona e il fondo Maria Gloria Bicocchi*, in Anna Mazzanti (a cura di), *Alle origini della sperimentazione video in Toscana*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2012 (in corso di stampa). Desidero ringraziare Giulio Paolini e Maddalena Disch (archivio Giulio Paolini) per l'assistenza fornitami.

⁷⁰ Riporto la prima lettera di invito indirizzata a Paolini:

Caro Giulio, sono stata invitata ad organizzare una mostra itinerante in 5 musei in California, presentata da David Ross, direttore del Long Beach Museum of Art. La mostra sarà a gennaio, e si articolerà presentando 7 artisti europei a Firenze e 7 artisti americani a Firenze. Gli artisti europei saranno: D. Buren, J. Beuys, C. Boltanski, J. Kounellis, V. Pisani e, spero, te. Inoltre, ma devo per questo vedere Ileana Sonnabend in questi giorni, includere anche Gilbert & George. Il catalogo, edito dal Centro Di, dovrà andare in stampa con notizie abbastanza precise sui video tapes a fine settembre. Sono a tua disposizione per qualsiasi chiarimento, ed attendo urgentemente una tua risposta. Con amicizia, Maria Gloria Bicocchi.

Lettera dattiloscritta inviata e firmata da Maria Gloria Bicocchi indirizzata a Giulio Paolini, datata 6 settembre 1974, (Archivio Egidio Marzona, fondo Maria Gloria Bicocchi, Kunstbibliothek, Berlino).

⁷¹ Per quanto riguarda la mostra di Curiger dal titolo *Video medium intermedium*, inaugurata a Ca' Giustinian (Venezia) il 27 novembre 2011. Ecco quanto riportato invece dal progetto autografo di Bicocchi "Questo programma, sfolto, abbraccia un panorama completo storico del vt.

Resta da chiedersi quanti altri esempi simili a quello di Paolini potrebbero essere ricostruiti e narrati se la stagione di *art/tapes/22* non fosse stata così breve, oppure, per tornare ad un lavoro di tipo storico, domandarsi come utilizzare e rendere noti quei progetti avanzati dagli artisti ma rimasti inattuati, rintracciabili all'interno del fondo Bicocchi, come le istruzioni/progetto di Nam June Paik - *Video events composed on way to Rome*, datato 1974, che prevedevano la distruzione di alcune telecamere; oppure ancora la ricerca anagrafica, contenuta nella busta relativa a Boetti, dei nati a Torino lo stesso giorno dell'artista.

Boetti, aveva realizzato un video con *art/tapes/22*, sempre su invito di Bicocchi, dal titolo *Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo* (1974), nel quale l'artista volta le spalle allo spettatore e inizia a scrivere con entrambe le mani a partire dal centro sul muro la frase che dà il titolo al lavoro. Questo video risulta essere una riproposizione di quello che Boetti aveva realizzato con Gerry Schum nel 1970, soltanto la frase che conferisce il titolo all'opera cambia: *Giovedì ventisette marzo millenovecentosettanta* - chiaro riferimento di stampo concettuale al giorno e all'anno in cui erano state effettuate le riprese -. Tecnicamente l'inquadratura è la medesima ed anche il particolare modo di scrivere utilizzando entrambe le mani, che nasceva dalla giustapposizione tra l'orientamento di scrittura italiano rispetto a quello afghano.⁷²

L'esempio offerto dai due video di Boetti realizzati con Schum e Bicocchi, la quale con *art/tapes/22* ha raccolto l'eredità del tedesco aprendo una galleria incentrata sulla produzione a Firenze, ci permettono di formulare un'altra considerazione. Come sottolineato in riferimento ai video di Gilbert & George, Marzona si è interessato ed ha collezionato ciò che Schum aveva realizzato nel

[videotapes] nel mondo, proponendo titoli non ancora visti (per la maggioranza). La struttura cronologica dovrà essere rigorosa, ed includere lavori datati lo stesso anno di artisti/e di nazionalità diverse. La visione dovrà essere simultanea su più monitor [...]. La sezione G. Schum anteriore al '72 in alcuni casi è doverosa come discorso ante video e dovrebbe essere "introdurre" l'intero discorso anche per proporre non singole e isolate opere video ma uno svolgimento progressivo di questo mezzo da parte degli artisti." ASAC, Fondo storico Arti Visive b.250 fascicolo Progetto Sezione Videotapes (curata da Bicocchi), p. 1.

⁷² Questa riflessione è stata presentata in occasione del Convegno Internazionale di Studi a cura di Giuseppe Barbieri e Donatella Calabi "New Perspectives New Technologies", svoltosi il 13-14 ottobre 2011 a Venezia, presso l'Auditorium Santa Margherita, con il titolo *Il video come strumento per produrre un'opera d'arte. Da Gerry Schum a art/tapes/22 (1969-1974)*.

corso della sua brevissima attività⁷³; inoltre ha cercato di completare il suo archivio attraverso l'acquisizione delle corrispondenze legate all'attività di art/tapes/22. In questo modo egli ha creato un collegamento tra Germania e Italia, presentando due esperienze dell'origine della videoarte in Europa, in termini di opere ma anche della relativa documentazione. Le due vicende sono infatti capaci di sintetizzare e rappresentare quella spinta enciclopedica che anima il collezionista, in grado di trascendere i confini nazionali, il desiderio di completare il più possibile ed estendere le potenzialità delle opere, ancorandole ai mezzi propri della narrazione storico-artistica, spianando la strada in questo modo a futuri studi e riflessioni.

⁷³ Marzona possiede, oltre ai tre video di Gilbert & George, anche i seguenti video provenienti dalla Fernseh-galerie di Gerry Schum: *Tentativo di volo*, *Quadrati cerchi*, *Terza soluzione d'immortalità* e *De Dominicis vi vede* di Gino de Dominicis, *Lumaca* di Mario Merz, *Identifications* (Ger van Elk).

Immagini relative al primo capitolo



Fig. 1. Egidio Marzona con Larry Deyab, assistente di Ronald Bladen, alle prese con la ricostruzione di una scultura monumentale presso la Kunsthalle di Bielefeld (1998). Fonte: catalogo mostra *Ronald Bladen. Skulptur 2007*, p. 9.



Fig. 2. Marzona a Verzegnis durante il cantiere dell'opera *Fire On Ice* (2007) dell'artista Stephen Kaltenbach. Fonte: Archivio personale Marcus Schneider.



Fig. 3. Marzona mentre sistema dei documenti in un raccoglitore, nel sotterraneo della sua casa a Berlino, dove è al momento conservato l'archivio ancora in suo possesso (2010). Fonte: Archivio personale Marcus Schneider.



Fig. 4.Konrad Fischer ritratto mentre regge un'opera di On Kawara. (1984). Fonte: Catalogo collezione Herbert, Christie's 2011, p.22.



Fig. 5.L'opera di Carl Andre *5 x 20 Altstadt Rectangle* (1967) presso la Konrad Fischer Galerie di Düsseldorf.

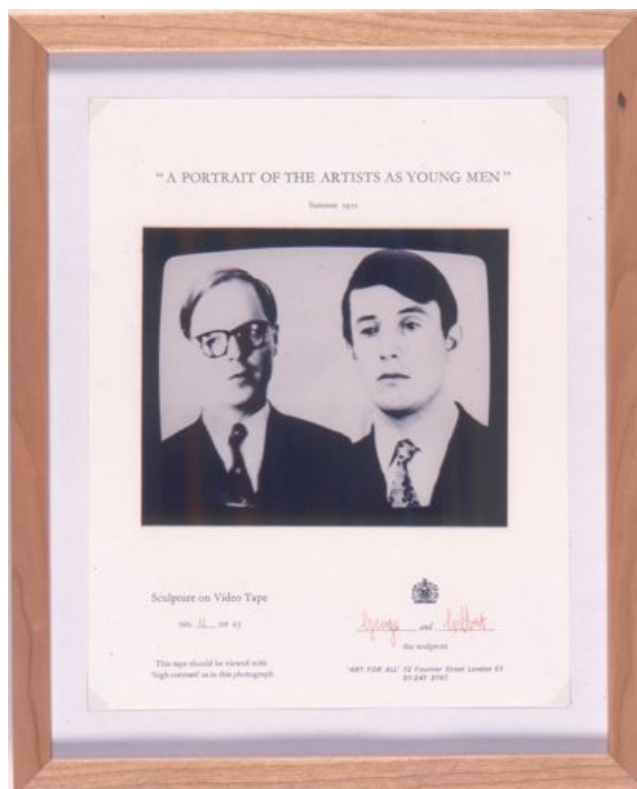


Fig. 6. Gilbert and George, *A Portrait of the Artists as Young Men*, 1972. Collocazione: Staatliche Museen zu Berlin -Preußischer Kulturbesitz.

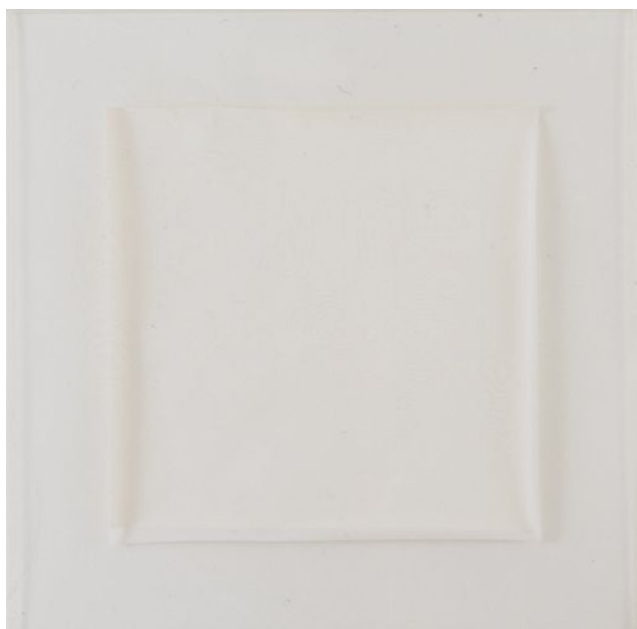


Fig. 7. Robert Ryman, *Untitled*, 1974, PVC laccato, con cornice 50 x 54. Collocazione: Staatliche Museen zu Berlin -Preußischer Kulturbesitz.

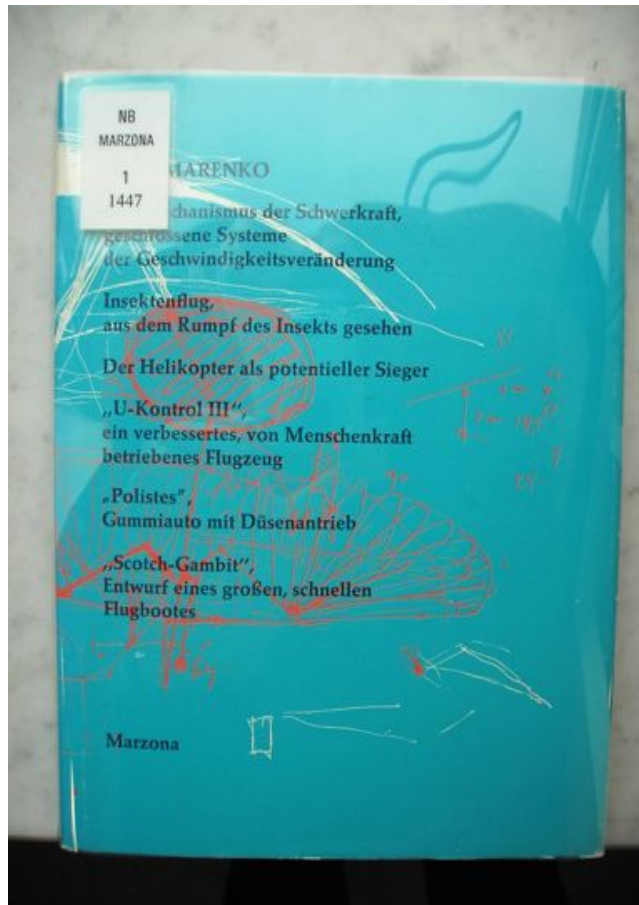


Fig. 8. Copertina del libro: *Panamarenko: der Mechanismus der Schwerkraft* (1975), Edition Marzona, Bielefeld. Collocazione: Kunstbibliothek (Berlino).

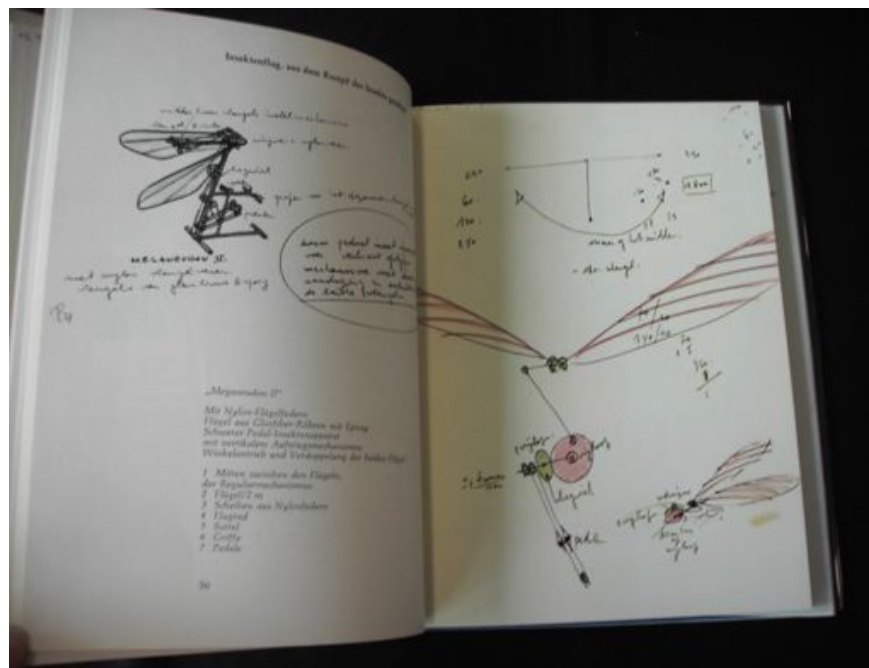


Fig. 9. L'interno del libro: disegni dell'artista.

A photograph of a handwritten letter on a piece of paper. The text is written in cursive and includes a greeting, a request for careful translation of technical text, and a signature. The paper is slightly aged and has some creases.

Dear Marzona

The text of 'Insect propulsion of "proplibelle"', must be translated carefully and the formula's printed with a little more space around it in the "man powered flight" book.

Do not reproduce this written! insect propulsion, text only translate and print in print letters as the rest of the text.

Best regards
Panamarenko

Fig. 10. Lettera autografa di Panamarenko a Marzona, non datata. Collocazione: Archivio Marzona, Kunstbibliothek (Berlino).

Trascrizione:

Dear Marzona,
the text of 'Insect Propulsion of "proplibelle"', must be translated carefully and the formulas printed with a little more space around it in "the man powered flight" book.

Do not reproduce this written! insect propulsion text only translate and print in print letters as the rest of the text.

Best regards

Panamarenko

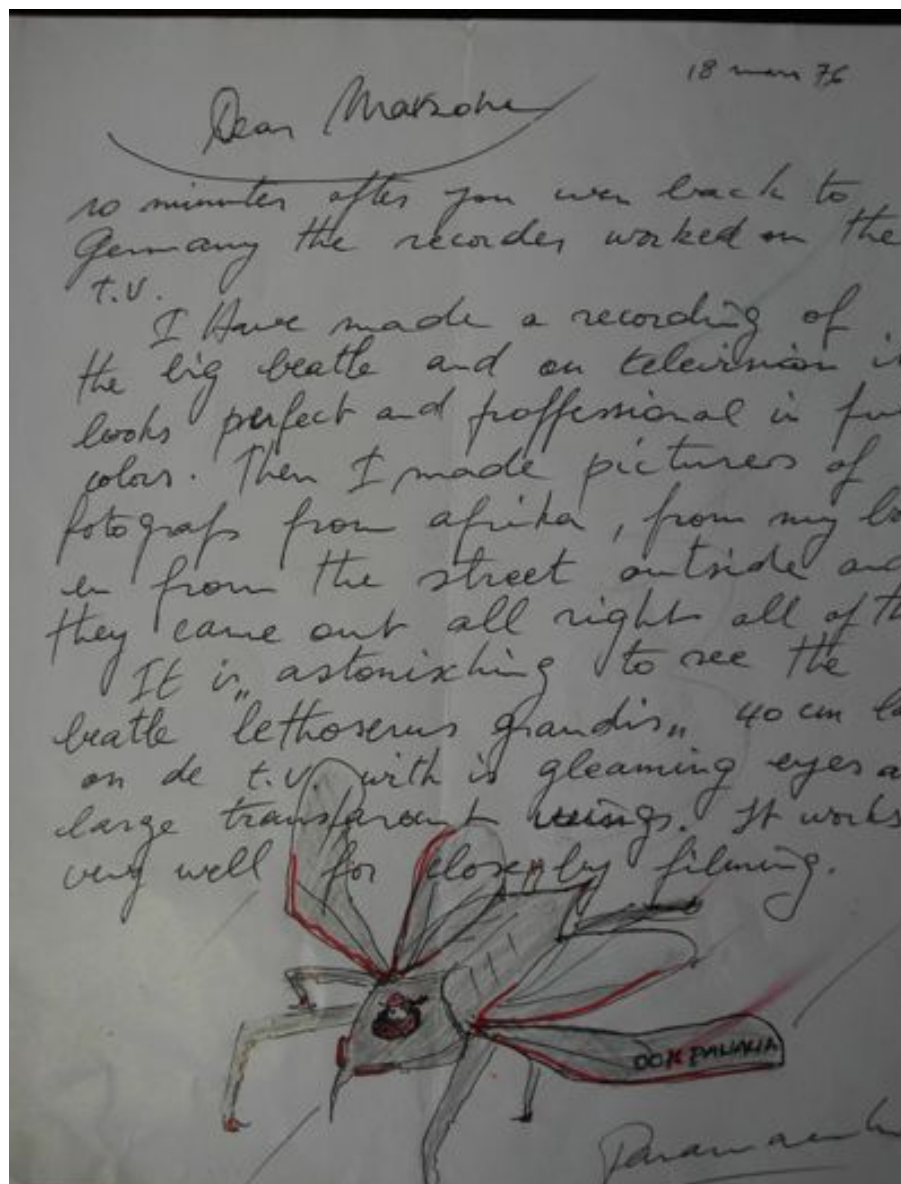


Fig. 11. Lettera autografa di Panamarenko a Marzona, datata 18 (illeggibile il mese) 1976. Collocazione: Archivio Marzona, Kunstbibliothek (Berlino).

Trascrizione:

18 (...) 76

Dear Marzona,

10 minutes after you went back to Germany the recorder worked on the TV. I have made a recording of the big beetle and on television it looks perfect and professional in full colors. Then I made pictures of photographs from Africa from my book and from the street outside and they came out all right all of them.

It is astonishing to see the beetle "Iethoserus grandis" 40 cm large in the TV with its gleaming eyes and large transparent wings.

It works very well for close by filming.

Panamarenko

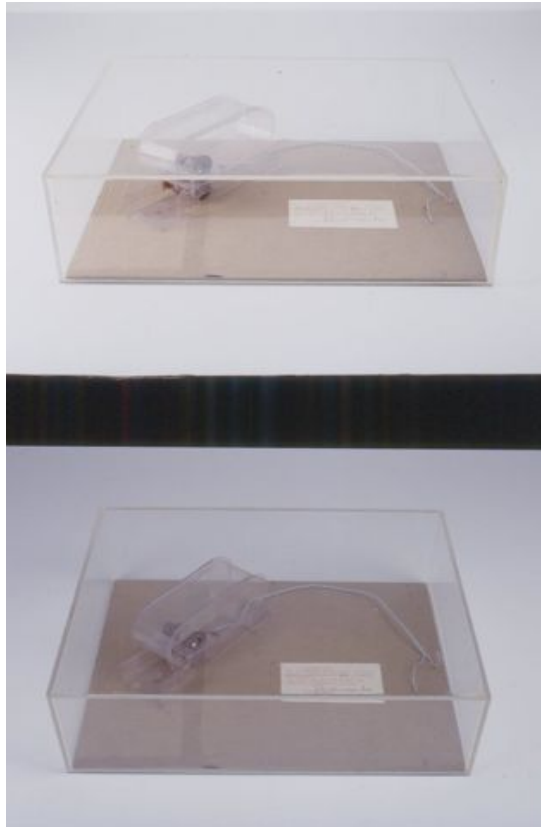


Fig. 12. Panamarenko, *No. 2 Armored Motor 12 V 14 Amp*, 1969, 12 x 30 x 37 cm. Collocazione: Hamburger Bahnhof (Berlino).

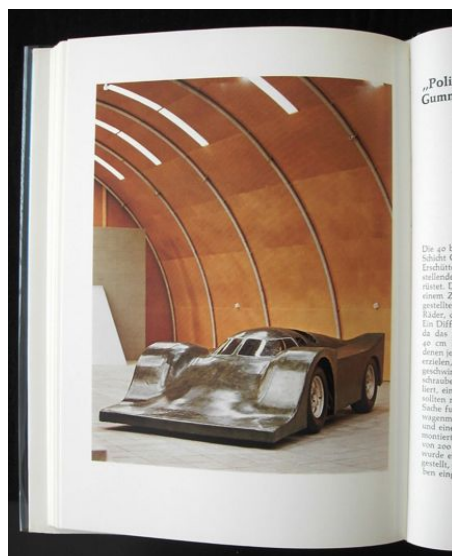


Fig. 13. Un'immagine dell'hangar a Bergeijk a messo a disposizione di Panamarenko come studio dai coniugi Visser. Fonte: libro *Panamarenko: der Mechanismus der Schwerkraft* (1975), Edition Marzona, Bielefeld. Collocazione: Kunstbibliothek (Berlino).

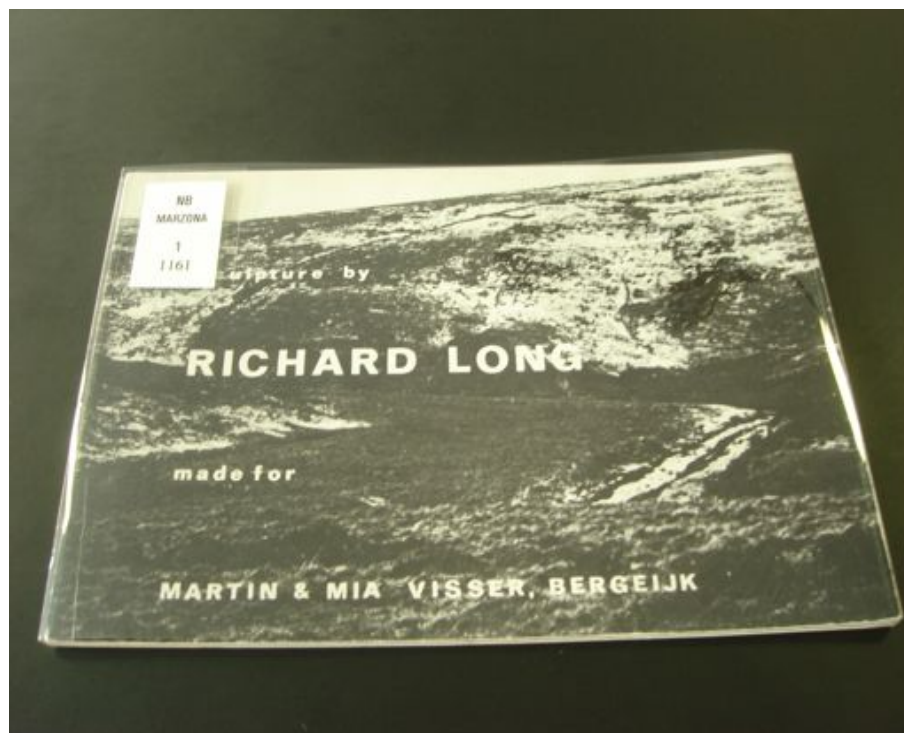


Fig. 14. Copertina del libro di Richard Long “Sculpture for Richard Long made for Martin & Mia Visser Bergeijk. Collocazione: Kunstbibliothek (Berlino). Segnatura Segnatua NB Marzona 1 1161. (Kunstbibliothek, Berlino).

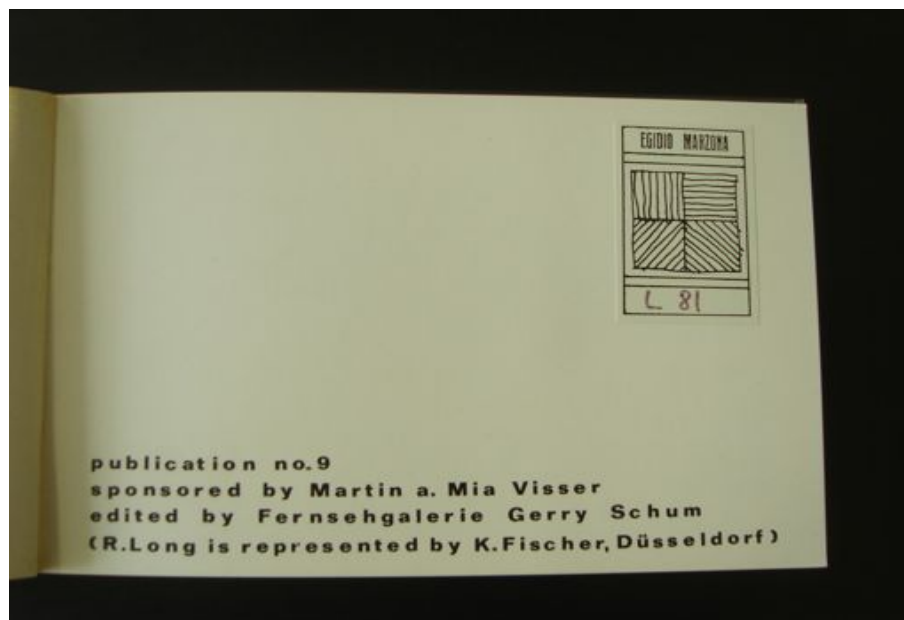


Fig. 15. Seconda pagina pubblicazione numerata ‘9’ di Richard Long. Si noti nell’angolo in alto a destra l’*ex libris* utilizzato da Marzona, tratto da un disegno di Sol LeWitt. Collocazione: Kunstbibliothek (Berlino).

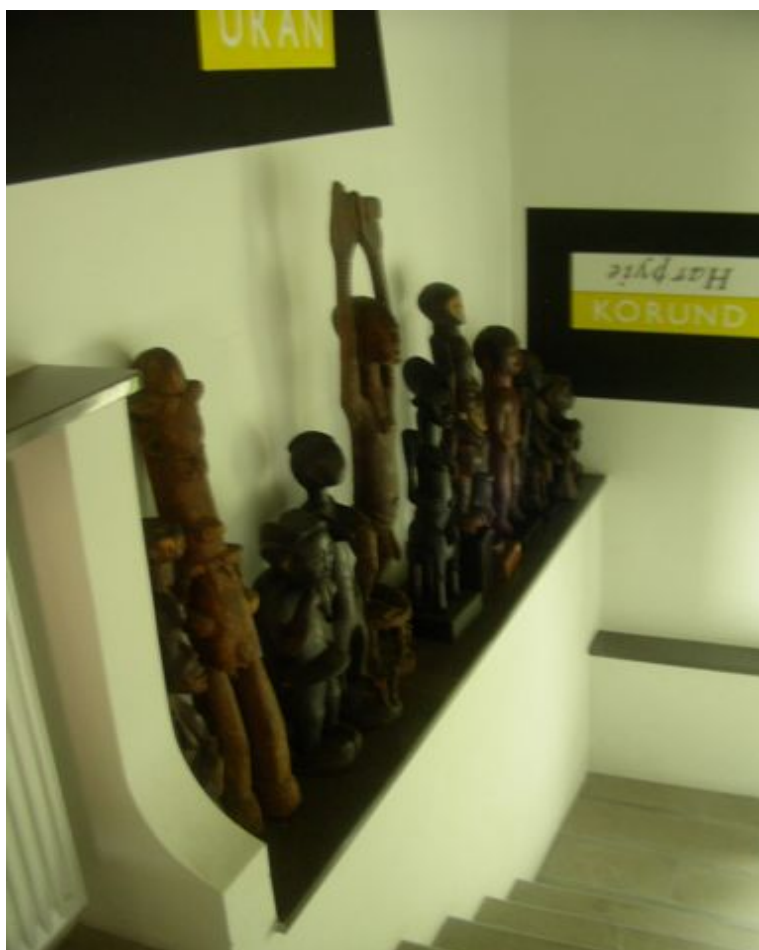


Fig. 16. Scalinata interna della casa di Marzona a Verzegnis dove è possibile vedere l'affiancamento di sculture africane all'opera della pittura murale Lothar Baumgarten *Milky Way* (1985). Foto: Eleonora Charans 2010.

art/tapes/22...

via Biondelli 22, Firenze.

14/6/76.

Dear ... *Chris*

I am now able to confirm that our archives will shortly be transferred to the Biennale of Venice, as we are closing art/tapes/22 studio for financial reasons.

We are very proud that our work over the last three years will be absorbed by our most important institution of contemporary art, and that all the works of the artists presented in our catalogues will be inserted in such a vast archive as that of the Biennale of Venice.

We hope to continue distribution as before, as our group will continue to work in this field under the name "Imagine".

I must ask you to sign the enclosed letter of agreement and send it back to us as soon as possible.

With friendship,

Maria Gloria
Maria Gloria Bicocchi

Fig. 17. Lettera dattiloscritta e firmata da Maria Gloria Bicocchi indirizzata a Chris Burden, su carta intestata art/tapes/22, datata 14 giugno 1976 (Archivio Egidio Marzona, fondo Maria Gloria Bicocchi, Kunstbibliothek, Berlino).

6 settembre 1974

Caro Giulio,

sono stata invitata ad organizzare una mostra itinerante in 5 musei in California, presentata da Davis Ross, direttore del Long Beach museum of art. La mostra sarà a gennaio, e si articolerà presentando 7 artisti europei a Firenze e 7 artisti americani a Firenze.

Gli artisti europei saranno: D. Buren, J. Beuys, C. Boltanski, J. Kounellis, V. Pisani e, spero, te. Inoltre, ma devo per questo vedere Ileana Sonnabend in questi giorni, vorrei includere anche Gilbert & George.

Il catalogo, edito dal Centro Di, dovrà andare in stampa con notizie abbastanza precise sui video; tapes a fine settembre.

Sono a tua disposizione per qualsiasi chiarimento, ed attendo urgentemente una tua risposta. Con amicizia,

Maria Gloria Biccobbi

Maria Gloria

Fig. 18. Lettera dattiloscritta inviata e firmata da Maria Gloria Biccobbi indirizzata a Giulio Paolini, datata 6 settembre 1974, (Archivio Egidio Marzona, fondo Maria Gloria Biccobbi Kunstbibliothek, Berlino).

Allegato 1

Catalogo Edition Marzona

- Dieter Appelt, *Selbstopraits*, Bielefeld 1975;
- Panamarenko, *Panamarenko Der Mechanismus der Schwerkraft, geschlossene Systeme der Geschwindigkeitsveränderung; Insektenflug, aus dem Rumpf des Insekts gesehen; der Helikopter als potentieller Sieger; "U-Kontrol III", ein verbessertes, von Menschenkraft betriebenes Flugzeug; "Polistes" Gummiauto mit Düsenantrieb; "Scotch-Gambit", Entwurf eines großen, schnellen Flugbootes*, Düsseldorf 1975;
- *Volumnia IV 1973-74. roman*, Bielefeld 1976;
- Dieter Appelt, *Der Augentum. Monte Isola 1977*, Bielefeld 1977;
- Paul Roelof Citroen, *Paul Citroen*, Bielefeld 1978;
- Marianne Breslauer, *Marianne Breslauer*, Bielefeld-Düsseldorf 1979;
- Raimund Hoghe, *Martin Munkacsy*, Bielefeld 1980;
- *Die fliegende Birke: Pidder Auberger, Maggie Bauer, Jürgen Partenheimer, Michael Sauer*, catalogo della mostra Kunsthalle Baden-Baden 12 dicembre 1980 - 1 febbraio 1981, Düsseldorf 1980-81;
- *Piet Zwart*, Bielefeld 1981;
- *Franz Roh*, Bielefeld 1981;
- Christa Gränitz, *Erwin Wendt: Werke 1928-32*, Bielefeld 1981;
- Liselotte Mahr, *Brüder Rasch: Material, Konstruktion, Form*, Düsseldorf 1981;
- Carl Strüwe, *Carl Strüwe*, Düsseldorf 1982;
- Roswitha Fricke, *Bauhaus Fotografie*, Düsseldorf 1982;
- Gerd Fleischmann, *Bauhaus: Drucksachen, Typografie, Reklame*, Düsseldorf 1984;

- Heinz Loew, *Lehre und Arbeit am Bauhaus 1919-32: Joost Schmidt*, Düsseldorf 1984;
- *Franz Roh Collagen*, Düsseldorf 1984;
- Barbara Kreis, *Moskau 1917-35: vom Wohnungsbau zum Städtebau*, Düsseldorf 1985;
- Lucia Moholy, *Lucia Moholy*, Düsseldorf 1985;
- Christian Grohn, *Gustav Hassenpflug: Arkitektur, Design, Lehre 1907-15*, Düsseldorf 1985;
- Pidder Auberger, *Pidder Auberger: die Macht der Kamera*, Düsseldorf 1985;
- *Ella Bergmann-Michel*, Düsseldorf 1986;
- Gottfried Jäger, *Gegen die Indifferenz der Fotografie: die Bielefelder Symposien über Fotografie 1979-1985; Beiträge zur ästhetischen Theorie und Praxis der Fotografie*, Fachhochschule Bielefeld, Düsseldorf 1986;
- Gottfried Jäger, *Bildschaffende Konzepte: Janzer, Holzhäuser, Kammerichs, Sal*, Düsseldorf 1987;
- Angela Thomas, *Denkbilder: Materialien zur Entwicklung von George Vantongerloo bis 1921. Unter Berücksichtigung Korrespondenzen mit Theo van Doesburg und Piet Mondrian*, Düsseldorf 1987;
- Eberhard Stenberg, *Arbeitsrat für Kunst: Berlin 1918-1921*, Düsseldorf 1987;
- Walter Dexel, *Neue Reklame*, Düsseldorf 1987;
- Günter Grote, *Chronometer*, Düsseldorf 1987;
- Klaus Honnef, *Zeit-Sprung: Fotografie im Zeitvergleich; Kempe, Schlapper, Relang, Bönsel*, Düsseldorf 1989;
- Bogomir Ecker, *Prototypen*, Düsseldorf 1990;
- Dorothee Fischer, *Ausstellungen bei Konrad Fischer: Düsseldorf, Oktober 1967 - Oktober 1992*, Bielefeld 1993.

2.1. Fonti per la ricostruzione del progetto

Ancora una volta coerente con il suo modo di collezionare, che come abbiamo già osservato adotta un concetto fondamentale dell'arte nata dopo il 1968, ossia la mancanza di gerarchie e quindi la stessa importanza tra progetto, oggetto realizzato, esposizione e documento, Egidio Marzona esce allo scoperto in questo progetto pubblico.⁷⁴

Con queste parole Anna Marzona, la quale nonostante l'omonimia non ha rapporti di parentela con il collezionista, sintetizza e introduce il capitolo sull'esperienza del parco di sculture a Villa di Verzegnis. Si tratta di un lavoro di raccordo del non vasto materiale già pubblicato sull'argomento, da considerarsi però più indirizzato a finalità di promozione turistica da parte della Comunità Montana della Carnia. Di fatto il libro non è mai entrato nel circuito commerciale⁷⁵ e non è presente nemmeno nelle biblioteche al di fuori del Friuli. Giuliano Gori, collezionista e promotore del più grande parco di sculture di arte contemporanea in Italia in provincia di Pistoia, ne possiede una copia nella sua biblioteca: è da presumere quindi che la pubblicazione sia stata inviata *ad personam*⁷⁶. La

⁷⁴ Anna Marzona, *ART PARK Verzegnis*, Tipografia Andrea Moro, Tolmezzo 2006, p. 41.

⁷⁵ La pubblicazione è priva di codice ISBN, anche se essa si presenta bilingue: italiano e inglese.

⁷⁶ Miranda MacPhail, assistente di Gori nella gestione della Fattoria di Celle me ne ha mostrato una copia, nel corso della conversazione con Giuliano Gori e della successiva visita al Parco di arte ambientale il 28 settembre del 2010. Riporto un'estratto da uno scritto di Gori, particolarmente significativo in relazione anche al caso Marzona: "Anche il modo di collezionare si trasforma e, qui a Celle, il collezionista, cessata la sua tradizionale funzione, assume il ruolo più appropriato di "imprenditore senza profitto". (...) vivere insieme agli artisti, giorno dopo giorno per intere settimane, mesi e con alcuni addirittura anni (...). Nella collezione di Celle si pratica un collezionismo che è totalmente fuori dalle regole di mercato, in cui l' "impresario" condivide con

monografia sull'Art Park dell'autrice è frutto della rielaborazione della tesi di laurea dal titolo *Collezioni d'arte contemporanea all'aperto. Il caso Marzona a Verzegnis*, discussa presso la Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Udine⁷⁷. La medesima Università aveva, tra l'altro, già manifestato un interesse nei confronti del collezionismo d'arte contemporanea, organizzando tra marzo e giugno del 1998 un ciclo di tre incontri con importanti collezionisti di arte contemporanea: Giuseppe Panza di Biumo, Attilio Codognato ed Egidio Marzona⁷⁸.

L'Art Park rappresenta indiscutibilmente, come ricordato dall'autrice, il primo sforzo di Marzona teso all'avvicinamento del pubblico al suo progetto collezionistico. Questa progressiva apertura verso un fruitore - italiano o internazionale che sia - porterà, come documentato nel capitolo seguente, anche all'organizzazione di una serie di mostre: in Germania, Austria e Italia.

Per quanto riguarda gli autori la cui riflessione ruota attorno all'Art Park, occorre menzionare anche Pietro Valle ed Elena Carlini, i quali si sono occupati di organizzare una tavola rotonda sui Musei all'aperto proprio a Verzegnis nel 1999.⁷⁹ Carlini e Valle si sono inoltre occupati per anni, proprio in virtù delle loro

l'artista rischi e sacrifici di ogni tipo, con l'unico autentico scopo di produrre l'arte per l'arte. I lavori realizzati sono e restano inamovibili e niente può privarli del loro ambiente." In *Arte ambientale. La collezione Gori nella Fattoria di Celle*, Umberto Allemandi & C., Torino 1993, p.11. Sui punti di contatto tra l'Art Park e la Fattoria di Celle, molto diversi tra loro sia per estensione che per scelta degli artisti ma accomunati dal medesimo approccio con gli artisti, rimando al testo Eleonora Charans, *Outdoor Collecting Attitudes: some notes on Egidio Marzona's Art Park in Verzegnis*, in "Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes", Routledge Taylor & Francis: London-Philadelphia, Volume 31 number 3, Settembre 2011, pp. 204-215. Una riflessione attorno all'Art Park dal titolo *Una visione aperta: l'Art Park di Egidio Marzona a Verzegnis* ho avuto modo di presentarla in occasione della giornata di studio dal titolo *Arte diffusa: interventi, azioni, oggetti nello spazio pubblico*, svoltasi il 17 ottobre 2011 presso la cripta dell'aula Magna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, i cui atti sono in preparazione.

⁷⁷ Sono state discusse altre due tesi di laurea sull'argomento nei due atenei veneziani: Lupieri Michela, *Art Park: dove le opere d'arte si fondono col paesaggio*, tesi di laurea triennale in Arti visive e dello spettacolo, Università IUAV di Venezia, Facoltà di Design e Arti, relatore prof.ssa Agnes Kohlmeyer, anno accademico 2006/2007, e di Vicil Melania, *L'Art Park di Egidio Marzona a Verzegnis: un connubio tra arte e natura, contemporaneità e tradizione*, tesi di laurea triennale in Conservazione dei Beni Culturali, Università Cà Foscari di Venezia, relatore prof.ssa Martina Frank, anno accademico 2006/2007.

⁷⁸ *Collezionare arte contemporanea, Incontri con Giuseppe Panza di Biumo, Attilio Codognato, Egidio Marzona*, Università degli studi di Udine. Dipartimento di Storia e tutela dei beni culturali, LithoStampa, Paisan di Prato 1999.

⁷⁹ Si tratta dell'introduzione al volume *Visione Continua. Musei all'aperto: inserimento urbanistico e territoriale. Egidio Marzona e Villa di Verzegnis*, GFP editore, Azzano Decimo (Pn) che raccoglie gli interventi pronunciati in occasione della tavola rotonda organizzata a Verzegnis il

esperienze nel campo dell'architettura, anche degli aspetti legati alla manutenzione del parco, alla coordinazione nella realizzazione di interventi di larga scala, e alla gestione dei rapporti con le amministrazioni locali, come si vedrà, non sempre placidi. Inoltre hanno disegnato e realizzato il tavolo e due panche per il parco.

Al di fuori della non vasta letteratura di riferimento, le fonti che stanno alla base della ricostruzione del progetto dell'Art Park sono costituite da fotografie, da video-documentari e dai modellini o disegni degli interventi realizzati nel parco.

Le fotografie ufficiali sono principalmente ad opera di Marcus Schneider, autore anche del documentario relativo all'opera-evento *Fire on Ice* di Stephen Kaltenbach realizzata nel 2007. Schneider si reca ogni anno a Verzegnis per registrarne i cambiamenti e le implementazioni, ma anche gli eventi temporanei come appunto quello di Kaltenbach. Tra le immagini pubblicate vi si trovano anche quelle realizzate da Elena Carlini⁸⁰ e, per quanto concerne quelle scattate durante il periodo invernale, di Anna Marzona.⁸¹

Un documentario fondamentale è *Egidio Marzona Collezionista*, girato nel 1996 da Giampaolo Penco, regista triestino che ha fondato la Videoest produzioni, che nel catalogo contiene diversi documentari su artisti.⁸² Il video *Egidio Marzona Collezionista*, raccoglie la testimonianza diretta del tedesco, ma anche di artisti presenti a Verzegnis come Richard Long, oppure che hanno presentato un progetto - non ancora realizzato - come nel caso di Michelangelo Pistoletto. La Videoest produzioni è responsabile anche di un *reportage* sull'allestimento e sull'inaugurazione della mostra della collezione Marzona organizzata a Villa Manin risalente al 2001 e, nel 2010, di un documentario prodotto appositamente per Rai Educational dal titolo *Guardare il silenzio*.⁸³ Quest'ultimo documentario ha come tema gli interventi di arte contemporanea in zone montane e presenta -

13 febbraio del 1999; altro testo co-firmato da Carlini e Valle è contenuto all'interno del catalogo (*E così via*) (*And so on*). *99 artisti della collezione Marzona*, Galleria Comunale d'Arte moderna e contemporanea di Roma, 19 giugno -17 settembre 2000.

⁸⁰ In *Visione Continua*, op. cit.

⁸¹ In *ART PARK Verzegnis*, op. cit.

⁸² Luciano Fabro, Daniel Buren, Getulio Alviani, Chen Zhen, Stefano Arienti, Kimsooja, Zoran Music, Gillo Dorfles, Leonora Fini, come anche su un altro collezionista: Giuseppe Panza di Biumo. Fonte: <http://www.videoest.it>.

⁸³ Il documentario è andato in onda per la prima volta giovedì 23 dicembre 2010 alle h. 24.40 su Rai 3.

ancora una volta - l'Art Park, attraverso un'intervista recente a Marzona, ma anche utilizzando immagini di repertorio, soffermandosi in particolare sull'ultima opera collocata: il percorso realizzato da Peter Kogler nel 2009. Per quanto riguarda le opere di Sol LeWitt, *HRZL 1*, 1990 e di Lawrence Weiner, *To the Point*, 1997, Marzona possiede anche le *maquettes* di riferimento, oggi conservate a Berlino. Fondamentali sono state, ovviamente, le due visite al sito di interesse: nel giugno del 2009 e nell'agosto del 2010. In queste occasioni è andato costituendosi un personale repertorio fotografico delle opere presenti, dal quale è possibile evincere anche il loro stato di conservazione più aggiornato. Tutte queste informazioni, pubblicate o inedite che siano, confluiscono all'interno delle schede delle opere collocate alla fine del capitolo e ordinate in maniera cronologica. Le schede seguono le tre tappe principali dell'esistenza dell'Art Park: opere collocate dalla fondazione fino al 2001; opere rimosse dal collezionista attorno al 2001 perché non specificamente realizzate per Verzegnis; ed infine opere realizzate dal 2002 al 2009 a seguito della cessione di una parte della collezione ai Musei di Stato. Ciascuna scheda contiene le specifiche riguardanti: data e autore, titolo, dimensioni, materiali, provenienza, note (descrizione, stato di conservazione, eventuali riferimenti al catalogo ragionato dell'artista), eventuale versione o attuale collocazione - qualora diversa da Verzegnis -, e quindi l'indicazione delle pubblicazioni, immagini dell'opera ed eventualmente del modello.

2.2. Casa Marzona a Verzegnis: un crocevia generazionale

La Carnia, la zona montana nordoccidentale del Friuli in cui è situata Verzegnis, è una regione di grande interesse paesaggistico e culturale. Terra di confine tra il mondo latino, quello germanico e quello slavo, ha una storia di molteplici dominazioni e contatti che hanno lasciato complesse stratificazioni nella tradizione e nella lingua locale.⁸⁴

⁸⁴ Elena Carlini e Pietro Valle, *Introduzione in Visione Continua. Musei all'aperto: inserimento urbanistico e territoriale. Egidio Marzona e Villa di Verzegnis*, GFP editore, Azzano Decimo (Pn) 1999, p. XIV.

In questi termini viene introdotta Verzegnis in relazione al contesto geografico nel quale è inserita. L'ambiente montano della Carnia è infatti caratterizzato da numerose valli che si dipartono dal fiume Tagliamento, le cui forme tradizionali di economia produttiva sono l'agricoltura e l'allevamento. Il turismo è lontano dalle presenze che si registrano nel vicino Cadore o in Alto Adige; le attività principali e gli scambi si concentrano in centri a fondo valle come Tolmezzo. Verzegnis si trova in realtà a soli cinquecento metri sul livello del mare, e la natura è caratterizzata dall'incontro tra una vegetazione collinare di latifoglie e le conifere che risalgono i vicinissimi declivi. I prati e gli alberi a ridosso degli edifici - come sottolineano gli architetti Carlini e Valle - sono il risultato del progressivo abbandono di precedenti coltivazioni, spesso situate dietro le case e trattate a terrazze, che ospitavano - in molti casi ospitano tuttora - alberi da frutto o piccoli orti. Il prato al centro di Villa, un'ansa verde che si insinua tra le case [fig.2], è il luogo dove Marzona ha promosso il progetto dell'Art Park e presenta proprio le caratteristiche appena menzionate. Più a nord invece la vegetazione ripropone gruppi irregolari di alberi da frutto che si alternano sul prato fino alle pendici di quelli che:

sembrano boschi e che in realtà sono ulteriori terrazzamenti riconquistati dalle conifere. Il prato è visibile da tutto il paese, è come il luogo centrale di esso, una sorta di *common* anglosassone spontaneamente cresciuto e ciò risalta ancora di più per la mancanza di una vera e propria piazza urbana.⁸⁵

Nel 1976, Verzegnis fu infatti colpita da un terremoto che distrusse gran parte del Friuli. Il sisma e l'emigrazione - in gran parte causata dall'isolamento economico di quest'area - hanno lasciato una traccia molto visibile nelle vedute aeree del paese dalle quali si può facilmente constatare quanto la natura sia ricresciuta spontaneamente. Come viene riassunto efficacemente da Pietro Valle, in un testo apparso su Casabella nel 2003:

il paese si trova in una regione, la Carnia, (...) segnata dall'emigrazione, dal progressivo abbandono della popolazione e dalla frammentaria ricostruzione avvenuta dopo il terremoto del 1976. Anche Villa, frazione di Verzegnis, non sfugge a questo destino dei paesi montani e, con il

⁸⁵ Ivi, p. XIX.

suo stato di semiabbandono, la presenza del non-finito degli edifici ricostruiti e dei terreni lasciati incolti, ha forse più affinità con un brano di città diffusa che con un idillio rurale. (...) Al centro dell'abitato si inserisce un cuneo verde che assume le connotazioni di vero e proprio spazio pubblico.⁸⁶

In questo prato, senza delimitazioni né un percorso prestabilito per lasciare gli interventi artistici liberamente fruibili dai visitatori, Marzona ha collocato le opere che compongono il suo Art Park, le opere d'arte si configurano in questo modo secondo Valle come dei "frammenti tra altri frammenti che non cercano di ricucire uno spazio già compromesso"⁸⁷. Si tratta di interventi che prevedono un'espansione tale che gli spazi dell'abitazione del collezionista non sono in grado di contenere, che hanno dunque dimensioni importanti ma non hanno a che vedere con il sistema di rimandi proprio del monumento. Non risulta inappropriato ricordare, a questo punto, quanto osserva la critica d'arte statunitense Rosalind E. Krauss nel suo celebre e breve testo che risale alla primavera del 1979 *Sculpture in the Expanded Field* (La scultura nel campo allargato). In quella sede, infatti, Krauss basa la sua analisi proprio sulle pratiche di alcuni tra gli artisti presenti nell'Art Park (Andre, LeWitt, Long, Nauman):

Se si pensa alle opere che si potevano vedere all'inizio degli anni Sessanta, sarebbe senza dubbio esatto dire che la scultura era entrata in una evidente terra di nessuno: era ciò che stava sopra o davanti a un edificio ma non era l'edificio stesso, o ciò che in un paesaggio non era il paesaggio.⁸⁸

Krauss sottolinea quanto la scultura sia dunque diventata pura negatività, una combinazione di esclusioni: non-architettura e non-paesaggio. Da questo sistema di opposizioni verrebbe generato, stando all'interpretazione di Krauss, un campo allargato proprio del postmodernismo e delle istanze artistiche di questo periodo, recanti delle possibilità di strutture e linguaggi differenti che darebbero vita a "luoghi contrassegnati" - dalle segnature nell'ambiente prodotte da un'intenzione

⁸⁶ Pietro Valle, *Arte contemporanea nel territorio. Il progetto di Egidio Marzona a Villa di Verzegnis*, in "Casabella" n. 711, maggio 2003, p. 91.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Rosalind E. Krauss, *La scultura nel campo allargato*, in Elio Grazioli (a cura di), *L'originalità dell'avanguardia e di altri miti modernisti*, Fazi editore, Roma 2007, pp. 288-289. (Prima edizione apparsa in "October", n.6, spring 1979)

artistica - ed a “strutture assiomatiche” - processi di individuazione delle proprietà assiomatiche dell’esperienza architettonica. Tornando all’Art Park di Verzegnis, le opere che potrebbero essere inserite sotto la definizione di “luoghi contrassegnati”, a causa delle tracce che lasciano disseminate nell’ambiente, sono quelle realizzate da Carl Andre, Robert Barry, Bernd Lohaus, Richard Long, Lawrence Weiner; mentre sotto la definizione di “strutture assiomatiche”, per la rielaborazione architettonica in esse contenuta, potrebbero essere classificati: il padiglione di vetro di Dan Graham, la scultura di cubi di Sol LeWitt, la piramide tronca di Bruce Nauman, le aste metalliche di Richard Nonas, il solido ligneo di Robert Grosvenor.

Al fine di un inquadramento della scelta dello scenario geografico per questi interventi, è abbastanza utile sollevare due quesiti: che relazioni ha Egidio Marzona, tedesco originario di Bielefeld, con Verzegnis? Perché decide di installare proprio qui - e permanentemente - parte della sua collezione?⁸⁹ Le risposte, già brevemente anticipate all’inizio del primo capitolo, vanno rintracciate nella provenienza del ramo paterno della famiglia: il nonno del collezionista, Amedeo Marzona, nacque infatti nel 1873 proprio a Villa di Verzegnis. Emigrò in Westfalia con la moglie Libera per partecipare alla costruzione in veste di ingegnere idraulico al vecchio bacino di carenaggio di Henrichenburg, nell’odierno comprensorio di Waltrap. Da quel nonno carnico, Egidio Marzona erediterà la casa dove nacque anche il padre. Il primo viaggio a Verzegnis il collezionista lo fece nei tardi anni Cinquanta e, a partire dagli anni Sessanta in avanti, i contatti con l’Italia si fecero più frequenti e questo spinse fatalmente ad interessarsi anche all’arte italiana. Come ha sottolineato Harald Szeemann nel 1999, riflettendo su questa storia privata ma allo stesso tempo condivisa da molti carnici, in occasione della tavola rotonda⁹⁰ - organizzata per i primi dieci anni di vita del parco di sculture:

⁸⁹ Thomas Kellein, *Nonno, padre, figlio: da Verzegnis e ritorno. L’italianità di Egidio Marzona*, in *Marzona Villa Manin. Una collezione d’arte*, catalogo della mostra a Villa Manin di Passariano - Codroipo (Udine) 9 giugno 2001 - 26 agosto 2001, Hatje Cantz, 2001, p.141-143 ; poi riprese da Anna Marzona, *ART PARK Verzegnis*, Tipografia Andrea Moro, Tolmezzo 2006, pp. 29-35.

⁹⁰ Hanno preso parte alla tavola rotonda - accanto ai nomi sono indicate le cariche ricoperte al tempo così come indicate nel libro-: Sergio Lunazzi (Ingegnere, Sindaco di Verzegnis), Antonio Martini (Presidente del Consiglio Regionale, Regione Friuli-Venezia Giulia), Renzo Tondo (Assessore per lo Sviluppo della Montagna, Regione Friuli-Venezia Giulia), Ciro Spangaro

Qui si tratta della partenza, dell'emigrazione e del ritorno alle radici. Una mescolanza di sentimenti e persino di sentimentalità arricchisce queste radici con quello che si è imparato in una terra lontana e straniera, dove si è nati e cresciuti. In tal modo ci si riappropria della casa originaria e le radici acquistano un nuovo, essenziale significato.⁹¹

Marzona fa tesoro del ritorno alle radici e lo declina insieme al suo interesse per l'arte, inoltre, a partire dalla fine degli anni Ottanta, non si limita ad accumulare opere all'interno della sua casa. Oltre al prato che si trova al centro di Verzegnis, sono due le zone all'interno delle quali Marzona colloca opere d'arte: lo spiazzo antistante l'ingresso della sua casa, il giardino interno e la casa - questi ultimi due sono però fruibili solo su richiesta, a differenza delle opere nel prato. Nel paragrafo che segue vengono descritte proprio le opere presenti all'interno dell'abitazione del collezionista: si tratta di una descrizione non cronologica ma che ripropone il percorso all'interno della casa e le opere che vi si incontrano partendo dal piano terreno fino ad arrivare alla mansarda.⁹²

Al piano terreno le due arcate sovrastanti le scale che conducono al piano superiore ospitano un intervento di Daniel Buren del 1992 [fig.3]: si tratta di *Senza titolo* (pittura murale cm. 300x220), composto da strisce giallo-bianche che ripropongono il tratto più riconoscibile dell'artista francese. Sulle scale si incontrano invece dieci pitture murali di Lothar Baumgarten dal titolo *Milky Way* del 1985 [fig. 4]. Le pareti della mansarda - ambiente indiviso ospitante il salotto e sala da pranzo ufficiale della casa -, ospitano le otto pitture murali (cm. 150x150 ciascuna) di Sol LeWitt, *Senza titolo* del 1991. Gli otto solidi sono realizzati con

(Assessore alla Cultura, Comunità Montana della Carnia), Flavio Piva (Ingegnere, progettista del Piano Regolatore Generale Comunale di Verzegnis del 1997), Harald Szeeman (Critico d'arte e Direttore della Biennale di Venezia - Arti Visive), Paolo Minetti (Gallerista e critico d'arte), Gianni Pettena (Architetto e artista), Alberto Cecchetto (Architetto e urbanista), Riccardo Illy (Sindaco di Trieste), Mara Rumiz (Assessore alla cultura del Comune di Venezia), Marco De Michelis (Storico dell'architettura), Agnes Kohlmeyer (Curatrice di rassegne d'arte contemporanea), Luciano Fabro (Artista), Stefano Marchi (Artista e moderatore della tavola rotonda), Maria Campitelli (Critico d'arte e promotrice di mostre d'arte contemporanea), Antonio Mansi (Avvocato, Consigliere nazionale di "Italia Nostra"). Moderavano le tavole rotonde Elena Carlini (Architetto) e Pietro Valle (Architetto). La copertina del volume, come nel caso della mostra di Vienna del 1995, è un disegno di Lawrence Weiner, *A parable of Verzegnis*, 1996.

⁹¹ Harald Szeemann in *Visione Continua. Musei all'aperto: inserimento urbanistico e territoriale - Egidio Marzona e Villa di Verzegnis*, Tavola rotonda Verzegnis 13 febbraio 1999, GFP Editore, Azzano Decimo (Pn) 1999, p. 29.

⁹² Il percorso è stato ricostruito sulla base della visita e delle fotografie da me scattate in data 18 agosto 2010.

linee nere che spiccano sull'intonaco bianco: tre sono disposti sulla parete in cui si trova il camino, cinque sulla parete lunga alternati tra le finestre [fig.5].

Nel 1996 viene realizzato da Richard Long un murale con fango *Senza titolo* (cm.150x500) [fig.6]. Quest'opera presenta una duplice relazione con l'esterno: da una parte un riferimento a *Tagliamento River Stone Ring*, realizzata nel prato centrale dall'artista nel medesimo anno, dall'altra una ulteriore riproposizione di un elemento naturale prelevato proprio dal vicino fiume Tagliamento. Le due opere sono inoltre in contatto visivo attraverso le finestre che dall'interno della casa del collezionista si affacciano sul prato dell'Art Park. Dal momento che la scelta della parete è stata effettuata da Long stesso, la relazione non è casuale ma ben studiata dall'artista. Questo è avvalorato dal simile rimando corrente nella Fattoria di Celle di Giuliano Gori a Santomato di Pistoia.⁹³

Opera dimenticata dagli autori che si sono occupati di scrivere della collezione ospitata all'interno della casa di Marzona, è *Vai Piano* di Lorenzo Missoni [fig.7] del 1995. *Vai Piano*⁹⁴ consiste nella sostituzione di alcuni nodi del pavimento di legno del salotto/soggiorno con altrettanti gusci di chiocciola che affiorano di poco dalla superficie del pavimento. Nell'estate del 2010, l'opera si presenta molto danneggiata: sono saltati alcuni gusci, lasciando quindi delle cavità vuote.

2.3. Dalla fondazione dell'Art Park all'inclusione nel Piano Regolatore

Come è stato ricordato all'interno del primo capitolo, l'esperienza dell'Art Park iniziò nel 1989 su preciso suggerimento di Konrad Fischer, il quale aveva familiarità con il luogo e ne aveva con lungimiranza inteso le potenzialità. Il primo intervento che Marzona colloca a Verzegnis è un'opera a forma di piramide

⁹³ Si rimanda alle opere *Cerchio di erba* e *Anello verde di prato*, entrambe del 1985.

⁹⁴ Il certificato dell'opera, proveniente dall'archivio personale di Missoni riporta come segue:

“VAI PIANO

Dichiaro di essere l'unico autore dell'opera “Vai piano” realizzata nel 1993. L'opera è unica e variabile ad ogni cambiamento di luogo di installazione. Materiali: pavimenti in liste di legno, gusci di chiocciola. Descrizione: l'opera consiste nella sostituzione di alcuni nodi del pavimento in legno con altrettanti gusci di chiocciola in modo che questi ultimi affiorino di poco dalla superficie del pavimento. Autorizzo il possessore della presente a replicare l'opera variando la dislocazione e la quantità dei gusci utilizzati, invitandolo a non esagerare.

Udine, marzo 1995 (segue l'impronta digitale dell'artista come firma)”

Provenienza: Archivio personale Lorenzo Missoni, Udine.

tronca, da cui deriva il titolo: *Truncated Pyramid Room* (600 x 600 x 600 cm)⁹⁵. L'artista statunitense Bruce Nauman (Fort Wayne 1940) aveva presentato questo progetto per la prima volta nel 1987, alla commissione della grande mostra decennale dedicata alla scultura contemporanea nello spazio pubblico, Münster Skulptur Projekte, ma essa non fu approvata. Secondo il catalogo ragionato, pubblicato dal Walker Art Center di Minneapolis nel 1994, la datazione dell'opera è però da far risalire addirittura al 1982 e fu portata a termine a Verzegnis nel 1990. Nauman rappresenta un caso anomalo nella storia di questo progetto: si tratta infatti del primo e unico artista a non essersi recato mai a Verzegnis. Il suo coinvolgimento è infatti stato minimale e a distanza - la decisione è stata presa sulla base di un collage inviato da Fischer all'artista -, si è pensato di porre delle domande a Nauman su come si svolse la vicenda⁹⁶.

Kaspar Koenig - ideatore e curatore insieme a Klaus Bußmann delle prime quattro edizioni della mostra decennale votata all'arte pubblica - asked Bruce to submit an idea for Münster Skulptur Projecte. Bruce sent a drawing to illustrate his proposed project. But the piece was not realized because there was not enough money to build it or perhaps because the original site was ultimately not available. Bruce does not remember exactly why the project was canceled.⁹⁷

A questo punto occorre entrare nel merito dell'opera e chiedersi: come si inscriveva questo ambiente all'interno della produzione di Nauman di quegli anni? Perché presentava determinate caratteristiche architettoniche e che valenze concettuali e sociali era in grado di assumere?

In the 70s and 80s he [Nauman] was interested in the triangular configuration and how it disconcerts and discombobulates the viewer to be inside such a space - *Yellow Room (Triangular)*, 1973; *Triangle Room*, 1978/1980, *Untitled (Equilateral Triangle)*, 1980. In the case of the proposal for Münster and another unrealized triangular piece proposed for St. Louis, MO - one of the considerations in the creation of an outdoor space was the safety of the public and especially

⁹⁵ Lista A - cronologica delle opere realizzate a Verzegnis dalla fondazione al 2001 -: 1. 1982-90: Bruce Nauman.

⁹⁶ Nauman, come è noto, ha deciso di non rilasciare interviste o dichiarazioni inerenti la sua opera: abbastanza eloquente è stato il caso del conferimento della *laurea honoris causa* da parte dello IUAV nel giugno del 2009 occasione nel corso della quale l'artista non ha proferito parola. Quanto segue è quindi il frutto dell'intermediazione scritta da parte della sua decennale assistente, Juliet Myers, che ha rivolto all'artista le domande: da qui deriva l'uso della terza persona. L'intervista è stata quindi trascritta e recapitatami via email dalla sig.ra Myers, in data 15 luglio 2010.

⁹⁷ *Ibidem*.

women. The idea being that an enclosed space might be a place where a rape could occur. Bruce cut the doors in the works in such a way that they "look" into the corners of the space so that the interior is open and nothing is hidden from view.⁹⁸

Truncated Pyramid Room viene inclusa nel catalogo ragionato⁹⁹, di seguito quanto riportato nelle note:

This outdoor sculpture is a three-sided pyramid with the top removed and large rectangular doorways on each wall. It is illuminated day and night by lamps on each interior wall and is related to the many works Nauman incorporate yellow lights and/or triangular spaces, both of which he finds discomfiting. (See 443 for a list of this works). A drawing (Drawings no. 401) and blueprints for this work were made in 1982 for a sculpture project in Münster, West Germany, but it was not built at that time.¹⁰⁰

Vi è un'unica differenza rispetto a quanto sopra riportato: le lampade che dovrebbero generare la luce gialla di cui si parla, che in effetti sono visibili sulla parte alta all'interno della piramide, non rimangono accese durante il giorno.

Tra il 1989 e il 1990, successivamente alla piramide di Nauman, Marzona inserisce anche un'altra opera a Verzegnis, una scultura dell'amico Bernd Lohaus (Düsseldorf 1940 - Anversa 2010), marito di Anny De Decker, gallerista fondatrice di Wide White Space ad Anversa. Lohaus aveva studiato insieme a Konrad Fischer alla Kunstakademie di Düsseldorf, frequentando la stessa classe di Joseph Beuys. L'opera in questione si intitola *Bei* (45 x 300 x 100 cm)¹⁰¹ e si compone di due parti: una barra e una lastra addossata ad essa, entrambe realizzate con una pietra locale su cui è scolpita questa preposizione. Essa è collocata su un declivio nella parte nord-ovest del prato centrale, infossandosi e riemergendo periodicamente a seconda della stagione, della neve, oppure del taglio dell'erba. Dello stesso artista è anche un'altra scultura, realizzata questa volta con legno congolese nel 2001, montata e collocata nella zona nord del parco

⁹⁸ *Ibidem.*

⁹⁹ Joan Simon (edited by), *Bruce Nauman: Exhibition catalogue and Catalogue Raisonné*, Walker Art Center, Minneapolis 1994, N.465.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ Lista A - cronologica delle opere realizzate a Verzegnis dalla fondazione al 2001, 2.1989: Bernd Lohaus.

da Lohaus stesso. *Untitled* (139x 430 x 630 cm)¹⁰² si compone di due travi appuntite e parallele che fuoriescono dal terreno e si appoggiano ad una staccionata.

Nel 1990 a Nauman e Lohaus, viene affiancato un altro artista americano: Sol LeWitt (Hartford 1928 - New York 2007). Si tratta dell'opera *HRZL 1* (160 x 160 x 720 cm)¹⁰³, il cui modello si trova attualmente conservato presso i depositi dell'Hamburger Bahnhof di Berlino e reca lo stesso titolo e anno di realizzazione. A differenza di Nauman, LeWitt ebbe modo di soggiornare, ospite di Marzona, e in quella occasione concepì i *wall drawings* che si trovano nel salotto della casa e che, come è già stato ricordato, furono realizzati l'anno seguente. La scultura di LeWitt è posta sul terreno antistante la casa, sulla destra rispetto al portone di ingresso, addossata al muro perimetrale che separa l'abitazione del collezionista dalla casa dei vicini. E' una serie crescente o decrescente, a seconda del punto di vista, di cubi a loro volta composti da moduli di mattoni di cemento, sviluppati sul piano orizzontale e posti su una base di cemento. *HRZL 1* è una variazione e composizione a partire dal modulo cubo, e si sviluppa attraverso un meccanismo paragonabile alla scatole cinesi in cui la scatola più estesa può contenere al suo interno tutte le altre. L'intervento di LeWitt a Verzegnis è da mettere in relazione ad altre opere nelle quali l'artista ragiona a partire da un modulo cubico esplorandone tutte le possibili combinazioni e variazioni¹⁰⁴. Due di queste variazioni appartengono alla collezione Marzona: *Wall Structure* (1965)¹⁰⁵ oppure *Open Cube* (1968)¹⁰⁶, il cui materiale costituente - l'alluminio - è stato ricoperto con uno strato di vernice bianca. Stando al modello di Berlino¹⁰⁷, anche la scultura di Verzegnis dovrebbe presentarsi di colore bianco, e infatti inizialmente era stata ricoperta con una vernice di questo colore. Tuttavia le intemperie atmosferiche ed il conseguente

¹⁰² Lista A - cronologica delle opere realizzate a Verzegnis dalla fondazione al 2001, 12. 2001: Bernd Lohaus.

¹⁰³ Lista A - cronologica delle opere realizzate a Verzegnis dalla fondazione al 2001, 3. 1990: Sol LeWitt.

¹⁰⁴ Nicholas Baume, *Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2001.

¹⁰⁵ Collocazione: Hamburger Bahnhof (Berlino), numero inventario NG/Mz 92/02.

¹⁰⁶ Collocazione: Hamburger Bahnhof (Berlino), numero inventario NG/Mz 91/02.

¹⁰⁷ Sol LeWitt, *Model HRZL 1*, 1990, numero inventario 0352.

sviluppo di muschio e muffe hanno corrotto il candore iniziale, ingrigendone la superficie.

Altro modello, sempre conservato a Berlino, riguarda l'opera *To the Point & Al pont & Al Punto &*¹⁰⁸ di un altro artista americano, Lawrence Weiner (New York 1942). La datazione del progetto risale al 1997, ma per la sua realizzazione a Verzegnis occorre attendere il 2002. Il muretto semicircolare (1200 x 50 x 110 cm)¹⁰⁹ realizzato a secco in pietra grigia diventa così il supporto per la scritta, in tre lingue diverse del titolo, non incisa ma impressa con la tecnica dello stencil. L'artista in questo modo delega completamente la realizzazione dell'opera a terzi, come farebbe un architetto lavora manualmente soltanto sul modellino, mentre l'atto realizzativo finale su scala reale, viene portato a termine da diverse mani. Altro lavoro di Weiner, realizzato questa volta nel 1992, è stato collocato invece sulla pavimentazione antistante l'ingresso della casa del collezionista, lateralmente rispetto alla progressione di cubi LeWitt. Si tratta di un cerchio pavimentale di cemento e ferro, suddiviso in tre spicchi, ciascuno recante, ancora una volta, una scritta: *Taken to a Point in Time / (Someplace), Taken to a Point in Space (Place) / (Sometime), Taken to Another Point / (Somehow)*¹¹⁰.

Un anno dopo, nel 1993, Marzona colloca un lavoro nella zona sud del parco, lungo il confine con l'area di parcheggio e la strada provinciale che conduce a Invillino. Si tratta di *Untitled* (75 x 50 x 1050 cm)¹¹¹ dell'artista newyorkese Richard Nonas (New York 1936). Il lavoro è composto da due aste cave in metallo, che si presentano oggi coperte di ruggine. Le cavità delle aste permettono la raccolta di acqua piovana o di materiale vegetale vario. Esse sono adagiate su una piattaforma di ghiaia e a prima vista non sembrano essere ciò che invece sono: perfettamente parallele. Questa distorsione ottica viene prodotta dai due parallelepipedi posti alle estremità opposte delle aste.

Nel 1996, Marzona invita Richard Long (Bristol 1945) e realizzare un intervento che si rivelerà essere *site-specific* in un duplice senso. Prima di tutto

¹⁰⁸ Lawrence Weiner, *Model To the Point*, 1997, numero inventario 0571.

¹⁰⁹ Lista A - cronologica delle opere realizzate a Verzegnis dalla fondazione al 2001, 7. 1997-1999: Lawrence Weiner.

¹¹⁰ Lista A - cronologica delle opere realizzate a Verzegnis dalla fondazione al 2001, 4. 1992: Lawrence Weiner.

¹¹¹ Lista A - cronologica delle opere realizzate a Verzegnis dalla fondazione al 2001, 5. 1993: Richard Nonas.

viene invitato a soggiornare a Verzegnis, come testimoniato dall'intervista raccolta all'interno film su Marzona e come era consuetudine del collezionista; quindi a scegliere il luogo dove collocare la sua opera: *Tagliamento River Stone Ring* (diametro 700 cm)¹¹² sorge a pochi metri di distanza dalla piramide tronca di Nauman, per volere dell'artista stesso. Long decide inoltre, come suggerisce il titolo, di utilizzare pietre provenienti dal letto del vicino fiume Tagliamento: sassi bianchi appoggiati a terra per formare un cerchio del diametro di sette metri.

Nel 1998 arriva il turno di un altro artista americano: Dan Graham (Urbana 1942), il quale propone uno dei suoi ben riconoscibili padiglioni che realizza già dagli anni Ottanta, dal titolo *Bisected Two-Way Mirror Triangle*¹¹³.

Lo specchio impiegato nelle mie opere - spiega l'artista - è, al tempo stesso, riflettente e trasparente su entrambi i lati e, con l'alternarsi di nuvole e sole, il vetro cambia continuamente da trasparente a riflettente e viceversa. Naturalmente puoi vedere il paesaggio esterno che si sovrappone all'interno e le persone fuori che guardano dentro e te stesso riflesso, e tutto su un'unica superficie.¹¹⁴

Anche a Verzegnis Graham utilizza del vetro trasparente/riflettente per realizzare le pareti del padiglione. Questo tipo di materiale favorisce un disorientamento percettivo tra i piani a causa dei giochi di sovrapposizioni multiple dove non è possibile discernere chiaramente ciò che si trova all'interno o all'esterno del padiglione, come nel caso di altre due opere realizzate in quegli stessi anni: *Fun House for Münster* (1997) della collezione del Museo Boymans Van Beuningen a Rotterdam e *Café Bravo for Kunst-Werke* (1998) a Berlino. Il padiglione per Graham rappresenta un tentativo di uscire dai confini degli spazi istituzionali per instaurare un rapporto di interazione con il pubblico e con l'ambiente circostante. Mimetizzandosi con esso e allo stesso tempo riproponendolo, si è scelto quindi di non realizzare un pavimento nel caso di Verzegnis: la struttura, in questo modo, poggia direttamente sul manto erboso. L'intervento di Graham nella sua perfezione formale, con le sue spigolosità, la

¹¹² Lista A - cronologica delle opere realizzate a Verzegnis dalla fondazione al 2001, 6. 1996: Richard Long.

¹¹³ Lista A - cronologica delle opere realizzate a Verzegnis dalla fondazione al 2001, 8.1998: Dan Graham.

¹¹⁴ Brian Hatton, *Dan Graham: Pavilions*, testo&immagine, Torino 2002, pp. 57-58.

traslucenza e la lucentezza delle superfici, e la sua struttura geometrica elegantemente messa a nudo, viene percepito come non naturale, come qualcosa di altro, di aggiunto a posteriori ma allo stesso tempo è in atto un gioco di rimandi rispetto alle montagne ed al verde circostante. Il padiglione, attraverso il triangolo dalla sua pianta, evoca la montagna, oppure viene reso completamente trasparente e scompare, a seconda della luce. Per quanto riguarda la partizione interna, risulta suddiviso in due ambienti, l'accesso a questi è offerto da porte scorrevoli. La struttura portante è in acciaio spazzolato ed è ancorata al terreno mediante delle fondamenta di cemento. In diversi punti il vetro si presenta scheggiato per l'inevitabile usura provocata dalle variazioni termiche e la grandine.

Robert Barry (New York 1936) colloca nel 1999, accanto al padiglione di Graham, sette scritte in inglese realizzate in marmo bianco cementate nel terreno: *need, remind, real, include, now, about, beyond*¹¹⁵. Le scritte affiorano e spiccano contro l'erba del prato e per questo richiedono un costante controllo e taglio. Lo spettatore deve andare alla ricerca di queste parole marmoree: non esiste infatti un percorso prefissato, né alcuna indicazione o mappa con la collocazione delle scritte, come del resto non ne esistono affatto nel resto del parco. Allo stesso tempo le parole scelte da Barry evocano e si riallacciano, grazie alla loro universalità sempre valida, all'esperienza di ciascun visitatore. L'invito di Barry è rivolto ad una ricerca tanto fisica quanto mentale che si interroghi sui concetti di bisogno, memoria, realtà, inclusione, confine e contemporaneità.

Il nuovo millennio si apre all'interno dell'Art Park, con un'opera di Carl Andre (Quincy 1935): *Untitled* (moduli di legno 40 x 90 x 40 cm ciascuno)¹¹⁶, artista come si è visto profondamente collegato alla galleria di Konrad Fischer. Cento moduli sono stati accostati e allineati per una lunghezza totale di novanta metri: il percorso attraversa tutta la parte settentrionale del parco e conduce ad un boschetto. Questo intervento risulta essere una riproposizione di *Ceppo estate*

¹¹⁵ Lista A - cronologica delle opere realizzate a Verzegnis dalla fondazione al 2001, 9.1999: Robert Barry.

¹¹⁶ Lista A - cronologica delle opere realizzate a Verzegnis dalla fondazione al 2001, 10. 2000: Carl Andre.

1968 *Aspen Colorado* (1968), opera realizzata con simili moduli di legno, ripetuti e collocati in sequenza uno dietro l'altro senza interruzioni¹¹⁷.

Ultima opera collocata nell'Art Park a seguito dell'esposizione a Villa Manin è la catasta di legno di larice di Robert Grosvenor, *Untitled*, da un progetto risalente al 1978-79, che era già stata esposta in occasione della mostra della collezione tenutasi a Vienna nel 1995.¹¹⁸

Come nelle migliori storie a lieto fine, la vicenda del museo Marzona inizia con un delitto. La prima collocazione all'aperto di alcune delle opere d'arte contemporanea a Verzegnis viene infatti considerata dall'Amministrazione Comunale un abuso edilizio perseguibile sul piano delle sanzioni amministrative e penali perché le opere erano realizzate in un'area a destinazione agricola: quindi un vero e proprio delitto, nel senso giuridico della parola. Che la storia si stia avviando ad un lieto fine lo dimostra il fatto che alla tavola rotonda di oggi stiamo discutendo di un museo all'aperto e non di abusi edilizi.¹¹⁹

Con queste parole Flavio Piva, ingegnere e progettista del Nuovo Piano Regolatore Generale Comunale del 1997, sintetizzava in occasione della tavola rotonda organizzata due anni dopo, la reazione da parte della pubblica amministrazione di Verzegnis all'inserimento delle opere nel prato. In effetti, Marzona stesso ricorda con la dovuta ironia il fatto che ad ogni nuova opera collocata, si vedeva recapitare una multa da parte del comune¹²⁰, questo tuttavia non lo scoraggiò nell'andare avanti nel suo progetto. Fortunatamente, anche il pianificatore in questione prese atto della situazione che andava costituendosi e manifestò la necessaria sensibilità che il caso richiedeva. Nel 1997 erano già due gli interventi nel prato - la piramide di Bruce Nauman e il cerchio di sassi di Richard Long - e altrettanti nella corte di ingresso alla casa - Sol LeWitt e Lawrence Weiner. Piva ha intuito il valore delle opere e la loro rilevanza da un punto di vista storico-artistico, fattori questi che ha fin da subito collegato ad una prospettiva di sviluppo e di ricadute su un piano più ampio, territoriale e paesaggistico. Il riconoscimento e l'inclusione del progetto artistico nel piano

¹¹⁷ Quest'opera fu riprodotta nel testo di Germano Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969, pagine non numerate.

¹¹⁸ Lista A - cronologica delle opere realizzate a Verzegnis dalla fondazione al 2001, 11.2001: Robert Grosvenor.

¹¹⁹ Flavio Piva, *Visione Continua*, op. cit., p.20.

¹²⁰ Conversazione con Egidio Marzona, Verzegnis 18 agosto 2010.

regolatore va nella direzione di una riqualificazione della frazione di Villa, dal momento che l'area del "museo all'aperto"¹²¹ sorge in stretta relazione con il nucleo abitato.

Piva sottolinea i benefici che questa collezione può apportare ad un comune in fase di stasi demografica ed economica, o addirittura di abbandono, come del resto aveva notato anche Pietro Valle nel suo articolo.¹²² L'articolo 31 del Piano Regolatore Comunale, approvato dal consiglio il 27 gennaio del 2004¹²³, è dedicato interamente a quella che viene definita come "Zona del Museo all'Aperto". Lo si riporta di seguito interamente.

Art. 31 Zona del Museo all'aperto

Riguarda un'area da destinare ad esposizioni all'aperto di opere d'arte contemporanea, anche di rilevanti dimensioni, giardini di sculture, corpi edilizi integrati nel verde, secondo la tipologia museale definita 'artistic park'. La zona si attua previa formazione di un PRPC di iniziativa pubblica o provata il cui obiettivo è esclusivamente la valorizzazione turistico-culturale del sito attraverso una sua completa trasformazione in artistic park.

Per gli interventi in regime di pianificazione attuativa sono ammessi:

- collocazione di opere d'arte, realizzazione di giardini ecc.;
- realizzazione in loco di opere artistiche o corpi edilizi assimilabili a costruzioni;
- edifici di servizio all'attività museale quali depositi, uffici informazioni, servizi igienici e simili;
- realizzazione di punti di accesso attrezzati con parcheggi;
- realizzazione di tutte le infrastrutture (quali sentieri attrezzati, spazi di sosta, piccole strutture precarie, ecc.) per l'accesso e il servizio ai visitatori;
- realizzazione di infrastrutture a rete. In considerazione della particolare destinazione della zona, per tutte costruzioni o le opere o corpi edilizi assimilabili a costruzioni, sono da considerare obbligatori sono i seguenti indici edilizi:

- Q max= 30 %
- Dist. cont/strade= 5 ml
- H= 1 piano per edifici di servizio
- H= 20 ml per le opere d'arte.

Vanno comunque rispettate le seguenti prescrizioni: - opere o corpi edilizi di altezza superiore ai 5 ml. sono ammesse solo previa dimostrazione tecnico/grafica che tale realizzazioni non interferiscono con gli edifici residenziali circostanti, in particolare per l'esposizione solare; -

¹²¹ In questo modo viene definito l'Art Park di Marzona dal Piano Regolatore Generale Comunale nell'articolo 31 dello stesso.

¹²² Pietro Valle, op. cit.

¹²³ Anna Marzona, op. cit., p.59.

va rispettato lo stato idrogeologico dell'area; sono pertanto esclusi movimenti di terra non compatibili con tale obiettivo; - dovranno essere comunque previsti spazi da destinare a parcheggi stanziali nell'ambito della zona in misura congrua con l'afflusso di visitatori previsto; - al fine di controllare l'inserimento visuale degli interventi previsti nell'area circostante, il PRPC sarà corredato da elaborati planivolumetrici, prospettici o da modelli in scala atti ad una completa valutazione dell'intervento.¹²⁴

L'articolo fa riferimento quindi a tutta una serie di misure per creare strutture di ricezione in favore di una più comoda fruizione da parte del pubblico, anche da parte di persone con difficoltà motorie, da qui il riferimento ai sentieri attrezzati. Nonostante siano trascorsi degli anni dall'approvazione dell'articolo, da un ultimo sopralluogo effettuato nell'agosto del 2010, nessuna tra queste indicazioni è stata attuata. Esiste soltanto un segnale stradale che indica l'accesso all'Art Park e un parcheggio, che precede il basso muretto in pietra - a tutti gli effetti l'ingresso al parco.

2.4. Cambiamenti all'interno dell'Art Park e ultimi interventi

Nel 2001 un'istituzione italiana notizia la stampa dell'intenzione di acquistare una parte consistente della collezione Marzona. Il museo in questione si trova a Bolzano, e sta pianificando una nuova sede degna del suo nome: Museion. Il collezionista intendeva infatti trovare una collocazione istituzionale per la sua collezione, non troppo lontana da Verzegnis, tuttavia l'acquisto da parte di Museion non fu concluso e la collezione venne infatti acquistata dai Musei di Stato di Berlino. Il quesito che ne deriva è se ci sia stata una ricaduta di questa vicenda sul progetto italiano dell'Art Park.

Una perdita effettivamente può essere verificata attraverso l'analisi delle modifiche sopravvenute attorno al 2001: si tratta di opere che sono state rimosse dal collezionista. Questo dato emerge dal confronto tra i cataloghi pubblicati anteriormente a questa data - in particolare quello relativo alla mostra di Vienna

¹²⁴ Fonte: dott. Raffaele Di Lena, Ufficio Comune per il servizio dell'Urbanistica e dell'Edilizia Privata, Associazione Intercomunale della Conca Tolmezzina fra i Comuni di Amaro, Cavazzo Carnico, Tolmezzo e Verzegnis.

del 1995 che riproduceva alcune opere fotografate direttamente a Verzegnis - con la mappa e la lista di opere inserita nella pubblicazione della tavola rotonda organizzata nel 1999. Infine si incrocino queste informazioni con quelle ufficiali più aggiornate (2006) all'interno della monografia di Anna Marzona. Balza subito agli occhi che alcune opere non si ritrovano più oggi nel parco. L'autrice dedica un esile paragrafo a questa tematica, dal titolo "Opere non più presenti nel prato": si tratta, tuttavia, di un mero elenco di opere.

Marzona le ha rimosse dal parco attorno al 2001, ed è quasi impossibile non collegare questa data con l'acquisto da parte della città di Berlino, fatti questi non messi in correlazione da Anna Marzona. Il collezionista, interrogato sulla questione, ha motivato la scelta sostenendo di aver lasciato soltanto i progetti realizzati appositamente per il luogo:

Prima avevo altre opere come un lavoro di Mario Merz che non era stato realizzato appositamente per il contesto ed una scultura di Richard Serra e qualche altra opera.(...) L'opera di Serra non si trova più nella sua originaria collocazione perché non è stata progettata per Verzegnis. A Verzegnis ci sono soltanto progetti site-specific, anche le opere all'interno della casa. Per questo adesso Merz e Serra si trovano all'Hamburger Bahnhof.¹²⁵

L'opera di Serra (San Francisco 1939) in questione, è *Corner Prop* (1983-86)¹²⁶ ed era stata agganciata al terreno antistante Casa Marzona, nell'angolo di fronte a *HRZL 1* di LeWitt; ancora oggi sono visibili le tracce che la rimozione dell'opera ha lasciato. *Corner Prop* è una scultura in acciaio composta da due parallelepipedi appoggiati l'uno sopra l'altro: quello superiore risulta essere inclinato per incontrare il muro e creare un nuovo angolo all'apparenza precario. Sembra infatti che la parte superiore stia per crollare ad ogni minuto se non ci fosse il muro a frenare e ad opporsi a questa caduta. Sebbene Serra inizi a produrre sculture di questo tipo già alla fine degli anni Sessanta - come *Splashing* e *Prop* (1968), oppure *House of Cards* (1969)¹²⁷ - egli continua ancora oggi ad investigare problemi che legano la forma allo spazio e alle forze che agiscono

¹²⁵ Intervista a Egidio Marzona, Berlino 18 novembre 2009.

¹²⁶ Lista B - opere rimosse dall'Art Park attorno al 2001, 3. 1983-86: Richard Serra.

¹²⁷ Per un'esaustiva panoramica sull'opera dell'artista si rimanda al catalogo della retrospettiva organizzata al Moma di New York curata da Kynaston McShine, dal titolo *Richard Serra. Sculpture: Forty Years*, svoltasi dal 3 giugno al 24 settembre 2007.

sulla materia, opere in cui la solidità del materiale che le compone (piombo, acciaio) si combina con forme geometriche primarie, scomposte e ricomposte fragilmente: in cui le strutture sembrano cioè sull'orlo di un collasso. Anche quando si percorrono i corridoi di Serra, come quello collocato a Berlino a pochi metri dalla Kunstbibliothek, davanti all'ingresso della Philharmonie, si ha sempre una sensazione di precarietà come se queste strutture siano costantemente sul punto di accartocciarsi addosso all'individuo che le penetra. Il corridoio in questione si intitola *Berlin Junction* (1987) ed era stato realizzato per ricordare le vittime ebrei che hanno preso la vita sotto il regime nazista, quindi un monumento alla memoria dell'Olocausto. Realizzata all'incirca negli stessi anni, *Corner Prop* è stata di recente esposta all'interno della mostra *Bruce Nauman. Dream Passage*, presso l'Hamburger Bahnhof dal 28 maggio al 10 ottobre.¹²⁸

Altre due opere, che inizialmente erano presenti a Verzegnis peraltro una accanto all'altra nel giardino privato di Marzona, risultano acquistate dai Musei di Stato di Berlino: questa volta si tratta di due artisti italiani associati al movimento dell'arte povera, assai poco presenti nelle collezioni pubbliche tedesche e quindi di indubbio interesse per colmare questo tipo di lacuna. Gli artisti in questione sono Mario Merz (Milano 1925- Milano 2003) e Giuseppe Penone (Cuneo 1947). Per quanto riguarda Penone l'opera era *Soffio di foglie* (1979)¹²⁹: composta da un palo di legno piantato verticalmente nel terreno, parallelo ad un albero con il quale si confonde e interrotto nel mezzo da una foglia in bronzo. Merz era invece presente a Verzegnis con uno dei suoi igloo, *Igloo Ticino* (1990)¹³⁰ in granito e metallo (diametro 230 cm). L'opera di Ulrich Rückriem (Düsseldorf 1938) *Ohne Titel* (1988-89), in granito (13 x 115 x 111 cm)¹³¹, e l'opera di David Rabinowitch (Toronto 1943) *Senza Titolo* (1974), in acciaio (6 x 83 x 131 cm)¹³², entrambe collocate inizialmente nel cortile di Casa Marzona, compaiono anche esse all'interno della lista di opere in deposito a Berlino.

¹²⁸ Eugen Blume, *Bruce Nauman*, Dumont, 2010. Il testo fa parte delle monografie dal titolo *Collector's Choice*. Sebbene siano predominanti le opere provenienti dalla collezione Flick, sono state affiancate anche opere della collezione Marzona, come Eva Hesse, *Untitled* (1969), Gary Kuehn, *Ohne Titel* (1969), Ger Van Elk, *The Well-Shaven Cactus. Identification (Gerry Schum)* (1970), Sol LeWitt, *Wall Structure* (1965).

¹²⁹ Lista B - opere rimosse dall'Art Park attorno al 2001, 2. 1979: Giuseppe Penone.

¹³⁰ Lista B - opere rimosse dall'Art Park attorno al 2001, 5. 1990: Mario Merz.

¹³¹ Lista B - opere rimosse dall'Art Park attorno al 2001, 4. 1988-89: Ulrich Rückriem.

¹³² Lista B - opere rimosse dall'Art Park attorno al 2001, 1. 1974: David Rabinowitch.

Marzona continua comunque la sua attività a Verzegnis, nonostante di fatto una parte consistente della collezione si trovi a Berlino, implementando anche nel corso degli ultimi anni, il numero di opere nel parco. Nel 2007 viene infatti realizzata, sulla base di un progetto del 1967 di Stephen Kaltenbach (Battle Creek 1940), l'opera-evento dal titolo *Fire on Ice*¹³³. Si tratta di quella che Marzona definisce "l'opera che non c'è", un'opera smaterializzata poiché restano soltanto il disegno (che si trova all'ingresso della casa del collezionista), la griglia di cemento (all'ingresso dell'Art Park) che era servita come base per la costruzione del cubo di ghiaccio, ed infine la documentazione filmica e fotografica dell'evento. Il motivo dell'assenza è imposto dalla natura stessa dell'opera: essa era infatti composta da un grande cubo di ghiaccio di circa tre metri di lato, sul quale era stata proiettata l'immagine video di un fuoco acceso. Mentre il fuoco ardeva anche il cubo lentamente si scioglieva. L'organizzazione tecnica dell'evento era stata curata dagli architetti Carlini&Valle con l'impresa di costruzione locale di Rainaldo Paschini e Aldo Fior. *Fire on Ice* era stato presentato presso la sala consiliare di Verzegnis, con i saluti del sindaco Luciano Sulli, del presidente della Regione Riccardo Illy e dell'assessore regionale Roberto Antonaz. L'occasione era servita - come si legge nel comunicato stampa - anche per introdurre il progetto relativo ad un centro di studi, un "Museo degli -ismi", un archivio il cui contenuto era stato definito da Antonaz "di valore inestimabile".¹³⁴ "Il progetto del trasloco - si legge ancora all'interno del comunicato - è in fieri e dovrà essere definito nelle modalità concrete. La Regione FVG [Friuli Venezia-Giulia], per ora, ha dato la disponibilità per valutare il trasferimento".¹³⁵ Del resto Marzona aveva già palesato questa possibilità durante l'intervista rilasciata a Gianni Sirch nel giugno del 1998, occasione durante la quale aveva dichiarato:

Sono molto interessato a realizzare il mio progetto per una Fondazione qui in Friuli, me ne sto occupando da anni (...). Considerando che la gran parte della collezione sta in Germania, il

¹³³ Lista C - opere realizzate a Verzegnis dal 2002 al 2009, 1.2007: Stephen Kaltenbach.

¹³⁴ Fonte: Comunicato stampa "Le avanguardie del '900 approdano in Carnia. Verzegnis ospita *Fire on Ice* di Stephen Kaltenbach sabato 17 novembre, realizzato dallo Studio Pironio, consulenti comunicazione Ufficio Stampa Comunità Montana della Carnia.

¹³⁵ *Ibidem*.

nostro progetto più ambizioso, prevede la creazione di una Fondazione con due sedi, una tedesca e una italiana, da collegare e combinare tra loro in maniera tale da potenziare le possibilità espositive e l'accessibilità ai diversi materiali della collezione. Purtroppo in Italia è difficilissimo realizzare in tempi brevi questo genere di progetti.¹³⁶

Per tornare all'evento di Kaltenbach, come nota Elena Carlini:

(...) due elementi antitetici che interagiscono per un tempo limitato e in un luogo specifico ponendo al genere umano dei quesiti universali sulla vita stessa resa incerta proprio dall'azione dell'uomo - come ebbe a dire Kaltenbach durante la realizzazione dell'opera: 'il 1967 era l'epoca dell'armamento atomico e della guerra fredda, ora nel 2007 è l'ambiente a essere irrimediabilmente danneggiato per mano dell'uomo.'¹³⁷

All'interno della casa di Marzona, nel vano di ingresso sulla destra, si trova il coloratissimo disegno di Stephen Kaltenbach incorniciato in legno naturale con *passe-partout* che lo separa dal vetro. Il disegno rappresenta un cubo collocato su un prato verde, le cui facce sono colorate in arancio e blu, ed ha come sfondo un cielo rosso, arancio e azzurro; sul disegno si legge una scritta per mano dell'artista "Fire on Ice. Film loop projected on large block of ice at sunset."

Ultima opera a entrare nell'Art Park è *Untitled* di Peter Kogler (Innsbruck 1959), realizzata nel settembre del 2009¹³⁸. Si tratta di un sinuoso percorso nell'erba, il cui corrimano in acciaio, se visto dall'alto, ripropone la curvilinea forma di un cervello umano. Le persone che percorrono il labirinto di Kogler, fronteggiandosi o inseguendosi, non perdono mai il contatto visivo tra di loro, ma anche con la natura, con gli alberi all'interno dei quali l'opera è immersa.

Molto ancora resta da fare per promuovere la conoscenza dell'Art Park, anche se, almeno una forma di presa di coscienza da parte dell'amministrazione pubblica è avvenuta, quando la zona interessata dagli interventi è stata dichiarata "Area del Museo all'aperto" dal Piano Regolatore Comunale di Verzegnis, approvato il 27 gennaio 2004, da un progetto risalente al 1997 dell'ingegnere Flavio Piva.

¹³⁶ Intervista di Gianni Sirch a Egidio Marzona, 30 giugno 1998, Palazzo Florio (Udine) in *Collezionare arte contemporanea* (op.cit.), p.79.

¹³⁷ Elena Carlini, *Collezionisti d'eccezione. Selezione di opere dalla collezione Egidio Marzona*, in *Vette. Sentieri verso l'arte contemporanea*, Palazzo Frisacco, catalogo della mostra Tolmezzo 8 luglio - 26 settembre 2010, pp. 70-71.

¹³⁸ Lista C - opere realizzate a Verzegnis dal 2002 al 2009, 2. 2009: Peter Kogler.

Sul fronte della Fondazione intitolata a Marzona, a sua volta collegata all'idea del "Museo degli Ismi" che dovrebbe sorgere a Verzegnis, argomento affrontato in diverse occasioni dal collezionista in persona e presentato anche alla regione Friuli nel 2007, non si registrano novità o misure attuative. Un cospicuo archivio risulta ancora in possesso di Marzona, attualmente collocato all'interno di scaffali metallici nel sotterraneo della sua casa a Berlino e non ancora aperto al pubblico. È da presumere che esso troverà una definitiva collocazione che rispecchierà le future esigenze del collezionista, in relazione anche alle attività dei suoi figli e della sua compagna, Sophie Haaser, attualmente impiegata presso l'ufficio Collection and Registrar del Mumok (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig) di Vienna.¹³⁹

¹³⁹ Egidio Marzona e Sophie Haaser si conobbero in occasione della realizzazione di una mostra con opere della collezione. Lei lavorava al tempo nell'ufficio Relazioni Pubbliche del museo, come indicato nel colophon del catalogo della mostra a cura di Lóránd Hegyi, Egidio Marzona e Rainer Fuchs, *Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art*, 14 giugno - 17 settembre 1995.

Immagini relative al secondo capitolo



Fig. 1. Veduta dell'area al centro di Villa di Verzegnis che ospita l'Art Park. Foto: Archivio Marcus Schneider.



Fig. 2. Daniel Buren, *Senza titolo*, 1992. Fonte: Anna Marzona (2006).



Figg. 3-4. Lothar Baumgarten, *Milky way*, 1985. Foto: Eleonora Charans (2010).



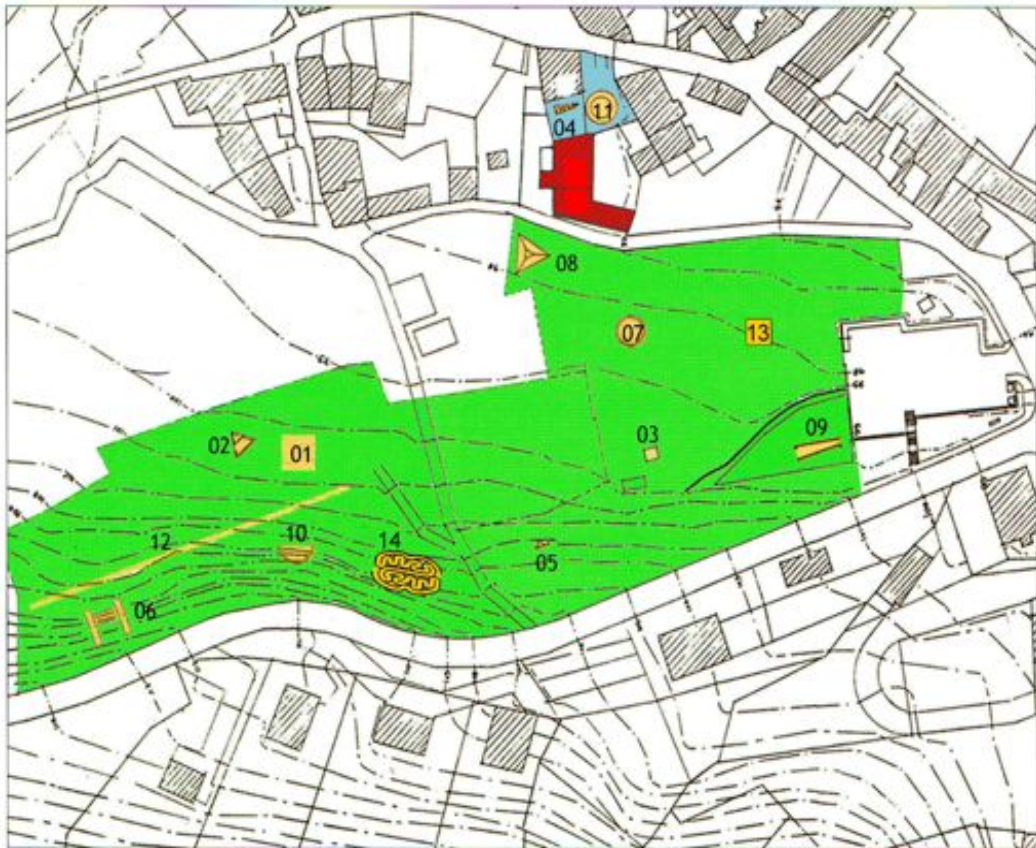
Fig. 5-6. Sol LeWitt, *Senza titolo*, 1991. Foto: Eleonora Charans (2010).



Fig. 7. Richard Long, *Senza titolo*, 1996. Foto: Eleonora Charans (2010).



Figg. 8-9. Lorenzo Missoni, *Vai Piano*, 1995. Foto: Eleonora Charans (2010).



Planimetria generale dell'Art Park di Villa di Verzegnis (estratto di base dalla mappa catastale, inserimento miniature opere: Carlini – Anna Marzona 1999-2006; aggiornamento opere 13 e 14: Charans 2011). Con il colore verde è indicato il prato centrale, in rosso la casa del collezionista, in azzurro la corte di ingresso.

Elenco opere:

01. Barry Robert, *Untitled*, 1999;
02. Graham Dan, *Bisected Two-Way Mirror Triangle*, 1998;
03. Grosvenor Robert, *Untitled*, 1979-2001;
04. Sol LeWitt, *HRZL 1*, 1990;
05. Lohaus Bernd, *BEI*, 1989;
06. Lohaus Bernd, *Untitled*, 2001;
07. Long Richard, *Tagliamento River Stone Ring*, 1996;
08. Nauman Bruce, *Truncated Pyramid Room*, 1982-1990;
09. Nonas Richard, *Untitled*, 1993;
10. Weiner Lawrence, *To the Point*, 2001;
11. Weiner Lawrence, *Taken to Another Point*, 1992;
12. Andre Carl, *Untitled*, 2000;
13. Kaltenbach Stephen, *Fire on Ice*, 1967-2007;
14. Kogler Peter, *Untitlet*, 2009.

Allegato 2

Schede opere realizzate a Verzeichnis

A: Dalla fondazione fino al 2001

A1.1982-90: Bruce Nauman

A2.1989: Bernd Lohaus

A3.1990: Sol LeWitt

A4.1992: Lawrence Weiner

A5.1993: Richard Nonas

A6.1996: Richard Long

A7. 1997-1999: Lawrence Weiner

A8.1998: Dan Graham

A9.1999: Robert Barry

A10.2000: Carl Andre

A11.2001: Robert Grosvenor

A12.2001: Bernd Lohaus

A1.1982-90: Bruce Nauman

Titolo dell'opera: *Truncated Pyramid Room*

Dimensioni: altezza 600 cm, larghezza 900 cm

Materiali: cemento e tre lampade al quarzo a luce gialla

Provenienza: Bruce Nauman - intermediazione di Konrad Fischer

Note: L'artista aveva realizzato nel 1982 il relativo disegno (Drawings, no.401, Fonte: Catalogo Ragionato - Minneapolis 1994, l'opera è segnalata come numero 465), come base di un progetto che avrebbe dovuto realizzarsi a Münster, per la rassegna decennale di scultura (edizione del 1987) ma non fu realizzato. Il catalogo ragionato riporta che l'opera dovrebbe essere illuminata notte e giorno, tuttavia, come si nota dalla foto sotto riportata, di giorno le lampade non vengono accese. Nelle pubblicazioni relative all'Art Park la realizzazione dell'opera viene indicata con l'intervallo 1987-1990 (Carlini-Valle 1999, Anna Marzona 2006).

Pubblicazioni: Catalogue Raisonné Bruce Nauman (Minneapolis 1994, n.465), Die Sammlung Marzona (Vienna 1995, p.180), Visione Continua (Verzegnig 1999, p.III, IV, XI, XII, 7, 19, 64), Art Works. Sammlung Marzona Kunst um 1968 (Bielefeld 2001, p. 2, 5), ART PARK Verzegnig (Tolmezzo 2006, p. 40, 128, 129).

Immagine dell'opera



Foto: Eleonora Charans, 2009.

A2.1989: Bernd Lohaus

Titolo dell'opera: *Bei*

Dimensioni: due parti 45 x 300 x 100

Materiali: pietra

Provenienza: Bernd Lohaus, *site-specific*

Note: L'opera è composta da una barra di pietra su cui è appoggiata una lastra. Sulla lastra è incisa una preposizione che in lingua tedesca significa 'vicino a'. L'artista aveva studiato presso la Kunstakademie di Düsseldorf con Konrad Fischer. Con la moglie Anny De Decker aveva aperto ad Anversa la galleria Wide White Space.

Pubblicazioni: Die Sammlung Marzona (Vienna 1995, p. 159), Visione Continua (Verzegniss 1999, p. 44), ART PARK Verzegniss (Tolmezzo 2006, p.122, 123).

Immagine dell'opera

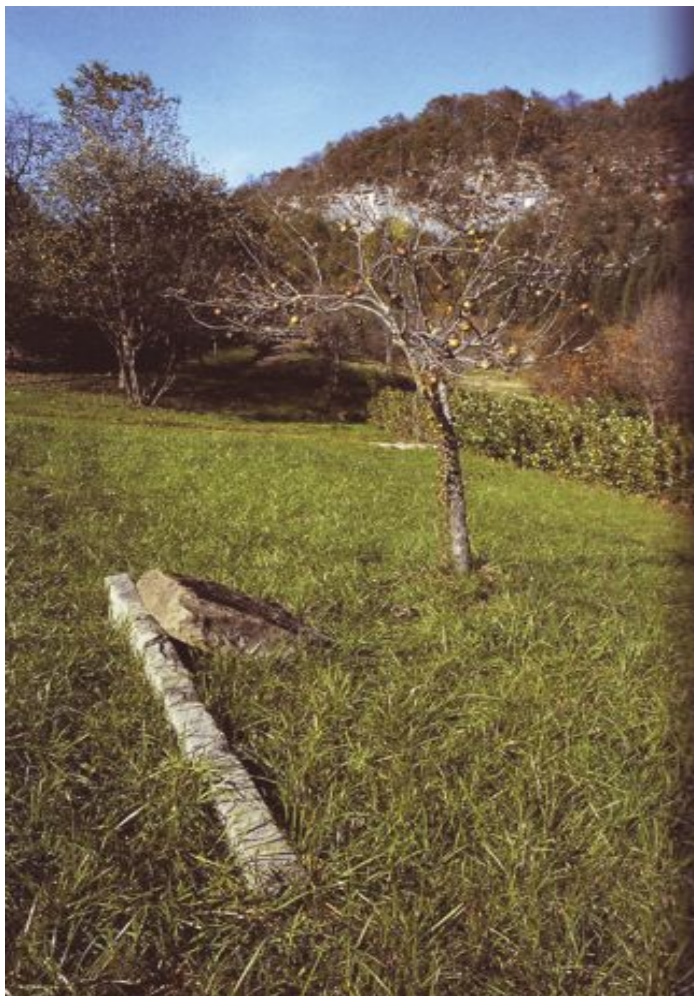


Foto: Elena Carlini, 1999.

A3.1990: Sol LeWitt

Titolo dell'opera: *HRZL 1*

Dimensioni: 160 x 160 x 720 cm

Materiali: cemento

Provenienza: Sol LeWitt, *site-specific*

Note: L'opera, una variazione modulare di cubi, si trova nella corte di ingresso della casa del collezionista. Un'ulteriore variante del 1992 *HRZL 7*, donata da Marzona alla Kunsthalle di Bielefeld, collocata nello *sculpture garden* dell'istituzione. Il modello dell'opera, in legno dipinto di bianco, è conservato presso i depositi dell'Hamburger Bahnhof di Berlino (numero di inventario: 0352, dimensioni: 17,5 x 73,5 x 20,5 cm). Per quanto concerne lo stato di conservazione dell'opera, essa si presenta ingrigita rispetto al candore iniziale (si veda la riproduzione all'interno del catalogo della mostra di Vienna del 1995, p.152) a causa delle piogge e delle intemperie che hanno favorito lo sviluppo di muschi sulla superficie.

Pubblicazioni: Die Sammlung Marzona (Vienna 1995, p.152), Sol LeWitt in Italia (Maschietto & Musolino editore, 1998, p. 168, 169), Visione Continua (Verzegnig 1999, p. XXIII, 43), Art Works. Sammlung Marzona Kunst um 1968 (Bielefeld 2001, p. 3, 4), ART PARK Verzegnig (Tolmezzo 2006, p. 120, 121).

Immagine dell'opera



Foto: Eleonora Charans, 2009.

Modelli dell'opera

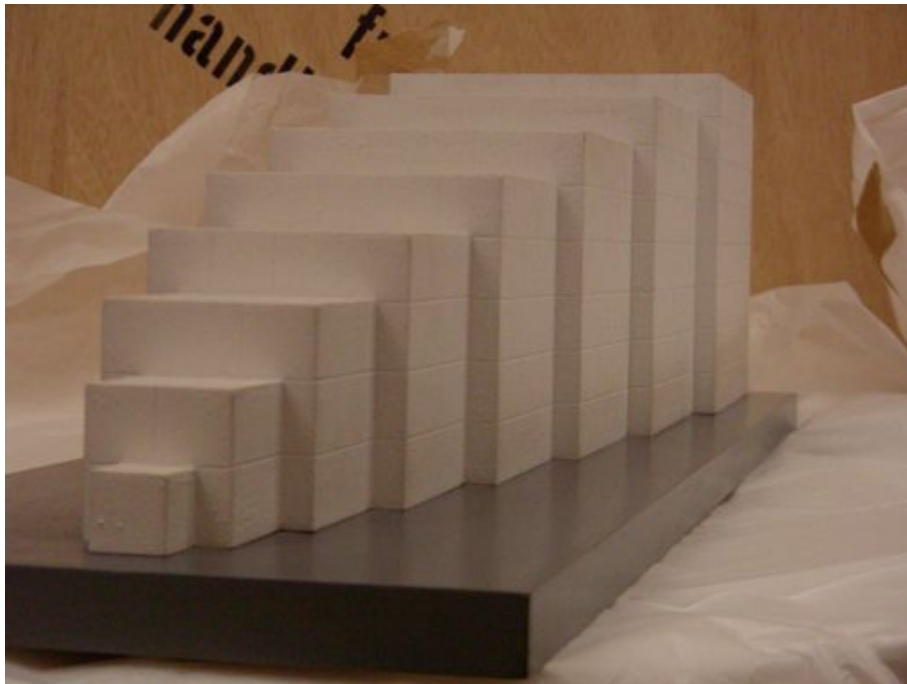
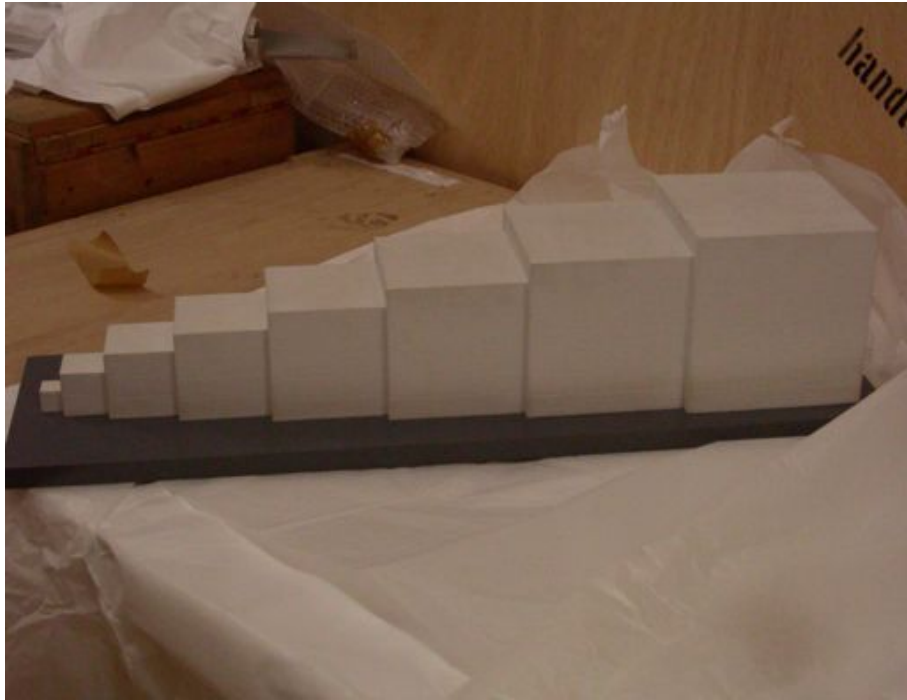


Foto: Eleonora Charans, 2009.

A4.1992: Lawrence Weiner

Titolo dell'opera: *Taken to Another Point*

Dimensioni: diametro 750 cm

Materiali: cemento e metallo

Provenienza: Lawrence Weiner, *site-specific*

Note: Il cerchio pavimentale si trova davanti alla portone di ingresso della casa del collezionista. Risulta suddiviso in tre settori bordati in acciaio lungo i quali si leggono le scritte in inglese: Taken to a Point in Space (Place)- (Sometime), Taken to Another Point - (Somehow), Taken to a Point in Time - (Someplace).

Pubblicazioni: Die Sammlung Marzona (Vienna 1995, p. 218, 219), Visione Continua (Verzeichnis 1999, p. XXIII, XXIV, 28, 58), Art Works. Sammlung Marzona Kunst um 1968 (Bielefeld 2001, p. 3, 4), ART PARK Verzeichnis (Tolmezzo 2006, p. 134, 135).

Immagine dell'opera



Foto: Marcus Schneider.

A5.1993: Richard Nonas

Titolo dell'opera: *Untitled*

Dimensioni: due parti 75 x 50 x 1050

Materiali: acciaio

Provenienza: Richard Nonas, *site-specific*

Note: Il lavoro è composto da due vasche rettangolari affiancate, le cui cavità raccolgono l'acqua piovana ma anche detriti di vario genere provenienti dagli alberi circostanti. Queste strutture, pur essendo perfettamente parallele, non vengono percepite come tali, distorsione favorita dalla presenza di due parallelepipedi posti alle due estremità opposte.

Pubblicazioni: *Visione Continua* (Verzegnisi 1999, p.13), *ART PARK Verzegnisi* (Tolmezzo 2006, p. 130, 131).

Immagine dell'opera



Foto: Eleonora Charans, 2010.

A6.1996: Richard Long

Titolo dell'opera: *Tagliamento River Stone Ring*

Dimensioni: diametro 700 cm

Materiali: pietre di fiume

Provenienza: Richard Long, *site-specific*

Note: Nel documentario per la regia di Giampaolo Penco, *Egidio Marzona collezionista* (1996) vi è un'intervista a Long in cui l'artista stesso parla della realizzazione dell'opera, ambientata proprio a Verzegnis.

Pubblicazioni: *Visione Continua* (Verzegnis 1999, p. XI, 54, Art Works. Sammlung Marzona Kunst um 1968 (Bielefeld 2001, p. 5, 6), ART PARK Verzegnis (Tolmezzo 2006, p. 126, 127).

Immagine dell'opera



Foto: Eleonora Charans, 2010.

A7. 1997-1999: Lawrence Weiner

Titolo dell'opera: *To the Point*

Dimensioni: 1200 x 50 x 110 cm

Materiali: pietra

Provenienza: Lawrence Weiner, *site-specific*

Note: Nella parte concava di questo muretto semicircolare, si può leggere una scritta nera, realizzata a *stencil* 'To the Point & Al Pont & Al Punto'. Il modello dell'opera, realizzato in cartone e cartapesta dipinta, è conservato presso i depositi dell' Hamburger Bahnhof di Berlino (numero di inventario: 0571; dimensioni: 40 x 50 x 8 cm).

Pubblicazioni: ART PARK Verzegnis (Tolmezzo 2006, p. 132, 133).

Immagine dell'opera



Foto: Eleonora Charans, 2009.

Modello dell'opera



Foto: Eleonora Charans, 2009.

A8.1998: Dan Graham

Titolo dell'opera: *Bisected Two-Way Mirror Triangle*

Dimensioni: 230 x 652 x 652

Materiali: vetro e acciaio

Provenienza: Dan Graham - Galleria Massimo Minini (Brescia)

Note: Questo padiglione di vetro utilizza nelle pareti del vetro trasparente e riflettente che crea sovrapposizioni tra interno ed esterno. Per quanto riguarda la partizione interna, esso risulta suddiviso in due ambienti, l'accesso a questi è avviene attraverso porte scorrevoli. La struttura portante è in acciaio spazzolato ed è ancorata al terreno attraverso a fondamenta di cemento, il pavimento del padiglione è il manto erboso. Durante la messa in opera del tutto, è stato scheggiato, nell'angolo di destra in alto, il vetro di un lato del prisma.

Pubblicazioni: *Visione Continua* (Verzegnisi 1999, p. XVII, 31,63), *Art Works. Sammlung Marzona um 1968* (Bielefeld 2001, p. 157,158, 159), *Dan Graham Pavilions* (Testo & Immagine 2002, p. 86), *ART PARK Verzegnisi* (Tolmezzo 2006, p.116, 117).

Immagine dell'opera



Foto: Eleonora Charans, 2009.

A9.1999: Robert Barry

Titolo dell'opera: *Untitled*

Dimensioni: variabili

Materiali: marmo

Provenienza: Robert Barry, *site-specific*

Note: L'opera è composta da sette scritte in stampatello a lettere singole (NEED, REMIND, REAL, INCLUDE, NOW, ABOUT, BEYOND), realizzate in marmo. Il piano cartaceo contenente le disposizioni delle scritte nel prato è visibile in due immagini del catalogo della mostra a Villa Manin del 2001 (p.46, p.48), è da presumere sia ancora in possesso del collezionista poiché non è rintracciabile nell'elenco delle opere a Berlino.

Pubblicazioni: Art Works. Sammlung Marzona Kunst um 1968 (Bielefeld 2001, p. 157, 160), ART PARK Verzeichnis (Tolmezzo 2006, p. 114, 115).

Immagine dell'opera



Foto: Eleonora Charans, 2009.

A10.2000: Carl Andre

Titolo dell'opera: *Untitled*

Dimensioni: cento moduli 40 x 90 x 40 cm

Materiali: legno

Provenienza: Carl Andre, opera la cui prima realizzazione in Colorado risale al 1969, riproposta e rifatta per l'Art Park.

Note: Questo percorso modulare, si sviluppa verticalmente per tutta la lunghezza dell'Art Park. Il medesimo intervento dell'artista appare pubblicato già in un testo del 1969 (G. Celant, *Arte Povera*).

Pubblicazioni: ART PARK Verzegnis (Tolmezzo 2006, p. 136, 137).

Immagine dell'opera



Foto: Eleonora Charans, 2009

A11.2001: Robert Grosvenor

Titolo dell'opera: *Untitled*

Dimensioni: 119 x 279 x 274 cm

Materiali: legno di larice

Provenienza: Robert Grosvenor, da un progetto del 1978-1979, collocata a Verzegnis dal Collezionista nel 2001.

Note: L'opera, un parallelepipedo composto da travi di legno, era stata esposta già esposta a Vienna nel 1995 (Vienna 1995, p. 122) quindi a Villa Manin (Villa Manin 2001, p. 42-43).

Pubblicazioni: (E così via) (And so on). 99 artisti dalla collezione Marzona (Roma 2000, sezione dedicata a Robert Grosvenor, pagine non numerate), Marzona una collezione (Villa Manin 2001, p. 42, 43), ART PARK Verzegnis (Tolmezzo 2006, p. 118, 119).

Immagine dell'opera



Foto: Eleonora Charans 2009.

A12.2001: Bernd Lohaus

Titolo dell'opera: *Untitled*

Dimensioni: 130 x 430 x 630 cm

Materiali: legno congolese

Provenienza: Bernd Lohaus, *site-specific*

Note: L'opera è composta da una catasta di legno; sopra di essa, agli angoli estremi, spuntano due travi appuntite che emergono da un dislivello superiore. L'artista aveva studiato presso la Kunstakademie di Düsseldorf con Konrad Fischer. Con la moglie Anny De Decker aveva aperto ad Anversa la galleria Wide White Space.

Pubblicazioni: ART PARK Verzegnis (Tolmezzo 2006, p. 124, 125).

Immagine dell'opera



Foto: Eleonora Charans, 2009.

Allegato 2

Schede opere realizzate a Verzegnis

B: Opere rimosse dall'Art Park attorno al 2001

B1.1974: David Rabinowitch

B2.1979: Giuseppe Penone

B3.1983-86: Richard Serra

B4.1988-89: Ulrich Rückriem

B5.1990: Mario Merz

B1.1974: David Rabinowitch

Titolo dell'opera: *Untitled*

Dimensioni: 6 x 83 x 131 cm

Materiali: acciaio

Attuale collocazione: Berlino, Depositi Hamburger Bahnhof (numero inventario 0473).

Pubblicazioni: Sammlung Marzona (Vienna 1995, p.196), (And so on) (E così via). 99 artisti dalla collezione Marzona (Roma 2000, sezione dedicata a David Rabinowitch, pagine non numerate), Marzona una collezione (Villa Manin 2001, p. 103).

Immagine dell'opera



Fonte: catalogo Vienna 1995.

B2.1979: Giuseppe Penone

Titolo dell'opera: *Soffio di foglie*

Dimensioni: 3,5 x 8 cm/16 x 79 x 35 cm

Materiali: bronzo e legno

Attuale collocazione: Berlino, Depositi Hamburger Bahnhof (numero inventario 0435, riferimento di acquisizione NG/Mz 110/02).

Pubblicazioni: Sammlung Marzona (Vienna 1995, p. 193), Visione Continua (Verzeichnis 1999, p. XXIX), (And so on) (E così via). 99 artisti dalla collezione Marzona (Roma 2000, sezione dedicata a Giuseppe Penone, pagine non numerate).

Immagine dell'opera



Fonte: catalogo Vienna 1995.

B3.1983-86: Richard Serra

Titolo dell'opera: *Corner Prop*

Dimensioni: due elementi 195 x 86 x 6 cm e 140 x 86 x 6 cm

Materiali: acciaio

Attuale collocazione: Berlino, Depositi Hamburger Bahnhof (numero inventario 0520, riferimento di acquisizione NG/Mz 116/02)

Pubblicazioni: Sammlung Marzona (Vienna 1995, p. 202), (And so on) (E così via). 99 artisti dalla collezione Marzona (Roma 2000, sezione dedicata a Richard Serra, pagine non numerate).

Immagine dell'opera



Fonte: catalogo Vienna 1995.



Foto: Eleonora Charans 2009.

B4.1988-89: Ulrich Rückriem

Titolo dell'opera: *Ohne Titel*

Dimensioni: 13 x 115 x 111 cm

Materiali: granito

Attuale collocazione: Berlino, Depositi Hamburger Bahnhof (numero inventario 0480).

Pubblicazioni: Sammlung Marzona (Vienna 1995, p. 198), Marzona una collezione (Villa Manin 2001, p. 99).

Immagine dell'opera



Fonte: catalogo Vienna 1995.

B5.1990: Mario Merz

Titolo dell'opera: *Igloo Ticino*

Dimensioni: diametro 230 cm

Materiali: metallo e granito

Attuale collocazione: Berlino, Depositi Hamburger Bahnhof (numero inventario 0375, riferimento di acquisizione NG/Mz 96/02)

Pubblicazioni: Sammlung Marzona (Vienna 1995, p. 170, 171), Visione Continua (Verzeichnis 1999, p. XVIII), (And so on) (E così via). 99 artisti dalla collezione Marzona (Roma 2000, sezione dedicata a Mario Merz, pagine non numerate), Art Works. Sammlung Marzona Kunst um 1968 (Bielefeld 2001, p. 156), Marzona una collezione (Villa Manin 2001, p. 76, 77).

Immagine dell'opera



Fonte: catalogo Vienna 1995.

Allegato 2

Schede opere realizzate a Verzeichnis

C: Opere realizzate a Verzeichnis dal 2002 al 2009

C1.2007: Stephen Kaltenbach

C2.2009: Peter Kogler

C1.2007: Stephen Kaltenbach

Titolo dell'opera: *Fire on Ice*

Materiali: grata di cemento, blocchi di ghiaccio, videoproiettore, proiezione in loop

Note: Da un progetto risalente al 1967, il cubo di ghiaccio su cui è stata proiettato un video riproducente un fuoco ardente, venne realizzato a Verzegnis nel novembre del 2007, per opera degli architetti Carlini & Valle e dall'azienda Rinaldo Paschini e Aldo Fior. La vernice dell'evento ebbe luogo il 17 novembre. Le documentazione fotografica e il video sono di Marcus Schneider. Dell'opera a Verzegnis permangono il disegno e la grata su cui poggiava il cubo di ghiaccio.

Pubblicazioni: Art Park: dove le opere d'arte si fondono col paesaggio (tesi di laurea di Lupieri Michela, relatore Agnes Kohlmeyer, discussa presso l'Università IUAV di Venezia, Facoltà di Design e arti, anno accademico 2006/2007), *Collezionisti d'eccezione. Selezione di opere dalla collezione Egidio Marzona* (Elena Carlini, Tolmezzo 2010, p. 70, 71, 74), sito dell'artista <http://www.stephenkaltenbach.com/public/>, amministrazione locale <http://www.concatolmezzina.it/altofriuli/conca/immagini.nsf/EditWeb/A6F3507467664C6DC12578020039A6CE?OpenDocument>

Immagine dell'opera



Still dal video di Marcus Schneider, *Fire On Ice*, 2007.



Foto: Eleonora Charans, 2010.



Foto: Eleonora Charans 2010.

C2.2009: Peter Kogler

Titolo dell'opera: *Untitled*

Materiali: acciaio

Dimensioni: 860 x 670 cm

Note: Si tratta di un percorso che mima le curve ed la forma di un cervello umano. Esiste un disegno della struttura curvilinea del labirinto che è stata esposta a Tolmezzo nel 2010.

Pubblicazioni: Collezionisti d'eccezione. Selezione di opere dalla collezione Egidio Marzona (Elena Carlini, Tolmezzo 2010, p. 70, 71), sito dell'artista: <http://www.kogler.net/index.php>.

Immagine dell'opera



Foto: Eleonora Charans 2010.



Foto: Eleonora Charans 2010.



Foto: Eleonora Charans 2010.

Capitolo terzo

Le prime mostre della collezione

3.1. Metodologia applicata all'analisi delle esposizioni

Come è stato sottolineato nel capitolo precedente, il progetto dell'Art Park di Verzegnis rappresenta il primo tentativo da parte di Marzona in direzione di un'apertura della propria collezione al pubblico, sia esso locale o giunto appositamente, specialista o appassionato di arte contemporanea. Parallelamente agli interventi monumentali collocati nello spazio pubblico del prato al centro di Verzegnis, e proprio a partire dagli anni Novanta del Novecento, il collezionista inizia ad impegnarsi anche sul versante delle esposizioni presso istituzioni pubbliche: a Bielefeld nel 1990, a Vienna nel 1995, a Tolmezzo 1997 e nel 2000, a Roma nel 2000, nuovamente a Bielefeld nel 2001 per tornare infine a Villa Manin, in Friuli, nel 2001. Questo capitolo è dedicato appunto all'analisi di queste occasioni ufficiali, fondamentali tanto dalla prospettiva del riconoscimento della collezione da parte del pubblico, quanto della strategia del collezionista. Esse rispecchiano, infatti, la volontà e gli sforzi intrapresi da Marzona per operare in parallelo sia in Italia, sia in Germania e Austria per lasciare una traccia in entrambe queste nazioni ma anche la base per una collocazione istituzionale della collezione.

Il bilinguismo culturale del collezionista risulta essere da una parte un tributo alle origini italiane - come è stato affrontato nel secondo capitolo, attraverso l'esperienza di Verzegnis - dall'altra al suo essere a tutti gli effetti madrelingua tedesco, nato e formatosi in quella Germania del dopoguerra divisa tra Est e Ovest, frequentando in particolare il centro artistico di Düsseldorf e la galleria di Konrad Fischer - come è stato discusso nel primo capitolo. In coerenza perciò con

questa tendenza, le esposizioni sono state suddivise all'interno del capitolo in maniera topografica tra area tedesca e area italiana.

Le mostre rivestono un'importanza non trascurabile anche a causa del coinvolgimento diretto di Marzona: questo dato le rende irripetibili da una prospettiva storica. All'interno dei cataloghi, che rappresentano le fonti primarie per questo tipo di narrazione, insieme alle fotografie degli allestimenti e alle planimetrie, il nome del collezionista viene infatti inserito tra i curatori. Ad un primo sguardo questo trattamento potrebbe essere letto come una prassi onorifica, riservata in questo tipo di occasioni al collezionista che concede la visione e l'utilizzo delle opere da lui possedute. L'inclusione del nome del collezionista tra gli ideatori dell'evento in realtà, considerata la notevole esperienza di Marzona nel campo dell'editoria e del lavoro a stretto contatto con gli artisti, spinge ad ipotizzare che il suo ruolo sia stato effettivamente alquanto attivo nel corso delle fasi decisionali ed organizzative.

Troveranno spazio in questo capitolo in particolare le mostre della collezione organizzate prima del 2002 - ovvero prima della musealizzazione di una parte della stessa presso i Musei di Stato di Berlino - in quanto esse identificano le scelte del collezionista verso un riconoscimento istituzionale della sua raccolta. Marzona, attorno al 2000, intensifica l'attività espositiva sul doppio fronte tedesco e italiano, questo tipo di impegno suggerisce un'intenzione volta a cercare una cornice istituzionale per la propria collezione, manovra quantomai comune ai collezionisti privati.¹⁴⁰

La modalità della schedatura cronologica delle mostre¹⁴¹ è stata scelta in quanto permette di uniformare i dati e pure di presentare tutti i dettagli riguardanti ciascuna di esse - ad esempio un elenco esaustivo di tutte le opere esposte di volta in volta -, quindi si rivela un utile strumento volto all'evidenziazione dei tratti salienti, dei dati ricorrenti come anche di significative differenze in materia di

¹⁴⁰ Si rimanda nello specifico alle dichiarazioni di Giuseppe Panza di Biumo, nelle quali il collezionista passa in rassegna le varie istituzioni italiane ed internazionali e i vari tentativi di donazione, comodato, vendita. Si veda *Ricordi di un collezionista*, Jaca Book, Milano 2006, pp.284-322

¹⁴¹ Ciascuna scheda è nominata utilizzando la città nella quale è stata organizzata e l'anno. Ad es. Bielefeld 1990 è relativa alla mostra organizzata a Bielefeld nel 1990. Nelle note a seguire, in caso venga fatto riferimento ad una scheda essa verrà nominata nello stesso modo in cui si trova nell'allegato corrispondente.

presentazione della collezione. La schedatura è avvenuta per tutte le mostre tra il 1990 ed il 2010, anno in cui è iniziata la stesura di questo testo; anche se in questo capitolo si analizzeranno, come è stato sottolineato, quelle organizzate fino al 2001 compreso¹⁴². Chiaramente le schede saranno passibili di futuri aggiornamenti ed implementazioni, insieme ai dati ed al futuro destino delle opere in prestito a lungo termine e quelle ancora in possesso di Marzona; inoltre egli risulta ancora attivo sul fronte dell'organizzazione di mostre anche indipendenti da Berlino e dai suoi musei.

In ciascuna scheda sono distinguibili sostanzialmente due parti. La prima è di tipo informativo: contiene dati relativi al titolo, ai curatori, all'intervallo cronologico all'interno del quale era aperta al pubblico, al luogo che l'ha ospitata, alla tipologia di mostra - collettiva, tematica o retrospettiva - , infine alla segnalazione dell'esistenza o meno di un catalogo o di altra forma di documentazione anche audiovisiva. In merito alle pubblicazioni di accompagnamento all'evento, è stata indicata la casa editrice, le lingue in cui sono stati tradotti i testi, e l'elenco puntuale degli stessi, corredato dall'indicazione dell'autore, del titolo e del numero di pagine. La seconda parte è invece dedicata interamente alle opere che erano esposte, raggruppate per autore - indicandone titolo e anno di realizzazione.¹⁴³ Si ritiene che le esposizioni, in particolare quelle che beneficiano della presenza del collezionista e quelle, come nei casi che verranno discussi in questo capitolo, organizzate a cavallo del passaggio dalla dimensione privata della collezione verso la dimensione pubblica di controllo da parte di un museo, siano oltremodo importanti ai fini dell'analisi del caso studio scelto.

3.2. Le mostre in area tedesca: Bielefeld (1990 e 2001), Vienna (1995)

La prima mostra della collezione, tenutasi dal 18 febbraio all'8 aprile 1990, viene ospitata proprio presso la Kunsthalle della città di nascita di Marzona, Bielefeld, il cui edificio fu progettato dall'architetto americano Philip Johnson nel 1968. Del

¹⁴² Per le successive rimando al capitolo quarto.

¹⁴³ Le informazioni sono state trascritte così come sono riportate all'interno dei cataloghi.

resto il collezionista non doveva essere passato inosservato per la sua attività in campo artistico. Probabilmente i vertici della Kunsthalle della città dove al tempo Marzona risiedeva per la maggior parte dell'anno, contavano sulla generosità del collezionista in materia di prestiti o addirittura su una conseguente donazione di opere. Tuttavia, come sottolineato da Thomas Kellein¹⁴⁴, le uniche due opere che Marzona ha donato alla Kunsthalle sono un dipinto composto da due parti di Konrad Lueg dal titolo *Dame mit Tasche* del 1965 [fig.5] e una scultura del 1992 di Sol LeWitt *HRZL 7* [fig.1] per il parco di sculture, simile a quella realizzata due anni prima a Verzegnis davanti all'ingresso della sua casa, ma basata questa volta su moduli rettangolari non allineati al centro ma lungo un lato della composizione [fig. 2-4]. Di entrambe le sculture Marzona possedeva il modello, oggi questi si trovano in deposito presso l'Hamburger Bahnhof. La scelta del collezionista di collocare una versione a Verzegnis e una a Bielefeld marca, attraverso un segno artistico, la doppia patria del collezionista.

Riguardo la collaborazione di Marzona nell'attività espositiva della Kunsthalle, Kellein ricorda:

Marzona also helped to organize shows of Ronald Bladen and Konrad Lueg at Kunsthalle Bielefeld. The Lueg show travelled from Bielefeld to Gent and PS 1 in New York. Marzona was always a very generous lender to the Kunsthalle Bielefeld.¹⁴⁵

Insomma oltre ad essere un prestatore generoso, Marzona era coinvolto nella realizzazione di mostre e non soltanto strettamente legate alla sua collezione. Sulla copertina del catalogo della mostra del 1990 dal titolo *Concept art, minimal art, arte povera, land art. Sammlung Marzona*, è riprodotta un'opera di Mario Merz, un neon datato 1963¹⁴⁶ che ripropone, in lingua italiana, il quesito del celebre testo di Lenin: *Che fare?*¹⁴⁷ del 1902. Interessante notare il fatto che la collezione venga presentata elencando i movimenti artistici in essa tracciabili: arte concettuale, minimalismo, arte povera, land art. Inoltre per rendere quanto più

¹⁴⁴ Intervista scritta a Thomas Kellein, febbraio 2012.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ La datazione dell'opera verrà successivamente corretta, sostituendola con l'anno 1968, nel catalogo della mostra di Bielefeld del 2001.

¹⁴⁷ *Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona*, Kunsthalle Bielefeld 18 febbraio - 8 aprile 1990, Edition Cantz, Ostfildern 1990.

completa la narrazione e la genealogia delle neovanguardie, affianca agli artisti attivi negli anni Sessanta anche artisti appartenenti alle generazioni precedenti che avevano operato nel clima culturale delle avanguardie storiche di primo Novecento: come El Lissitzky, Francis Picabia, Piet Mondrian, László Moholy-Nagy, Piero Manzoni e Marcel Duchamp¹⁴⁸. Il compito di illustrare il percorso dall'arte astratta verso la progressiva smaterializzazione dell'opera d'arte che sfocerà nell'arte concettuale, è affidato nel catalogo al testo di Erich Franz.

Undici anni dopo (nel 2001) una mostra della collezione torna ad essere allestita nella medesima istituzione: si tratta di un evento in simultanea con un'altra mostra legata al nome di Marzona e ospitata presso la storica sede di Villa Manin di Passariano, a Codroipo (Udine). La simultanea esposizione di Bielefeld, non molto estesa poiché la maggior parte delle opere si trovava appunto presso Villa Manin, proponeva un focus dell'arte attorno al 1968, quindi non trovano spazio quei maestri del primo modernismo presenti nel primo evento di Bielefeld.

Nel catalogo si trova una preziosa testimonianza alla quale era già stato fatto riferimento all'interno del capitolo primo, della gallerista di Anversa Anny De Decker, la quale sottolinea quanto la peculiarità nell'approccio di Marzona risieda in un interesse rivolto non soltanto verso opere di grande formato, ma capace di indirizzarsi anche ai materiali d'archivio che spiegano e contestualizzano l'opera. Esistono anche immagini dell'allestimento di Marcus Schneider, che mostrano una suddivisione fondamentalmente per movimento, che tende ad una riproposizione abbastanza pedissequa della letteratura e del canone della storia dell'arte, anziché osare altro genere di accostamenti più in linea con l'internazionalità della collezione. Ad esempio per quanto riguarda una delle sale dedicate al minimalismo sono raggruppate opere di Carl Andre, Donald Judd o Richard Serra; mentre in quella versata sull'arte povera sono affiancate due opere di Mario Merz - *Giornale il Resto del Carlino del maggio 1976* (1976) e *Cocodrillo d'argento* (1980). Con tutta probabilità questo tipo di scelta è dovuto al fatto che il curatore sia soltanto il direttore Kellein e non sia stato affiancato da Marzona - tra l'altro nel medesimo periodo completamente assorbito sul fronte

¹⁴⁸ El Lissitzky, *O.T.* (1920), Francis Picabia, *Tristan Tzara* (1921 ca.), Piet Mondrian, *O.T.* (1923), László Moholy-Nagy, *O.T.* (1926), *Komposition* (1923), Piero Manzoni, *Linea 4, 74 m* (1956), Marcel Duchamp, *La Boîte-en-valise* (1941-65), *rasée L.H.O.O.Q.* (1965), *A l'infinif* (1968), *Roto-Relief* (1965). Si rimanda alla Scheda della mostra Vienna 1995.

dell'allestimento a Codroipo, ben più organico e rappresentativo della sua collezione.

Alla prima mostra di Bielefeld segue, nel 1995, un evento organizzato a Vienna, presso il Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien¹⁴⁹. Il programma espositivo di questa istituzione sembra andare proprio nella direzione della diffusione della conoscenza e del riconoscimento di collezioni private, infatti nel giugno del 1998, un'altra collezione viene esposta. Si tratta della mostra *Arte Povera. Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute* (Arte Povera. Lavori e documenti dalla Collezione Goetz dal 1958 a oggi) e presenta appunto una selezione di opere di arte povera messa insieme da Ingvild Goetz che, curiosamente, aveva aperto una galleria a Zurigo due anni dopo rispetto a Marzona, nel 1970, attività che concluse nel 1984¹⁵⁰ per dedicarsi completamente al collezionismo. Altro parallelismo tra Marzona e Goetz si evince quando si mette a confronto l'inizio della realizzazione dell'Art Park (1989-1990) con il coevo progetto per la galleria a Monaco ad opera di Jacques Herzog e Pierre De Meuron. Si tratta di un'architettura creata per ospitare la collezione, realizzata tra il 1991 e il 1992 e ampliata successivamente nel 2004, con la cosiddetta BASE 103, progettata dallo studio associato d'architettura Wolfgang Brune.¹⁵¹ In entrambi i casi - quello di Marzona e di Goetz -, si è dunque di fronte a scelte volte ad aprire la collezione al pubblico, come del resto avviene in occasione delle mostre, anche se per un intervallo temporale limitato.

A giudicare dal catalogo viennese della collezione Marzona, che presenta una copertina disegnata dall'artista Lawrence Weiner¹⁵², decisamente più sostanzioso nei contenuti e bilingue - tedesco e inglese -, la mostra era certamente più ampia per numero di opere e strutturata rispetto a quella di Bielefeld del 1990, probabilmente anche perché la collezione stessa era stata arricchita con nuove acquisizioni nell'arco di cinque anni. Il progetto della mostra si deve tanto al

¹⁴⁹ *Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Palais Lichtenstein (Vienna) 14 giugno - 17 settembre 1995, Verlag Ritter Klagenfurt, Vienna 1995.

¹⁵⁰ Thomas Deecke, *Arte Povera- The Revolution of My Generation. Interview with Ingvild Goetz in Arte Povera from the Goetz Collection*, Goetz Ed., 2001, p. 44.

¹⁵¹ Per una panoramica sulla collezione, la sede espositiva e la programmazione si rimanda al sito: <http://www.sammlung-goetz.de>

¹⁵² Si rimanda alla scheda della mostra. Sarà usato un disegno dello stesso artista anche per la copertina della tavola rotonda organizzata a Verzegnis nel 1999.

collezionista quanto a due storici dell'arte e curatori, Lóránd Hegyi e Rainer Fuchs. Un filo rosso accomuna, come si vedrà, tutte le presentazioni pubbliche della collezione. Per la seconda volta infatti, la collezione Marzona viene presentata con un titolo risultante dall'elenco dei movimenti artistici in essa presenti. Come afferma Lóránd Hegyi, nel suo testo all'interno del catalogo di Vienna, dal titolo *Europe and America - from a collector viewpoint*:

The interactions and fascinating connections between European Modernism and American avant-garde tendencies have been important subjects of art-historical research - at least since the legendary and pioneering New York Armory Show (1913). (...) Without Picasso, it is impossible to grasp the emergence of American Abstract Expressionism and the oeuvre of Jackson Pollock; without Malevich, Mondrian and Duchamp there is no way to reconstruct the creation of the theories of Minimal Art and Conceptual Art.¹⁵³

Hegyí non si limita ad un'analisi storica ma prosegue questo discorso genealogico, sostenendo quanto gli Stati Uniti si siano emancipati e, da una condizione subalterna tipica del periodo precedente alle due guerre mondiali, abbiano a loro volta influenzato e cambiato il corso dell'arte europea:

without the theories put forth by John Cage, Allan Kaprow or Bruce Nauman we could not interpret the European Fluxus movement and the aesthetics of the Social Sculpture by Joseph Beuys in their complexity, although his art and theory is indeed a truly European Phenomenon.¹⁵⁴

Tornando al collezionista, in cosa consiste quindi lo sforzo di Marzona? Secondo Hegyi egli fornisce materiale, sotto forma di opere d'arte, per una discussione centrata proprio sulle relazioni che intercorrono tra arte americana ed arte europea del secondo dopoguerra. Marzona costituirebbe quindi un tipo di collezionista che pensa in termini enciclopedici per completezza ed apertura del periodo in esame, tanto che la sua collezione offrirebbe "a rich and highly diverse material to art historian and museum".¹⁵⁵ Questo materiale quindi riveste un'importanza storica poiché permette di confrontare queste tendenze, al fine di

¹⁵³ Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Palais Lichtenstein (Vienna) 14 giugno - 17 settembre 1995, Verlag Ritter Klagenfurt, Vienna 1995, p. 12.

¹⁵⁴ Ivi, p. 13.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

scoprirne eventuali collegamenti, somiglianze e differenze. Nell'intervista rilasciata ad Hans-Michael Herzog, sempre inclusa nel catalogo, Marzona utilizza una metafora per descrivere il suo approccio al collezionismo, metafora che ricorrerà ogni volta che verrà toccato l'argomento¹⁵⁶:

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, drawing and sketches to form a picture is extremely important for me as a collector.¹⁵⁷

Questa attenzione per ogni frammento capace di raccontare una storia più ampia costituisce probabilmente la radice della sensibilità dimostrata dal collezionista nei confronti dell'archivio e delle documentazioni effimere, come per esempio gli inviti delle mostre¹⁵⁸, che non di rado negli anni Settanta venivano elaborati dagli artisti stessi, soprattutto quelli concettuali. Come sottolineato da Rainer Fuchs - e confermato anche dalla successiva testimonianza di Anny De Decker -:

Strictly speaking, Egidio's Marzona collection itself consists of several collections (...). The collector's relationship to text and documents becomes evident not merely through his earlier activities as a publisher - in particular of works on the art of the Bauhaus period, which makes up his most extensive collection of photographs and furniture- but also in his library, and his archive of invitation cards and exhibition posters".¹⁵⁹

¹⁵⁶ Si veda ad esempio Anna Marzona, op.cit., p. 34.

¹⁵⁷ Conversazione tra Hans-Michael Herzog ed Egidio Marzona "If you want to grasp this art, you need to make an effort" in *Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Palais Lichtenstein 14 giugno - 17 settembre 1995, Verlag Ritter Klagenfurt, Vienna 1995, 29.

¹⁵⁸ Numerose carte d'invito sono riprodotte all'interno del catalogo: p.20 (Mario Merz, Galleria Sperone di Torino 1973), p.23 (Bill Bollinger, Galerie Ricke di Colonia 1970), p.24 (Walter de Maria, Galerie Ricke di Colonia 1970), p.25 (Vito Acconci, Martinker di Groningen 1977), p.27 (Bruce Nauman, Wide White Space di Anversa 1974), p.32 (Giulio Paolini, Mario Diacono di Bologna 1978), p.36 (Richard Serra, Videogalerie Gerry Schum di Düsseldorf 1972), p.39 (Carl Andre, Wide White Space di Anversa 1971), p.41 (Jan Dibbets, Galerie Yvon Lambert di Parigi 1974), p.42 (Donald Judd, Galerie Rudolf Zwirner di Colonia 1969), p.57 (Dan Graham, Galleria Toselli di Milano 1972), p.59 (Giovanni Anselmo, Galleria Sperone di Torino 1975).

¹⁵⁹ Rainer Fuchs, *Collected History. Preliminary remarks* in *Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Palais Lichtenstein 14 giugno - 17 settembre 1995 Verlag Ritter Klagenfurt, Vienna 1995, p. 57.

3.3. Le mostre in Italia: Tolmezzo (1997) e Roma (2000)

Nel 1997, Marzona decide di organizzare nella sede di Palazzo Frisacco a Tolmezzo, paese a pochi chilometri da Verzegnis, una mostra dal titolo *Nonno, padre, figlio: Marcel Duchamp, Carl Andre, Lorenzo Missoni*¹⁶⁰, coinvolgendo attivamente quest'ultimo artista¹⁶¹. La presenza di opere di Marcel Duchamp¹⁶² e Carl Andre¹⁶³ testimonia, ancora una volta, l'interesse e l'attenzione che Marzona palesa nei confronti degli "ismi" del Novecento, rispettivamente per il dadaismo e per il minimalismo. Missoni aveva compiuto trentadue anni al tempo della collaborazione con Marzona. Il caso di Missoni rappresenta in effetti un'eccezione dato che Marzona solitamente colleziona artisti della sua generazione, non più giovani. In merito alle circostanze che lo hanno avvicinato al collezionista, Missoni ricorda:

Ho conosciuto Egidio alla Galleria TAG agli inizi degli anni 90. La TAG era uno spazio per l'arte contemporanea attivo in quel periodo a Udine dove orbitavano diversi artisti della scena milanese come: Bernhard Rudiger, Liliana Moro, Vincenzo Cabiani, Mario Airò e Maurizio Cattelan. Egidio Marzona, durante le sue permanenze in Friuli, passava spesso in galleria ed in seguito ha iniziato anche a visitare il mio studio. Quando la prima sede della TAG è stata chiusa Leonardo Gementi (il gallerista) ed io, abbiamo allestito nel mio studio alcune opere degli artisti che all'epoca lavoravano con la galleria. In quell'occasione Egidio ha iniziato a collezionare i miei lavori.¹⁶⁴

In effetti, i rapporti documentabili tra il collezionista e l'artista risalgono proprio al 1995, anno in cui Missoni aveva realizzato l'opera *Vai Piano* per la

¹⁶⁰ Il collegamento autobiografico tra la provenienza della famiglia del collezionista con la Carnia, reso alquanto evidente dal titolo di questa mostra, è stato rilevato nel testo di Thomas Kellein, che mutua proprio il titolo della mostra, inserendo la specifica "l'italianità di Egidio Marzona".

¹⁶¹ Lorenzo Missoni, oltre a curare l'allestimento, aveva presentato queste opere: *Rouxel x Dubois, Per respirare un pò d'aria fresca* (entrambe realizzate nel 1992), *Foto Fish* (1993), *Living Box* (1994), *Estel Blanc* e *Da Qualsiasi Parte Tipenda Il Naso* (entrambe del 1995), *Punto di Vista, Una giornata In Silenzio, Paesaggio Scatola e Travestimento* (tutte realizzate nel 1996).

¹⁶² Per quanto riguarda Marcel Duchamp, erano state scelte le seguenti opere: *Le Sacré Cœur* (1927), *Draft Piston* (1965), *Bouche-Évier* (1964), *Mirrorical Return* (1964), *Rotorelief* (1965), *The Large Glass Completed* (1968), *L.H. O. O. Q. Shaved* (1965) e *Cover For The Catalog Le Surrealisme* (1947). Vi è inoltre un'opera di Richard Hamilton, *D'Après Duchamp* (1968).

¹⁶³ Per quanto riguarda Carl Andre, erano state scelte soltanto tre opere: *Tenth Copper Cardinal* (1973), *Eight Reversed Steel Corner* (1978), *Aluminium-Zinc Dipole E/W* (1989).

¹⁶⁴ Intervista scritta a Lorenzo Missoni, luglio 2010.

casa di Marzona a Villa di Verzegnis, come riportato nel capitolo precedente. Per tornare alla mostra *Nonno, padre, figlio*, Marzona aveva proposto il titolo e la figura del nonno - Marcel Duchamp - affidando poi a Missoni la scelta del padre: l'artista poteva ovviamente attingere dalle opere della collezione e la scelta ricadde su Carl Andre, come testimoniato dal fax inviato dall'artista a Marzona¹⁶⁵. Missoni ne curò personalmente anche l'allestimento:

La mostra cominciava con un mio lavoro messo nell'atrio al piano terreno di Palazzo Frisacco, si trattava di una bicicletta a due piani. Questa opera (*rouxell & dubois*) non dava l'idea di essere installata ma piuttosto di essere semplicemente parcheggiata, appoggiata ad un muro. Al primo piano, nelle quattro sale dello spazio espositivo, sono stati allestiti i lavori di Duchamp, Andre ed i miei cercando di metterli in relazione tra di loro.¹⁶⁶

Missoni optò per una soluzione minimale, alleggerendo gli ambienti del loro carico storico e rendendoli più adatti ad ospitare opere d'arte contemporanea.

Per quanto concerne il progetto relativo al catalogo, ideato da Marzona stesso: si trattava di una scatola di plastica trasparente che conteneva un mazzo di carte¹⁶⁷. Le carte recano sul dorso il classico motivo geometrico/floreale mentre, sul lato opposto, trovano spazio testi in inglese e italiano - un'intervista a Missoni condotta dal figlio di Marzona, Daniel - e le riproduzioni delle opere in mostra con un'essenziale biografia del loro autore. Missoni stesso ha poi fornito un disegno riprodotto il percorso espositivo inserendo i numeri delle opere come da catalogo¹⁶⁸. Si trattava di una mostra dal numero di opere limitato, in tutto erano ventidue, ma pensata in modo tale da far dialogare le opere, mostrando al contempo la loro appartenenza a contesti non solo temporali, ma anche concettuali, diversi tra loro. Missoni riflette sulle forme e il loro svolgersi nello spazio, come del resto fa Andre con i suoi celebri pavimenti; inoltre gioca con i titoli dimostrando un approccio ludico verso gli oggetti, reinterpretandoli, ricomponendoli per condurli al di là della loro più tradizionale funzione, proprio come aveva fatto Duchamp con i suoi *ready-made*. Insomma quello che si

¹⁶⁵ Fax la cui data non risulta leggibile, inviato da Lorenzo Missoni a Egidio Marzona (Archivio personale Lorenzo Missoni, Udine).

¹⁶⁶ Intervista scritta a Lorenzo Missoni, luglio 2010.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Si rimanda alla scheda della mostra.

intendeva far emergere dal percorso della mostra era questa sequenza generativa e di passaggio del testimone generazionale, come suggerito, del resto, dal titolo.

Nello stesso luogo - Palazzo Frisacco - tre anni dopo viene organizzata un'altra esposizione: *Terre altre. Frammenti della collezione Marzona*, che viene inaugurata il 18 novembre, termina il 2 dicembre 2000. Tuttavia non esistono immagini relative alla mostra e non viene nemmeno predisposto un catalogo. Nella letteratura estera relativa alla collezione, queste due mostre realizzate a Tolmezzo addirittura non vengono menzionate¹⁶⁹. Del resto nemmeno Anna Marzona dedica troppo spazio all'interno della monografia sull'Art Park a questi eventi, limitandosi ad elencarli e non entrando nel merito di come di presentavano le mostre oppure le opere presenti¹⁷⁰. La letteratura tedesca arriva poi addirittura ad ignorarli: vengono menzionate e ricordate soltanto la mostra presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma nel 2000 e quella organizzata presso Villa Manin nel 2001. Plausibilmente anche da parte del collezionista l'attenzione rivolta alla seconda mostra di Tolmezzo, che in realtà a quanto risulta¹⁷¹ presentava soltanto una sezione dedicata alla collezione Marzona, era limitata se paragonata al grande evento dello stesso anno a Roma. Quest'ultimo costituiva la prima mostra organizzata con la finalità di avvicinare il grande pubblico - non soltanto friulano - alle opere della collezione.

Nel 2000 viene infatti organizzata, dal 20 giugno al 17 settembre, presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, a cura di Mario Codognato, figlio del collezionista veneziano Attilio Codognato, e la storica dell'arte Ester Coen la mostra dal titolo (*E così via*) (*And so on*) *99 Artisti dalla collezione Marzona*. Il titolo è mutuato da un'opera di Lawrence Weiner del 1989, composta da un testo che recita "Hydrogen with Water, Gypsum with Water, Wine with Water (And so on)".

Oltre che dei due curatori, il consistente catalogo contiene anche un testo di Agnes Kohlmeyer responsabile dell'itineranza della mostra in Germania¹⁷² e, per

¹⁶⁹ Si veda la bibliografia selezionata relativa alla collezione Marzona all'interno del catalogo *Based on Paper* (Berlino 2007) che non si occupa di menzionare le mostre di Tolmezzo.

¹⁷⁰ L'autrice si limita ad elencarle a p. 39, senza fare riferimento al particolare formato del catalogo del 1997.

¹⁷¹ Conversazione dell'autore con Egidio Marzona, Verzegnù 18 agosto 2010.

¹⁷² Presso la Kunstverein Kreis Ludwigsburg, dal 18 marzo al 29 aprile 2001.

la sezione dedicata a Verzegnis, di Elena Carlini e Pietro Valle. Il resto del libro è organizzato alfabeticamente per artista, secondo questo ordine: prima di tutto un ritratto dell'artista a piena pagina - tutte immagini provenienti dall'archivio Marzona e oggi conservate presso la Kunstbibliothek - a seguire informazioni concernenti luogo e data di nascita - eventualmente di morte-; quindi una sezione dedicata alle mostre, suddivise in personali e collettive. A queste informazioni storico-biografiche seguono infine le riproduzioni fotografiche delle opere in mostra. La suddivisione alfabetica per artista ricalca anche il criterio generale dell'ordinamento archivistico-documentale di Marzona, lo stesso che è stato finora preservato e si ritrova presso l'archivio della Kunstbibliothek di Berlino. Il catalogo della mostra romana resta ancora oggi il più ricco e si configura come una sorta di repertorio, seppur parziale e non definitivo, della collezione.

Nel cortile del Macro sono state appese le dodici bandiere di Daniel Buren, *Pour*, 1973 e sotto di esse il labirinto bianco di Ronald Bladen, *Illusion*, 1971. Lungo il percorso i movimenti sono stati mescolati cercando di stabilire dei dialoghi transnazionali. Ad esempio, in un'unica sala si trova l'opera di Richard Long, *Untitled*, 1976 al di sotto alla scritta a parete di Lawrence Weiner che dà il titolo alla mostra; nella stessa sala il neon di Joseph Kosuth, *A four color sentence*, 1966 è collocato nella stessa parete che ospita l'opera di On Kawara, *March 23 1974*, 1974; nella parete opposta ricompare il neon di Mario Merz, *Che fare?* che era stato esposto nella prima mostra di Bielefeld. L'immagine più rappresentativa della mostra, che verrà riprodotta anche nel pieghevole della prima presentazione presso l'Hamburger Bahnhof di Berlino - dal 29 novembre 2001 al 24 febbraio 2002 -, è quella relativa alla sala all'interno della quale sono collocate le opere di Richard Serra *Corner Prop*, 1983/86 e *Untitled*, 1968, di Richard Long *Autumn Turf Circle*, 1998 e di Mario Merz *Igloo Ticino*, 1990 e *Giornale "Il Resto del Carlino" del maggio 1976*, 1976.

3.4. L'ultima mostra prima della musealizzazione: Villa Manin (2001)

La mostra di Villa Manin, riconosciuta nel catalogo come iniziativa *a latere* della 49. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, edizione curata da Harald Szeemann, viene ospitata all'interno di una residenza storica in provincia di Udine. Contatti documentati tra Szeemann e Marzona risalgono al 1999, in occasione della tavola rotonda per il decennale dell'Art Park, il tramite tra i due in occasione della Biennale è Agnes Kohlmeyer, al tempo assistente di Szeemann, la quale ben conosceva la collezione Marzona e le sue potenzialità essendo stata coinvolta nell'organizzazione della mostra romana l'anno precedente.

Villa Manin, eretta a partire dal 1650, non fu mai una residenza ufficiale, anche quando la famiglia fornì l'ultimo Doge di Venezia (Lodovico Manin), conservando sempre un carattere e un'atmosfera privati. Si trattava quindi di una cornice adatta per ospitare una collezione che al tempo era ancora del tutto privata, gestita soltanto da Marzona con l'aiuto del figlio Daniel, per un percorso in cui le opere d'arte si mescolano agli *ephemera*, ai documenti e alle edizioni rare, fino agli arredi originali Thonet o Bauhaus, andando a ricostruire quasi lo studiolo dell'amatore.¹⁷³ Risulta possibile visualizzare l'intero percorso grazie alle planimetrie, in cui sono numerate le sale ed indicati gli artisti collocati, alle fotografie dell'allestimento, sempre realizzate da Marcus Schneider, ma anche grazie al documentario girato da Giampaolo Penco¹⁷⁴ in occasione del *vernissage*, arricchito da interviste a personaggi influenti del mondo dell'arte come Alanna Heiss, storica direttrice del P.S. 1 di New York.

L'allestimento riesce a far dialogare l'arte contemporanea con le preesistenze storiche ed architettoniche come il camino sul quale è collocata l'opera di Louise Lawler, *Service*, 1987 composta da cinque bicchieri per il brandy collocati su una mensola di vetro; di fronte al camino trova invece spazio la panca di marmo realizzata da Jenny Holzer, *The Mouth is interesting because it's one of those*

¹⁷³ Marzona Villa Manin. Una collezione d'arte, Villa Manin di Passariano Codroipo (Udine) 9 giugno - 26 agosto 2001, Hatje Cantz, Ostfildern 2001, pp. 46-51; mentre per una selezione degli *ephemera* della collezione si rimanda alle pp.146-191.

¹⁷⁴ Egidio Marzona a Villa Manin, Videost produzioni, Trieste 2001.

places where the dry moves towards the slippery inside, 1989.¹⁷⁵ Un altro esempio nella medesima direzione è offerto dalla scalinata sulla quale è collocata, a parete seguendo la direzione del corrimano, una serie di Fibonacci di Mario Merz¹⁷⁶, oppure ancora dalle lunghe steli di legno di Bernd Lohaus, *Nur von aus dem Teil*, 1988 che assecondano con la loro verticalità, la medesima direzione le colonne ed i pilastri delle decorazioni originali dei muri.¹⁷⁷ La mostra si apre all'esterno collocando nel porticato di destra, come era avvenuto a Roma l'anno precedente, le bande bianche e rosse delle bandiere di Daniel Buren, *Pour*, 1973 [fig.75]. Al primo piano la sala più ampia (la numero 11) è occupata dalla monumentale scultura di Ronald Bladen, *Cathedral Evening*, 1971, ricostruita *in situ* per l'occasione [fig.76]; mentre in una sala leggermente più piccola (la numero 4) si incontra un'altra opera del medesimo autore: *Curve*, 1969. Bladen, il cui corpus di opere Marzona ha acquisito direttamente da Consuelo Reyes, la vedova dell'artista - come sarà ricostruito all'interno del quarto capitolo -, rappresenta il nome con il più alto numero di opere presenti all'interno della collezione, tanto da spingere ad organizzare nel 2007 una retrospettiva presso la Neue Nationalgalerie, che riproporrà al pubblico berlinese entrambe le opere della mostra friulana.

L'evento di Villa Manin rappresenta dunque la mostra più documentata e curata nel panorama delle esposizioni di Marzona. Allo stesso tempo risulta essere quella che si concede una maggiore dose di autonomia rispetto al racconto storico-artistico, una dose di arbitrarietà, rinunciando sia all'andamento strettamente cronologico che alla categorizzazione per movimento senza per questo scadere nella confusione, anzi dimostrando di sapere esaltare le qualità formali e concettuali di un'opera, nonché l'eventuale filiazione rispetto ad altri artisti. Questo accade ad esempio nella sala numero 10, che potrebbe essere definita sala del monocromo blu, dove ad una minuscola tela di Yves Klein, *Untitled*, 1958, viene affiancata un'opera di Man Ray, *Paint Paint*, 1958 e una di Robert Therrien, *Snowman*, 1988¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Marzona Villa Manin. Una collezione d'arte, Villa Manin di Passariano Codroipo (Udine) 9 giugno - 26 agosto 2001, Hatje Cantz, Ostfildern 2001, p.71.

¹⁷⁶ Ivi, pp.72-73.

¹⁷⁷ Ivi, pp.74-75.

¹⁷⁸ Ivi, pp.62-63.

Non esiste migliore conclusione di un capitolo sulle mostre che ragionare su una mostra. Si tratta di *Probation area. Sammlung Marzona: arte povera, concept art, minimal art, land art*, organizzata presso l'Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart di Berlino dal 29 novembre 2001 al 24 febbraio 2002. Ad eccezione di tre immagini dell'allestimento¹⁷⁹ ed un pieghevole in formato A1 che sul retro riproduce a tutta pagina Coccodrillo d'argento di Mario Merz, non esiste altro materiale a riguardo. Eppure rappresenta la migliore cerniera possibile rispetto al capitolo seguente che affronterà la complessa vicenda del mancato acquisto da parte di Museion e la definitiva musealizzazione a Berlino. *Probation area* ne costituisce di fatto il preludio, l'inizio dei contatti tra Eugen Blume, il direttore dell'Hamburger Bahnhof e curatore della mostra-focus sulla collezione, ed Egidio Marzona.

La disamina delle esposizioni della collezione permette di comprendere meglio la direzione e le scelte del collezionista. L'analisi dei titoli ci consente un'altra considerazione: la collezione viene presentata per la metà dei casi analizzati (Bielefeld 1990, Vienna 1995 e Roma 2000) attraverso l'elenco dei movimenti artistici degli anni Sessanta e Settanta in essa presenti: arte concettuale, arte povera, land art, minimalismo.

Il collezionista non si interessa soltanto dell'arte del secondo Dopoguerra. Infatti, nella prima mostra (Bielefeld 1990) - che tra l'altro coincide perfettamente con l'inizio dell'avventura dell'Art Park di Verzegnis - sono state inclusi movimenti, artisti e opere realizzate nel corso della prima metà del Novecento, mentre occorre attendere la mostra di Villa Manin nel 2001 per ritrovare questa cronologia con opere, libri, documenti ed arredi relativi al periodo.

Una delle peculiarità di Marzona già emerse alla fine del primo capitolo - quella di riservare paritaria attenzione alle opere d'arte e ai documenti relativi al periodo in cui esse sono state concepite e realizzate - viene sottolineata all'interno dei testi a catalogo (Vienna 1995, Bielefeld 2001, Villa Manin 2001).

¹⁷⁹ Contenute in una successiva pubblicazione, esclusivamente in tedesco e molto generica, che presenta ai tedeschi brevemente la collezione: Lailach Michael, *Die Sammlung Marzona*, Patrimonia 241, Berlino 2003.

L'imponente archivio assemblato da Marzona tuttora lo impegna attivamente.¹⁸⁰ La proprietà di questo tipo di materiale ha perciò facilitato la riproduzione a catalogo dei documenti effimeri come le carte d'invito (Vienna 1995) e addirittura l'inclusione nel percorso espositivo (Villa Manin 2001).

La disamina dell'elenco delle opere riprodotte in catalogo ha reso quantomai evidente l'implementazione nel tempo degli artisti e del numero di opere, fino ad arrivare alla stesura del catalogo di Roma che offre un repertorio - come è stato ricordato - abbastanza soddisfacente ed esaustivo della collezione. Il fatto che nuove opere si incontrino e che di altre invece si perdano le tracce è indice dei movimenti che Marzona compie, comprando o cedendo opere che non ritiene rilevanti per il suo progetto - questa del resto rappresenta una prassi abbastanza comune tra i collezionisti.¹⁸¹

Tra il 2000 ed il 2001 Marzona intensifica l'attività espositiva della sua collezione sia in Italia (Roma 2000, Villa Manin 2001) che in Germania (Bielefeld 2001, Berlino 2001). Questa forma di pubblicizzazione e di promozione della collezione, attuata attraverso l'organizzazione delle mostre, conferma l'intenzione da parte del collezionista di trovare una collocazione istituzionale, che sarà al centro del capitolo seguente.

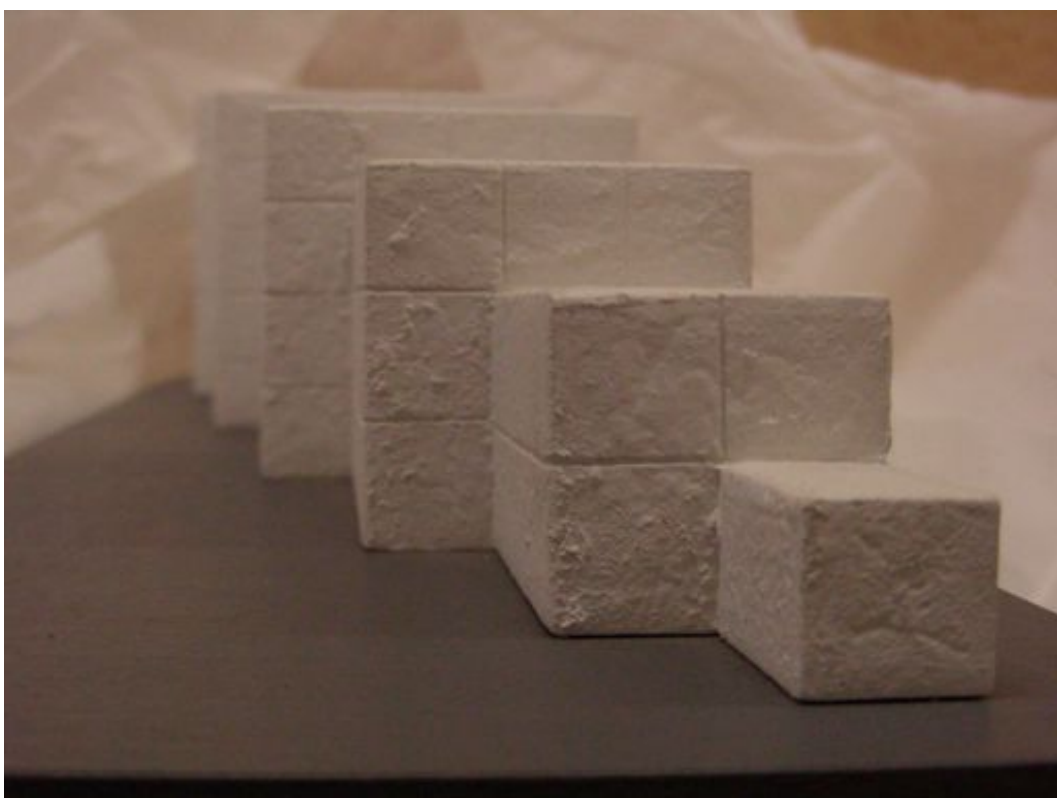
¹⁸⁰ Prova ne è la recente mostra *Aktionsraum 1*, organizzata presso il Museum Moderner Kunst Stiftung di Vienna, dal 4 marzo al 29 maggio 2011, curata da Rainer Fuchs e Sophie Haaser, resa possibile proprio grazie al prestito dei materiali da parte di Marzona che li ha acquisiti direttamente da uno dei fondatori - Alfred Gulden - dello spazio espositivo di Monaco, aperto nel 1969. Come si legge nel comunicato stampa dell'evento: "Alfred Gulden preserved the works and documents and handed them over to collector Egidio Marzona. It is his archive which forms the basis of this MUMOK exhibition which traces the complexity - in regard to both content and organisation - of this chapter of more recent, and in many respects transdisciplinary, art history". http://www.mumok.at/fileadmin/files/Presse/2011/Aktionsraum1/PT_Aktionsraum_1_E.pdf

¹⁸¹ Si rimanda alle memorie di Giuseppe Panza di Biumo, già citate in precedenza, e alle dichiarazioni del provocatore Charles Saatchi in *My name is Charles Saatchi and I am artoholic*, Phaidon, London 2009.

Immagini relative al terzo capitolo



Fig. 1.Sol LeWitt, *HRZL 7*, 1992, Kunsthalle Bielefeld.



Figg. 2-3.Sol LeWitt, Modello HRZL 7, legno verniciato bianco, 1990, 13,5 x 16,5 x 85,0. Collocazione Hamburger Bahnhof, Inv. n. 0354.



Fig. 4. Konrad Lueg, *Dame mit Tasche*, 1965, Kunsthalle Bielefeld.

Allegato 3

Schede esposizioni 1990-2010

1. Bielefeld 1990	p. 131
2. Vienna 1995	p. 135
3. Tolmezzo 1997	p. 139
4. Roma 2000	p. 145
5. Codroipo (Udine) 2001	p. 153
6. Bielefeld 2001	p. 159
7. Berlino 2001/2002	p. 164
8. Berlino 2007-a	p. 165
9. Berlino 2007-b	p. 169
10. Tolmezzo 2010	p. 180

1. Bielefeld 1990

Titolo: Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona (Arte concettuale, Minimalismo, Arte Povera, Land Art. Collezione Marzona)

Genere di esposizione: collettiva

Curatore/i: Egidio Marzona, Ulrich Weisner, Gudrun Wessing

Luogo: Kunsthalle Bielefeld

Date: 18 febbraio - 8 aprile 1990

Catalogo: Sì

Editore: Edition Cantz, Stuttgart ISBN 3-89322-177-8

Lingua/e: Tedesco

Testi del catalogo:

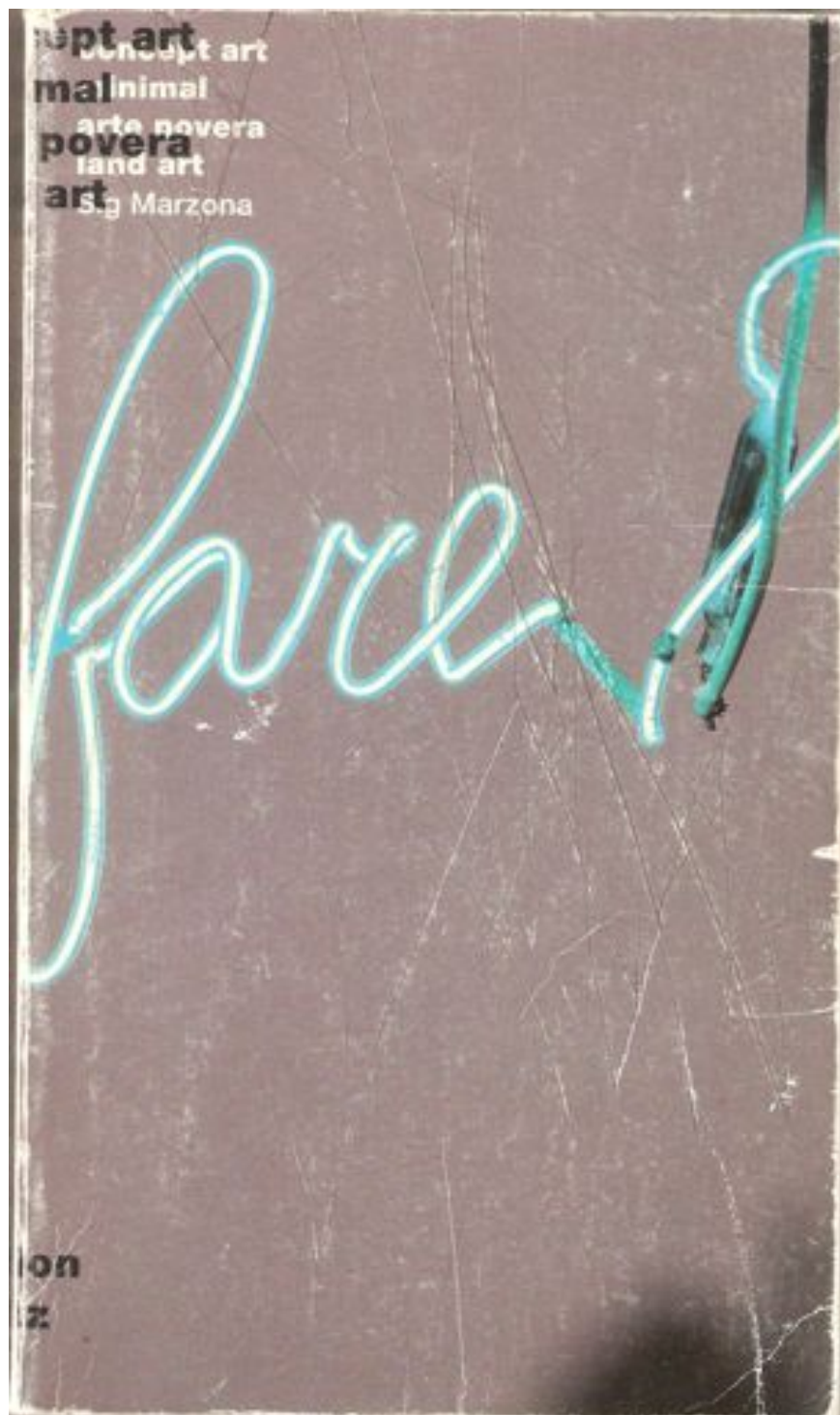
1. Werner Lippert, 1965. *Fragmente einer Reise durch die Kunst. 1975 (1965. Frammenti di un viaggio attraverso l'arte. 1975)*, pp. 9- 78.
2. Erich Franz, *Die Entdinglichung des Kunstwerks und die Schönheit der Vorstellung in der neueren Kunst, beschrieben an einigen Werken aus der Sammlung Marzona (La smaterializzazione dell'opera d'arte e la fantasia nell'arte moderna, descritta nelle opere della collezione Marzona)*, pp. 221-237.

Opere nel catalogo:

- Vito Acconci: *Venice Belong to Us* (1972)
- Carl Andre: *Cask of Meats* (1959), *Al-Fer Di Pole* (1973), *Ai-Cu Dipole* (1973), *Sixteenth Steel Cardinal* (1974), *Second Steel Cardinal* (1974), *Venus-Triax* (1978), *Plumbar* (1982), *Plainevaux Inside/Outside* (1986), *Aicuri* (1988)
- Giovanni Anselmo: *Dissolvenza* (1970)
- John Baldessari: *Movie Scenario By Sound Effects (A Murder Mystery)* (1973), *O.T. (sigla che sta per senza titolo)* (1975)
- Robert Barry: *Now... 1973* (1973)
- Bernard und Hilla Becker: *Bergwerk/Fachwerk* (segnato o. J. senza datazione), *Strommasten* (1969), *Wassertürme* (1974)
- Rolf Bendgens: *Phaidon III* (1975), *O.T.* (1975)
- Ella Bergmann-Michel: *O.T.* (1921)
- Mel Bochner: *Counting Alternatives: Centers* (1973)
- Costantin Brancusi: *O.T.* (1928)
- Marcel Broodthaers: *O.T.* (1969)

- Stanley Brouwn: *Haarlem* (1969), *Hotel* (1969)
- Daniel Buren: *O.T.* (1971)
- Victor Burgin: *An Invisible Hole* (1969), *Photo-Path* (1969)
- Alan Charlton: *O.T.* (1981),
- Hanne Darboven: *4868* (1969), *O.T.* (1970)
- Jan Dibbets: *O.T.* (1969), *Stuhl-Film* (1972), *Horizont* (1973),
- Marcel Duchamp: *La Boîte-en-valise* (1941-65), *rasée L.H.O.O.Q.* (1965), *A l'infinif (die weiße Schachtel)* (1968), *Roto-Relief* (1965)
- Dan Flavin: *O.T.* (1968), *O.T.* (1972)
- Hamish Fulton: *The 'YARK' River, Maine* (1972), *O.T.* (1971), *Mount Rundle Alberta* (1971)
- Gilbert & George: *A Drinking Sculpture* (1974)
- Dan Graham: *Sunset to Sunrise* (1969)
- Douglas Huebler: *Duration Piece 29* (1968), *Variable Piece No. 70 In Process* (1971),
- Donald Judd: *O.T.* (1968), *O.T.* (1968), *O.T.* (1972), *O.T.* (1972)
- On Kawara: *Oct. 21 1981* (1981)
- Joseph Kosuth: *Ruler* (1965), *Missing* (1980)
- Jannis Kounellis: *O.T.* (1969), *O.T.* (1969), *O.T.* (1978-79)
- Gary Kuehn: *When the Pure Form Relaxes It Is no Longer* (1967), *O.T.* (1969)
- Barry Le Va: *Velocity Iron Piece* (1970)
- Sol LeWitt: *O.T.* (1963), *2 Part Piece* (1969), *212/Two Three-Part Variations...*, *313/Three Three-Part Variations...*, *331/ Three Three-Part Variations...*, *223/Four Three-Part Variations...*, *Five Three-Part Variations*, *Incomplete Cube* (1968), *B 3-5-7* (1968), *O.T.* (1980), *O.T.* (1981)
- El Lissitzky: *O.T.* (1920)
- Bernd Lohaus: *Nur von aus dem Teil* (1988)
- Richard Long: *Daystones* (1980), *O.T. Holz* (1976), *Standing Stone Cornwall Circle* (1988), *Bryher Line* (1983)
- Robert Mangold: *A Triangle Within 3 Squares* (1976), *Orange X Within X* (1981)
- Piero Manzoni: *Linea 4, 74 m* (1956)
- Brice Marden: *O.T.* (1971), *O.T.* (1971)
- Gordon Matta-Clark: *Cycle Cut F* (1977), *Pier-In-Out N. Y.* (1973), *Beaubourg* (1974)
- Bruce McLean: *Floatway Piece* (1967), *Rubbish Back to Rubbish Pile Projekt* (1969)

- Mario Merz: *O.T.* (1980), *Fibonacci 1202* (1970), *Gambe Rotonde* (1976)
- Hannes Meyer: *O.T.* (1928)
- László Moholy-Nagy: *O.T.* (1926), *Komposition* (1923)
- Piet Mondrian: *O.T.* (1923)
- Robert Morris: *O.T.* (1964), *O.T.* (1973), *Arena with Maze* (1973)
- Bruce Nauman: *O.T.* (1967), *O.T.* (1984), *O.T.* (1971), *O.T.* (1970-71), *O.T.* (1983), *O.T.* (1975)
- Dennis Oppenheim: *Water and Pre-Cast Concrete Pipe* (1968), *Proposal for Bruxelles* (1973), *Mist-Station* (1979)
- Blinky Palermo: *O.T.* (1970)
- Panamarenko: *Plan Veilig Vliegtuig* (1971), *Panama*
- Giuseppe Penone: *Soffio Capelli* (1979), *Pot Corner (Vaso d'Angelo)* (1979)
- Francis Picabia: *Tristan Tzara* (1921 ca.)
- Larry Poons: *O.T.* (1956), *O.T.* (1956), *Schatten 6* (1968)
- Gerhard Richter: *Graues Bild I* (1971), *Graues Bild II* (1971)
- Aleksandr Rodčenko: *O.T.* (1915)
- Ulrich Rückriem: *O.T.* (1987), *O.T.* (1969-70)
- Ed Ruscha: *Vanish* (1974)
- Rainer Ruthenbeck: *O.T.* (1965), *O.T.* (1971), *O.T.* (1970), *O.T.* (1971), *O.T.* (1971)
- Fred Sandback: *O.T.* (1968)
- Richard Serra: *Clara/Clara Line Draw II* (1984), *Plate Bar Prop* (1986-87), *Norway to N.*, (1986), *O.T.* (1969)
- Robert Smithson: *Force-Finding of the Termites* (1962), *Mirror Displacement for Germany* (1969)
- Richard Tuttle: *O.T.* (1972), *O.T.* (1975), *O.T.* (1975)
- Lawrence Weiner: *O.T.* (1968), *O.T.* (1968), *Gold Enough to Tip the Balance* (1985), ... *Indirectly but Close... Directly but Close* (1973), *And Then There Were None* (1971)



Copertina catalogo mostra Bielefeld 1990.

2. Vienna 1995

Titolo: Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art (La collezione Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art)

Genere di esposizione: collettiva

Curatore/i: Lóránd Hegyi, Egidio Marzona, Rainer Fuchs

Luogo: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Palais Liechtenstein

Date: 14 giugno - 17 settembre 1995

Catalogo: Sì

Editore: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien ISBN 3-85415-172-1

Lingua/e: Tedesco/Inglese

Testi del catalogo:

1. Lóránd Hegyi, *Europa un Amerika - Aus der Perspektive eines Sammlers. Der Versuch von Egidio Marzona. (Europe and America - From a collector's viewpoint. Egidio Marzona's Attempt)*, pp. 7-15.
2. Hans-Michael Herzog/Egidio Marzona, *Denn es ist eine Kunst, um die man sich kümmern muß... (If you want to grasp art you need to make an effort...)*, conversazione pp. 16-40.
3. Rainer Fuchs, *Gesammelte Geschichte. (Collected History)*, pp. 41-71.

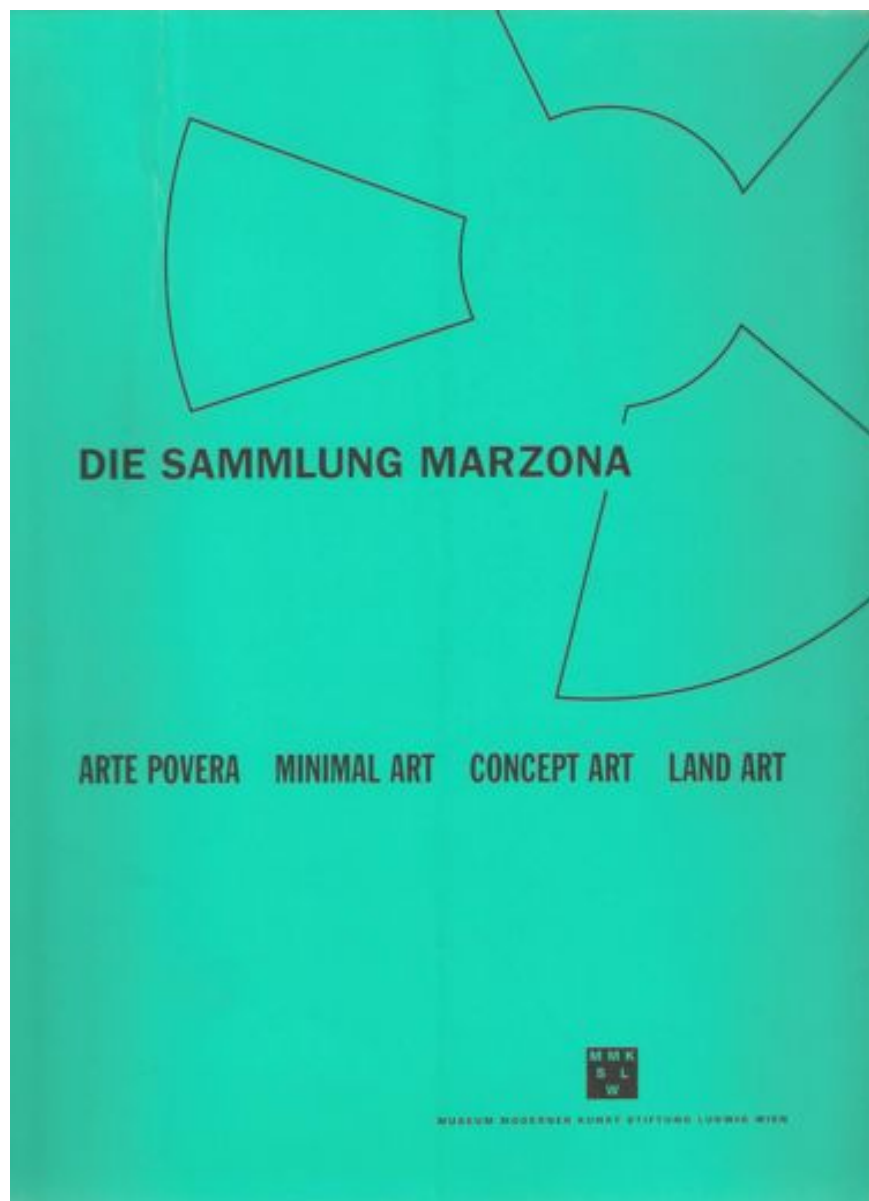
Opere nel catalogo:

- Vito Acconci: *Trawing Ground* (1971), *Two Cover Studies* (1976)
- Carl Andre: *Eighth Reversed Steel Corner* (1975), *Tenth Copper Cardinal* (1973), *Untitled* (1967), *Aluminium-Zinc Dipole E/W* (1989)
- Giovanni Anselmo: *Invisibile* (1973), *Invisibile* (1973), *Particolare (in corrispondenza di un lato obliquo della prima 'n' di infinito)*, *Particolare (in corrispondenza del lato sinistro della 'f' di infinito)*, *Particolare (in corrispondenza della circonferenza minore della 'o' di infinito)* (1975), *Dissolvenza* (1970), *Senza titolo* (1972)
- John Baldessari: *Untitled* (1970), *Untitled* (1973)
- Robert Barry: *Untitled* (1971), *29 Pieces as of 7 June 1971* (1971)
- Lothar Baumgarten: *Milky Way* (1985), *Cinema* (1973)
- Bernd & Hilla Becker: *Cooling Tower* (1972), *Watertowers* (1972)
- Ronald Bladen: *Untitled* (1970), *Untitled* (1966)
- Alighiero Boetti: *Alternando da 1 a 100* (1979), *Millenovecentosettanta* (1970)

- Bill Bollinger: *Untitled* (1967), *Untitled* (1969)
- Stanley Brouwn: *I Step + I Step* (1986), *Hotel* (1969)
- Daniel Buren: *Untitled* (1971), *A dance with a square* (1989)
- Pierpaolo Calzolari: *Untitled* (1969), *Untitled* (1968), *Untitled* (1974), *Untitled* (1969)
- Alan Charlton: *Untitled* (1984), *Untitled* (1977)
- Hanne Darboven: *Index X, XXX XXX 1-7 11-7 V 1-7* (1972-73), *Index: 1 x 100 Abläufe* (1972), *4868* (1971), *Untitled* (1966)
- Walter De Maria: *Bronze shaft/steel shaft* (1966)
- Jan Dibbets: *Structure Panorama Study* (1977), *Horizontal construction of a sea* (1973), *Horizon* (1973)
- Luciano Fabro: *Senza titolo* (n.d.), *Senza titolo* (1971)
- Barry Flanagan: *Grass II* (1967)
- Dan Flavin: *Untitled/to the People of the French Revolution* (1989)
- Hamish Fulton: *Seven Midday Shadows* (1974), *Untitled* (1971)
- Dan Graham: *Study for Vanishing Point Halifax* (1969), *Untitled* (1966), *Housing Project, Staten Island/Housing Project New Jersey* (1975), *Like* (1971), *Magazine Ads* (1965)
- Robert Grosvenor: *Untitled* (1978-79), *Untitled* (1972)
- Hans Haacke: *Les Coloirs de Marienbad* (1962), *Condensation Cube* (1972)
- Michael Heizer: *Munich Depression* (1969)
- Douglas Huebler: *Duration Piece 4* (1969)
- Bob Huot: *Untitled* (1967), *Van Morten* (1966)
- Donald Judd: *Small Box* (1969), *Untitled* (1989), *Untitled* (1977)
- Stephen Kaltenbach: *Untitled* (1969), *Untitled* (1969)
- On Kawara: *I am still alive* (1964), *I got up at...* (1973)
- Ellsworth Kelly: *Branches of Leaves* (1986), *Untitled* (1973)
- Joseph Kosuth: *Missing* (1980), *Blank* (1967), *Ruler* (1965)
- Jannis Kounellis: *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Untitled* (1978-79)
- Gary Kuehn: *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Untitled* (1969)
- Barry Le Va: *Extensions* (1971)
- Sol LeWitt: *Left: Blue Straight Line/Right: Yellow Straight Line* (1972), *Left: Blue Ink Line/Right: Red Ink Line* (1972), *Untitled* (1991), *HRZL 1* (1990), *Model HRZL1* (1990), *Wall Structure - Five Models with one Cube* (1965/93), *Open Cube* (1968), *22 Pieces in 5 Sets in which the No. 3 Cube is Predominant* (1969-70), *Plan for Drawing on East Wall Dwan*

- Gallery* (1969), *Plan for Wall Drawing Library Wisconsin State University* (1970)
- Bernd Lohaus: *Nur von aus dem Teil* (1988), *Bei* (1989)
 - Richard Long: *Stopping Place Stone* (1974), *Bryher Line* (1983), *Untitled* (1976), *River Circle* (1991)
 - Bruce Mc Lean: *Crumbled Fold/Putaway Piece* (1969)
 - Robert Mangold: *Untitled* (1979)
 - Gordon Matta-Clark: *Cycle Cut F* (1977), *Project Lutze N.T.* (1975), *Beaubourg* (1974), *House* (1975)
 - Mario Merz: *Igloo Ticino* (1990), *Cocodrillo d'argento* (1980), *Fibonacci 1202* (1970)
 - Robert Morris: *Untitled* (1980), *Drawing for Minimal Sculpture* (1965), *Untitled* (1964), *Untitled* (1963), *Arena with Maze* (1973), *For Slab* (1973), *Four Stainless Steel Cube* (1968), *Untitled* (1966), *Untitled* (1966)
 - Bruce Nauman: *Truncated Pyramid Room* (1987-90), *Concrete Chamber with Video and Audio Deep in Earth* (1972), *CONVENTIONAL/WARFARE* (1973), *Untitled* (1968), *Untitled* (1971), *Untitled* (1971)
 - Dennis Hoppenheim: *Saturn up Draft* (1979), *Mist Station* (1979), *Diphtheria/Anthrax* (1969), *Salt Flat* (1968),
 - Blinky Palermo: *Untitled* (1970)
 - Giulio Paolini: *Identikit* (1987-88), *Untitled* (1973), *Untitled* (1973), *Untitled* (1968), *Dada* (1968)
 - Giuseppe Penone: *Soffio di foglie* (1979)
 - Charlotte Posenenske: *Vier verzinkte Elemente Serie D* (1967)
 - David Rabinowitch: *Untitled* (1975), *Untitled* (1974)
 - Edda Renouf: *Horizontal Point Progression Moving* (1975)
 - Ulrich Rückriem: *Untitled* (1988-89)
 - Edward Ruscha: *Vanish* (1974), *Integrity, Incorporated* (1981)
 - Reiner Ruthenbeck: *Ohne Titel* (1965), *Ohne Titel* (1970)
 - Fred Sandback: *Four Part Wall Piece* (1969)
 - Richard Serra: *Corner Prop* (1983-86), *Untitled* (1968), *Clara Clara* (1984)
 - Tony Smith: *The wandering rocks* (1967), *Untitled* (1966)
 - Robert Smithson: *Project for Four Tailings* (1973), *Ruhrgebiet* (1969), *Spiral Hill - Grass will in time grow on it* (1969), *Broken Circle* (1969), *Glacial Boulder was there to begin, with spiral hill reflection in broken circle* (1969)

- Keith Sonnier: *Fa* (1969-74), *Untitled* (1972)
- Boyd Webb: *Cipher and Decipher* (1977), *The Lurcher* (1975), *The Ventriloquist* (1979)
- William Wegman: *Untitled* (1971), *Glass* (1970), *Oculist* (1977), *Two Dogs with Candles* (1977), *Sight Lines* (1978), *Man Ray with Soup Cans* (1978)
- Lawrence Weiner: *Taken to a point...* (1992), *Two Separate Metals Attached without Seam* (1990), *Hydrogen with water, Gypsum with water* (1989), *A Sound Grown Softer (diminuendo)* (1971), *And there were none* (1971).



Copertina catalogo disegnata da Lawrence Weiner.

3. Tolmezzo 1997

Titolo: Nonno/Padre/Figlio. Marcel Duchamp, Carl Andre, Lorenzo Missoni

Genere di esposizione: tematica

Curatore/i: Egidio Marzona, Lorenzo Missoni

Luogo: Palazzo Frisacco, Tolmezzo (Udine)

Date: 17 maggio - 20 luglio 1997

Catalogo: Sì

Editore: Non indicato. Il formato è quello di una scatola e le pagine sono delle carte da gioco.

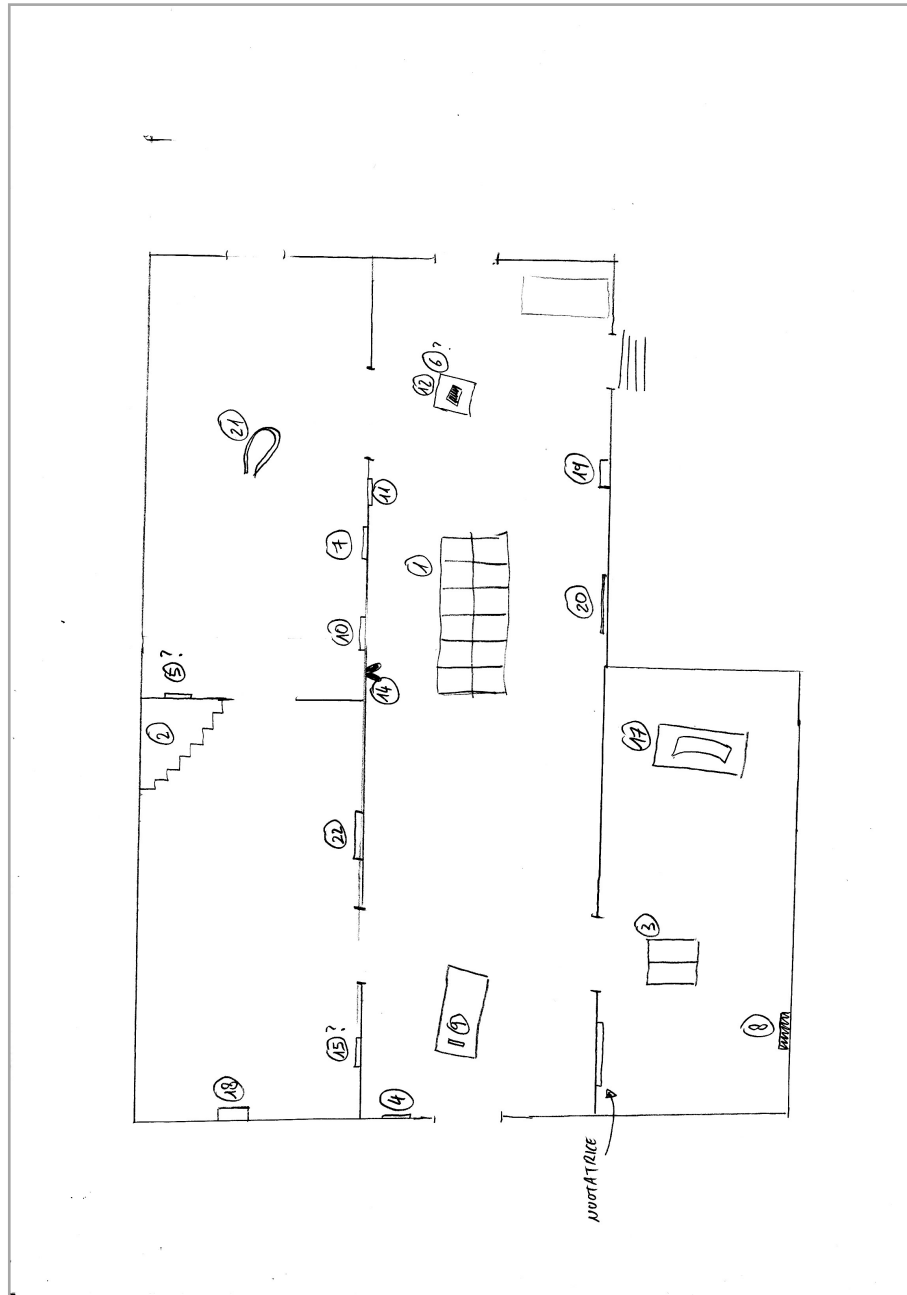
Lingua/e: Italiano/Inglese

Testi del catalogo:

1. Daniel Marzona intervista Lorenzo Missoni (per la loro natura le pagine non sono numerate).

Opere nel catalogo:

- Carl Andre: *Tenth Copper Cardinal* (1973), *Eight Reversed Steel Corner* (1978), *Aluminium- Zinc Dipole E/W* (1989)
- Marcel Duchamp: *Le Sacré Coeur* (1927), *Draft Piston* (1965), *Bouche-Évier* (1964), *Mirrorical Return* (1964), *Rotorelief* (1965), *The Large Glass Completed* (1968), *L.H.O.O.Q. Shaved* (1965), *Cover for the Catalogue Le Surrealisme* (1947)
- Richard Hamilton: *D'apres Duchamp* (1968)
- Lorenzo Missoni: *Rouxel x Dubois* (1992), *Per respirare un pò d'aria fresca* (1992), *Foto Fish* (1993), *Punto di Vista* (1996), *Una giornata in silenzio* (1996), *Living Box* (1994), *Paesaggio Scatola* (1996), *Travestimento* (1996), *Estel Blanc* (1995), *Da qualsiasi parte ti penda il naso* (1995)



Percorso dell'allestimento, disegnato da Lorenzo Missoni (2010). I numeri corrispondono alla numerazione delle opere come da catalogo.

INVIO FAX

DA : LORENZO MISSONI

A : EGIDIO MARZONA

N. FAX : 0049521172351

N. PAGINE : 1

Dear Egidio,
the choice of the father has been very difficult .
I had to compare my hearth' s desire with what my mind has made up.
I have decided to choose Carl Andre as the Father, in order to represent the crossing from his generation to mine as a formal solution of continuity.
I imagine a greart pavement between me and Grandad Duchamp ... I consider very important to declare that the sun has learned so much from the father but now he is also able to follow his own peculiar way (so life goes !).
Even if there are artists that I love and I fell very close to me, I realized the need, in an art exhibition like this, to cut the formal line in order to avoid to banalize the works and to demonstrate that everything has benn attempted.
I expect to be understood and to be approved by you for this choise that has been realized with great personal suffer.

Fax di Lorenzo Missoni a Egidio Marzona, nel quale motiva il *concept* della mostra e la scelta del padre (Carl Andre) e del nonno (Marcel Duchamp). La datazione non è leggibile sul documento, tuttavia l'autore ricorda di averlo inviato qualche mese prima dell'apertura della mostra, all'incirca nel mese di gennaio del 1997.

Comune di Tolmezzo

Nonno | Padre | Figlio
Nonno | Padre | Figlio
Nonno | Padre | Figlio
Marcel Duchamp
Carl Andre
Lorenzo Missoni

Nonno | Padre | Figlio

Marcel Duchamp

Carl Andre

Uscita Carnia

Lorenzo Missoni

Autostrada A 23 Udine-Tarvisio
Tolmezzo (Ud) Palazzo Frisacco

Closed on Tuesday

Dal 17 maggio al 20 luglio 2017

10:30 - 12:30 + 17:00 - 19:00

Orari: 00:01 - 00:17 + 03:21 - 03:01

17 May - 20 July 1997

Chiuso il martedì

Tolmezzo (Ud) Palazzo Frisacco

Autostrada A 23 Udine-Tarvisio

Lorenzo Missoni

Uscita Carnia

Carl Andre

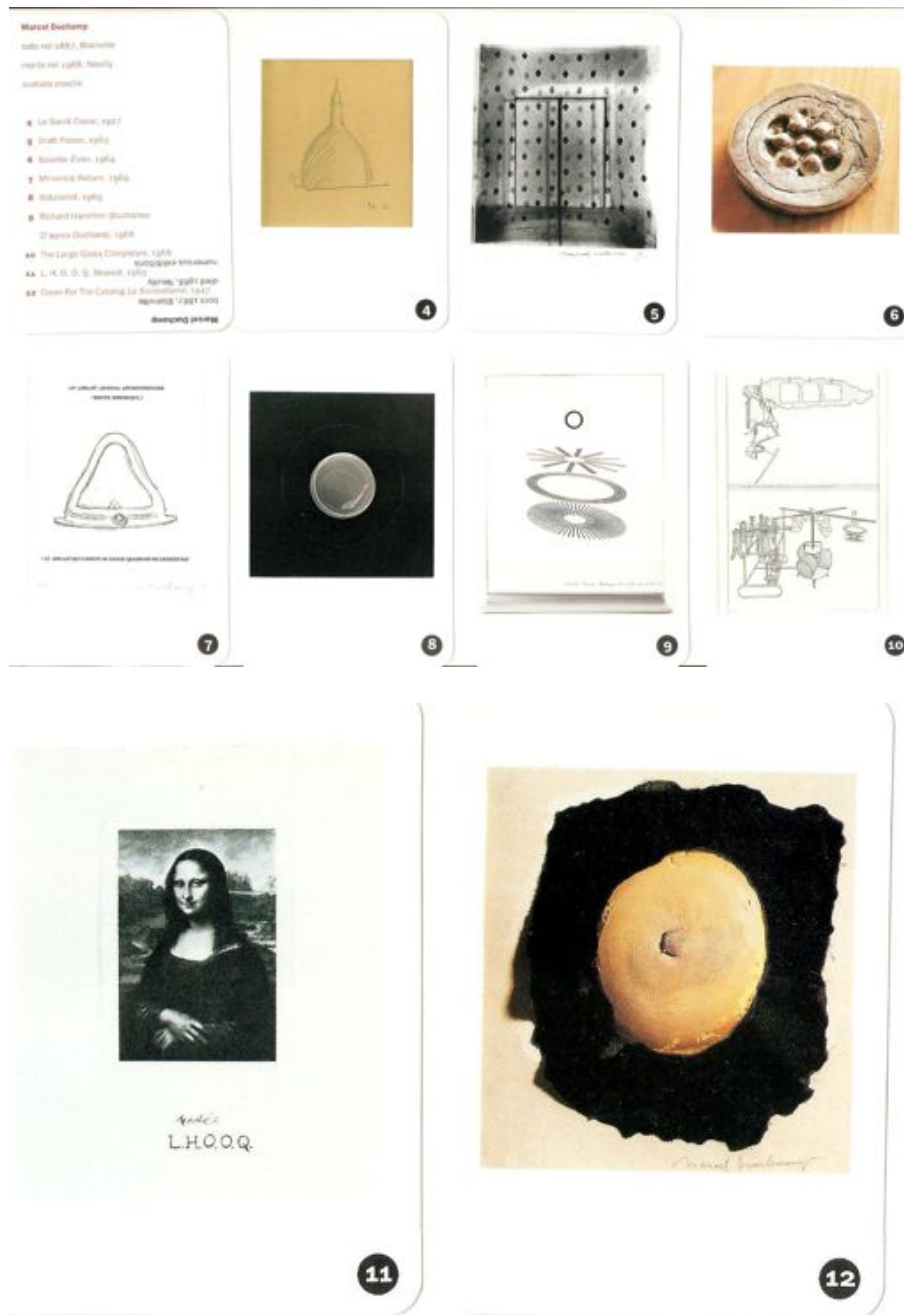
Marcel Duchamp

Grandfather | Father | Son

Le prime due carte da gioco del catalogo con le informazioni riguardanti la mostra.



Sezione riguardante le opere di Carl Andre.



Sezione riguardante le opere Marcel Duchamp e Richard Hamilton.



Sezione riguardante le opere di Lorenzo Missoni.

4. Roma 2000

Titolo: (AND SO ON) (E COSI' VIA). 99 artists from the Marzona Collection. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art.

Genere di esposizione: collettiva

Curatore/i: Mario Codognato, Ester Coen, Agnes Kohlmeyer

Luogo: Galleria Comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma

Date: 20 giugno - 17 settembre 2000

Catalogo: Sì

Editore: Berlin Press ISBN 9804910-4-8

Lingua/e: Tedesco/Inglese

Testi del catalogo:

(pagine non numerate), nota: dedicato a Konrad Fischer

1. Ester Coen, *Sehen un Auswählen, Seeing and Choosing, Vedere e scegliere.*
2. Mario Codognato, *Egidio Marzona.*
3. Agnes Kohlmeyer, *Kunst aus der Sammlung Marzona - Zeugen ihrer Zeit und doch Weggefährten und Zukunftsweiser, Art from the Marzona Collection - witnesses of their time, yet companions and visionaires, Arte dalla collezione Marzona - testimoni del loro tempo, compagni e visionari.*
4. Elena Carlini, Pietro Valle, *Die Sammlung Marzona in Verzeichnis, The Marzona Collection in Verzeichnis, La collezione Marzona a Verzeichnis.*

Opere nel catalogo:

- Vito Acconci: *Probation Area* (1971), *Cross-Fronts: Transaction Area* (1972), *Anchors* (1972), *Air Time* (1973)
- Vincenzo Agnetti: *Untitled* (1973), *ABONE* (1969)
- William Anastasi: *Untitled* (1977)
- Laurie Anderson: *Sound Cues Partitur* (1979)
- Carl Andre: *Untitled* (1967), *Tenth Copper Cardinal* (1973), *Eights Reversed Steel Corner* (1978), *Aluminium-Zinc Dipole* (1989)
- Giovanni Anselmo: *Dissolvenza* (1970), *Infinito* (1970-73), *Invisibile* (1970-73), *Untitled* (1972), *Invisibile* (1973), *Particolare (in corrispondenza della circonferenza minore della 'O' di infinito)* (1975), *Particolare (in corrispondenza di un lato obliquo prima 'N' di infinito)* (1975), *Particolare (in corrispondenza del lato sinistro della 'T' di infinito)* (1975)

- Eleanor Antin: *The King and the Ballerina* (1973), *The Ballerina and the King* (1973)
- Stephen Antonakos: *Incomplete Circle* (1975), *The Blue Box* (1965)
- Art & Language/ Mel Ramsden: *Secret Painting* (1967-68), *Eight Negatives* (1969)
- David Askevold: “*Muses*” *Three Parts* (1974)
- Jo Baer: *A 10* (1974)
- John Baldessari: *Thaumatrope Series (Two Acrobats)* (1975)
- Robert Barry: *Untitled* (1971), *Untitled* (1975), *29 Pieces as of 7 June* (1971)
- Lothar Baumgarten: *KINO* (1973)
- Bernd & Hilla Becker: *Schieferhaus, Giebelwand Siegen* (1971), *Bouss, Saarland* (1972)
- Bill Beckley: *Untitled* (1971), *Faucet, Drop...* (1974)
- Larry Bell: *Cube Nr. 2* (1967)
- Ronald Bladen: *Illusion* (1971), *The Bolt Painting* (1959), *Three Elements* (1965), *X Drawing* (1970)
- Mel Bochner: *The Wittgenstein Illustration* (1973)
- Alighiero Boetti: *Millenovecentosettanta* (1970), *Alternando da 1 a 10* (1979)
- Bill Bollinger: *Untitled* (1967), *Untitled* (1969)
- Christian Boltanski: *Untitled* (1970), *Untitled* (1970)
- Marcel Broodthaers: *La Café Crocodile* (1968), *Et Vampires* (1969), *Le Drapeau Noir* (1968)
- Stanley Brouwn: *This Way Brouwn* (1964), *Hotel* (1969)
- Daniel Buren: *Métro* (1970), *Untitled* (1970), *BPour* (1973)
- Victor Burgin: *Performance Narrative Piece* (1971), *Photo Path* (1969), *Invisible Hole* (1969)
- James Lee Byars: *Untitled* (1969)
- Pier Paolo Calzolari: *Untitled* (1968), *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Untitled* (1974)
- Alan Charlton: *Untitled* (1977), *Untitled* (1984)
- Robert Cumming: *Flies toward the Center Flies about Edges* (1974), *Sandra and the Door* (1973)
- Hanne Darboven: *Index 1 x 100 Abläufe* (1972), *4868* (1971), *Untitled* (1972), *Untitled* (1966), *Index X, XXX, XXX 1-7 11-7 V 1-7* (1972-73)
- Gino De Dominicis: *Ubiquità* (1969), *Orologio* (1970)
- Walter De Maria: *Gothic Shaped Drawing* (1965), *Bronze Shaft and Steel Shaft* (1966)

- Jan Dibbets: *Horizont* (1973), *The Voyage of Captain S.E.H.* (1976), *Horizontal Construction of a Sea* (1973), *Bykert Gallery Space* (1971)
- Peter Downsbrough: *Untitled* (1971-72), *Untitled A/B* (1974)
- Luciano Fabro: *Untitled* (1980), *Untitled* (1971)
- Hans Peter Feldmann: *Alle Kleider einer Frau* (1974), *Bilder* (1968-74), *Pin Up* (1979)
- Barry Flanagan: *Grass II* (1967), *Sand Full* (1969)
- Dan Flavin: *Untitled (To the People of the French Revolution)* (1989), *Untitled* (1964-74)
- Hamish Fulton: *Untitled* (1971), *Seven Winter Midday Shadows* (1974), *Mount Rundle Alberta* (1973), *Untitled* (1973), *Quipu* (1974), *Seven Coca Leaves* (1974)
- Gilbert & George: *In the Bush* (1972), *Gordon's Makes Us Drunk* (1972), *A portrait of the Artists as Young Men* (1972)
- Dan Graham: *Fourth of July Celebration, Staten Island, N.Y.* (1974), *537/539 Two Home-Home, Staten Island, N.Y.* (1974), *New Housing Project, Seattle, Washington* (1975), *Decaying Highway Diner, Jersey City, N.J.* (1966)
- Robert Grosvenor: *Untitled* (1978-79), *Untitled* (1973)
- Hans Haacke: *Beengter Fluß* (1965), *Condensation Cube* (1972), *Les Couloirs de Marienbad* (1962)
- Michael Heizer: *Untitled* (1972)
- Eva Hesse: *Untitled* (1969)
- Douglas Huebler: *Side Sculpture Project Cape Cod Wedge Exchange* (1968), *Variable Piece 98* (1973)
- Robert Huot: *Untitled* (1967)
- Donald Judd: *Untitled* (1969), *Untitled* (1977), *Untitled* (1989)
- Stephen Kaltenbach: *Slant Steps* (1969), *Eye Disguise* (1967), *Bone/Flesh/Skin* (1968), *Art Works* (1969), *Air/Earth/Fire/Water* (1969)
- On Kawara: *March 23 1974* (1974), *I am still alive* (1964), *I got uo at...* (1973)
- Ellsworth Kelly: *Branches of Leaves* (1968), *Untitled* (1973)
- Joseph Kosuth: *Blank* (1967), *A Four Color Sentence* (1966), *Missing* (1980), *Specific* (1967)
- Jannis Kounellis: *Untitled* (1978-79)
- Gary Kuehn: *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Untitled* (1969)
- David Lamelas: *Film Script* (1972)
- Jean Le Gac: *Avec Vue sur la Mer* (1974)

- Barry Le Va: *Extensions* (1971), *Extensions* (1971)
- Sol LeWitt: *Wall Structure Five Models with One Cube* (1965), *Open Cube* (1968), *Plan for Drawing on East Wall Dwan Gallery* (1969), *Plan for Wall Drawing Library Wisconsin State University* (1970), *22 Pieces in 5 Sets in which the 3rd Cube is Predominant* (1969), *Left: Blue Straight Line; Right: Yellow Straight Line* (1972), *Left: Blue Ink Line; Right: Red Ink Line* (1972), *R 560* (1973), *R 547* (1973), *R 550* (1973)
- Bernd Lohaus: *Nur von aus dem Teil* (1988)
- Richard Long: *Modern Show* (1972), *Untitled* (1976), *Bryher Line* (1983), *Sculpture for Mrs. and Ms. Heinemann* (1969), *Stopping Place Stone* (1974), *Autumn Turf Circle* (1998)
- Robert Mangold: *Distorted Square and Circle* (1973), *Untitled* (1979)
- Gordon Matta-Clark: *Cut Drawing* (1974), *Cut Drawing* (1974), *Project Lutze N.T.* (1975), *Intraform* (1973), *Cycle Cut F* (1977)
- Bruce Mc Lean: *Crumbled Fold. Put Away Piece* (1969)
- Mario Merz: *Igloo Ticino* (1990), *Giornale il Resto del Carlino* (1976), *Hagoromo* (1969), *Cocodrillo d'argento* (1980), *che fare?* (1963)
- Robert Morris: *Untitled* (1963), *Untitled* (1964), *Untitled* (1980), *Untitled* (1966), *Untitled* (1966), *Drawing for Minimal Sculpture* (1965), *Arena with Maze* (1973)
- Bruce Nauman: *Untitled* (1968), *Untitled* (1971), *Concrete Chamber with Video and Audio Deep in Earth* (1972), *Untitled* (1971), *Conventional Warfare* (1973)
- Richard Nonas: *Detail* (1971), *Northern/Southern* (1974)
- Roman Opalka: *Untitled* (1973)
- Dennis Oppenheim: *Salt Flat* (1968), *Diphtheria/Anthrax* (1969), *Ground Cover* (1968), *Mist Station Project for Basel* (1979)
- Blinky Palermo: *Untitled* (1970), *Untitled* (1971), *Untitled* (1971)
- Panamarenko: *N. 2 Armored Motor 12 V 14 Amp* (1969)
- Giulio Paolini: *Houtfleur* (1969-71), *Untitled* (1973), *Untitled* (1973), *Idem IV* (1974), *Identikit* (1987-88), *Apoteosi di Omero* (1973)
- Giuseppe Penone: *Rovesciare i propri occhi* (1970), *Untitled* (1986), *Soffio di foglie* (1979)
- Charlotte Posenenske: *Vier verzinkte Elemente Serie D* (1967)
- Emilio Prini: *Untitled* (1967), *Mario Merz* (1973)
- David Rabinowitch: *6 Side Bar* (1969-73), *Untitled* (1975), *Untitled* (1974)
- Edda Renouf: *Movement of a Horizontal Point in Progression* (1975)
- Klaus Rinke: *Untitled* (1970), *Untitled* (1972)

- Peter Roehr: *Untitled* (1966), *000* (1964)
- Ulrich Rückriem: *Geschnittene und behausene Steinplatten in vier Teilen* (1969)
- Allen Ruppersberg: *Excerpts from a Lecture on Houdini* (1973)
- Edward Ruscha: *Vanish* (1974), *Integrity, Incorporated* (1981)
- Rainer Ruthenbeck: *Tropfen* (1967), *Aschehaufen* (1968), *Untitled* (1970), *Untitled* (1965), *Untitled* (1971)
- Robert Ryman: *Untitled* (1974)
- Fred Sandback: *Small Grey Corner Piece* (1969), *Four Part Wall Piece* (1969), *Untitled* (1974), *Untitled* (1974)
- Richard Serra: *Corner Prop* (1983-86), *Untitled* (1968), *Clara/Clara* (1984), *Richard Serra/Philip Glass- Untitled* (1971)
- Tony Smith: *Model for D.C.* (1970), *Untitled* (1966)
- Robert Smithson: *Ruhrgebiet (Oberhausen)* (1969), *Project for Four Tailings* (1973)
- Keith Sonnier: *FA* (1969-74), *Still* (1970)
- John Stezaker: *Mundus* (1973)
- Richard Tuttle: *Wire Work H7* (1973)
- Bernar Venet: *Untitled* (1966)
- William Wegman: *Two Dogs with Candles* (1977), *Oculistic* (1977), *Sight Lines* (1978)
- Lawrence Weiner: *Hydrogen with Water Gypsum with Water (and so on)* (1989), *And there were none* (1971), *Strung Out* (1971), *A sound with grown softer* (1971)
- Robert Welch: *Untitled* (1972)
- Stephen Willats: *Social Model Construction Project* (1973)
- Michael Zaza: *Untitled* (1979)
- Gilberto Zorio: *Canoa* (1984), *Untitled* (1972)

Immagini allestimento, fonte: Archivio Marcus Schneider



Sulla parete a sinistra: Joseph Kosuth, *A Four Color Sentence* (1966); sulla parete di fondo: Lawrence Weiner: *Hydrogen with Water Gypsum with Water (and so on)* (1989); al centro della sala: Richard Long, *Untitled* (1976).



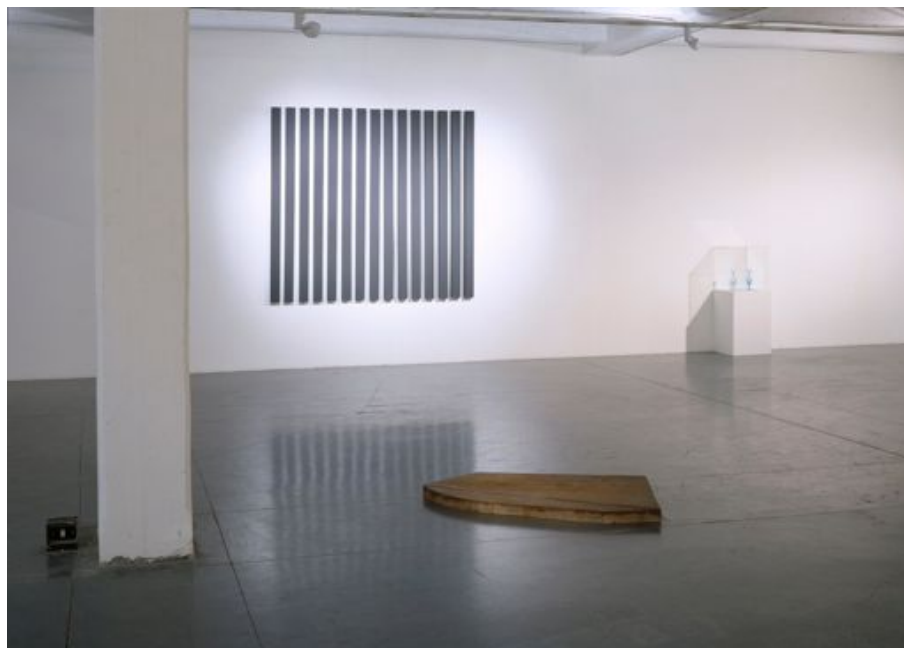
A partire da sinistra: Richard Serra, *Corner Prop* (1983-86), Richard Long, *Autumn Turf Circle* (1998), Mario Merz, *Giornale Il Resto del Carlino* (1976) e *Ingloo Ticino* (1990).



In primo piano: Jannis Kounellis, *Senza titolo* (1976-78); sulla parete a destra Sol LeWitt, *Wall Structure Five Models with One Cube* (1965), in fondo Ronald Bladen, *The Bolt Painting* (1959).



Sulla parete di fondo, a sinistra: Robert Morris, *Untitled* (1964); al centro della sala, partendo dal fondo: Sol LeWitt, *Open Cube* (1968), Tony Smith, *Untitled* (1986), Carl Andre, *Aluminium-Zinc Dipole E/W* (1989); sulla parete di destra Donald Judd, *Untitled* (1969).



A parete: Alan Charlton, *Untitled* (1984); a pavimento: David Rabonowitch, *Untitled* (1974).



Un'opera di feltro e metallo di Robert Morris, *Untitled* (1980).

5. Codroipo (Udine) 2001

Titolo: Marzona Villa Manin. Una collezione d'arte

Genere di esposizione: collettiva

Curatore/i: Egidio Marzona

Luogo: Villa Manin di Passariano, Codroipo Udine

Date: 9 giugno - 26 agosto 2001

Catalogo: Sì. Esiste anche un documentario della mostra, che però non era allegato al catalogo, "Egidio Marzona a Villa Manin", 31 minuti colour PAL, regia di Giampaolo Penco, Videoest (Trieste) 2001.

Editore: Hatje Cantz ISBN 3-934891-05-5

Lingua/e: Tedesco/Inglese/Italiano

Testi del catalogo:

1. Christoph Ulmer, *Villa Manin*, pp. 13-19.
2. *Forse mai/Perhaps never/Vielleicht biemals. Conversazione tra Elena Carlini, Daniel Marzona, Egidio Marzona, Federico Rossi, Paolo Toffolutti, Pietro Valle*, pp. 20 - 35.
3. Thomas Kellein, *Nonno, padre, figlio: da Verzegnis e ritorno. L'italianità di Egidio Marzona/ Nonno, Padre, figlio: Returning to Verzegnis. The italianità of Egidio Marzona/ Nonno, padre, figlio: Zurück nach Verzegnis. Egidio Marzona italianità*, pp. 134 - 145

Opere nel catalogo:

- Vito Acconci: *Air-Time* (1973), *anchors* (1972), *Cross-Fronts: Transaction Arena* (1972)
- William Anastasi: *Untitled* (1977)
- Carl Andre: *Tenth Copper Cardinal* (1973), *Seven Cedar Slant* (1989), *Aluminium-Zinc Dipole E/W* (1989)
- Giovanni Anselmo: *Invisibile* (1973), *Infinito* (1970-73), *Invisibile* (1970-73), *Particolare (in corrispondenza della circonferenza minore della 'N' di infinito)* (1975), *Particolare (in corrispondenza della circonferenza minore della 'F' di infinito)* (1975), *Particolare (in corrispondenza della circonferenza minore della 'O' di infinito)* (1975)
- Stephen Antonakos: *The Blue Box* (1965)
- Hans Arp: *Papier déchirés* (1946)
- Art & Language - Mel Ramsden: *Six Negatives* (1969)
- Robert Barry: *Untitled* (1971)
- Willi Baumeister: *Der Maler ohne Figur* (1922)
- Lothar Baumgarten: *Untitled* (1971), *Kultur Natur* (1971)

- Bernd und Hilla Becker: *Gasbehälter* (1972)
- Max Bill: *Ohne Titel* (1934)
- Ronald Bladen: *Curve* (1969), *Cathedral Evening* (1971), *Abstract Drawing* (1983)
- Mel Bochner: *Theory of Boundaries* (1970)
- Alighiero Boetti: *Millenovecentosettanta* (1970)
- Bill Bollinger: *Untitled* (1967)
- Céleste Boursier-Mougenot: *Untitled* (1998)
- Marcel Broodthaers: *Ceci ne serait pas une pipe* (1973)
- Stanley Brouwn: *This Way Brouwn* (1964), *1 Schritt + 1 Schritt* (1986)
- Daniel Buren: *Pour* (1973), *A Dance with a Square* (1989)
- James Lee Byars: *Untitled* (1969)
- John Cage: *Not Wanting to Say Anything about Marcel* (1968)
- John Chamberlain: *Crash Aluminium Series* (1973)
- Alan Charlton: *Untitled* (1977)
- Hanne Darboven: *Ohne Titel* (1972), *Index: 1 x 100 Abläufe* (1972), *Index X XXX XXX 1-7 11-7 V 1-7* (1972-73)
- Gino De Dominicis: *Ubiquità* (1969), *Senza titolo* (1972)
- Walter De Maria: *Gothic Shaped Drawing* (1965)
- Jan Dibbets: *Bykart Gallery Space* (1971), *Horizontal Construction of a Sea* (1973), *The Voyage of a Captain S.E.H.*
- Helmut Dorner: *KAE* (1988)
- Marcel Duchamp: *391* (1924), *Le Sacré Coeur* (1927), *Renvoi Miroirique* (1964), *Draft Piston* (1964), *L.H.O.:O.Q. rasée* (1965), *Rotorelief* (1965), *The Large Glass* (1968)
- Luciano Fabro: *Senza titolo* (1983)
- Molnár Farkas: *Italia 1921* (1922)
- Hans Peter Feldmann: *Alle Kleider einer Frau* (1974), *Knaben mit Hunden* (1977)
- Dan Flavin: *Untitled* (1964-74)
- Robert Grosvenor: *Untitled* (1973), *Untitled* (1978-79)
- Hans Haacke: *Les Couloirs de Marienbad* (1962), *Beengter Fluß* (1965)
- Richard Hamilton: *d'après Duchamp* (1968)
- Michael Heizer: *Untitled* (1972)
- Jenny Holzer: *Die fast and quiet* (1987), *The Mouth is interesting because it's one of those Places where the Dry moves toward the Slippery Inside* (1989), *You live the Surprise...* (1983-85)
- Douglas Huebler: *Variable Piece 98* (1973)
- Donald Judd: *Small Box* (1969), *Untitled* (1977)

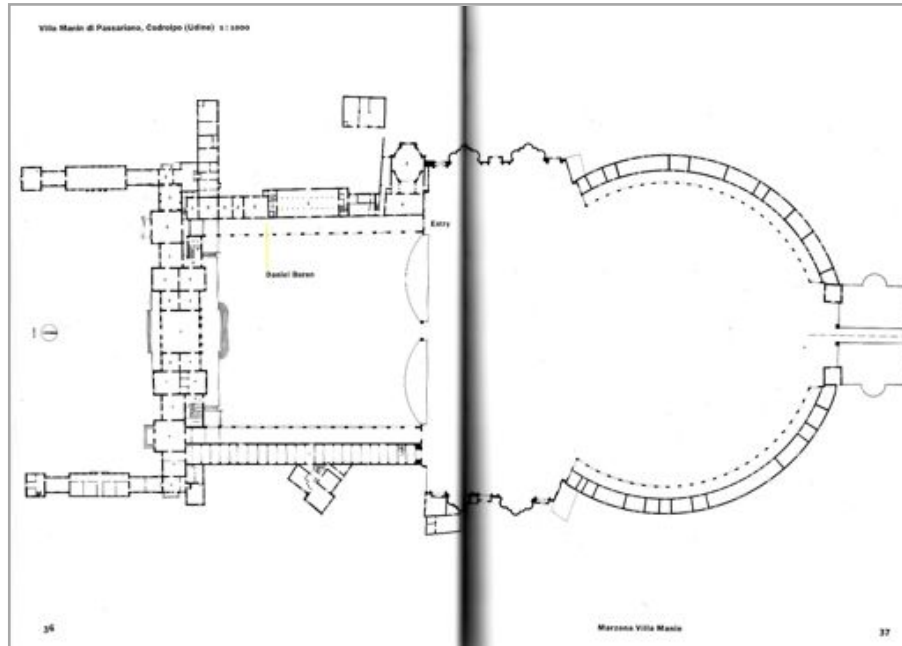
- Stephen Kaltenbach: *Eye Disguise* (1967), *Bone/Flesh/Skin/Blood* (1968), *Ohne Titel* (1969), *Ohne Titel* (1969), *Ohne Titel* (1969)
- Yves Klein: *Untitled* (1958), *Le Dimanche* (1960)
- Joseph Kosuth: *Four Color Sentence* (1966)
- Jannis Kounellis: *Senza titolo* (1969), *Senza titolo* (1978-79)
- Louise Lawler: *Service* (1987)
- Barry Le Va: *Extensions* (1971)
- Sol LeWitt: *R 547* (1973), *R 550* (1973), *R 560* (1973), *HRZL 1 (model)* (1990), *HRZL 1 (model)* (1990), *Untitled* (1991)
- Bernd Lohaus: *Nur von aus dem Teil* (1988)
- Richard Long: *Stopping Place Stone* (1974), *Untitled* (1976), *Bryher Line* (1983)
- Konrad Lueg: *Hand Towel* (1965)
- Robert Mangold: *Distorted Square and Circle* (1973)
- Piero Manzoni: *Senza titolo* (1958), *Fiato d'artista* (1960), *Linea 13,22* (1959)
- Gordon Matta-Clark: *Cut Drawing* (1974), *Project Lutze* (1975), *Cycle Cut F* (1977)
- Mario Merz: *Fibonacci* (1972), *Senza titolo* (1972), *Igloo Ticino* (1990)
- Tina Modotti: *Mexico* (1928)
- László Moholy-Nagy: *Ohne Titel* (1926)
- Robert Morris: *Untitled* (1963), *Arena with Maze* (1973), *Untitled* (1980)
- Bruce Nauman: *Untitled* (1968), *Untitled* (1971), *Untitled* (1971)
- New Page: *1887-1968 per M. Duchamp* (1968)
- Richard Nonas: *Nothern/Southern* (1974)
- Claes Oldenburg: *House-Ball* (1989)
- Dennis Oppenheim: *Salt Flat* (1968), *Diphtheria-Antrax* (1969)
- Blinky Palermo: *Ohne Titel* (1971), *Ohne Titel* (1971)
- Giulio Paolini: *Senza titolo* (1968), *Dada* (1968), *Houtfleur* (1969-71), *Senza titolo* (1973), *Senza titolo* (1973), *Identikit* (1987-88)
- Giuseppe Penone: *Soffio di foglie* (1986), *Senza titolo* (1986)
- Hirsch Perlman: *Documentary (Mistake)* (1989)
- Herman Pitz: *Ohne Titel* (1989)
- Emilio Prini: *Senza titolo* (1967)
- David Rabinowitch: *Six Side Bar* (1969-73), *Untitled* (1974)
- Man Ray: *Paint Paint* (1958), *Bicycle Wheel* (1924)
- Klaus Rinke: *Ohne Titel* (1970), *Ohne Titel* (1972)
- Ulrich Ruckriem: *Ohne Titel* (1988-89)
- Edward Ruscha: *Integrity, Incorporated* (1981)

- Robert Ryman: *Untitled* (1974)
- Richard Serra: *Clara/Clara* (1984)
- Oskar Schlemmer: *Stabilozeichnung* (1928), *Selbstporträt* (1937)
- Kurt Schwitters: *Vollmilch* (1928)
- Robert Smithson: *Project for Four Tailings* (1973), *Ruhrgebiet (Oberhausen)* (1969)
- Keith Sonnier: *Untitled* (1968)
- Robert Therrien: *Snowman* (1968)
- Richard Tuttle: *Wire Work H 7* (1973)
- Georges Vantongerloo: *Relations del Couleurs d'après les Harmoniques* (1921), *Studie, Variationen* (1921)
- Friederich Vordermberge-Glidewart: *Ohne Titel* (1920)
- Andy Warhol: *Brillo Box* (1968)
- William Wegman: *Two Dogs with Candles* (1977), *Man Ray with Soup Cans* (1978), *Sight Lines* (1978)
- Lawrence Weiner: *Two Separate Metals Attached Without a Seam* (1990), *A Sound Grown Softer (Diminuendo)* (1971), *To the Point (model)* (1997)
- James Welling: *Untitled* (1986)
- Michele Zaza: *Senza titolo* (1979)
- Gilberto Zorio: *Senza titolo* (1968)

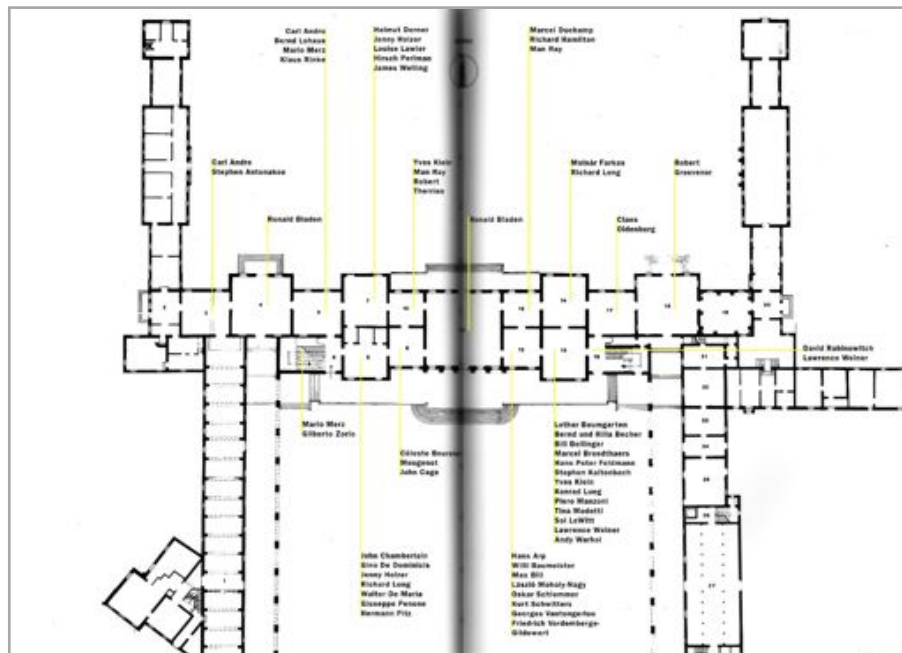
Films

- Edward Ruscha: *Preminum* (1972)
- Gerry Schum: *Land Art* (1969), *Richard Long: Walking a straight 10 mile line forward and back shooting every half mile* (1969), *Barry Flanagan: A Hole in the Sea* (1969), *Dennis Hoppenheim: Time Track following timeborder between Canada and USA* (1969), *Robert Smithson: Fossil Quarry Mirror with Four mirror displacements* (1969), *Marinus Boezem: Sand Fountain* (1969), *Jan Dibbets: 12 hours tide object with correction of perspective* (1969), *Walter De Maria: Two lines three circles on the desert, Mojave Desert CA* (1969), *Identifications* (1970)
- Bruce Nauman: *Pulling Mouth* (1971), *Violent Accident. Man/Woman Segment* (1986)
- Jan Dibbets: *4 Diagonals* (1971)
- Daniel Buren: *Recouvrement-Effacement* (1972)
- Gilbert and George: *Gordon Make Us Drunk* (1972), *Portrait of the Artists as Young Men* (1972)
- John Baldessari: *Folding Hat* (1971)

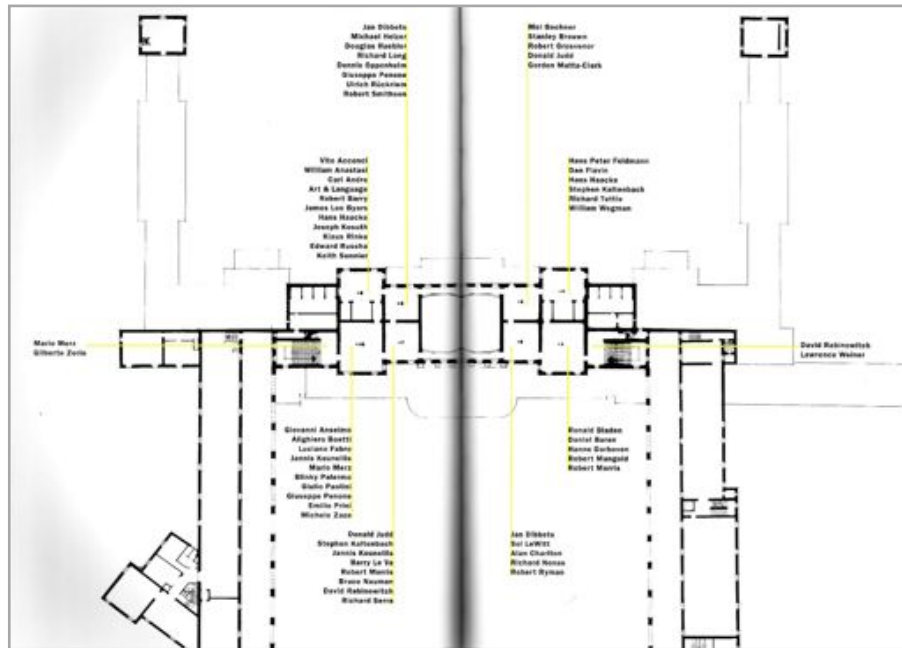
– Richard Serra: *Chine Girl* (1972)



Planimetria di Villa Manin di Passariano di Codroipo: è indicato l'intervento nel portico della barchessa di Daniel Buren, *Pour* (1973).



Piano terreno della Villa con le collocazioni degli artisti in mostra.



Primo Piano della Villa con le collocazioni degli artisti in mostra.

6. Bielefeld 2001

Titolo: Art Works. Sammlung Marzona Kunst um 1968. The Marzona Collection. art Around 1968 (La collezione d'arte Marzona. L'arte degli anni intorno al 1968)

Genere di esposizione: collettiva

Curatore/i: Thomas Kellein

Luogo: Kunsthalle Bielefeld

Date: 17 giugno - 19 agosto 2001

Catalogo: Sì

Editore: Hatje Cantz Verlag ISBN 3-934891-04-7

Lingua/e: Tedesco/Inglese/Italiano

Testi del catalogo:

1. Anny De Decker, *Neben dem Großen auch das Kleine verehren. Ammirare il piccolo oltre al grande*, pp. 11-18.

Opere nel catalogo:

- Vito Acconci: *Probation Area* (1971)
- Laurie Anderson: *Sound Cues* (1979)
- Carl Andre: *Untitled* (1967), *Eight Reversed Steel Corner* (1978)
- Giovanni Anselmo: *Dissolvenza* (1970), *Invisibile* (1970-73)
- Art & Language: *Secret Painting* (1967-68)
- John Baldessari: *Thaumatrope Series (Two Acrobats)* (1975)
- Robert Barry: *29 Pieces As of 7 June 1971* (1971)
- Lothar Baumgarten: *Kino* (1973)
- Bernd und Hilla Becher: *Schieferhaus, Gienelwand Siegen* (1971)
- Larry Bell: *Cube No. 2* (1967)
- Ronald Bladen: *Drawing of X* (1970), *Three Elements* (1965)
- Mel Bochner: *The Wittgenstein Illustrations* (1973)
- Alighiero Boetti: *Alternando da 1 a 100* (1979)
- Christian Boltanski: *Untitled* (1970)
- Marcel Broodthaers: *Le drapeau noir* (1968)
- Stanley Brouwn: *Coca Cola* (1964), *Pistole* (1964), *Hotel* (1969)
- Daniel Buren: *Métro* (1970), *Untitled* (1971)
- Victor Burgin: *Photo Path* (1969), *An Invisible Hole* (1969)
- Alan Charlton: *Untitled* (1984)

- Hanne Darboven: *Untitled (4848)* (1971), *Untitled* (1966)
- Walter De Maria: *Bronze Shaft/Steel Shaft* (1966)
- Jan Dibbets: *Horizont* (1973)
- Luciano Fabro: *Untitled* (1971)
- Hans Peter Feldmann: *Fünf Handgeschriebene Briefe im Umschlägen* (1974), *Bilder* (1968-74)
- Barry Flanagan: *Grass II* (1967), *Sand Full* (1969)
- Dan Flavin: *Untitled (To the People of the French Revolution)* (1989)
- Hamish Fulton: *Seven Coca Leaves* (1974), *Quipu* (1974)
- Gilbert & George: *A Portrait of the Artists as Young Men/In the Bush/Gordon's Makes Us Drunk* (1972)
- Dan Graham: *New Housing Project, Seattle, Washington* (1975)
- Hans Haacke: *Condensation Cube* (1972)
- Michael Heizer: *Untitled* (1968)
- Eva Hesse: *Untitled* (1969)
- Douglas Huebler: *Side Sculpture Project Cape Cod Wedge Exchange* (1968)
- Donald Judd: *Untitled* (1968)
- Stephen Kaltenbach: *Art Works* (1968), *Air/Water/Fire/Earth* (1968-2000)
- On Kawara: *March 23 1974* (1974), *I got up at...* (1973)
- Ellsworth Kelly: *Untitled* (1973), *Branches of Leaves* (1968)
- Joseph Kosuth: *Blank* (1967), *Specific* (1967)
- Jannis Kounellis: *Untitled* (1969)
- Gary Kuehn: *Untitled* (1969), *Untitled* (1969)
- Jean Le Gac: *Untitled* (1969)
- Barry Le Va: *Extensions* (1971)
- Sol LeWitt: *Open Cube* (1968), *22 Pieces in 5 Sets in which the No. 3 Cube is Predominant* (1969), *Wall Structure - Five Models with One Cube* (1965), *Plan for Drawing on East Wall Dwan Gallery* (1969), *Plan for Wall Drawing Library Wisconsin State University* (1970), *Blue Ink Line - Red Ink Line* (1972)
- Richard Long: *Autumn Turf Circle* (1998), *Sculpture for Mrs. and Mr. Heinemann* (1969)
- Robert Mangold: *Untitled* (1979)
- Gordon Matta Clark: *Infraform* (1973)
- Mario Merz: *Che fare?* (1968), *Giornale il Resto del Carlino del maggio 1976* (1976), *Cocodrillo d'argento* (1980)
- Robert Morris: *Untitled* (1974)

- Bruce Nauman: *Concrete Chamber with Video and Audio Deep in Earth* (1972), *CONVENTIONAL/WARFARE* (1973)
- Panamarenko: *No. 2 Armored Motor 12 V 14 Amp.* (1969)
- Blinky Palermo: *Untitled* (1970)
- Giulio Paolini: *Vedo* (1968), *Apoteosi di Omero* (1973)
- Giuseppe Penone: *Rovesciare i propri occhi* (1970)
- Charlotte Posenenske: *Vir verzinkte Elemente Serie D* (1967)
- Gerhard Richter: *Schatten 6* (1968)
- Ulrich Rückriem: *Geschnittene und behauene Steinplatten in vier Teilen* (1969)
- Ed Ruscha: *Vanish* (1974)
- Reiner Ruthenbeck: *Tropfen* (1967), *Untitled* (1965), *Untitled* (1971)
- Gerry Schum: *Land Art* (1968-69), *Identification* (1970)
- Richard Serra: *Untitled* (1968)
- Robert Smithson: *Spiral Jetty* (1971)
- Lawrence Weiner: *Strung Out* (1971), *Hydrogen with Water/Gypsum with Water* (1989)

Immagini allestimento, fonte: Archivio Marcus Schneider



Sul pavimento, nell'angolo a sinistra: Carl Andre, *Eight Reversed Steel Corner* (1978); al centro: Richard Serra, *Untitled* (1968), sulla parete di destra: Donald Judd, *Untitled* (1968).



A sinistra Sol LeWitt, *Wall Structure - Five Models with One Cube* (1965); a destra: Sol LeWitt, *Open Cube* (1968).



Al centro, sul pavimento: Mario Merz, *Giornale il Resto del Carlino del maggio 1976* (1976); sulla parete di fondo: Mario Merz, *Cocodrillo d'argento* (1980).



Richard Long, *Autumn Turf Circle* (1998).



Sul piedistallo a sinistra: Walter De Maria, *Bronze Shaft/Steel Shaft* (1966),
sul piedistallo di destra: Larry Bell, *Cube No. 2* (1967).

7. Berlino 2001/2002

Titolo: *Probation area. Sammlung Marzona: arte povera, concept art, minimal art, land art*

Genere di esposizione: collettiva

Curatore/i: Eugen Blume con Egidio Marzona

Luogo: Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart (Berlino)

Date: 29 novembre 2001 - 24 febbraio 2002

Catalogo: No. Esiste soltanto un pieghevole-poster, formato A1, che sul retro riproduce *Cocodrillo d'argento* di Mario Merz

Editore: SMPK (Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz)

Lingua/e: Tedesco

8. Berlino 2007-a

Titolo: Ronald Bladen - Skulptur Werke der Sammlung Marzona. Ronald Bladen - Sculpture Works from the Marzona Collection (Ronald Bladen - sculpture. Opere dalla collezione Marzona)

Genere di esposizione: retrospettiva

Curatore/i: Fritz Jacobi, supportato da Gabriele Bösel

Luogo: Neue Nationalgalerie/Upper Hall, Kulturforum Potsdamer Platz (Berlino)

Date: 22 marzo - 6 maggio 2007

Catalogo: Sì

Editore: SMBN (Staatliche Museen zu Berlin) and Verlag der Buchhandlung, Walther König, Köln ISBN 978-3-86560-214-5

Lingua/e: Tedesco/Inglese

Testi del catalogo:

1. Egidio Marzona, *Ronald Bladen - Was lange währt, wird endlich gut. Einige Bemerkungen aus der Sicht eines Sammlers (Ronald Bladen - It was worth in the end. Some remarks from a collector's viewpoint)*, pp.11-15.
2. Fritz Jacobi, *Gestische Zeichen im Raum. Zu den Skulpturen von Ronald Bladen (Gestural signs in space. On Ronald Bladen's sculptures)*, pp. 16-39.

Opere nel catalogo:

- *Rockers*, 1965
- *Three Elements*, 1965
- *Untitled (Curve)*, 1969
- *Illusion*, 1971
- *The Cathedral Evening*, 1969/71

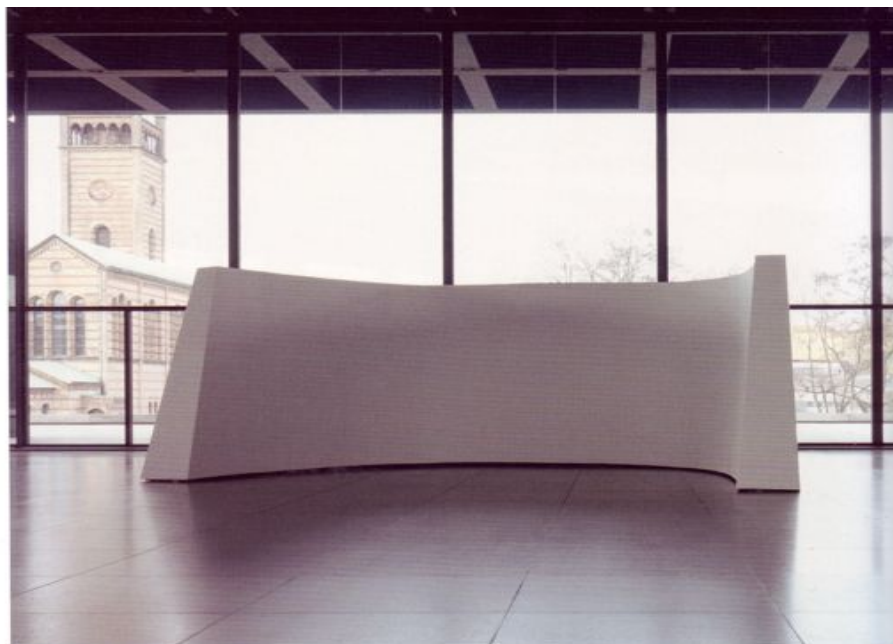
Immagini allestimento, fonte: catalogo



Ronald Bladen, *Rockers* (1965), legno dipinto, 610 x 457 x 335 cm.



Ronald Bladen, *Three Elements* (1965), alluminio e legno dipinto, tre parti 284 x 122 x 53 cm ciascuna.



Ronald Bladen, *Untitled (Curve)* (1969), legno dipinto, 284 x 671 x 457 cm.



Ronald Bladen, *Illusion* (1971), legno dipinto, 71 x 655 x 925 cm.



Copertina del catalogo, l'opera riprodotta è *The Cathedral Evening* (1969-71).

9. Berlino 2007-b

Titolo: Based on Paper. Die Sammlung Marzona. Revolution der Kunst: 1960-1975 / The Marzona Collection. Revolution in Art: 1960-1975

Genere di esposizione: collettiva tematica

Curatore/i: Michael Lailach, Andreas Schalhorn

Luogo: Sonderausstellungshallen e Kupfestch кабинett, Kulturforum Potsdamer Platz (Berlino). La mostra ha avuto un'itineranza ed è quindi stata riallestita in Inghilterra, presso Middlesbrough Institute of Modern Art 29 febbraio - 11 maggio 2008.

Date: 22 marzo - 15 luglio 2007

Catalogo: Sì

Editore: SMBN (Staatliche Museen zu Berlin) and Verlag der Buchhandlung, Walther König, Köln ISBN 978-3-86560-227-5

Lingua/e: Tedesco/Inglese

Testi del catalogo:

1. Andreas Schalhorn, (*In*)*Visibile. Die Sammlung Marzona und die Kunst auf Papier (The Marzona Collection and art on paper*, pp. 16-31.
2. Michael Lailach, "Huh?" *Künstlerpublikationen nach 1960 (Artist's publications after 1960)*, pp. 32-45.

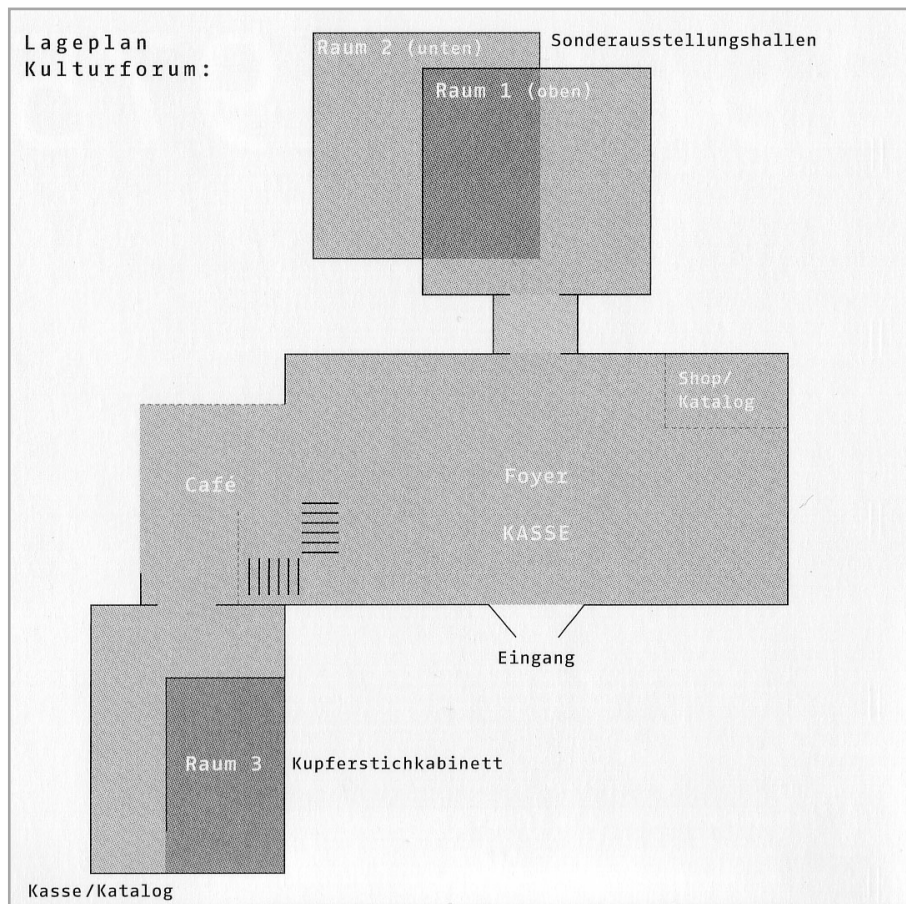
Opere nel catalogo:

- Vito Acconci: *Four Book* (1968), *Transference: Roget's Thesaurus* (1969), *Probation Area* (1971)
- Carl Andre: *o.T. (DWG. From Block & Pin Element for Stainless Steel Sculpture)* (1960), *Carl Andre Clastic* (1968), *One Hundred Sonnets* (1969), *Eight Reversed Steel Corner* (1978)
- Giovanni Anselmo: *Dissolvenza* (1970), *Infinito* (1970-73), *Invisibile* (1973), *Particolare (in corrispondenza del lato sinistro della F di Infinito)* (1973), *Particolare (in corrispondenza della circonferenza minore della O di Infinito)* (1974), *Particolare (in corrispondenza di un lato obliquo della prima N di Infinito)* (1975), *116 Particolari visibili e misurabili di Infinito* (1975)
- Stephen Antonakos: *The Blue Box* (1965), *Incomplete Neon Square (green) III* (1975), *Incomplete circle* (1975)
- Art & Language: *Art-Language, Vol. 1* (1969-71), *The Fox, Nos. 1-3* (1975-76)
- David Askevold: *Taming Expansion* (1971), *Muses Three Parts* (1974)

- Robert Barry: *Robert Barry Inert Gas Series: Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon from a Measured Volume to Indefinite Expansion* (1969), *Closed Gallery Piece* (1969), *29 Pieces as of 7 June 1971* (1969-71), *Invitation Piece* (1972-73), *Untitled* (1974), *Untitled* (1975),
- Ronald Bladen: *Two Views of Moving Vertical Walls* (1966), *The Captive Wall* (1967), *Raiko Construction* (1973), *Raiko Model, Sketches*
- Mel Bochner: *Counting Alternatives: second Reading (Rotations)* (1973)
- Bill Bollinger: *Untitled* (1967), *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Bill Bollinger Sculpture* (1970)
- Stanley Brouwn: *This Way Brouwn* (1964)
- James Lee Byars: *Untitled (Gertrude Stein Book)* (1970)
- Jacques Charlier: *Some Steps* (1975)
- Hanne Darboven: *Untitled* (1966), *Ein Plan, Skizze, Teil - 4 8 6 8* (1971), *Konstruktion: drei elf neun sieben fünf* (1972), *Untitled* (1972), *7/5 index x xx xxx* (1972-73), *Hanne Darboven* (1973), *Diary NYC February 15 until March 4, 1974* (1974), *Hanne Darboven* (1975)
- Walter De Maria: *Gothic Shaped Drawing* (1965)
- Jan Dibbets: *Horizontal construction of a sea 9°-81°* (1973), *The Voyage of Captain S.E.H. 1910-1913* (1976), *Structure Panorama Study* (1977)
- Peter Downsbrough: *Notes on Location I* (1972), *Notes on Location II* (1973), *Two Lines Six Sections* (1973), *Two Lines Five Sections* (1974), *Two Lines* (1974), *Due Linee, Cinque Sezioni* (1975), *Two Lines* (1975), *Two Lines Two Lines* (1976), *Around* (1978), *As to Place* (1978)
- Hamish Fulton: *Untitled* (1973), *Seven Winter Midday Shadows* (1974), *Hamish Fulton* (1974)
- Gilbert & George: *A message from the Sculptors* (1969), *New Decadent Art* (1969-70), *to be with art is all we ask* (1970), *art & project bulletin 47* (1971), *The Limericks* (1971), *Gordon Makes Us Drunk Summer* (1972), *A portrait of the Artists as Young Men Summer* (1972), *Side By Side* (1972), *1st Post Card* (1972), *2nd Post Card* (1972), *Gilbert & George Photo-Sculptures* (1976)
- Michael Heizer: *Windows* (1968), *Levitated Mass* (1969), *Michael Heizer Double Negative Nevada* (1970)
- Douglas Huebler: *Site Sculpture Project Cape Code Wedge Exchange* (1968), *Variable Piece 98* (1973)
- On Kawara: *I got up at...* (1973)
- Joseph Kosuth: *Four Color Sentence* (1966), *BLANK (Titled Art as Idea as Idea)* (1967), *SPECIFIC (Titled Art as Idea as Idea)* (1967)
- Jannis Kounellis: *Untitled* (1960), *Untitled* (1960)

- Gary Kuehn: *When the Pure Form Relaxes - It is no longer /But that's another story altogether* (1967), *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Untitled* (1969), *Untitled* (Strangled Column) (1970), *Untitled* (1970), *Untitled* (Another Wall Piece) (1970), *Untitled* (Odd Shaped Piece of Steel) (1970), *Untitled* (1970)
- Barry Le Va: *Untitled* (1971), *Barry Le Va* (1971), *Studio International* (1971)
- Sol LeWitt: *Wall Structure* (1965), *22 piece ub 5 sets in which the No.3 Cube is predominant* (1969-70), *Plan for Drawing on East Wall, Dawn Gallery* (1969), *Plan for Wall Drawing Library Wisconsin State University River Falls* (1970), *Untitled (R 40)* (1972), *Sol LeWitt Wall Drawings* (1973), *15 lines* (1974)
- Richard Long: *Einladung der Galerie Konrad Fischer* (1968), *Sculpture by Richard Long made for Martin & Mia Visser* (1969), *Sculpture for Mrs. & Mr. Heinemann* (1969), *Einladung der Dwan Gallery, New York* (1970), *art & project bulletin 35* (1971), *From along Riverbank* (1971), *From around a Lake* (1973), *Stopping Place Stones* (1974), *Untitled* (1976)
- Gordon Matta-Clark: *Untitled (cut drawing)* (1974), *Untitled (cut drawing)* (1974), *Splitting* (1974), *Living Room Wall* (1975), *Cycle Cut-F* (1977)
- Mario Merz: *Hagoromo* (1969), *Giornale "Il Resto del carlino" del maggio 1976* (1976),
- Robert Morris: *Hook, Track, Memory Dents* (1963), *Four Stainless Steel Cubes* (1968), *Floor Slab* (1973)
- Bruce Nauman: *3 steel plates* (1968), *burning small fires* (1968), *concrete chamber with video + audio deep in earth or deep in space* (1972), *Conventional Warfare* (1973)
- Dennis Oppenheim: *Diphtheria/Antrax/Circle X* (1969), *A Sound Enclosed Land Area Milano* (1969)
- Blinky Palermo: *Tappenhaus* (1970)
- Giulio Paolini: *Untitled* (1973)
- Anne & Patrick Poirier: *Villa Medici* (1971)
- David Rabinowitch: *Six Side Bar* (1969-75), *Double Construction Bergonzi C* (1975), *Double Construction Bergonzi group c (metrical horizontal vertical)* (1975), *Double Construction Bergonzi group D* (1975), *Double Construction Bergonzi group D* (1975)
- Mel Ramsden: *Secret Painting* (1967-68)
- Ulrich Rückriem: *Untitled* (1969), *Geschnittene und behauene Steinplatte in vier Teilen* (1969)

- Edward Ruscha: *Twentysix Gasoline Stations* (1963), *Various Small Fires and Milk* (1964), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966), *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967), *Royal Road Test* (1967), *Business Cards* (1968), *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), *Stains* (1969), *Crackers* (1969), *Babycakes with Weights* (1970), *Real Estate Opportunities* (1970), *A Few Palm Trees* (1971), *Dutch Details* (1971), *Records* (1971), *Edward Ruscha* (1971), *Premium* (1971), *Colored People* (1971), *VANISH* (1974), *INTEGRITY INCORPORATED* (1981)
- Reiner Ruthenbeck: *Asche mit Lattengerüst* (1968), *Untitled* (1970), *Untitled* (1971),
- Fred Sandback: *Four Part Wall Piece* (1969), *Untitled* (1969), *Five Situations Eight Separate Pieces* (1969)
- Gerry Schum: *Land Art Fernsehausstellung 1* (1969), *Fernsegalerie Berlin Gerry Schum Land Art* (1969)
- Robert Smithson: *Spiral Jetty* (1970), *Robert Smithson Great Salt Lake Utah* (1970), *Arts of the Environment* (1972), *The Garden of Tallings Project for four Tallings Ponds* (1973)
- Lawrence Weiner: *Statements* (1968), *art & project bulletin 10* (1969), *Einladung der Galerie Konrad Fischer* (1969), *AND THEN THERE WERE NONE* (1970), *Lawrence Weiner* (1971), *causality Affected and/or Effected* (1971), *7* (1972), *having from time to time a relation to* (1973), *Affected and /or effected* (1974), *Lawrence Weiner* (1974), *Lawrence Weiner* (1975), *lawrence weiner* (1976).

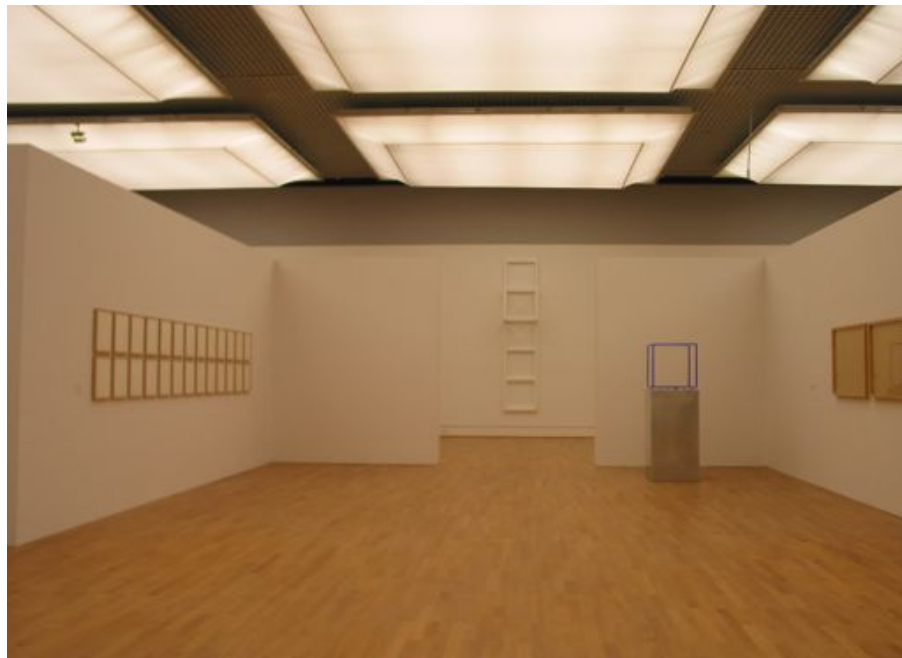


Planimetria mostra presso il Kulturforum di Berlino.

Immagini allestimento, fonte: Andreas Schalhorn



Based on Paper: ingresso alla la prima sala, sezione scultura.



La prima sala. Sulla parete in fondo: Sol LeWitt, *Wall Structure* (1965); sulla destra: Stephen Antonakos, *The Blue Box* (1965).



Sul piedistallo: Walter De Maria, *Gothic Shaped Drawing* (1965).



Sulla sinistra la maquette di Ronald Bladen, *Raiko* (1973), mentre sulla destra, a parete i disegni di David Rabinowitch, *Double Construction Bergonzi group D* (1975).



Sulla parete di sinistra due disegni di Bruce Nauman, al centro della sala la scultura di Ulrich Rückriem di fronte ad essa un disegno di Blinky Palermo.



Nel monitor il video di Gilbert & George, *A portrait of the Artists as Young Men* (1972).



Ingresso alla seconda sala, sezione segni.



Al centro della sala: Mario Merz, *Giornale il "Resto del Carlino" del maggio 1976* (1976).



Sulla parete a sinistra due disegni di Jannis Kounellis, entrambi del 1960.



Sulla sinistra due opere di Joseph Kosuth: il neon *Four Color Sentence* (1966) e *Blank* (1967).



Terza sala. A terra un'opera di Richard Long: *Untitled* (1976).



Proiezione del film di Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970).

10. Tolmezzo 2010

Titolo: Vette. Sentieri verso l'arte contemporanea.

Genere di esposizione: collettiva divisa in sezioni. Soltanto una stanza è dedicata alla collezione Marzona.

Curatore della sezione riguardante Marzona: Elena Carlini

Luogo: Palazzo Frisacco, Tolmezzo (Udine)

Date: 8 luglio - 26 settembre 1997

Catalogo: Sì

Editore: Artgroup, Trieste

Lingua/e: Italiano/Inglese

Testo del catalogo:

(Sezione Documenti d'arte)

1. Elena Carlini, *Collezionisti d'eccezione. Selezione di opere dalla Collezione Egidio Marzona. Exceptional Art Collectors. A Selection of Works from Egidio Marzona Collection*, pp.66-75.

Opere riprodotte nel catalogo:

- Wolfgang Plöger: *King Kong* (2001)
- Gino De Dominicis: *Tentativo di Volo (Per Identifications di Gerry Schum)* (1970); *3a soluzione di immortalità, De Dominicis vi vede* (1972)
- Gary Kuehn: *Untitled (Per Identifications di Gerry Schum)* (1970)
- Peter Kogler: *Untitled* (2008)
- Robert Smithson: *Monuments of Passaic, Fountain Monument* (1967)
- Stephen Kaltenbach: *Fire on Ice* (2007)
- Mario Merz: *Lumaca (Per Identifications di Gerry Schum)* (1970)

Immagini allestimento, fonte: Eleonora Charans



A sinistra i monitor con alcuni video da *Indetifications* di Gerry Schum (1970), *Tentativo di Volo* e *Gino De Dominicis vi guarda* di Gino de Dominicis e *Lumaca* di Mario Merz; a parete nel mezzo Robert Smithson, *Monuments of Passaic, Fountain Monuments* (1967).



Nella parete di fronte i disegni per il labirinto di Peter Kogler, realizzato nell'Art Park (2009).

Capitolo quarto

La musealizzazione della collezione

4.1. Il caso Museion

Dopo la sua ricomparsa nel XIV secolo, la collezione privata è stata un luogo di sperimentazione culturale. In effetti, i mutamenti del contenuto e della disposizione delle collezioni rendono manifesti i nuovi orientamenti del gusto, della curiosità (...). L'ingresso nell'era dei musei, nel XIX secolo, rafforza ancora di più questo ruolo delle collezioni private. Perché nei musei dell'epoca trionfano con la forza delle cose il gusto già consacrato, il sapere già riconosciuto, la rappresentazione del passato che non suscita più controversie.¹⁸²

Con queste parole lo storico polacco Krzysztof Pomian, che ha dedicato fondamentali studi alla storia del collezionismo, sintetizza efficacemente le relazioni che intercorrono, a partire dal XIX secolo, tra musei pubblici e collezioni private. Nonostante Pomian si riferisca ad un'altra temporalità, il suo discorso sul rapporto tra la collezione privata ed il museo potrebbe trovare applicazione anche per la storia più recente, ad esempio quando afferma che:

(...) per non deludere il suo pubblico, in via di evoluzione, il museo deve essere in grado di rinnovarsi. E non ne avrebbe la capacità, se non facesse appello alle collezioni private.¹⁸³

¹⁸² Krzysztof Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 2004, pp. 266-267. (Prima edizione: *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII-XX siècle*, Gallimard, Parigi 2003).

¹⁸³ Ivi, p.267.

Pomian sottolinea poi, in un paragrafo dedicato ai rapporti tra le collezioni e l'arte del presente, il ruolo di collezionista come figura che ha

reso possibile la sopravvivenza di un'arte non conformista, che non avrebbe potuto sostenersi senza amatori, i soli in grado di fornire agli artisti un sostegno insieme materiale e morale . (...) Sotto tutti questi aspetti, i collezionisti - al pari dei mercanti e dei critici - hanno fatto parte delle correnti artistiche di cui raccoglievano le opere, permettendo così a tali correnti di esistere e di acquisire visibilità. Per questo, l'interesse che la storia dell'arte dimostra nei loro confronti è più che legittimo. Perché la storia dell'arte non è soltanto storia della creazione delle opere. E' anche storia della loro circolazione e della loro ricezione.¹⁸⁴

Questa breve premessa, sull'importanza della collezione privata e di come essa sia capace di colmare alcune tra le inevitabili lacune del museo, serve a introdurre un avvenimento molto controverso, ma che proprio per le sue non poche incoerenze interne e per le difficoltà incontrate nel ricostruirlo e successivamente nella sua interpretazione, è interessante riproporre. Si tratta di una vicenda legata alla storia della collezione al centro di questo studio, della quale nessuno si è mai occupato a posteriori con sguardo critico e che è caduta nell'oblio. Un oblio conseguenza anche dell'epilogo del tutto positivo nella storia della collezione che ha spostato il centro dell'attenzione da Bolzano definitivamente a Berlino. La vicenda di Marzona e della sua collezione in relazione al Museion di Bolzano è tuttora capace di offrire uno spaccato sulle traversie, le critiche, gli attacchi che una collezione privata deve attraversare prima di essere riconosciuta di indubbio interesse pubblico e quindi degna di essere acquisita da un museo¹⁸⁵. Questa storia incrocia, come si vedrà più avanti, anche gli interessi politici di una provincia particolare e individuata, per il suo bilinguismo, a statuto speciale dalla Costituzione italiana - l'Alto Adige. I fatti che seguono si riferiscono alla fallita procedura di acquisto della collezione Marzona da parte di un'istituzione italiana, Museion.

¹⁸⁴ Ivi, p. 270-271.

¹⁸⁵ Una sintesi di questo caso e della ricerca che ho svolto è stata selezionata per la pubblicazione all'interno rivista "Nuova Museologia" nel dicembre 2011.

Inizialmente il collezionista aveva tentato di donare la sua raccolta a Trieste, città peraltro strategicamente più vicina a Verzegnis dove si trova il suo parco di sculture contemporanee, ma anche in questo caso la vicenda non si era risolta positivamente, forse a causa della competizione con un altro collezionista di rilievo, l'imprenditore Riccardo Illy al tempo sindaco di Trieste, quindi Presidente della regione Friuli Venezia-Giulia dal 2003 al 2008. Come ha sottolineato Marzona in un'intervista:

la prima idea era - anche Agnes Kohlmeyer era coinvolta - di offrire la mia collezione come dono alla città di Trieste. Questo fu l'inizio. Ma il sig. Illy non voleva questo. (...) Forse per lui si trattava di una sorta di competizione.¹⁸⁶

Lasciatasi alle spalle questa possibilità che tra l'altro stabiliva una vicinanza geografica ideale rispetto all'Art Park, per la collezione Marzona si prospetta un'altra possibilità: il Museo d'Arte Moderna di Bolzano. Il Museo di Bolzano viene fondato nel 1985 da un'associazione privata (Associazione Museion) con il sostegno della Provincia Autonoma di Bolzano, alla quale si affiancherà dal 2006 la Fondazione Museion¹⁸⁷. Le attività, nella prima sede di Via Sernesi iniziarono a tutti gli effetti soltanto due anni dopo, nel 1987 sotto la direzione di Pier Luigi Siena e la presidenza di Karl Nicolussi-Leck. La neonata istituzione era caratterizzata da un interesse spiccatamente regionale, ovvero con la finalità di promuovere la documentazione, dal 1900 in avanti, delle arti visive nell'area tra Ala e Kufstein, facenti parte del Tirolo storico. Nel 1991 inizia ad essere adottata la denominazione "Museion" (dal greco *Museum*): nell'antichità era il tempio

¹⁸⁶ Intervista a Egidio Marzona, Berlino 18 novembre 2009. Marzona nell'intervista fa riferimento ad una donazione generica alla città di Trieste la quale avrebbe potuto allocare la raccolta in un museo o spazio espositivo preesistente o riadattato, per quest'uso oppure costruire un edificio *ex novo* per ospitarla. Al di là di questa testimonianza non è stata rilevata letteratura in merito.

¹⁸⁷ Per statuto il Museion promuove l'arte italiana dagli anni '50 in avanti, come recitano il secondo e terzo comma del secondo articolo dedicato a "Finalità ed attività": 2. Scopo della Fondazione sono la promozione e la valorizzazione dell'arte contemporanea, dell'arte dagli anni 50 e dell'arte moderna. 3. A tal fine la Fondazione si occupa della raccolta, conservazione, ricerca, presentazione e mediazione di arte contemporanea, a partire dagli anni 50, e di arte moderna, con particolare riguardo all'arte contemporanea. La Fondazione è punto di incontro di arte internazionale nonché istituzione di sostegno per l'arte altoatesina. La Fondazione mira ad aumentare la raccolta esistente attraverso acquisti di opere d'arte, e sostiene il dibattito sull'arte moderna e contemporanea attraverso la ricerca, l'organizzazione di manifestazioni nonché eventi di tipo formativo, collaborando con altre istituzioni artistiche, collezioni ed istituti di formazione. Fonte: www.museion.bz.it

dedicato alle nove muse dei diversi generi poetici, che nell'intenzione dei fondatori rispecchia la vocazione interdisciplinare dell'arte contemporanea. Museion, proprio in quegli anni, inizia ad aprirsi al confronto con le espressioni artistiche italiane e tedesche e di più ampio respiro internazionale.¹⁸⁸ Nel 2000, con la presidenza di Alois Lageder, Museion assume lo *status* di Museo d'arte moderna e contemporanea; quindi sotto la direzione di Andreas Hapkemeyer, l'anno successivo, il tema del linguaggio nell'arte intendeva porsi come ambito di specializzazione significativo, come egli stesso ha sottolineato nell'intervista inedita che verrà analizzata più avanti.

Per ricostruire la vicenda del fallito tentativo di acquisto della collezione Marzona da parte di Museion, svoltasi a cavallo tra il 2001 ed il 2002, non è stato possibile consultare direttamente i pareri facoltativi, le consulenze, le relazioni tecniche e neppure gli atti dei verbali interni prodotti e archiviati presso la Provincia autonoma di Bolzano Alto-Adige, in quanto essi risultano “esclusi dal diritto di accesso”¹⁸⁹ e comunque legati ad una vicenda che non si è risolta positivamente.¹⁹⁰ Questo scritto è pertanto l'esito di un incrocio di informazioni desunte da due interviste, la prima ad Andreas Hapkemeyer, la seconda ad Antonio Lampis, dall'analisi di alcuni documenti fornitimi da Lampis e da una sintesi critica della rassegna stampa. Essa è stata condotta maggiormente su quotidiani locali e di lingua italiana, come l'“Alto Adige” in particolare, poiché proprio le testate di lingua italiana hanno cavalcato l'ondata di polemiche e prese di posizione e offerto spazio alle voci dei diversi attori di questa vicenda, dal febbraio 2001 al giugno 2002. Proprio nel mese di giugno, infatti, venne diramata la notizia di acquisto da parte di Hamburger Bahnhof, sotto l'egida della fondazione Stiftung Preußischer Kulturbesitz, amministratrice dei Musei Nazionali della città di Berlino. L'aspetto curioso risiede nella tempistica della

¹⁸⁸ Sono gli anni di mostre quali: *Il gesto veloce: Achille Perilli - Hans Staudacher* (1994), *Oltre la tela: Lucio Fontana - Arnulf Rainer* (1995), *Afro: la soluzione lirica* (1995), *Markus Lüpertz. Il mito mediterraneo* (1995), *Gerhard Richter. Pittura* (1996), *Alberto Burri* (1998), *Matt Mullican* (2001), *Raymond Pettibon* (2003), *Hamish Fulton* (2005), *Roni Horn* (2006) e da collettive quali *Flirts. Arte e pubblicità* (2004), *Light Lab* (2005) e *Deutsche Wandstücke* (2006).

¹⁸⁹ La mancata consultazione dei documenti è stata esplicitata in una mail che faceva seguito ad una mia richiesta di accesso inviata in data 14 settembre 2009, indirizzata al dott. Antonio Lampis.

¹⁹⁰ Come riporta la missiva di Lampis riguardo al diritto di accesso esso “Sugli atti interni può essere esercitato solo qualora gli stessi siano posti a base di un provvedimento finale a rilevanza esterna”.

notizia che appare il giorno prima (21 giugno) sulla testata di lingua tedesca “Dolomiten”, e soltanto un giorno dopo (22 giugno) su “Alto Adige”, che aveva dedicato tanto spazio alla vicenda¹⁹¹. Infine, tra i documenti avuti da Lampis, illuminanti si sono dimostrati anche il promemoria per la giunta provinciale firmato da Luigi Cigolla, datato 3 marzo 2002, in cui vengono sintetizzate le motivazioni contrarie all’acquisto e due lettere di Riccardo Cebulli, l’esperto di Finarte incaricato dall’assessorato italiano di presentare un parere sulla collezione Marzona. La prima, datata 12 gennaio 2002, anticipa i criteri che Cebulli seguirà per la stesura del parere: quali la suddivisione della collezione secondo tre correnti di tendenza (Pop Art, Minimal e -come le accomuna egli stesso- “arte povera-concettuale”) e l’importanza della datazione ritenendola “la conditio sine qua non per l’individuazione dell’origine dell’idea”. Quello che appare assolutamente arbitrario, un imperdonabile errore per un esperto, risiede nella scelta di dimenticare completamente la corrente della Land Art e di introdurre, invece, una corrente artistica non pertinente rispetto al fondo in analisi e verso la quale Marzona non ha mai dimostrato un interesse collezionistico: la Pop Art.¹⁹² I dubbi sulle competenze specifiche di Cebulli potrebbero quindi essere avanzati; come sottolinea Angela Vettese in un’intervista raccolta da Severino Perelda:

in effetti la maggior parte delle transazioni in proposito avviene tra Londra e New York. Forse si sarebbe dovuto chiedere una valutazione a una sede di Christie’s una Sotheby’s di area anglosassone, cioè ai leader del mercato specifico.¹⁹³

Lo scritto di Cebulli manifesta uno scetticismo globale verso la qualità ed il rilievo della collezione che induce a sconsigliarne l’acquisizione da parte di un Museo, come quello di Bolzano, che certamente ha la possibilità di acquistare opere di qualità inconfutabile, tenendo soprattutto conto della sua collocazione geografica, e quindi della sua responsabilità nel costituirsi come polo di interesse

¹⁹¹ Si rimanda alla rassegna stampa relativa alla vicenda in questione che ho compilato ed inserito in bibliografia. Da una semplice lettura dei titoli degli articoli, in particolare quelli redatti in lingua italiana - oltretutto più numerosi rispetto a quelli in lingua tedesca -, emerge un grosso interesse nei confronti della vicenda ma una manipolazione mediatica che a volte si rivela persino denigratoria e storiograficamente molto imprecisa nei confronti della collezione.

¹⁹² Vi è un’unica opera riconducibile a questa corrente: *House-ball* (1989) di Claes Oldenburg. Numero inventario 0614, Hamburger Bahnhof (Berlino).

¹⁹³ Severino Perelda, *Marzona, Vettese dice sì*, in “Alto Adige”, 29 gennaio 2002.

e di richiamo culturale per il pubblico anche di oltre confine, consentendo la conoscenza dell'arte contemporanea italiana della seconda metà del XX secolo. In quella stessa sede Cebulli afferma quindi di non aver "riscontrato opere degne di rilievo, per qualità o per data", concludendo la comunicazione affermando che vedrebbe "l'acquisto di questa collezione più indicato per un privato piuttosto che per un museo."¹⁹⁴ La seconda lettera di Cebulli, datata 7 febbraio 2002 e indirizzata all'attenzione di Lampis, prende le distanze dagli articoli pubblicati in seguito al parere negativo espresso sull'eventuale acquisizione della collezione Marzona. In questa sede Cebulli si lancia in una difesa delle proprie competenze, vantando amicizie di rango che gli avrebbero facilitato le conoscenze della materia "Ho vissuto in prima persona la Biennale '64 dove l'amico Leo Castelli, mio concittadino, mi aveva illustrato le opere dei pop americani, alcuni dei quali ho conosciuto e frequentato." Ancora una volta Cebulli sembra non volere prendere atto del fatto che non gli è stato richiesto di valutare opere facenti capo alla Pop Art, dal momento che non ve ne sono all'interno della collezione Marzona.

Antonio Lampis è l'attuale direttore del settore della ripartizione 15, Cultura Italiana della Provincia Autonoma di Bolzano - Alto Adige. All'epoca dei fatti prestava già servizio presso l'amministrazione in qualità di assistente dell'allora assessore Luigi Cigolla. Verosimilmente il suo ruolo ed il grado di coinvolgimento in questa vicenda fu molto più centrale di quanto non riportino i giornali, al punto di correggere il promemoria di Cigolla e proporre allo stesso di far mettere a verbale della Giunta Provinciale un periodo che avrebbe dovuto essere letto alla fine di un'eventuale discussione del documento. Le due frasi in questione fanno riferimento a degli acquisti di opere d'arte pregressi e delegano la decisione finale - e soprattutto lo stanziamento della somma - in toto all'assessorato di lingua tedesca, ovvero:

Ricordo che la consulta italiana e la commissione acquisti del gruppo linguistico italiano si è espressa in modo contrario a questa proposta di Egidio Marzona e pertanto l'eventuale acquisizione potrà avvenire esclusivamente attraverso fondi che fanno capo al gruppo linguistico

¹⁹⁴ Raccomandata A/R indirizzata al dott. Luigi Nocolodi, direttore Ufficio Cultura, 15 Provincia autonoma Bolzano-Alto Adige, datata Milano, 12 gennaio 2002, Allegato 4.

tedesco. Sono certo che questa giunta vorrà continuare a rispettare il principio di autonomia degli orientamenti culturali dei gruppi, come ha fatto finora.¹⁹⁵

Lampis, interpellato sulla questione ha dichiarato che:

Il mancato acquisto è stato determinato da valutazioni finanziarie, di coerenza artistica con il progetto museale ancora in fieri e di capacità di spesa della Provincia in quel determinato frangente temporale. Posso comunque ricordare che ben difficilmente può concepirsi l'avvio di un museo che intendeva porsi come nuovo nel panorama museale europeo con l'acquisto in blocco di una collezione privata, la cui attrattività era peraltro molto discussa e comunque rispondente a criteri organizzativi piuttosto risalenti (sic) rispetto a quelli dell'avvio del nuovo Museion.¹⁹⁶

Lampis, al quale è stato richiesto direttamente un parere qualitativo sulla collezione, ammetteva però che si trattava di un:

Ottimo archivio, qualche pezzo notevole, il resto di media importanza. La collezione risponde a criteri privati e per questo non adatta a mio avviso per una istituzione museale, men che meno per accompagnare la nascita di un Nuovo Museo (...). Museion ha fatto benissimo a non impegnare tante risorse per una collezione già preconfezionata e costruita secondo un gusto personale, per quanto buono potesse essere¹⁹⁷

Le risposte di Lampis sostengono e difendono con convinzione, anche a distanza di quasi un decennio, la posizione assunta dall'Assessorato italiano per il quale prestava servizio. Riguardo la voce sulla capacità di spesa della Provincia, occorre ricordare che essa non era affatto azzerata ma sicuramente doveva essere destinata *in primis* ai lavori legati alla messa in cantiere della nuova sede, il cui concorso era stato aperto nel 2000; lavori che meritavano certamente la priorità ma altrettanta prioritaria cura, tuttavia, avrebbe dovuto ragionevolmente essere riservata anche al contenuto di un museo: alla collezione, al suo costituirsi ed implementarsi e alla programmazione espositiva ed educativa. Occorre anche da ricordare che la provincia aveva da poco concluso l'acquisizione, su proposta dell'Assessorato di Lingua Tedesca, di un'altra collezione, non attraverso il

¹⁹⁵ Nota firmata "a.l." al promemoria per la giunta provinciale (oggetto "Collezione Marzona") dell'assessore Dott. Luigi Cigolla, datato Bolzano 20 marzo 2002, Allegato 4.

¹⁹⁶ Email di Antonio Lampis, datata 15 settembre 2009.

¹⁹⁷ Intervista scritta ad Antonio Lampis, 12 ottobre 2009.

versamento di una somma di denaro ma attraverso un istituto di antica memoria: il baratto, attualmente definito “permuta” e regolato ai sensi dell’art. 1552 del Codice Civile italiano. Si trattava in questo caso della collezione messa insieme dall’ingegnere Siegfried Unterberger, il quale aveva ceduto centoventisette quadri di artisti tirolesi, dalla fine dell’Ottocento in avanti ma comunque realizzati principalmente all’inizio del Novecento, tra cui spicca il nome del ben quotato Franz von Drefegger. Questa cessione avvenne in cambio di un maso sopra Sinigo e dodici ettari di terreno (il tutto valutato 7,118 miliardi), a cui venne aggiunta una somma di denaro di novecento milioni di lire, al fine di arrivare alla valutazione pari a otto miliardi di lire complessive della stima del fondo di quadri.¹⁹⁸

Per quanto riguarda l’orientamento spiccatamente storico delle opere della collezione Marzona, che erano in effetti state realizzate tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta con pochissimi affondi negli anni Ottanta e Novanta, aspetto questo giudicato non favorevolmente da Lampis, l’istituzione di Bolzano in realtà avrebbe dovuto - secondo suo statuto - occuparsi della promozione, valorizzazione, raccolta di arte dagli anni ‘50 in avanti, quindi la collezione in oggetto rientrava nella cronologia d’interesse.

Andreas Hapkemeyer stava passando dalla posizione di vicedirettore a quella di direttore di Museion e aveva assunto una posizione di segno opposto rispetto a quella di Cigolla e Lampis, appoggiando la parte tedesca che del resto aveva appoggiato a sua volta la sua promozione. Fu proprio Hapkemeyer a rendersi conto dell’intenzione di Marzona di cedere una parte della collezione ad un’istituzione pubblica, egli quindi propose il caso all’attenzione del primo direttore di Museion, Pierluigi Siena, tenendo i contatti tra l’istituzione ed il collezionista che conosceva già dal 1992.¹⁹⁹ Siena dopo averlo incontrato, secondo il racconto di Hapkemeyer, rimase favorevolmente colpito dall’erudizione di Egidio Marzona, anche se poi - sempre a detta di Hapkemeyer - cambiò orientamento e si schierò contro l’acquisto. Hapkemeyer invece si dimostrò convinto fin dal principio dell’importanza e della qualità della raccolta per il quale si era esposto, come egli stesso ha dichiarato: “Io ero favorevole

¹⁹⁸ Orfeo Donatini, *Opere d’arte, la Provincia ora raddoppia*, in “Alto Adige”, 18 febbraio 2001.

¹⁹⁹ Anno in cui Museion organizzò una mostra su Lawrence Weiner. Inoltre Marzona negli anni a seguire prestò opere all’istituzione.

all'acquisto. Sarebbe stata la grande chance per Museion anziché arrampicarsi lentamente, di fare un salto repentino.”²⁰⁰

L'inclusione di tale collezione rientrava all'interno di un progetto che Hapkemeyer aveva in mente, volto a scolpire un profilo deciso per la giovane istituzione, assecondando un carattere specifico paragonabile a quello del vicino Mart (Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), che si è imposto come una sorta di *leader* per quanto riguarda il futurismo, grazie al notevole fondo del natio Fortunato Depero. Il Mart organizza mostre spesso molto ampie grazie ad una reputazione internazionale e potendo contare su prestiti da parte di istituzioni prestigiose, grazie alla capacità contrattuale della propria collezione. Ecco come esplicita questo concetto Hapkemeyer:

La mia idea era quella di creare un centro che indagasse sull'impiego del linguaggio nell'arte contemporanea. Io avevo questa idea di un posizionamento del museo, dicevo sempre che bisognava dare un volto al museo, non bastava dire: noi facciamo il contemporaneo. L'idea era noi siamo questi e siamo diversi da Rovereto, Modena, Bologna, Salisburgo, Graz e così via. Al tempo furono scritti diversi pareri, la Provincia aveva accolto favorevolmente questa occasione. Marzona aveva chiesto 12 milioni di Marchi e la Provincia gliene aveva messi a disposizione 10 con la possibilità di ridurre il numero di opere. Poi c'è stata una seduta in giunta in cui io e l'allora direttore abbiamo difeso posizioni diverse. E' stato un disastro perché arrivano due dal museo e uno parlava a favore e uno contro.²⁰¹

L'amministrazione di Museion era quindi spaccata: lo storico direttore sosteneva che si trattasse di opere di formato modesto e fragili, essendo per lo più opere su carta, che non valevano quindi i soldi stanziati, mentre l'aspirante direttore Hapkemeyer desiderava costruire una base storica dalla quale poi operare per configurare il museo come polo dell'arte concettuale e, nella fattispecie, della relazione tra arte e parola. Non soltanto Museion dimostrava un fronte per nulla compatto ma anche la Provincia era spaccata nei suoi due distinti uffici: quello di cultura tedesca a favore dell'acquisto e quello di cultura italiana che sosteneva una posizione opposta. Si stava delineando quello che venne in seguito definito dalla stampa come uno “scontro etnico” che vedeva appunto contrapposte le due anime

²⁰⁰ Intervista inedita ad Andreas Hapkemeyer, Bolzano 7 ottobre 2009.

²⁰¹ *Ibidem.*

linguistiche della città di Bolzano. L'assessorato di Lingua Italiana, in pratica, non sembrava disposto ad accettare di favorire un altro acquisto promosso dall'assessorato di Lingua Tedesca, oltre a quello appena concluso con Unterberger. Non sembrava quindi possibile trovare un accordo. Si trattava certamente di un grosso acquisto e bisognava andare a fondo nella questione e confrontarsi con esperti del settore che potessero stabilire se l'acquisto era degno e commisurato alla sua rilevanza storica, perciò vennero richieste due distinte *expertises* da parte dei due assessorati. Tuttavia, anche una volta ottenute le due perizie, esse non riuscivano ancora a mettere d'accordo o a sanare le cose. Infatti anche in questo caso le strade si biforcavano senza possibilità di un punto di contatto: la perizia tedesca si rivelò a favore dell'acquisto²⁰², mentre quella italiana - commissionata alla milanese Finarte - riteneva che la collezione non valesse la cifra che la provincia stava per elargire, sottolineando quanto essa non fosse costituita da opere degne per rilievo, qualità o data. In un'intervista rilasciata a Severino Perelda, Siena afferma che

Non sono proprio così rivoluzionari né sensazionali, gli anni '60. (...) Non comprendo questa ostinazione ad acquistare, nonostante molti pareri sfavorevoli. E' assurdo. Se non li compriamo noi, si paventa che saranno ceduti ad altri, ma non vedo dove siano questi altri.²⁰³

La storia dell'arte, le tendenze curatoriali degli ultimi venti anni, l'interesse istituzionale internazionale verso questo denso decennio, nonché l'attuale collocazione della collezione sembrano smentire le parole di Siena; inoltre gli "altri" ai quali si fa riferimento esistevano ed era la fondazione che gestisce i Musei di Stato della capitale tedesca, uno tra i poli museali più imporanti d'Europa.

Il 24 maggio del 2008 viene inaugurata la nuova sede di Museion, progettata dallo studio associato KSV- Krüger Schuberth Vandreike di Berlino, vincitori del concorso internazionale, come si diceva, bandito nel 2000. La mostra di apertura è curata dalla nuova direttrice Corinne Diserens e si intitola *Sguardo periferico & corpo collettivo*. Nel testo stilisticamente informale ed immediato elaborato da

²⁰² Non è stato possibile reperire la perizia favorevole richiesta dall'Assessorato di Lingua Tedesca, né la stampa ne fa riferimento

²⁰³ Severino Perelda, *Siena: perché dico no*, in "Alto Adige", 15 novembre 2001.

Diserens, dal titolo *Domande poste da un'apertura*, la direttrice difende le selezioni storiche compiute per la vasta mostra tematica affermando che:

L'esposizione copre un periodo che va dagli anni Cinquanta ai nostri giorni. Ma si richiama anche ad alcune esperienze delle avanguardie storiche dell'inizio del ventesimo secolo, in particolare le avanguardie russe, polacche, tedesche... che hanno alimentato le avanguardie americane degli anni Sessanta. (...) Si tratta piuttosto di sottolineare ciò che oggi è ancora in gioco di queste sperimentazioni. Di aggiornare alcune connessioni che hanno resistito alle rotture storiche e sociali successive.²⁰⁴

Se si analizza la lista di opere in mostra, un discreto numero proviene proprio dalla collezione Marzona, opere che la provincia di Bolzano aveva deciso di non acquistare ma che, a distanza di qualche anno, vengono richieste in prestito ai Musei di Berlino: Marcel Broodthaers, *Le drapeau noir* (1968), Hans Haacke, *Condensation Cube* (1972), Richard Hamilton, *D'après Duchamp* (1968), Gordon Matta-Clark, *Genoa (A W-Hole House Rooftop Atrium Cult)* (1973), Robert Morris, *Arena with Maze* (1973), Charlotte Posenenske, *Vier verzinkte Elemente Serie D* (1967) ed un libro d'artista di Carl Andre, *One Hundred Sonnets* del 1963.

Museion rinunciando all'acquisto ha quindi perduto la possibilità di potere contare sul fondo Marzona e sul relativo materiale di interesse archivistico. Ancora una volta l'Italia perde la possibilità di arricchire le proprie collezioni pubbliche. Del resto un caso analogo, un'esperienza deludente verso un'altra amministrazione provinciale italiana e un museo che stava per aprire al pubblico - il primo in Italia esplicitamente votato all'arte contemporanea -, era successa anche al Conte Giuseppe Panza di Biumo. Nel 1980 Panza viene invitato da Pontus Hulten a far parte del consiglio del MOCA, il nuovo museo d'arte contemporanea di Los Angeles, insieme tra gli altri, ad altri collezionisti di rilievo internazionale come Dominique De Menil e Peter Ludwig. Il MOCA decide di comprare ottanta opere della collezione per un valore di 11 milioni di dollari, Panza a quel punto chiede una dilazione per

²⁰⁴ *Sguardo periferico & corpo collettivo*, catalogo della mostra Museion Bolzano, 24 maggio 21 settembre 2008, Museion Museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano, Bolzano 2008, p.10.

vedere se la Regione Piemonte fosse in grado di fare l'acquisto per esporre le opere nel Castello di Rivoli in corso di restauro, e per il quale avevo concluso un comodato di lunga durata per grandi sculture Minimali, adatte agli imponenti ambienti del Castello.²⁰⁵

Le stesse opere vengono offerte da Panza, a detta dello stesso, all'amministrazione regionale al prezzo di 7 milioni di dollari, una cifra sensibilmente inferiore rispetto a quella richiesta all'istituzione americana. Malgrado questo sconto, indicativo della volontà di Panza di vincolare la sua collezione al patrimonio italiano, la Regione Piemonte non trovò i soldi e perse in questo modo un fondo che nel 2003 aveva un valore di mercato di 200 milioni di dollari. Nonostante la mancata vendita Panza sembra non arrendersi e offre a Torino una donazione con la condizione che circa cento opere di artisti minimali, tra cui Flavin, Judd, Long, Morris, Nauman, Serra, venissero esposte in maniera permanente a Rivoli. Quando arriva all'appuntamento per firmare l'atto di fronte ad un notaio, a Panza viene comunicato che non si poteva accettare questa condizione perché questo entrava in contrasto con l'organizzazione del museo con allestimenti a rotazione, così il collezionista fu costretto a ritirare la sua proposta di donazione.

In un modo difficilmente comprensibile Torino aveva perso un patrimonio artistico. L'edificio - come ricorda Panza stesso nella sua autobiografia - non era adatto a un'attività museale con mostre a rotazione: mancava l'aria condizionata indispensabile per avere prestiti importanti; le stanze del primo e secondo piano avevano imponenti decorazioni molto vincolanti che non si potevano coprire; mancava un montacarichi per portare ai piani opere d'arte di grandi dimensioni.²⁰⁶

Questa digressione occorsa a Giuseppe Panza di Biumo che ho voluto riportare in relazione al caso Museion /Marzona, è utile per verificare quanto questo tipo di avvenimenti, tra i collezionisti privati e le istituzioni pubbliche italiane, se messi insieme siano in grado di raccontare un triste paragrafo della storia dei nostri musei pubblici. Questi casi risultano infatti influenzati più da

²⁰⁵ Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Jaca Book, Milano 2006, p.292.

²⁰⁶ Ivi, p. 296.

questioni di matrice politica che da valutazioni tecniche fondate - nel caso di Marzona si tratta come si è visto, di uno scontro etnico tra i due assessorati di lingue diverse. Nel caso di Panza da ingerenze da parte addirittura del Partito Comunista, come spiega egli stesso:

Voci non sicure, ma probabili, mi spiegarono com'era avvenuto il cambiamento. Kounellis aveva realizzato la scenografia di un'opera teatrale per un regista di Roma, suo amico, che aveva sposato la figlia del segretario del capo del Partito Comunista, l'onorevole Berlinguer, che io considero uno dei migliori politici che abbia avuto l'Italia nel dopoguerra. Argomentavano che non si poteva consentire ad artisti di una potenza capitalista di prendere possesso di un luogo di competenza degli artisti di Torino, sempre fedeli al partito. In questo modo arrivò l'ordine al Partito Comunista di Torino di fare in modo che la collezione Panza non arrivasse a Rivoli.²⁰⁷

Le influenze politiche, da verificare in termini scientifici sulla base di un vaglio - al momento impossibile da effettuare - su verbali e documenti amministrativi, spiegherebbero quindi anche quelle lacune delle collezioni pubbliche d'arte dagli anni Sessanta in avanti.

4.2. La collezione Marzona a Berlino

Bolzano. La collezione Marzona ha finito di far discutere. La raccolta dell'esperto d'arte Egidio Marzona - che contiene 1700 pezzi con il meglio della Pop Art, della Land Art e dell'arte povera - non arriverà mai in Alto Adige perché è stata acquistata dalla Fondazione "Preußischer Kulturbesitz" di Berlino per 6,2 milioni di euro. Hosp è amareggiato: "Abbiamo perso un'occasione importante". Cigolla invece tira un sospiro di sollievo. "Va benissimo così. Ho sempre detto che era una soluzione precotta, estranea all'esperienza del Museion e che gli

²⁰⁷ Ivi, p.296.

avrebbe impedito di puntare su un'immagine nuova.²⁰⁸

Con queste parole viene data notizia sul quotidiano “Alto Adige”, di quello che è a tutti gli effetti l’inizio di un nuovo capitolo nella storia della collezione Marzona, un capitolo ambientato nella capitale tedesca, Berlino. In effetti, le polemiche e lo scontro etnico che proprio il quotidiano aveva cavalcato e sul quale si era soffermato dando spazio alle opinioni di assessori (Hosp e Cigolla), direttori (Hapkemeyer) ed ex direttori (Siena) *in primis* quindi, e in misura inferiore, ad esperti del settore (Dehò, Giannelli, Vettese), avevano contribuito ad un cambio di rotta di Marzona. Nonostante tutto, il collezionista si diceva ancora convinto della potenziale importanza di Bolzano come ponte tra due culture - quella tedesca e quella italiana che magnificamente sembrava incarnare il bilinguismo di Marzona - e quindi luogo ideale per la sua collezione di respiro internazionale.²⁰⁹ La necessità di catalogazione del notevole patrimonio della collezione e dell’archivio, associata alla difficoltà di restauro e monitoraggio dello stato di conservazione delle opere da parte di un privato e all’intenzione di rendere fruibili le stesse per il pubblico e per gli studiosi, spinsero Marzona a cercare un’acquirente istituzionale che potesse prendere in custodia il prezioso materiale.

L’acquirente finale si rivela essere il Stiftung Preußischer Kulturbesitz, fondazione che si occupa dell'amministrazione, cura e conoscenza delle collezioni dei Musei di Stato presenti nella città di Berlino, con l’assistenza finanziaria della Federazione tedesca, del Kulturstiftung der Länder ed il Kulturstiftung des Bundes. La collezione è stata suddivisa in tre parti: 1/3 è stato acquistato, 1/3 donato, 1/3 concesso in prestito per una durata di quindici anni.²¹⁰ A seconda della tipologia del materiale, la collezione si trova fisicamente suddivisa in questo modo: le opere come disegni e collage, sono conservati presso il

²⁰⁸ *La collezione Marzona andrà a Berlino*, in “Alto Adige”, 22 giugno 2002.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Nonostante la mia richiesta di visionare direttamente il contratto ai fini di questa ricerca, non mi è stato possibile ottenerne il permesso poiché si tratta di una procedura ancora *in fieri* e quindi di informazioni considerate confidenziali, come del resto lo sono le trattative con gli altri due maggiori collezionisti d’arte contemporanea all’interno dell’Hamburger Bahnhof, Marx e Flick. Questa partizione mi è stato confermata da Marzona, dal Dr. Lailach ed è la stessa pubblicata da Anna Marzona (2006).

Kupferstichkabinett - il Gabinetto dei disegni e delle stampe, al cui interno vi è una sezione dedicata all'arte contemporanea -; i materiali archivistici e parte della biblioteca del collezionista presso la Kunstbibliothek; le opere oggettuali, i video, le fotografie, fotocollage oppure opere relative all'arte concettuale su supporto cartaceo, si trovano nell'Hamburger Bahnhof- Museum für Gegenwart.²¹¹ Riguardo alla storia dell'istituzione, divenuta una dei centro tra i più validi d'arte contemporanea in Europa - per la qualità delle opere presenti dagli anni sessanta al presente, risulta utile la sintesi storica *On site* redatta da Axel Sowa:

Hamburger Bahnhof on Invalidenstrasse is the oldest railway station in Berlin. It was built in 1846/47 as a terminus. But just forty years later it fell into disuse, eventually being converted into a transport museum in 1906. The building was damaged in World War Two and it was only in the summer of 1988 that it was temporarily opened for an exhibition entitled *Zeitlos* (Timeless). The station hall, which was not yet completely restored, hosted works by artists including Carl Andre, Daniel Buren, Wolfgang Laib and Ulrich Rückriem.²¹²

La mostra alla quale si riferisce Sowa, era stata curata dallo svizzero Harald Szeemann, e fu probabilmente proprio grazie al successo di pubblico e all'intensità del percorso, che metteva in luce quanto le caratteristiche proprie di quello spazio - l'ampio corpo della *hall* di un'ex stazione ferroviaria - ben si coniugassero alle esigenze degli interventi artistici²¹³, che quello spazio fu scelto per diventare il museo del presente. Nel 1996, il museo apre al pubblico mostrando la collezione che appartiene all'imprenditore Erich Marx, contraddistinta da una spiccata presenza di arte americana, in particolare Pop Art (come Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Robert Rauschenberg) e minimalismo (come Dan Flavin o Donald Judd), di artisti che portano avanti le istanze Pop nel corso degli anni Ottanta (come Keith Haring e Jeff Koons) e di artisti emersi negli

²¹¹ La lista delle opere acquistate dal Stiftung Preußischer Kulturbesitz nel 2002, grazie fondamentalmente alla consultazione di due differenti liste: una fornitami dal curatore dei disegni, Andreas Schalhorn, l'altra fornitami dalla registrar dell'Hamburger Bahnhof, Johanna Lemke; nonché da una controverifica delle opere e ai dati ad esse relative rispetto al catalogo dell'esposizione di Roma del 2000 e al catalogo della mostra *Based On Paper* (2007), curata dall'archivista Michael Lailach e da Andreas Schalhorn. L'elenco comprende: autore, titolo, anno di realizzazione, tecnica, dimensioni, nr. di inventario interno oppure eventuale altra dislocazione.

²¹² Axel Sowa, *Friederich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof: Kühn Malvezzi a space for contemporary art*, Junius, Amburgo 2004, p.13.

²¹³ Eloquente in tal senso e la relativa documentazione fotografica in bianco e nero contenuta nel catalogo: Harald Szeemann (a cura di), *Zeitlos*, Prestel, Monaco 1988.

anni Novanta (come Matthew Barney); ma sono presenti anche artisti di area tedesca (come Joseph Beuys e Anselm Kiefer). Nel 2004, alla collezione Marx e - come ricordato all'inizio di questo paragrafo alla collezione Marzona - si affianca anche la collezione di Friedrich Christian Flick, collezionista paragonabile - per capacità di investimento economico, estensione e tipologia della collezione incentrata sulla seconda metà del Novecento - al francese François Pinault.²¹⁴ Il direttore dell'Hamburger Bahnhof, Eugene Blume, ritiene le collezioni private fondamentali per l'assetto del museo e per costruire una narrazione quanto più completa e complessa possibile delle vicende artistiche internazionali della seconda metà del Novecento, e per questa posizione ha subito delle pesanti critiche.²¹⁵ Ad ogni modo, la collezione Flick si presentava originariamente inquadrata secondo un accordo tra il collezionista ed i Musei di Stato che prevedeva un prestito a lungo termine per la durata di sette anni, recentemente esteso fino al 2021²¹⁶. Nella primavera del 2008, Flick eseguì un'importante donazione di centosessantasei opere, in particolare realizzate da Bruce Nauman, come la monumentale ricostruzione dei quattro corridoi che convergono al centro, permanentemente installato alla fine della Rieckhallen - spazio costruito proprio per ospitare le opere della collezione Flick a rotazione -, *Room with My Soulf Left Out, Room that Does Not Care*, presentata la prima volta presso la Galleria di Leo Castelli a New York nel 1984.²¹⁷

²¹⁴ Eugen Blume, *Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, catalogo della mostra Hamburger Bahnhof (Berlino) 22 settembre 2004 - 23 gennaio 2005, Hamburger Bahnhof, Berlin 2004. Vi sono poi una serie di pubblicazioni monografiche che fanno parte della collana "Collector's choice", dedicate agli artisti della collezione Flick.

²¹⁵ Si veda l'articolo di Xavier Laboulbenne, pubblicato in occasione della prima presentazione pubblica della collezione, il 22 settembre del 2004, nel quale si sottolinea il fatto che il collezionista sia nipote di un industriale che aveva costruito la sua fortuna economica durante il Terzo Reich; quindi Flick junior avrebbe ereditato tale patrimonio poi impiegato nell'acquisto opere d'arte. Laboulbenne sottolinea che le città di Monaco, Dresda e Strasburgo hanno, prima di Berlino, rifiutato il prestito della collezione. L'autore, inoltre, si riferisce ad una clausola che autorizzerebbe i collezionisti - Flick, Marx e Marzona - a vendere le opere in qualsiasi momento. Ma questo dato non può essere stato verificato di prima mano, dal momento che è contenuto in un documento al momento inaccessibile. Xavier Laboulbenne, *Collection Flick*, in "Artpress", n. 306 (novembre 2004), pp.84-85.

²¹⁶ Si rimanda alla comunicazione presente nel sito del museo, consultabile all'indirizzo <http://www.hamburgerbahnhof.de/text.php?id=100&lang=de/en>.

²¹⁷ Rimando alla ricostruzione e all'analisi dell'installazione dal titolo *Black PheNAUMANology* che ho presentato alla conferenza *Back to Black. La nerezza del nero*, organizzata presso la Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia svoltasi dal 23 al 25 giugno 2011, a cura di Patrizia Magli e Angela Vettese.

Proprio presso l'Hamburger Bahnhof inizia, nel novembre del 2001, ad essere esposta la collezione Marzona, proprio in concomitanza con la notizia dell'inizio delle trattative con Museion. L'evento reca il titolo *Probation area. Sammlung Marzona: arte povera, concept art, minimal art, land art*; la prima parte del titolo è mutuata da un'opera di Vito Acconci presente in collezione, composta da cinque fogli di istruzioni per una performance da attuare in uno spazio chiuso e in presenza di spettatori [fig.3].²¹⁸ Le foto dell'allestimento ci mostrano tre sale, in cui oggi sono ospitate le opere della collezione Marx, all'interno delle quali sono ben visibili i capolavori rappresentativi dei diversi movimenti presenti nella collezione Marzona: due sculture minimaliste *Three Elements* (1965) di Ronald Bladen, che si compone di tre identici parallelepipedi inclinati, e *Open Cube* (1968) di Sol LeWitt, e un'opera riconducibile al movimento italiano dell'arte povera *Cocodrillo d'argento* (1980) di Mario Merz: un quadro su plexiglass con un neon inserito nella parte alta dell'opera e dei rami nel registro inferiore.²¹⁹

Dall'analisi della lista di opere acquistate in maniera definitiva da Stiftung Preußischer Kulturbesitz nel 2002 - che consta di sessantuno artisti e centosettantaquattro opere -, la collezione si presenta come depositaria di una non trascurabile componente di arte povera: ventotto sono infatti le opere di artisti italiani (Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini e Giuseppe Penone) realizzate all'interno di un arco temporale che va dal 1960 - anno di realizzazione di due disegni di Kounellis - al 1990 - anno di realizzazione di *Igloo Ticino* di Merz. Quest'ultimo è anche l'artista dalla presenza non trascurabile all'interno della collezione con un totale di dieci opere; Merz iniziò ad esporre in Germania proprio il video realizzato con Gerry Schum, (*Identifications*) *Lumaca*, presentandolo alla fiera d'arte di Colonia nel 1970²²⁰, di cui sia lo Stedelijk Museum di Amsterdam²²¹ che Marzona

²¹⁸ Vito Acconci, *Probation area*, 1971 Inv. nr. NG/Mz 2/02.

²¹⁹ Si rimanda alle immagini dell'allestimento contenute nella Scheda mostra: Berlino 2001/2002.

²²⁰ Mignot Dorine, Ursula Wevers (a cura di), *Gerry Schum*, catalogo della mostra organizzata presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam 21 dicembre 1979 - 10 febbraio 1980, Stadsdrukkerj, Amsterdam 1979, p. 50.

²²¹ Sophie Richard, database 6 relativo allo Stedelijk Museum in *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Ridinghouse, Londra 2009, p. 326.

possiedono una copia.²²² Schum risulta essere il regista anche di altri tre video acquisiti da Marzona, che vedono protagonisti in qualità di sculture-video la coppia di artisti Gilbert & George, ai quali è stato fatto riferimento all'interno del primo capitolo: *A portrait of the Artists as Young Men, In the Bush* e *Gordon's Makes us Drunk*, tutti in bianco e nero realizzati nel 1972²²³ e accompagnati dal certificato.²²⁴

Altrettanto accompagnate da certificato²²⁵ si presentano le scritte da realizzare a parete di Lawrence Weiner, artista americano della corrente dell'arte concettuale largamente rappresentata nella collezione Marzona con lavori, il più delle volte realizzati su supporto cartaceo, di Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e la sua allieva Jenny Holzer, On Kawara, Bruce Nauman e Sol LeWitt. La percentuale di opere su carta è molto alta e rientra in un preciso piano del collezionista volto a offrire un quadro completo delle modalità operative e ideative degli artisti: in questo quadro rientrano ovviamente anche i modelli delle opere, ai quali si è fatto riferimento in particolare nel capitolo dedicato all'Art Park. Questa caratteristica evidente è stata colta anche dai curatori di Berlino, Andreas Schalhorn e Michael Lailach, ed è servita come base per costruire il percorso tematico della mostra, che si intitola eloquentemente, *Based on Paper*, realizzata nel marzo del 2007.²²⁶

Weiner, il quale come si è visto ha operato molto nell'Art Park di Verzegnis, come forma di registrazione e di autenticazione delle opere, si fa assistere da un avvocato di New York, Jerald Ordovery, che è depositario della registrazione dei

²²² Il video, insieme ad altri prodotti da Schum, è stato di recente esposto: si rimanda alla scheda della mostra Tolmezzo 2010.

²²³ Le schede di questi video sono reperibili nel catalogo Mignot Dorine, Wevers Ursula, op.cit., p. 43-45.

²²⁴ Sull'importanza del certificato o del contratto che tutela opere la cui autorialità è messa in seria crisi, si veda lo studio di Alexander Alberro attorno al lavoro di Seth Siegelaub: Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2003; e la raccolta di interviste agli artisti, molti dei quali presenti nella collezione Marzona: Maria Eichhorn Maria, *The artist's contract: interviews with Carl Andre, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*, Walther König, Colonia 2009.

²²⁵ Da un'esame dei contratti relativi alle opere conservate all'Hamburger Bahnhof, risulta che non tutti sono intestati a Egidio Marzona, ad esempio l'opera *Condensation Cube* di Hans Haacke, e *A Sound Grown Softer (diminuendo)* di Lawrence Weiner - l'intestatario del contratto è Friedemann Vahle, collegato ad un indirizzo di Colonia. Evidentemente Marzona deve avere acquisito a posteriori l'opera con il certificato, anche se non è possibile stabilirne ancora la data esatta.

²²⁶ Si rimanda alla scheda della mostra contenuta negli apparati del capitolo precedente.

contratti con i vari acquirenti/collezionisti. Una volta registrata l'opera viene inviata un missiva, indirizzata nel nostro caso a Marzona, con il numero di catalogo e il titolo dell'opera.

Di seguito riporto l'esempio fornito dalla trascrizione del contratto dell'opera *Hydrogen with Water, Gypsum with Water Wine with Water (and so on)* la cui idea risale al 1989, mentre il documento riporta la data del 4 aprile 1990:

Dear Marzona,

I have been informed by Konrad Fischer, Düsseldorf, that you have accepted responsibility for the following work: cat # 616 *Hydrogen with Water, Gypsum with Water Wine with Water (and so on)*

This has been registered with Jerald Ordovery.²²⁷

Ancora una volta il nome di Konrad Fischer ricorre in relazione alla storia della collezione Marzona. Tra l'altro, presso il gallerista a partire dal 1971 si domiciliò - come testimoniato del resto anche nel libro di Long prodotto per Martin e Mia Visser menzionato all'interno del primo capitolo - anche il talentuoso e visionario produttore di video d'arte Gerry Schum, che aveva portato in dote anche tutti i video prodotti fino a quell'anno, alcuni dei quali sono stati acquisiti, come si è detto, da Marzona. Il 24 settembre del 1991, Marzona riceve conferma, dall'avvocato Ordovery di Weiner, sull'avvenuta registrazione a suo nome di un'altra opera di Weiner, *And There Were None*, che all'inizio il collezionista aveva collocato nell'ingresso della sua casa a Verzegnis²²⁸:

Dear Mr. Marzona,

this is to confirm registration in your name of the following work by Lawrence Weiner:

cat # 154 *And There Were None*. (...) ²²⁹

Tornando alla prima mostra presso l'Hamburger, accanto al movimento dell'arte povera, spiccano anche la Land Art - esemplificata dal cerchio di torba dell'artista inglese Richard Long, *Autumn Turf Circle* (1998) - e la Minimal Art - esemplificata dalla scultura di Ronald Bladen [fig. 4].

²²⁷ Fonte: Johanna Lemke, Hamburger Bahnhof.

²²⁸ Marzona Anna, op.cit. (2006), p.55.

²²⁹ Fonte: Johanna Lemke Hamburger Bahnhof.

Le mostre berlinesi incentrate sulla collezione Marzona, che presentano nel percorso esclusivamente opere che fanno parte della raccolta, sono all'oggi soltanto tre: *Probation area* (2001-2002), *Ronald Bladen* (2007) e *Based on Paper* (2007). A partire dal 2004, momento in cui la collezione Flick viene affiancata alle altre due collezioni presenti nell'Hamburger Bahnhof - Marx e Marzona -, il direttore dell'istituzione Eugen Blume sembra porre particolare attenzione alle opere di questa raccolta organizzando, tra il 2005 ed il 2009, dieci mostre che recano nel titolo esplicito riferimento al nome del collezionista²³⁰. Blume affianca a questa attività espositiva, oltre ai cataloghi²³¹ che talvolta accompagnano le mostre, una densa attività editoriale attraverso la serie "Collector's Choice" che conta dieci monografie di artisti della collezione²³². Anche per la collezione Erich Marx il museo ha promosso la pubblicazione di cataloghi monografici. Viene perciò da chiedersi il motivo per il quale alla collezione Marzona non sia stato riservato il medesimo trattamento. La dichiarazione rilasciata da Andreas Hapkemeyer, ex direttore di Museion nel

²³⁰ Urs Fischer. *Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, 2 giugno-7 agosto 2005; *Fast Nichts - Minimal artworks from the Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, 24 settembre 2005-23 aprile 2006; *Richard Jackson. Works from the Friedrich Christian Flick Collection at the Hamburger Bahnhof*, 19 maggio-13 agosto 2006; *From Carl Andre to Bruce Nauman. Works from the Friedrich Christian Flick Collection at the Hamburger Bahnhof. The collections of the Staatliche Museen zu Berlin and the Sammlung Marzona*, 29 aprile-13 agosto 2006; *Beyond Cinema: the Art of Projection Works from the Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof and Loans*, 29 settembre-25 febbraio 2007; *Von Francis Picabia bis Jason Rhoades. Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, 21 agosto 2007-27 gennaio 2008; *Roman Signer - Works from the Friedrich Christian Flick Collection at the Hamburger Bahnhof and loans*, 30 settembre 2007-27 gennaio 2008; *Becoming visible. Photographic Works from the Friedrich Christian Flick Collection*, 21 marzo-10 agosto 2008; *Wolfgang Tillmans. Lighter new works from the Nationalgalerie, the Friedrich Christian Flick Collection in Hamburger Bahnhof and loans*, 21 marzo-31 agosto 2008; *Cult of the artist: "I can't just slice off an ear every day". Deconstructing the myth of the artist. Works from the Friedrich Christian Flick Collection in the Hamburger Bahnhof. The collection of the National Museums in Berlin and other Collections*, 3 ottobre 2008-22 febbraio 2009.

²³¹ *Christian Friderich Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, SMB DuMont, Köln 2004; *Urs Fischer. Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, SMB 2005; *Fast Nichts. Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, SMB DuMont 2005; *Richard Jackson, Staatliche Museen zu Berlin 2006*; *Beyond the Cinema: The Art of Projection. Films, Video and Installation from 1963 to 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern 2006; *There is never a stop and never a finish. In memoriam Jason Rhoades. Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, SMB 2007.

²³² La collana è pubblicata dall'editore di Colonia DuMont. Nell'ordine sono apparse monografie dedicate a Rodney Graham e Thomas Schütte nel 2004, Pipilotti Rist e Martin Kippenberger nel 2005, Franz West e Stan Douglas nel 2006, Roman Signer nel 2007, Dan Graham nel 2008, Jason Rhoades nel 2009. Ultima in ordine di tempo la monografia incentrata sull'opera Bruce Nauman nel 2010, in occasione di una donazione da parte di Flick e della mostra di presentazione della stessa al pubblico.

corso dell'intervista raccolta nell'ottobre del 2009, troverebbe quindi più che mai conferma nei dati appena riportati.

La sua collezione (di Marzona) è fatta di opere piccole, fragili. A Berlino forse è rimasto schiacciato dalle altre collezioni, mentre qui (Museion, Bolzano) avrebbe fatto la parte del leone²³³.

L'ultima parola su questa vicenda non può di fatto essere pronunciata; vero è, per chiarire la politica museale dell'Hamburger Bahnhof, che occorrerebbe concentrarsi anche sull'innegabile interesse da parte di Blume verso l'impressionante collezione di Flick, per rintracciarne le motivazioni - strategicamente anche comprensibili - e ricondurle al progetto più ampio che certamente il direttore ha in mente.

4.3. Il caso di Ronald Bladen

Ronald Bladen, artista di origine canadese nato a Vancouver nel 1918 e successivamente naturalizzato americano, era quindi più vecchio rispetto alla generazione degli artisti minimal come Donald Judd, Robert Morris e Carl Andre - tutti nati tra la fine degli anni venti e la prima metà degli anni trenta - . Bladen aveva preso parte a quella che viene ritenuta la prima mostra minimalista: *Primary Structures - Younger American and British Sculpture*, inaugurata il 26 aprile del 1966 presso il Jewish Museum di New York e curata da Kynaston McShine.²³⁴ In quella occasione Bladen aveva esposto proprio *Three Elements*²³⁵: il rilievo storico dell'opera deve quindi aver spinto le autorità competenti di Berlino a selezionarla nell'elenco di opere della collezione Marzona, per acquisirla. Nell'ottobre del 1967, Bladen viene selezionato per un'altra fondamentale esposizione organizzata presso la Corcoran Gallery of Art di

²³³ Intervista ad Andreas Hapkemeyer, 7 ottobre 2009.

²³⁴ Per una ricostruzione puntuale delle varie sale della mostra: James Meyer, *Minimalism. Art and Politics in the Sixties*, Yale University Press, New Heaven-London 2001, pp. 13-30.

²³⁵ Ivi, p.19.

Washington D.C. intitolata *Scale as Content*²³⁶; si tratta di una collettiva con opere di Toni Smith e Barnett Newman. La monumentale opera site-specific di Baden, *The X*, era stata collocata nella corte centrale dell'istituzione e, come può essere rilevato nel fondo di foto presenti nell'archivio Marzona che riguardano l'artista, presenta una sorta di scheletro portante [figg.5-6]. In effetti questo aspetto rappresenta un *modus operandi* ricorrente nelle opere di Bladen, come testimoniano altre immagini del medesimo fondo che ricostruiscono le fasi di montaggio di queste monumentali sculture [fig.7]: queste assumono oltretutto una valenza fondamentale anche da un punto di vista operativo, ogni volta che si sceglie di presentare l'opera al pubblico e quindi essa viene ricostruita.

Marzona ha modo di vedere alla Documenta 4 (1968) *Black Triangle* (1966-1967), come ricorda egli stesso:

(...) in its simplicity and expressive power, made a great impression on me. Since that time - I was around 25 years old and was just at the beginning of my activities as collector - Bladen's oeuvre has not let go of me.²³⁷

Il collezionista riporta poi nel paragrafo successivo un interessante aneddoto:

Around twenty years later I was sitting at an auction in New York awaiting expectantly the call for bids for a large Bladen drawing which I hoped to acquire at a favourable price. To my surprise, I was not the only one interested: in the front rows there was a woman who kept on bidding. In the end I had to let her go first, and saw it was Alice Weiner, whom I knew well because she is married to the artist, Lawrence Weiner.²³⁸

L'aneddoto testimonia la frequentazione delle aste da parte di Marzona, purché i prezzi siano 'favorevoli'; egli tende di norma ad abbattere quanto più possibile i costi sostenuti e per questo si rivolge per lo più a conoscenti e alle loro reti - come nel caso di Maria Gloria Bicocchi menzionata alla fine del primo capitolo - fino ad arrivare agli artisti stessi evitando intermediari, quando ricerca

²³⁶Il catalogo della mostra appartiene alla biblioteca di Marzona e oggi è consultabile presso la Kunstbibliothek, segnatura NB Marzona 1 2168.

²³⁷ Egidio Marzona, *Ronald Bladen it was worth it in the end. Some remarks from a collector's viewpoint*, in *Ronald Bladen/Sculpture. Works from the Marzona Collection*, catalogo della mostra Neue Nationalgalerie/Upper Hall, Berlino 22 marzo - 6 maggio 2007, p. 14.

²³⁸ *Ibidem*.

un lavoro nuovo. Il rapporto diretto con l'artista, sotto forma di invito a soggiornare a Verzegnis, era una prassi che Marzona aveva appreso da Konrad Fischer, il quale inviava biglietti aerei agli artisti affinché producessero opere nuove da esporre nella sua galleria, come testimoniato sempre all'interno del primo capitolo dallo stesso Carl Andre.

Nonostante il ruolo giocato da Bladen nel corso delle prime fasi del movimento minimalista nordamericano, e nonostante sia di fatto l'artista con il più alto numero di opere presenti nella collezione Marzona - con ben trenta disegni realizzati dalla metà degli anni Sessanta alla fine degli anni Ottanta, quattro *maquettes*²³⁹ ed otto sculture di grande formato²⁴⁰-, i musei della capitale tedesca hanno dimostrato scarso interesse ad acquisire in via permanente le altre opere da lui realizzate. In effetti, dopo la retrospettiva organizzata alla Neue Nationalgalerie nel marzo del 2007 in concomitanza tra l'altro con *Based on Paper*²⁴¹, il silenzio è calato, ancora una volta, attorno l'opera di questo artista.

L'interesse di Marzona per Bladen è di fatto significativo, come sottolinea il critico d'arte Tommaso Trini, prendendo a prestito le parole del collezionista, in un testo inedito, incentrato proprio sulla collezione Marzona:

Marzona ha soggiunto, con spirito di equità rara nei maggiori collezionisti dell'età 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 Bolliger, 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". (...) 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 che esula ovviamente dai limiti del collezionismo; ma, per certo, concerne l'attività degli storici e dei musei.²⁴²

²³⁹ Si tratta di *maquettes* realizzate in legno dipinto: *Sentinels* (1972), *Raiko* (1973), *Cosmic Seed* (1978), *Host of Ellipse* (1980).

²⁴⁰ Oltre alla già citata *Three Elements: Rambler* (1963-64), *Rockers* (1968), *Curve* (1969), *Cathedral Evening* (1971), *Illusions* (1971), *Black Saxon* (1976), *Light Year* (1979).

²⁴¹ In quella esposizione tutta l'enfasi venne posta sulle sculture di grandi dimensioni che occupavano in maniera eccellente gli spazi ampi e senza soluzione di continuità della Hall progettata da Mies Van der Rohe. Le opere selezionate erano in tutto cinque, appartenenti al periodo di adesione storico al minimalismo: *Rockers* e *Three Elements* - entrambe realizzate nel 1965- , *Curve* (1969), *The Cathedral Evening* e *Illusion* - entrambe del 1971.

²⁴² Tommaso Trini, *Tutto. La Collezione Ubiqua*, dattiloscritto, circa 2000. Archivio personale Egidio Marzona, Berlino. Si veda Allegato 6.

Per ricostruire le vicende legate alla collezione e per comprendere le maniere di acquisizione di Marzona, occorre comunque trovare risposta al quesito centrale: in quale modo è riuscito a mettere insieme un numero così consistente di opere di Bladen? Tra le maquettes dell'artista acquisite da Marzona, ve n'è una che riporta il titolo *RAIKO*: si tratta di una piccola prova in legno composta da due frecce in cui la più grande nera contiene la più piccola bianca [fig.8]. Questa composizione geometrica venne pensata per una grande scultura, da realizzare a scala monumentale in metallo, mantenendo la stessa opposizione cromatica, e collocandola in un prato della città di Düsseldorf nel 1975, per la galleria Schmela [fig.9]. All'interno del modello si legge una scritta a matita, appena percepibile sul legno naturale non dipinto: "To Connie love Ronnie" [fig.10]. Ronnie è inequivocabilmente il diminutivo del nome dell'artista mentre la "Connie" in questione è Consuelo Reyes, come viene definita dal catalogo della mostra di Bielefeld del 1998, la "lifelong companion" dell'artista.²⁴³ Reyes alla morte dell'artista, avvenuta a New York nel febbraio del 1988, ne aveva ovviamente ereditato l'*estate* - che includeva disegni progettuali, modellini e alcune sculture monumentali. Questi materiali sono stati in deposito nell'abitazione di Reyes [fig. 13], fino a quando Marzona è entrato nella sua vita. Vi sono infatti alcuni scatti a colori presenti all'interno dell'archivio Marzona alla Kunstbibliothek che ritraggono Marzona a casa di Reyes e recano dei numeri in basso a destra: "96 3 2" [fig. 11] e permette di datare la visita di Marzona a Reyes, per verificare le opere in possesso della vedova e la volontà di quest'ultima di cederle al collezionista, al marzo del 1996. All'interno dell'archivio Marzona conservato presso la Kunstbibliothek è rinvenibile - in effetti anche l'unico contratto di vendita presente in tutto l'archivio -, datato 13 novembre 1998, sottoscritto da Consuelo Reyes, Egidio Marzona ed il figlio Daniel²⁴⁴ [figg.14-15]. Nel documento si legge

²⁴³ Thomas Kellein, *Ronald Bladen Sculpture*, Delano Greenidge Editions, New York 1998, p.85. Stando alla biografia dell'artista contenuta nel catalogo Bladen e Reyes si erano conosciuti nel 1964.

²⁴⁴ Il primogenito Daniel, nato nel 1969, dopo aver concluso i suoi studi in filosofia e in storia dell'arte presso la Ruhr-Universität di Bochum è stato curatore associato, dal 2001 al 2003, presso il P.S. 1 Contemporary Art Center di New York, nonché tra i fondatori della casa editrice triestina Navado Press specializzata in pubblicazioni dedicate all'arte e all'architettura contemporanea. Attualmente lavora nella sede di Berlino della galleria Konrad Fischer, portata avanti dalla vedova

Dear Egidio,

this letter is intended to confirm an agreement with respect to the sale by Connie Reyes to you of certain art works by Ronald Bladen, owned by Connie Reyes.

Listed below are the works of Ronald Bladen that you have agreed to purchase from Connie Reyes and the respective prices at which you agreed to purchase them.

Blake's Shadow 13'' H x 2'' D x 22'' L, \$ 5,000.00

Bridge, 9'' H x 10'' L x 40'' D, \$ 10,000.00

Black Tower, 33 1/2'' H x 40'' W x 50 1/2'' D, \$ 15,000.00

Seventh Voyage, 27'' H x 60'' W x 4 1/2'' D, \$ 10,000.00

Light Year, 6'8'' H x 13' L x 14'' D, \$ 25,000.00

Collection of 13 Drawings, \$ 10,000.00

Cathedral Evening (as a gift to the Marzona Non-profit Foundation)

\$ 50,000.00 Purchase Price

Total amount \$ 90,000.00 Purchase Price

You have agreed to pay Connie Reyes a total for the works above of \$ 75,000.00

You have further agreed to the following payment schedule:

1/3 of \$75,000.00 by January 1999

1/3 of \$75,000.00 by April 1999

1/3 of \$75,000.00 by July 1999.

You have further agreed, as consideration for the inducement of the sale by Connie Reyes of the art work listed above to arrange for the acceptance by the Marzona Non-profit Foundation of the gift of the sculpture entitled Cathedral Evening by Ronald Bladen.

Yours, Connie Reyes

Agreed and Accepted Egidio Marzona Daniel Marzona²⁴⁵

di Fischer, Dorothee. Daniel ha anche curato due volumi, editi da Taschen, dedicati rispettivamente alla Minimal art e all'Arte concettuale, all'interno dei quali numerose sono le riproduzioni di opere che provengono dalla collezione del padre. Riguardo al figlio, Marzona ha dichiarato in un'intervista a Gianni Sirch: "sta seguendo un suo percorso personale che gli consentirà di sviluppare un approccio al collezionismo autonomo, non influenzato da me. (...) Credo che l'idea di continuità di una collezione non derivi necessariamente dalla presenza di un filo logico, quanto piuttosto da un'idea di continuità rispetto alla storia dell'arte. E da questo punto di vista sono felice che mio figlio continui la collezione offrendo il suo personale contributo che si integrerà garantendo così maggiore organicità e completezza storica alla collezione." In *Collezionare arte contemporanea*, op.cit., pp.83-84

²⁴⁵ Documento conservato presso l'archivio Marzona, fondo Ronald Bladen, Kunstbibliothek (Berlino).

Il documento è sottoscritto con inchiostro rosso e con il medesimo inchiostro sono state apportate delle modifiche al testo dattiloscritto: il valore di *Cathedral Evening* è stato alzato da 50 a 75, inoltre è stato modificato il calendario con le varie rate di pagamento del totale: 1/4 20.000 a febbraio, 1/4 aprile, 1/4 luglio, 1/4 15.000 a settembre. Sebbene il contratto si riferisca alla vendita soltanto di alcune delle opere oggi in deposito a Berlino, la cui destinazione finale è ancora da definire, resta comunque un documento prezioso, anche per la presenza del figlio che in questo atto affianca Marzona ufficialmente. Per quanto riguarda il riferimento contenuto nel documento alla “Marzona Non-profit Foundation”, ritengo sia quella stessa fondazione/musei degli -ismi che Marzona avrebbe dovuto costituire a Verzegnis e alla quale è stato fatto riferimento nel secondo capitolo.

I contratti relativi alle altre opere che il collezionista ha acquisito sono da ritenersi chiaramente ancora in suo possesso, oppure sono stati diversamente dislocati a causa del loro contenuto reputato confidenziale da parte delle istituzioni tedesche. Questo documento è una prova tangibile della modalità in cui opera Marzona, perfettamente sintetizzata dal passo del testo di Trini, di un’attività per molti versi affine a quella dello storico e del ricercatore, un’attività verso la quale Marzona si dimostra molto sensibile, dal momento che

mette a loro disposizione un archivio altamente specializzato in via di perenne completamento. (...) 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.

In effetti, risulta fondamentale, come dimostrato nel caso di Bladen, il circuito di scambio vitale, attuato dalla compenetrazione e interconnessione tra le opere della collezione Marzona e i documenti presenti nell’archivio. Questi ultimi non ci permettono di ricostruire ogni singola acquisizione quanto piuttosto di estendere le capacità di comprensione e contestualizzazione dei fenomeni in essa contenuti.

4.4. Appunti per una conclusione

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.²⁴⁶

Ispirandosi al celebre racconto di Jorge Luis Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, che inizia proprio con la frase “Debo la scoperta di Uqbar alla congiunzione di uno specchio e di un'enciclopedia”, Tommaso Trini considera, a ragione e come aveva rilevato anche Anny De Decker, l'archivio e le opere come un tutt'uno della proposta culturale e di conoscenza avanzata da Marzona attraverso la sua collezione. Prima di tutto, si noti infatti che Marzona riesce ad acquisire le opere ed i materiali archivistici e/o progettuali attraverso una ricerca intellettuale e fisica al contempo, che lo spinge a stringere rapporti con gli artisti e, se questi non sono più in vita, con gli eredi, come nel caso di Consuelo Reyes che gli permette di avere accesso all'*estate* di Bladen. Altro tipo di rapporto fondamentale è chiaramente quello con gli altri collezionisti e con i galleristi: cruciale il rapporto che legava Marzona a Konrad Fischer, ma eloquente anche il caso di Paolo Minetti che agisce da intermediario tra Marzona e Maria Gloria Bicocchi, quest'ultima gallerista a sua volta.

Gli artisti e le loro opere spesso si trovano all'incrocio di queste fitte relazioni, di quella che si può definire come una storia dell'arte *parallela* alla canonica narrazione basata sull'analisi delle opere; una storia dell'arte, insomma, costruita a partire da quello che si è scelto di definire *network*, come tributo al prezioso modello che emerge dallo studio comparativo compiuto da Sophie Richard ed al quale è stato fatto ricorso più volte all'interno del primo capitolo. Questo *network* spiega le ricorrenze nei nomi degli artisti all'interno di diverse collezioni private ma che si interessano della medesima cronologia di Marzona, e di conseguenza anche le similarità tipologiche tra le opere. In tal senso la lista sarebbe molto ricca, eccone qualche esempio: Richard Long si trova all'interno

²⁴⁶ Si veda l'allegato 6 contenente il testo *Tutto una collezione Ubiqua*. di Tommaso Trini.

della collezione Visser, della collezione Gori, della collezione Herbert e della collezione Marzona; Daniel Buren ha realizzato delle strisce a parete per casa Visser, per casa Herbert come pure per Casa Marzona; l'installazione di mucchi di giornali e neon di Mario Merz *Giornale Il Resto del Carlino del maggio 1976*, che i Musei di Stato della città di Berlino hanno acquistato nel 2002 da Marzona, è stata realizzata nello stesso anno (1976) dell'opera 6765, del medesimo artista, messa all'asta dai coniugi e collezionisti Annick e Anton Herbert, nel novembre del 2011, valutata tra i 750.000 ed i 950.000 dollari e aggiudicata per 1.426.500 dollari²⁴⁷. Questa cifra si oppone, ancora una volta, alla valutazione della collezione Marzona eseguita dall'esperto Riccardo Cebulli di Finarte nel 2001, riportata nel quarto capitolo e alla base del parere negativo in merito all'acquisizione da parte di Museion.

Le vicende legate a questa raccolta non possono dirsi concluse in via definitiva, alcune questioni restano in effetti aperte come l'Art Park, la Fondazione degli "Ismi", non da ultimo l'utilizzo della collezione da parte dei Musei di Stato della città di Berlino. Il caso di Ronald Bladen, ricostruito nel paragrafo precedente, consente però di tirare le fila sul *modus operandi* del collezionista, di dare conto della specificità di Marzona e di quella fisionomia che è stata delineata all'interno del primo capitolo.

Il collezionista, in particolare dopo la morte di Fischer, compie un ulteriore passo avanti rispetto alle direzioni e alle scelte condivise dal *network*. Sembra intraprendere un proprio percorso a ritroso, differente da altri collezionisti, geograficamente collocabili tra Olanda e Belgio, verso i quali dimostra tuttavia delle evidenti affinità, fondamentalmente riconducibili all'attività della Konrad Fischer Galerie di Düsseldorf e di Wide White Space di Anversa. Ciò che contraddistingue Marzona e lo pone in una posizione controcorrente rispetto ad esempio ai Visser, è un interesse *à rebours*: nel confronti delle Avanguardie di primo Novecento. L'attenzione per questa cronologia è infatti tracciabile sia nei titoli delle Edition Marzona sia nella lista delle opere della mostra del 1990 presso la Kunsthalle di Bielefeld oppure ancora della mostra del 2001 organizzata presso Villa Manin. Questo interesse storico, dove genealogia si accompagna ad

²⁴⁷ Risultati vendita 2625 "The Collection of Annick and Anton Herbert", 9 novembre 2011, 20 Rockefeller Plaza, New York, Stati Uniti.

enciclopedismo, spiana la strada per una serie di riscoperte attuate dal collezionista.

Come è stato sottolineato nel caso di Ronald Bladen, nonostante l'artista venga annoverato tra i minimalisti della prima ora, non ha mai avuto grande successo di mercato o collezionistico. Eppure Marzona va alla ricerca delle sue opere per completare quella narrazione di stampo enciclopedico che porta avanti: nel caso particolare le opere di Bladen gli 'servono' per completare la sezione minimalista della sua collezione, mentre le *maquettes* e le foto dell'artista impegnato nelle fasi di montaggio, rivelano lo scheletro che sta dietro alle sculture al quale altrimenti non si avrebbe accesso ma del quale è importante possedere testimonianza.

Cosa succede al collezionista quando percepisce di aver compreso un fenomeno? Prosegue con l'individuazione e l'approfondimento di un altro fenomeno. Questo è l'atteggiamento distintivo di Marzona: quando ritiene di aver compreso si muove oltre. Questo spiega, la vendita della collezione relativa agli anni Sessanta e Settanta, cioè di quel periodo che Marzona ben conosce avendolo vissuto in prima persona, gomito a gomito con gli artisti e la cui traccia è fissata nell'Art Park. Per marcare i luoghi dai quali provengono il padre e la madre - rispettivamente Verzegnis e Bielefeld - ha scelto poi di collocare due versioni, molto simili tra loro, della scultura *HRZL* di Sol LeWitt.

Attualmente si sta infatti rivolgendo, anche grazie alla somma che ha ricavato dalla vendita della collezione degli anni Sessanta e Settanta, in particolare all'acquisizione di opere relative alle avanguardie degli anni Venti e all'implementazione dell'archivio attraverso l'acquisizione di nuovi materiali²⁴⁸. Quindi la vera conclusione, che poi non è una conclusione ma una sorta di circuito continuo, è che Marzona abbia deciso di vendere non solo per tutelare la sua

²⁴⁸ Questo dato l'ho potuto constatare durante le visite alla casa di Marzona a Berlino, occasioni nel corso delle quali mi ha mostrato delle opere del primo Novecento ed una versione delle *Boite-en-valise* di Duchamp. Questo aspetto mi era stato anticipato, all'inizio della ricerca da una comunicazione via e-mail di Agnes Kohlmeyer - che non finirò mai di ringraziare per aver stabilito il contatto tra me e Marzona - risalente nello specifico al 17 luglio 2009, nella quale scrive: "Egidio mi ha anche fatto vedere degli acquisti nuovi, tanti ed impressionanti. La cosa forte è che è tornato adesso a comprare roba dagli anni venti, e cioè dei lavori incredibili e belli: Schwitters, Kandinskij etc.!!! Lui adesso praticamente considera conclusa la collezione (delle opere) degli anni 60, 70, e ritorna come a delle sfide nuove agli anni 20. Questo sì è molto interessante e andrebbe seguito come un suo personale filo logico che lo guida nella sua politica degli acquisti."

collezione, ma anche – e soprattutto – per continuare la sua attività di collezionista: come recita proprio un'opera di Lawrence Wiener nella collezione *(E così via) / (and so on)*.

Immagini relative al quarto capitolo

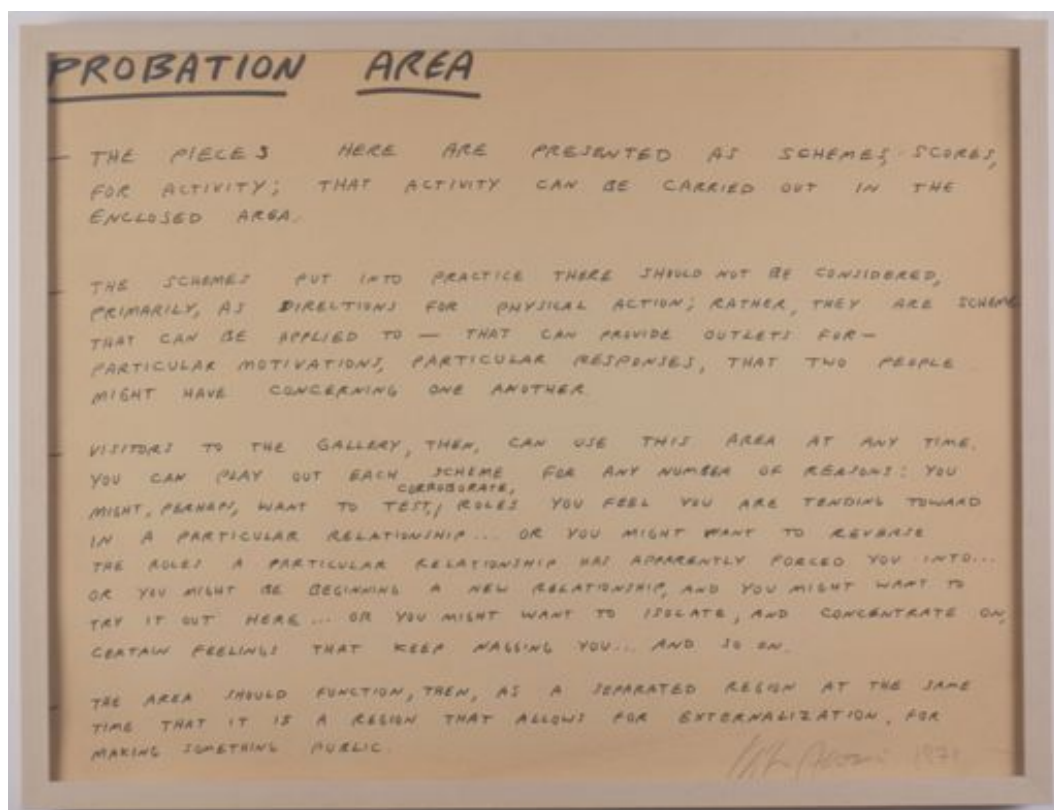


Fig. 1. Vito Acconci, *Probation Area* (1971), Inv. nr. NG/Mz 2/02. Primo di cinque fogli contenenti istruzioni per attività da realizzare in un'area circoscritta.



Fig. 2. Ronald Bladen, *Three Elements* (1965), allestimento presso Hamburger Bahnhof (2001).

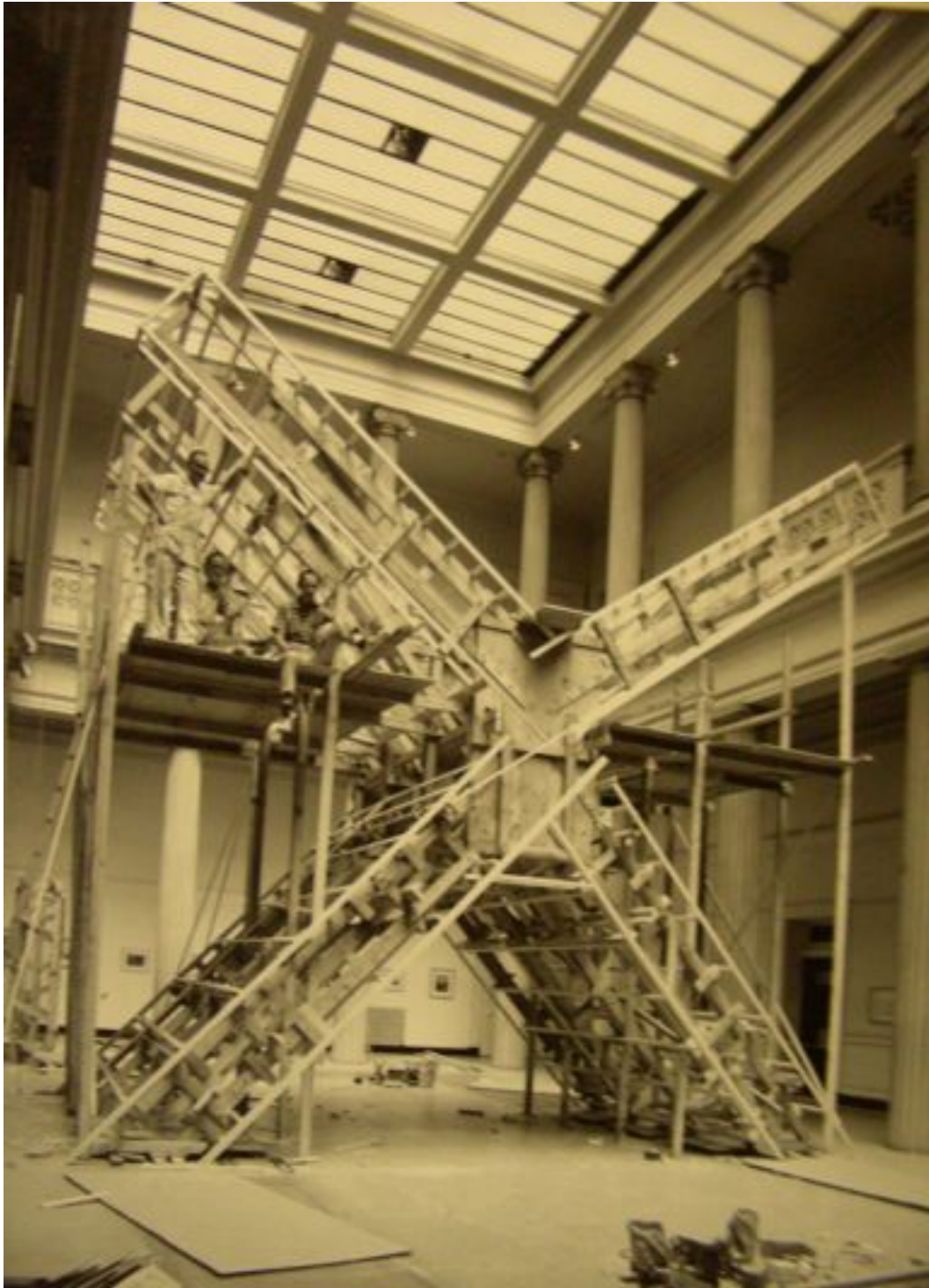


Fig. 3. Fasi di costruzione della struttura interna portante dell'opera *The X*, presso la Corcoran Gallery di Washington. Archivio Marzona, Kunstbibliothek (Berlino).



Fig. 4. L'opera rivestita e dipinta di nero. Archivio Marzona, Kunstbibliothek (Berlino).

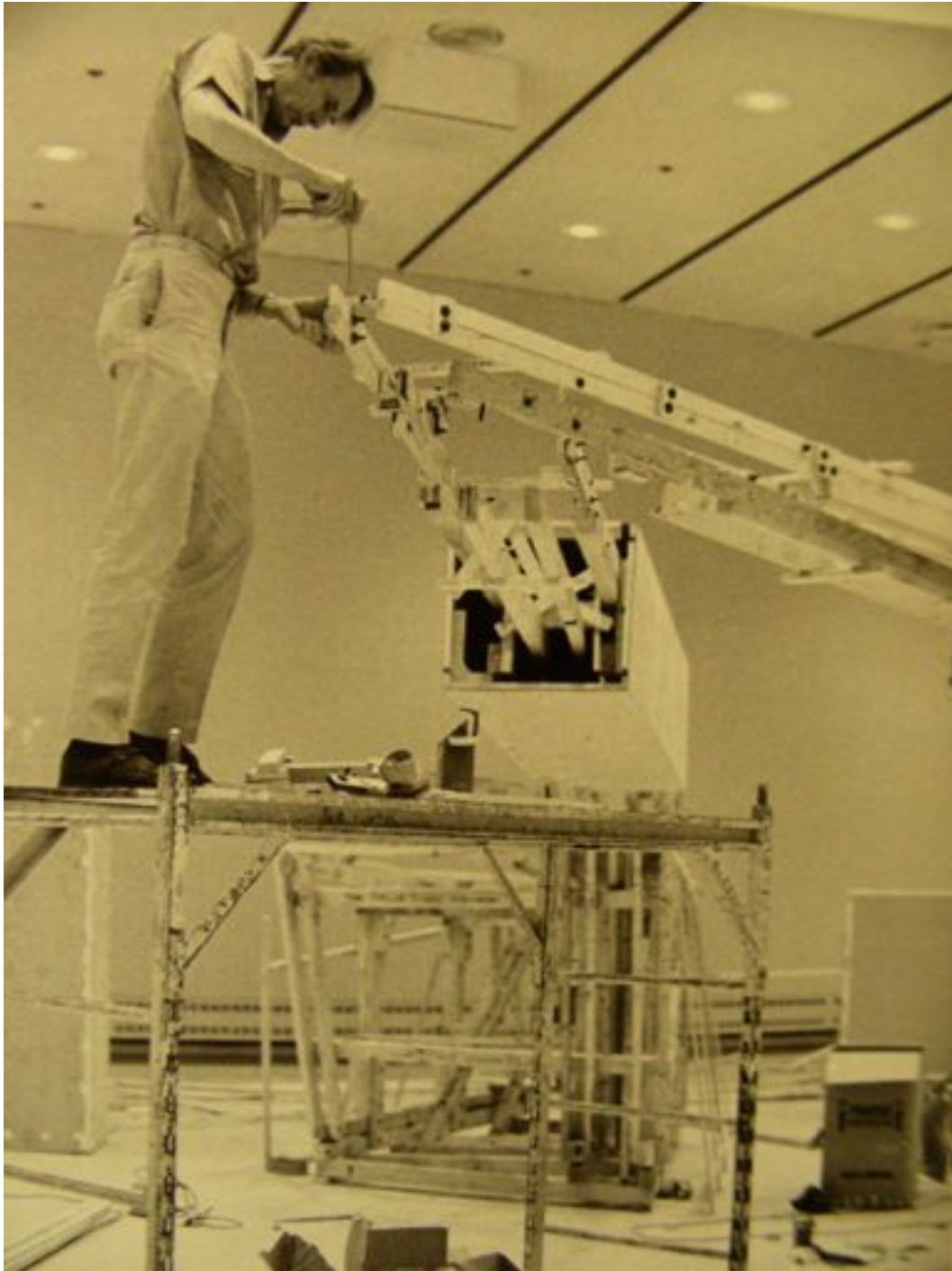


Fig. 5. L'artista all'opera mentre costruisce lo scheletro di *Cathedral Evening* (1971).
Archivio Marzona, Kunstbibliothek (Berlino).



Fig. 6. Ronald Bladen, *Raiko (Modell)*, 1973. Foto: Eleonora Charans, dicembre 2009, presso i depositi dell' Hamburger Bahnhof.



Fig. 7. *Raiko* per la galleria Schmela di Düsseldorf, Archivio Marzona, Kunstbibliothek (Berlino).



Fig. 8. L'interno del modello sul quale si legge la scritta "To Connie love Ronnie". Foto: Eleonora Charans, dicembre 2009 presso i depositi dell' Hamburger Bahnhof.



Fig. 9. Egidio Marzona in visita a casa di Consuelo Reyes vedova dell'artista Ronald Bladen. Archivio Marzona, Kunstbibliothek (Berlino).



Fig. 10. Consuelo Reyes a metà degli anni Novanta. Archivio Marzona, Kunstbibliothek (Berlino).



Fig. 11. Opere e disegni di Bladen, a casa di Reyes. Archivio Marzona Kunstbibliothek (Berlino).

Consuelo Reyes Corrigan
 Executor and Owner of
 The Estate of Ronald Bladen
 5 W. 21st St., NYC 10010
 (212) 929-4295 • FAX: (212) 254-4329

11-13-98

Dear Egidio,

This letter is intended to confirm an agreement with respect to the sale by Connie Reyes to you of certain art works by Ronald Bladen, owned by Connie Reyes.

Listed below are the works of Ronald Bladen that you have agreed to purchase from Connie Reyes and the respective prices at which you have agreed to purchase them.

Blake's Shadow, 11^{1/2}"H x 2' D x 22" L, \$5,000.00
 Bridge, 9^{1/2}"H x 10^{1/2}"L x 40" D, \$10,000.00
 Black Tower, 33 1/2" H x 40" W x 27" D, \$15,000.00
 Seventh Voyage, 27" H x 31" W x 50 1/2" D, \$15,000.00
 Mother and Child, 24" H x 60" W x 4 1/2" D, \$ 10,000.00
 Light Year, 6' 8" H x 13' L x 14" D, \$25,000.00
 Collection of 13 Drawings, \$ 10,000.00

Cathedral Evening (as a gift to the Marzona Non-profit Foundation)
 \$30,000.00 Purchase Price
 TOTAL AMOUNT- \$ 90,000.00 Purchase Price *EM CR*

You have agreed to pay Connie Reyes a total for the works above ~~amount~~ of \$75,000.00. You have further agreed to the following payment schedule:

1/3 of \$75,000.00 by January 1999.	1/4 20,000.-	FEB	<i>EM</i>
1/3 of \$75,000.00 by April 1999.	1/4 "	APRIL	<i>EM</i>
1/3 of \$25,000.00 by July 1999.	1/4 "	JULY	<i>EM</i>
	1/4 15,000.-	SEP	<i>EM</i>

You have further agreed, as consideration for the inducement of

the sale by Connie Reyes of the art work listed above to arrange for the acceptance by the Marzona Non-profit Foundation of the gift of the sculpture entitled Cathedral Evening by Ronald Bladen.

Yours,

Connie Reyes
Connie Reyes (Ethel Corrigan)
 AGREED AND ACCEPTED:
Egidio Marzona David Pascoe
 Egidio Marzona Date of Acceptance

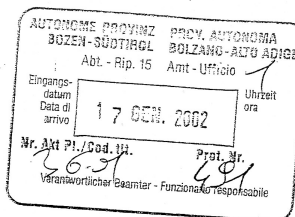
Figg. 12-13 Contratto di vendita opere di Bladen tra Connie Reyes e Egidio Marzona. Archivio Marzona Kunstbibliothek (Berlino).

Allegato 4

Documento sul caso Museion

18/01/02 14:10 FAX 0272023888

RICCARDO CEBULLI
Via Brera, 3
20121 - MILANO
Telefono/Fax: 02-72023888



Milano, 12 gennaio 2002

Raccomandata A/R
Anticipata via telefax

Gent.mo Dottor
LUIGI NICOLodi
Direttore Ufficio Cultura, 15
Provincia Autonoma
Bolzano-Alto Adige
Via del Ronco, 2
39100 - BOLZANO

Oggetto: Parere collezione Marzona

Prima di fornire una risposta in merito al parere richiestomi sulla eventuale acquisizione da parte del Museo d'Arte Moderna di Bolzano della collezione Marzona, ho cercato di documentarmi nella maniera più approfondita attraverso la disamina dei cataloghi delle varie esposizioni della collezione e l'indagine da altre fonti, per poter effettuare un confronto il più accurato possibile.

Ho suddiviso la collezione secondo tre correnti di tendenza: pop art, minimal art e arte povera-concettuale.

Non ho riscontrato opere degne di rilievo, per qualità o per data (e sottolineo "data" ritenendola la *conditio sine qua non* per l'individuazione dell'origine dell'idea).

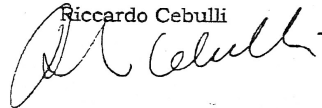
I nomi degli autori sono tanti e qualcuno è discretamente rappresentato; ma se prendo in considerazione i nomi più significativi, quali Boetti, Kounellis, Paolini, Merz, Manzoni e Anselmo, la qualità delle opere è inversamente proporzionale alla risonanza del nome.

Questo mio scetticismo è dovuto forse al caso che pochi mesi fa ho avuto l'incarico di esaminare e valutare, per conto di un istituto bancario di Torino, una collezione di opere di autori che sono compresi anche nella collezione Marzona, ma di qualità decisamente superiore e con date importanti.

La mia valutazione globale della collezione mi induce a sconsigliarne l'acquisizione da parte di un Museo, come quello di Bolzano, che certamente ha la possibilità di acquistare opere di qualità inconfutabile, tenendo soprattutto conto della sua collocazione geografica, e quindi della sua responsabilità nel costituirsi come polo di interesse e richiamo culturale per il pubblico anche di oltre confine, consentendo la conoscenza dell'arte contemporanea italiana della seconda metà del XX° secolo.

Il mio giudizio è frutto di una attenta disamina e potrei aggiungere che vedo l'acquisto di questa collezione più indicato per un privato piuttosto che per un museo.

In fede

Riccardo Cebulli


Raccomandata anticipata via telefax da Riccardo Cebulli indirizzata al Direttore, Ufficio Cultura dott. Luigi Nicolodi, datata 12 gennaio 2002. Oggetto: Parere collezione Marzona. documento pubblicato anche in "Alto Adige" il 23 gennaio 2002, (fonte Antonio Lampis), pp.1-2.

01702702 18:07 FAX 0272023888 R. & E. CEBULLI 01

RICCARDO CEBULLI

Via Brera, 3

20121 - MILANO

Telefono/Fax: 02-72023888

Milano, 7 febbraio 2002

Per Telefax

Gent.mo Dottor LAMPIS
Ufficio Cultura
Provincia Autonoma
Bolzano-Alto Adige
Via del Ronco, 2
39100 - BOLZANO

Ho preso visione degli articoli pubblicati in seguito al parere da me espresso sulla eventuale acquisizione della collezione Marzona da parte del Museo d'Arte Moderna di Bolzano.

Confermo quanto già scritto e Vi suggerisco di documentarVi sulla collezione Goetz di Monaco, Krex di Zurigo, Herbert in Belgio, Speck di Colonia, Joana di Atene, Baldassari di Bari, sulla collezione Berlingeri, sulla collezione ex Rivetti, Gori di Prato e la già nota collezione di Reggio Emilia.

Tutte costituite da opere degne di museo, per qualità e data, e ad alcune delle quali collezioni, in misura diversa, ho contribuito alla formazione.

Ribadisco l'importanza della data di esecuzione di un'opera perché non solo la individua storicamente, ma anche e soprattutto perché la consegna come testimonianza dell'originalità e della creatività dell'idea in un percorso personale dell'autore o nel contesto di un movimento.

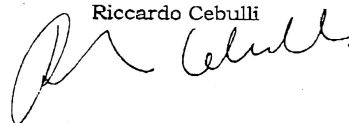
Ho vissuto in prima persona la Biennale '64 dove l'amico Leo Castelli, mio concittadino, mi aveva illustrato le opere dei pop americani, alcuni dei quali ho conosciuto e frequentato.

Nei primi anni '70 ho allestito alla Finarte aste di avanguardia (cfr. cataloghi neri Finarte n. 163, 178 ...) dove le opere pop, di arte povera e di arte concettuale erano abbondantemente rappresentate.

Sono sorpreso della dichiarazione che un museo si compiaccia di acquistare una collezione già formata, invece di adoperarsi nel progetto, sicuramente ambizioso, di una scelta personale e non replicante di nessun altro museo, equilibrando il raggio della selezione e accogliendo nel proprio spazio opere che siano rappresentative e di richiamo culturale.

Distinti saluti.

Riccardo Cebulli



Fax di Riccardo Cebulli indirizzato ad Antonio Lampis, datato Milano, 7 febbraio 2002", in parte pubblicato in "Alto Adige" 18 febbraio 2002, (fonte Antonio Lampis), pp.1-2.

PROMEMORIA PER LA GIUNTA
PROVINCIALE

VERMERK
FÜR DIE LANDESREGIERUNG

COLLEZIONE MARZONA

KUNSTSAMMLUNG MARZONA

Più volte mi sono espresso negativamente sull'ipotesi di acquisizione della collezione Marzona a favore di Museion e vorrei con il presente promemoria sintetizzare e spiegare meglio i punti che mi inducono in tale parere negativo, dopo aver sentito appunto, il parere di diversi esperti.

Mehrmals habe ich meine Abneigung über den Vorschlag zum Ankauf der Kunstsammlung Marzona zugunsten des Museions zum Ausdruck gebracht und mit diesem Vermerk möchte ich diese meine Entscheidung, nach Anhören verschiedener Experten, ausführlich erklären.

1) Perché è una soluzione precotta che impedisce di costruire un'immagine nuova di Museion. Se è vero che la collezione è la spina dorsale di un museo, è anche vero che questa affermazione è giusta quando la collezione è stata costruita dall'intelligenza delle persone che lavorano per e in quel museo. In questo caso invece si avrebbe un nuovo museo che si identifica col percorso e con le scelte di un'altra persona, di un privato che si è avvalso di galleristi per costruire una collezione importante e significativa, ma pur sempre nata al di fuori di Museion. Certo ciò è molto comodo, però pochissimi direttori di museo e pochissimi presidenti sarebbero disposti ad accettare una prospettiva di questo genere, quella di sedersi sulla collezione di un altro. Dove sta l'impegno costruttivo del Museion? Dove sarà il suo ruolo innovativo? Dove sarà la possibilità di fare tendenza e di costruirsi una linea originale? Certo è più facile dirigere un museo con una importante collezione alle spalle, ma in questa autonomia non abbiamo mai scelto le scorciatoie e le strade facili.

1. Es handelt sich hier um eine "vorgemachte" Lösung, die daran hindert, ein neues Bild des Museions zu gestalten. Wenn es stimmt, dass die Kunstsammlung die Tragsäule eines Museums ist, so stimmt es auch, dass diese Aussage richtig ist, wenn die Sammlung durch die Intelligenz und die Erfahrung derjenigen, aufgebaut wird, die für ihr Museum und in ihrem Museum arbeiten. In diesem Fall hätte man ein neues Museum, das sich im Berufsleben und in der Auswahl einer anderen Privatperson identifiziert, die sich der Galeristen bedient hat, um eine wichtige und bedeutende Sammlung zu schaffen, welche aber immer außerhalb des Museions entstanden ist. Das ist sicherlich sehr bequem aber sehr wenige Museumsdirektoren oder -präsidenten wären bereit eine derartige Lösung anzunehmen, nämlich sich auf eine Kunstsammlung zu setzen, die ihnen fremd ist. Wo steckt der Aufbauwille des Museions? Wo wird man seine innovative Rolle finden? Wie wird man Tendenz machen und sich eine originelle Richtung schaffen? Es ist gewiß leichter, ein Museum zu leiten, das über eine bedeutende Kunstsammlung schon verfügt, aber in unserer Autonomie sind wir nie Abkürzungen und leichte Wege gegangen.

- 2) La collezione si concentra su tendenze dell'arte contemporanea ormai straviste. In questo condivido pienamente l'allegato articolo pubblicato da Zett. Gran parte delle opere sono presenti in molti musei europei e a volte con pezzi di maggiore valore e di interesse. Quindi anche l'idea di costituirsi una premessa per scambi internazionali altisonanti con altri musei, mi pare solo un'illusione.
2. Die Sammlung dreht sich um längst sehr bekannte Tendenzen der zeitgenössischen Kunst. Darüber bin ich mit den Gedanken des beiliegenden vom Zett veröffentlichten Artikels vollkommen einverstanden. Der größte Teil der Kunstwerke sind in vielen Museen Europas ersichtlich und oft sind sie mit Stücken von viel größerem Wert und Interesse vertreten. Deshalb scheint mir auch die Absicht, sich eine Voraussetzung für hochklingende, internationale Austauschmöglichkeiten mit anderen Museen, nur eine Illusion zu sein.
- 3) La collezione vale poco. Rispetto a quanto richiesto, rammento il parere dell'esperto di Finarte, Riccardo Cebulli, il quale, a differenza di altri curatori, o esperti consultati, è l'unico che abbia una fondata esperienza di mercato e ha individuato altre collezioni italiane e germaniche con pezzi delle stesse tendenze artistiche di notevole maggiore valore ed importanza storica.
3. Die Sammlung ist, in Anbetracht ihrer Kosten, nicht sehr wertvoll. In dieser Hinsicht erinnere ich an das Gutachten des Finarte-Experten Riccardo Cebulli, der, zum Unterschied zu anderen befragten Kuratoren oder Experten, der einzige ist, der eine gründliche Erfahrung im Bereich des Kunstmarktes besitzt und andere italienische und deutsche Sammlungen mit Stücken derselben Kunstrichtungen von bedeutend höherem Wert und geschichtlicher Wichtigkeit erkannt hat.
- 4) Perchè manca il sostegno di privati. L'acquisizione avverrebbe solo attraverso denaro pubblico, non c'è l'impegno di nessun privato per l'acquisizione della collezione Marzona. Questo costituisce un fatto strano, di fronte a tanto entusiasmo per l'acquisto in blocco di così tante opere. Se l'acquisizione per questa Provincia fosse talmente importante, così come la si vuol fare apparire, certamente ci sarebbero alcune aziende disposte a sponsorizzare l'iniziativa. Viceversa, si tratta solo di scaricare sulle spese pubbliche il costo di una collezione che nasce privata, fuori cioè dalla logica di acquisizione di un ente pubblico o di un museo.
4. Weil in dieser Transaktion die Privatförderung fehlt. Der Ankauf würde nur durch öffentliche Gelder ohne den Einsatz von Privatpersonen oder Privatkörperschaften geschehen. Das scheint eine seltsame Sache im Vergleich zur großen Begeisterung für den Pauschalankauf so vieler Kunstwerke. Wenn dieser Ankauf für unser Land so wichtig wäre, wie man es erscheinen lässt, würden sich sicherlich doch einige Betriebe erklären, diese Initiative finanziell zu fördern. Umgekehrt geht es hier eher um eine Transaktion über eine privat entstandene Kunstsammlung, deren Kosten dann zu Lasten der öffentlichen Verwaltung gehen und das würde jenseits der Ankauflogik einer öffentlichen Körperschaft oder eines Museums geschehen.

Invito pertanto la Giunta, il Presidente del Museo, il suo Direttore, il Consiglio scientifico, il Consiglio di amministrazione e tutti gli amanti dell'arte a riflettere nuovamente su questa ipotesi, sottolineando come troverei di gran lunga preferibile che l'amministrazione provinciale dotasse il Museo di un consistente fondo per ampliare la collezione esistente, scegliendo attraverso il proprio validissimo consiglio scientifico e i propri esperti di riferimento, pezzo per pezzo le opere da comperare. Viceversa, da Egidio Marzona sarebbe importante e interessante acquisire l'archivio, unico settore di sicuro rilievo pubblico nella collezione che offre.

Marzona vende la sua collezione, perché vuol fare cose nuove, lui, noi dovremmo pensarla nello stesso modo e non organizzare la riflessione sull'arte contemporanea con così tante opere di un passato recente, ma concluso.

Desidero far conoscere questa mia presa di posizione anche alla stampa, affinché possa scaturire un ampio e significativo dibattito, come merita questa stagione altoatesina di rimarcata e forte attenzione per l'arte e la cultura e come merita in particolare una scelta così cruciale come la linea di indirizzo di quello che sarà il nuovo museo di arte contemporanea per l'Alto Adige e per Bolzano

Ich ersuche deshalb die Landesregierung, den Präsidenten, den Direktor, den wissenschaftlichen Beirat und den Verwaltungsrat des Museions, sowie alle Kunstliebhaber, über diesen Schritt neulich nachzudenken und dabei möchte ich unterstreichen, dass es für die Landesverwaltung bei weitem viel besser wäre, wenn sie dem Museion einen beträchtlichen Fonds zur Erweiterung der jetzigen Kunstsammlung zur Verfügung stellte, damit das Museion selbst durch seinen sehr qualifizierten wissenschaftlichen Beirat und seine externen Experten die anzukaufenden Werke Stück für Stück auswählen könnte. Hingegen wäre es wichtig und interessant, das Archiv von Egidio Marzona zu erwerben, das im Rahmen der von ihm angebotenen Sammlung der einzige Bereich von sicherer Bedeutung darstellt.

Marzona verkauft seine Kunstsammlung, weil er neue Sachen tun will. Wir sollten auf die gleiche Weise denken und die Überlegung und die Forschung über die zeitgenössische Kunst durch so viele Werke nicht organisieren, die einer jüngsten Vergangenheit gehört, welche aber schon abgeschlossen ist.

Ich wünsche diese meine Stellungnahme auch der Presse mitzuteilen, sodaß eine ergiebige und fruchtbringende Debatte darüber entsteht, wie diese neue für Südtirol entstandene Zeit von großer und beachtenswerter Aufmerksamkeit für Kunst und Kultur verdient und wie insbesondere eine so schwierige Wahl über die Kunstrichtung des künftigen Museums für zeitgenössische Kunst für Südtirol und Bozen verdient.

L'ASSESSORE - DER LANDESRAT
Dr. Luigi Cigolla

Bolzano-Bozen, 20.3.2002

Promemoria sulla collezione Marzona per la giunta provinciale di Luigi Cigolla, datato "Bolzano, 20 marzo 2002", in parte pubblicato in "Il mattino" 26 marzo 2002, (fonte Antonio Lampis), p.3.

VRG
All' Assessore

Sul promemoria Marzona

Errata corrige Al punto 2) sesta riga la parola "opere" e da leggersi "autori".

Sentito anche l'ufficio cultura Le propongo di far mettere a verbale della GP la frase seguente, da leggere in fine dell' eventuale discussione del promemoria.

Ricordo che la consulta italiana e la commissione acquisti del gruppo linguistico italiano si è espressa in modo contrario a questa proposta di Egidio Marzona e pertanto l'eventuale acquisizione potrà avvenire esclusivamente attraverso i fondi che fanno capo al gruppo linguistico tedesco.

Sono certo che questa giunta vorrà continuare a rispettare il principio di autonomia degli orientamenti culturali dei gruppi, come ha fatto finora.

a.l.

20.3.02

Documento di errata corrige allegato al promemoria di Cigolla firmato "a.l." (Fonte Antonio Lampis)

Email Antonio Lampis, data di invio 15 settembre 2009

Gentile dottoressa,

il materiale riguardante la vicenda che intende seguire è escluso dal diritto di accesso, che sugli atti interni può essere esercitato solo qualora gli stessi siano posti a base di un provvedimento finale a rilevanza esterna. Il diritto di accesso è inoltre escluso per pareri facoltativi, consulenze, e relazioni tecniche.

Il mancato acquisto è stato determinato da valutazioni finanziarie, di coerenza artistica con il progetto museale ancora in fieri e di capacità di spesa della provincia in quel determinato frangente temporale.

Posso comunque ricordare che ben difficilmente può concepirsi l'avvio di un museo che intendeva porsi come nuovo nel panorama museale europeo con l'acquisto in blocco di una collezione privata, la cui attrattività era peraltro molto discussa e comunque rispondente a criteri organizzati in tempi piuttosto risalenti rispetto a quelli dell'avvio del nuovo Museion.

Mi chiami pure quando vuole.

Dott. Antonio Lampis
direttore della ripartizione 15 (Cultura Italiana)
della Provincia Autonoma di Bolzano- Alto Adige
I - 39100 Bolzano Via del Ronco, 2
Tel. 0471/411200 Fax 0471/411209
E-Mail : antonio.lampis@provincia.bz.it

Direktor der Abteilung 15. (Italienische Kultur)
der autonomen Provinz Bozen-Südtirol
I - 39100 Bozen Neubruchweg 2
Tel. 0471/411200 Fax 0471/411209
E-Mail : antonio.lampis@provinz.bz.it
Web : http://www.provincia.bz.it/cultura/index_i.asp

Allegato 5

Elenco opere acquistate dal Stiftung Preußischer Kulturbesitz - 2002

(Artista, titolo opera, anno di realizzazione, tecnica, dimensioni, nr. inventario/collocazione)

1. **Vito Acconci**, *Probation area*, 1971, pennarello e fotografia su carta, 5 pezzi ciascuno cm 60 x 45, NG/Mz 2/02;
2. –, *Anchors*, 1972, fotocollage, cm 40 x 50, NG/Mz 4/02;
3. –, *Cross-Fronts: Transaction Arena*, 1972, fotocollage, cm 50 x 40, NG/Mz 3/02;
4. –, *Video Still*, 1972, montaggio fotografico, cm 37 x 76, NG/Mz 5/02;
5. –, *Air-Time*, 1973, fotocollage, cm 40 x 50, NG/Mz 1/02.
6. **Laurie Anderson**, *Spotlight & Third Projector Cues*, 1979, 6 pezzi ciascuno cm 28 x 21, Kupferstichkabinett.
7. **Carl Andre**, *Ohne Titel*, 1967, matita su carta millimetrata, cm 20 x 26,5, Kupferstichkabinett;
8. –, *Eighth Reversed Steel Corner*, 1978, acciaio laminato, 36 pezzi ciascuno 50 x 50 x 5 cm, NG/Mz 6/02.
9. **Giovanni Anselmo**, *Dissolvenza*, 1970, blocco di acciaio cm 24 x 17 x 34 cm, proiettore, diapositiva, NG/Mz 8/02;
10. –, *Senza titolo*, 1972, foto su tela, struttura in metallo, cm 51 x 51, NG/Mz 9/02;
11. –, *Invisibile*, 1973, piombo inciso, cm 23 x 30 cm, NG/Mz 7/02;
12. –, *Invisibile*, 1973, matita su carta tra vetro, cm 35 x 50, Kupferstichkabinett.
13. **Art&Language**, *Six Negatives*, 1969, fotografia su metallo 8 pezzi, ciascuno cm 75,5 x 100, NG/Mz 10/02;
14. –, *Secret Painting*, 1967/68, acrilico su tela su cartone, due pezzi, ciascuno cm 31 x 31 e 76 x 76, NG/Mz 11/02.

15. **Robert Barry**, *29 Pieces as of 7 June 1971*, 1971, dattiloscritto su carta, cm 28 x 21,5, Kupferstichkabinett.
16. –, *Untitled*, 1971, inchiostro su carta, cm 98 x 38, Kupferstichkabinett;
17. –, *Untitled*, 1982, matita colorata blu su cartone, cm 50 x 50, Kupferstichkabinett.
18. **Lothar Baumgarten**, *Kultur Natur*, 1971, fotografia a colori, 3 pezzi, ciascuno cm 28 x 36, Kupferstichkabinett.
19. **Larry Bell**, *Kubus Nr. 2*, 1967, vetro e cromo, cm 31 x 31 x 31, NG/Mz 13/02.
20. **Ronald Bladen**, *Three Elements*, 1965, legno verniciato e alluminio, 3 pezzi, ciascuno cm 122 x 284 x 53, NG/Mz 14/02.
21. **Alighiero Boetti**, *Millenovecentosettanta*, 1970, rilievo su legno, cm 49 x 49, NG/Mz 16/02;
22. –, *Senza titolo*, 1970, aquarello, cm 21 x 28, Kupferstichkabinett;
23. –, *Guatemala*, 1975, montaggio fotografico, cm 65 x 50, NG/Mz 17/02;
24. –, *Alternando da 1 a 100*, 1979, arazzo, cm 128,3 x 128,3, NG/Mz15/02;
25. –, *1984*, 1984, collage, cm 30 x 21, Kupferstichkabinett.
26. **Christian Boltansky**, *Essai de reconstruction d'objets*, 1970, lamiera zincata e garza metallica, cm 12 x 60 x 40, NG/Mz 18/02.
27. **Marcel Broodthaers**, *Café Crocodile*, 1968, pennarello su carta, cm 21,5 x 27, 5, Kupferstichkabinett;
28. –, *Le Drapeau noir*, 1968, pannello in plastica e pennarello, cm 85 x 120, NG/Mz 21/02;
29. –, *Cinema modele*, 1971, pennarello e penna su carta, cm 27 x 180, Kupferstichkabinett;
30. –, *Ceci ne serait pas une pipe*, 1973, pennarello su carta e fotografia, cm 50 x 70, NG/Mz 22/02;
31. –, *Le manuscrit trouvé dans une bouteille*, 1974, bottiglia di vetro e carta, cm 30 x 7,7 x 7,7, NG/Mz 20/02.
32. **Stanley Brouwn**, *Brouwnflower*, 1964, plastica, legno, libro con disegni, cm 52 x 52 x 18, NG/Mz 27/02;
33. –, *Coca Cola*, 1964, vetro e gesso, cm 28 x 8, NG/Mz 26/02;
34. –, *Fly I....2*, 1964, cartone, cm 7 x 1,5, NG/Mz 28/02;
35. –, *Pistole*, 1964, plastica e piombo, cm 17 x 9, NG/Mz 25/02;

36. –, *This Way Brouwn*, 1964, penna su carta, 4 pezzi, ciascuno cm 24,5 x 32, Kupferstichkabinett;
37. –, *Hotel*, 1969, penna su legno, cm 122 x 122, NG/Mz 23/02;
38. –, *1 Schritt + 1 Schritt*, 1986, alluminio, cm 74,5 x 74,5 (+ 1 tavolo), NG/Mz 24/02.
39. **Daniel Buren**, *Metro*, 1970, fotomontaggio, cm 50 x 70, NG/Mz 30/02;
40. –, *Ohne titel*, 1971, tessuto dipinto bianco e blu, cm 141 x 280, NG/Mz 29/02.
41. **Victor Burgin**, *Photo Path*, 1969, fotomontaggio stampa a gelatina d'argento su carta, cm 20 x 25, NG/Mz 31/02.
42. **Charlton Alan**, *Untitled*, 1977, inchiostro e penna su carta, 9 pezzi, ciascuno 75 x 57, in totale 234 x 182, Kupferstichkabinett.
43. **Robert Cumming**, *Reverse Refraction*, 1973, fotografia, cm 28 x 35,5, NG/Mz 33/02;
44. –, *Sandra and the Door*, 1973, fotomontaggio, cm 51 x 76, NG/Mz 36/02;
45. –, *Flies Towards the Center, Flies Toward the Edge*, 1974, fotomontaggio, cm 51 x 76, NG/Mz 35/02;
46. –, *Soap Fish with Public Hair Eye*, 1974, fotografia, cm 28 x 35,5, NG/Mz 32/02;
47. –, *Drawing Task*, 1979, fotografia, cm 28 x 35,5, NG/Mz 34/02.
48. **Hanne Darboven**, *Ohne titel*, 1966, grafico su carta, cm 56 x 43,1, Kupferstichkabinett;
49. –, *Index I*, 1969, disegno, cm 21,5 x 14, Kupferstichkabinett;
50. –, *4868*, 1971, inchiostro su carta millimetrata gialla, cm 76 x 151, Kupferstichkabinett;
51. –, *Index: 1 x 100 Abläufe*, 1972, penna a sfera, inchiostro su carta, 8 pezzi, ciascuno cm 29,7 x 21, Kupferstichkabinett;
52. –, *Ohne Titel*, 1972, pennarello su carta, cm 30 x 42, Kupferstichkabinett;
53. –, *Ohne Titel*, 1972, inchiostro su carta millimetrata gialla, cm 75 x 146
54. –, *Ohne Titel*, 1972, matita su carta, 32 pezzi ciascuno cm 21 x 14,5, Kupferstichkabinett;
55. –, *Index X, XXX XXX 1-7 11-7 V 1-7*, 1972-73, matita su carta, 15 pezzi, ciascuno 106 cm x 125,6, Kupferstichkabinett.

56. **Walter De Maria**, *Bronze Shaft/Steel Shaft*, 1966, bronzo acciaio, cm 38,5 x 46 x 8,5, NG/Mz37/02;
57. **Jan Dibbets**, *All a shadow marked with Tape (Krefeld)*, 1969, foto, cm 18 x 24, NG/Mz 42/02;
58. –, *Correctie op het Perspectief*, 1969, fotocollage e disegno, cm 33 x 42, NG/Mz41/02;
59. –, *Ithaca Piece (Pine Trees)*, 1969, foto, cm 18 x 24, NG/Mz 40/02;
60. –, *Bykert Gallery Space: New York 1971*, 1971, fotomontaggio, cm 98 x 113, NG/Mz39/02;
61. –, *The Voyage of Captain S.E.H. 1910-13*, 1976, fotocollage, cm 101 x 74, NG/Mz 38/02.
62. **Luciano Fabro**, *Senza titolo*, 1968, carta perforata, cm 50 x 69, NG/Mz 43/02.
63. **Feldmann Hans-Peter**, *Die Fensterputzerin*, 1972, fotomontaggio, 17 pezzi, ciascuno cm 22,5 x 32,5, NG/Mz 49/02;
64. –, *Werkzeug*, 1973, fotocollage, cm 33 x 25, NG/Mz 47/02;
65. –, *Alle Kleider einer Frau*, 1974, 37 foto su cartone, 72 pezzi ciascuno cm 28 x 20, NG/Mz 48/02;
66. –, *Fünf handgeschriebene Briefe in Umschlägen*, 1974, lettere scritte a mano, NG/Mz 45/02;
67. –, *1 Spielzeugauto (Gelb)*, 1975, macchina giocattolo dipinta, NG/Mz 52/02;
68. –, *Text*, 1976, 3 foto in strutture di metallo, 3 pezzi, NG/Mz 44/02;
69. –, *Knaben mit Hunden*, 1977, fotocopie a colori in strutture di metallo, 5 pezzi, ciascuno cm 14,6 x 10,3, NG/Mz46/02;
70. –, *Pin Up*, 1979, fotocopie colorate a mano, 5 pezzi, cm 20 x 15, NG/Mz50/02;
71. –, *Bilder*, 1968-74, stampa su cartoncino, 34 libri di varie dimensioni, NG/Mz 53/02;
72. –, *Sonntagsbilder*, 1976-77, carta di giornale, varie dimensioni, NG/Mz 51/02;
73. –, *Schiff*, 1972 ca., fotomontaggio, 21 pezzi, ciascuno cm 20 x 33, NG/Mz54/02;
74. **Barry Flanagan**, *Grass II*, 1967, fotomontaggio, cm 58 x 86, NG/Mz 56/02;
75. –, *Sound Full*, 1969, tela e sabbia, cm 20 x 20 x 20, NG/Mz 55/02;
76. –, *The Key*, 1977, fotomontaggio, cm 13 x 18, NG/Mz 57/02.
77. **Terry Fox**, *Cell*, 1973, fotomontaggio, cm 50 x 70, NG/Mz 60/02;

78. –, *The Burning of the Labyrinth into the vidicon tube*, 1973, fotomontaggio, cm 50 x 70, NG/Mz 58/02.
79. **Hamish Fulton**, *Seven Winter Midday Shadows*, 1974, fotomontaggio, cm 98 x 97, NG/Mz 61/02.
80. **Gilbert & George**, *A portrait of the Artists as Young Men*, video con certificato, NG/Mz 64/02;
81. –, *Gordon's Make Us Drunk*, 1972, video con certificato, NG/Mz 63/02;
82. –, *In the Bush*, 1972, video con certificato, NG/Mz 66/02.
83. **Dan Graham**, *Roll, Filming Process*, 1970, fotografia, cm 18 x 24, NG/Mz 66/02;
84. –, *New Housing Project, Seattle, Washington*, 1975, fotografie su carta, 2 pezzi, ciascuno 51 x 76, NG/Mz 68/02;
85. –, *Video Piece for Shop Windows*, 1976, fotocopia, cm 51 x 100, NG/Mz 67/02.
86. **Hans Haacke**, *Les Coloirs de Marienbad*, 1962, plexiglass e metallo, cm 30,7 x 30,7 x 9,5, NG/Mz 69/02;
87. –, *Beengter Fluß*, 1965, plexiglas e liquido, cm 51,2 x 26 x 10,2, NG/Mz 71/02;
88. –, *Condensation Cube*, 1972, plexiglas e acqua distillata, cm 31 x 31 x 31, NG/Mz 70/02.
89. **Michael Heizer**, *Untitled*, 1968, penna su carta, cm 63 x 48, Kupferstichkabinett;
90. –, *Untitled*, 1972, carboncino su carta, cm 100 x 125, Kupferstichkabinett.
91. **Eva Hesse**, *Ohne Titel*, 1969, gomma, cm 3,5 x 12,5 x 26, NG/Mz 72/02.
92. **Jenny Holzer**, *Die fast and quiet*, 1987, scritta su alluminio, cm 38,7 x 45,7, NG/Mz 74/02;
93. –, *Men don't protect you anymore*, 1983-85, scritta su alluminio, cm 7,5 x 25,5, NG/Mz 73/02;
94. –, *The Beginning of the War*, 1983-85, scritta su alluminio, cm 7,5 x 25,5, NG/Mz 76/02;
95. –, *You live the surprise*, 1983-85, scritta su alluminio, cm 15,5 x 23, NG/Mz 75/02;
96. **Douglas Huebler**, *Side Sculpture Project Cape Cod Wedge Exchange*, 1968, mappa testo tipografico, cartoline, 2 pezzi, cm 89,2 x 58 e cm 89,2 x 101,5, NG/Mz 77/02;
97. **Donald Judd**, *Small Box*, 1969, acciaio inossidabile e plexiglas colore arancio, cm 15 x 69 x 61,5, NG/Mz 79/02;

98. –, *Untitled*, 1977, alluminio, plexiglas blu, cm 50 x 100 x 50, NG/Mz 78/02.
99. **Stephen Kaltenbach**, *Eye Disguise*, 1967, fotocollage, cm 41 x 51, NG/Mz 80/02;
100. –, *Art Works*, 1968, ghisa, cm 1,2 x 13,2 x 21,4, NG/Mz 81/02;
101. –, *Fire*, 1969, ghisa, cm 10 x 20, NG/Mz 82/02.
102. **On Kawara**, *I am still alive*, 1964, telegramma, cm 18,5 x 21, Kupferstichkabinett;
103. –, *I got up at...*, 1973, cartoline e testo, 21 pezzi, ciascuno cm 8,9 x 14, NG/Mz 84/02;
104. –, *Mar. 23, 1974*, acrilico su tela, giornale e cartone, 2 pezzi, ciascuno 20,3 x 25,4 cm, NG/Mz 84/02.
105. **Joseph Kosuth**, *Four Color Sentence*, 1966, neon e trasformatore, cm 135,9 x 7,3 x 6,4, NG/Mz 85/02;
106. –, *Missing*, 1980, fototesto, cm 98 x 124, NG/Mz 86/02.
107. **Jannis Kounellis**, *Senza titolo*, 1978-79, installazione composta da: copia di testa di statua classica, attaccapanni con cappello ed impermeabile di fronte a muro dipinto di nero, dimensioni variabili, NG/Mz 87/02;
108. –, *Senza titolo*, 1960, cm 70 x 100, gouache su carta, Kupferstichkabinett;
109. –, *Senza titolo*, 1960 70 x 100, gouache su carta, Kupferstichkabinett.
110. **Louise Lawler**, *Untitled*, 1987, foto, cm 66 x 98,5, NG/Mz 89/02;
111. –, *Service*, 1987, cinque bicchieri di brandy su ripiano di vetro, cm 45,5 x 10 x 13, NG/Mz 88/02.
112. **Jean Le Gac**, *Avec vue sur la mer*, 1974, fotografia e testo tipografico su cartone, 8 pezzi, ciascuno cm 28 x 21, NG/Mz 90/02.
113. **Sol LeWitt**, *Wall Structure*, 1965, alluminio laccato, cm 341 x 73 x 3, NG/Mz 92/02;
114. –, *Open Cube*, 1968, alluminio laccato, cm 105 x 105 x 105, NG/Mz 91/02;
115. –, *22 Pieces in 5 Sets in which the No. 3 Cube is predominant*, 1969, inchiostro su carta, cm 45,7 x 61, Kupferstichkabinett;
116. –, *Plan for Drawing on East Wall Dwan Gallery*, 1969, inchiostro su carta, cm 48,3 x 88,9, Kupferstichkabinett;
117. –, *Plan for Drawing Library Wisconsin State University*, 1970, inchiostro su carta, cm 35,6 x 88,9, Kupferstichkabinett;

118. –, *Left: Blue Stright Line, Right: Red Ink Line*, 1972, inchiostro su carta, cm 36 x 28, Kupferstichkabinett;
119. –, *Left: Blue Ink Line, Right: Yellow Straight Line*, 1972, inchiostro su carta, cm 36 x 28, Kupferstichkabinett;
120. –, *R 547*, 1973, penna su carta, cm 83 x 59, Kupferstichkabinett;
121. –, *R 550*, 1973, penna su carta, cm 86 x 72, Kupferstichkabinett;
122. –, *R 560*, 1973, penna su carta, cm 108 x 72, Kupferstichkabinett;
123. –, *Untitled (For Egidio Marzona)*, 1991, gouache su cartone, cm 55 x 40, Kupferstichkabinett.
124. **Richard Long**, *Autumn Turf Circle*, 1998, torba, diametro 300 cm, NG/Mz 93/02.
125. **Robert Mangold**, *Double Painting*, 1972, acrilico e matita su masonite, due pezzi, ciascuno 51 x 81,5, NG/Mz 94/02.
126. **Gordon Matta-Clark**, *Walls Paper*, 1972, carta stampata, cm 84 x 56, Kupferstichkabinett;
127. –, *Infraform*, 1973, cartone, cm 44,5 x 64, Kupferstichkabinett;
128. –, *Cut-Drawing*, 1974, matita su carta, 2 pezzi, ciascuno cm 63,5 x 96,5, Kupferstichkabinett;
129. –, *Project Lutze N. T.*, 1975, fotografia e giornale, cm 99 x 70, Kupferstichkabinett;
130. –, *Cycle Cut F*, 1977, carta su plexiglas, cm 72 x 98, Kupferstichkabinett.
131. **Mario Merz**, *Che fare?*, 1963, neon, cm 25 x 45, NG/Mz 95/02;
132. –, *Hagoromo*, 1969, materiali misti su cartone, cm 53 x 125, Kupferstichkabinett;
133. –, *Konzept Sonnabend Weber*, 1970, inchiostro su carta, due pezzi, ciascuno cm 23 x 27, Kupferstichkabinett;
134. –, *Senza titolo*, 1970, cianografia, cm 32 x 43, Kupferstichkabinett;
135. –, *Senza titolo*, 1970, cianografia, cm 61 x 73, Kupferstichkabinett;
136. –, *Fibonacci*, 1972, spray su tela, cm 12 x 1200, NG/Mz 98/02;
137. –, *Senza titolo*, 1972, pennarello su vetro in una scatola di plexiglas, cm 44 x 86 x 12, NG/Mz 97/02;
138. –, *Giornale "Il Resto del Carlino" del maggio 1976*, 1976, giornali, neon, vetro, cm 500 x 500 x 60, NG/Mz 99/02;

139. –, *Cocodrillo d'argento*, 1980, neon, schermo e fascine, cm 420 x 200, NG/Mz 100/02;
140. –, *Igloo Ticino*, 1990, metallo e granite, diametro 230, NG/Mz 96/02.
141. **Robert Morris**, *Untitled*, 1963, matita e placche di bronzo su carta, cm 29,2 x 90,2, Kupferstichkabinett;
142. –, *Untitled*, 1964, rilievo su piombo, cm 55 x 60, NG/Mz 102/02;
143. –, *Untitled*, 1966, inchiostro su carta, cm 53 x 70, Kupferstichkabinett;
144. –, *Arena with Maze*, 1973, inchiostro su carta, cm 105 x 158, Kupferstichkabinett;
145. –, *Untitled*, 1980, feltro grigio struttura metallica, cm 228,6 x 182,9 x 1,9, NG/Mz 101/02.
146. **Matt Mullican**, *Signs*, 1980-81, acrilico su cartone, 16 pezzi, ciascuno cm 61 x 60,5, NG/Mz 103/02.
147. **Bruce Nauman**, *Untitled*, 1968, penna su carta, cm 65 x 77, Kupferstichkabinett;
148. –, *Senza titolo*, 1971, penna e pastello su carta, due fogli, ciascuno cm 21,5 x 28,5, Kupferstichkabinett;
149. –, *Concrete Chamber with Video and Audio Deep in Earth*, 1972, cm 58,4 x 73,7, Kupferstichkabinett;
150. –, *CONVENTIONAL/WARFARE*, 1973, cm 12 x 72, Kupferstichkabinett.
151. **Dennis Oppenheim**, *Salt Flat*, 1968, fotocollage, cm 101 x 76, NG/Mz 105/02;
152. –, *Diphtheria/Antrax*, 1969, fotocollage, cm 102 x 80 cm, NG/Mz 104/02.
153. **Panamarenko**, *No. 2 Armored Motor 12 V 14 Amp*, 1969, plexiglas con motore, cavi, cm 12 x 30 x 37, NG/Mz 106/02.
154. **Giulio Paolini**, *Apoteosi di Omero*, 1973, fotomontaggio, 32 pezzi, ciascuno 30 x 24, NG/Mz 107/02;
155. –, *Houtfleur*, 1969/71, collage in cartone, con tela, cm 80 x 80, NG/Mz 108/02.
156. **Giuseppe Penone**, *Rovesciare i propri occhi*, 1970, fotografia ai sali d'argento, cm 40 x 30, NG/Mz 109/02;
157. –, *Il pelo come l'unghia e la pelle occupa spazio*, 1972-73, fotomontaggio, 5 pezzi, ciascuno 12,5 x 24, NG/Mz 111/02;
158. –, *Soffio di foglie*, 1979, bronzo e legno, cm 35 x 80/160 x 790 x 350, NG/Mz 110/02.

159. **Herman Pitz** *Ein Achtel Stellprobe auf Frau Hepp's Boden*, 1989, materiali vari, 2 pezzi, ciascuno 54 x 50 x 10/ 54 x 50 x 55, NG/Mz 112/02;
160. –, *Uta*, 1989, cemento versato in scatola di cartone, NG/Mz 113/02.
161. **David Rabinowitch**, *6 Side Bar*, 1969-73, acciaio, 8,5 cm x 98, NG/Mz 114/02.
162. **Edward Ruscha**, *Vanish*, 1974, acquarello su cartone, cm 58 x 73, Kupferstichkabinett;
163. –, *Integrity/ Incorporated*, 1981, acquarello su cartone, cm 57,5 x 73, Kupferstichkabinett.
164. **Rainer Ruthenbeck**, *Tropfen*, 1967, cartone laccato, 2 pezzi, ciascuno 35 x 23, NG/Mz 115/02.
165. **Richard Serra**, *Corner Prop*, 1983-86, acciaio, 2 pezzi: cm 140 x 86 x 6 e 195 x 86 x 6, NG/Mz 116/02.
166. **Tony Smith**, *Untitled*, 1966, acciaio, cm 58 x 85 x 50, NG/Mz 118/02;
167. –, *Model for D.C.*, 1969 ca., cartone dipinto, NG/Mz 117/02.
168. **Robert Smithson**, *Ruhrgebiet (Oberhausen)*, 1969, lavoro fotografico, cm 70 x 100, NG/Mz 119/02.
169. **Keith Sonnier**, *Still*, 1970, lavoro fotografico, 3 pezzi, ciascuno cm 50 x 60, NG/Mz 120/02.
170. –, *FA*, 1969-74, neon, cm 190,5 x 180,3, NG/Mz 122/02.
171. **William Wegman**, *Two Dogs with Candles*, 1977, fotomontaggio, cm 50 x 40, NG/Mz 123/02;
172. –, *Man Ray with Soup Cans*, 1978, fotomontaggio, cm 40 x 50, NG/Mz 124/02.
173. **Lawrence Weiner**, *A Sound Grown Softer (diminuendo)*, 1972, scritta a muro dimensioni variabili con certificato, NB/Mz 127/02;
174. –, *And There Were None*, 1971, scritta a muro dimensioni variabili con certificato, NG/Mz 12/02;
175. –, *Hydrogen with Water, Gypsum with Water Wine with Water (and so on)*, 1989, scritta a muro dimensioni variabili con certificato, NG/Mz 128/02.

Allegato 6

Tommaso Trini

Tutto. La Collezione Ubiqua

fonte: archivio personale di Egidio Marzona (Berlino)

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. E' 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: "E' 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

E' 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.

E' a questo punto che McLuhan si pone l'interrogativo "Che il tatto sia, non solo contatto di pelle con le cose, ma la vita stessa delle cose nella mente?" E' 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. E' facile osservarla nel segno X, ma possiamo scorgerla 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". E' 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 nuovi 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. E' 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.

E' 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 scultoreo interviene quanto la riflessione intellettuale vuole avanzare nei misteri delle simmetrie e del doppio, ai bordi dell'identità. Perché insistere tanto su tale medium? E' 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, 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 durono 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. E’ 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....

(Tommaso Trini)

Marzona

(“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.”)

(“I always sought to find trailblazing artists who were also members of these groups, such as Kaltenbach, Bladen or Bollinger, who are all but forgotten today (...) because these people actually made very, very good art, but were never successful in the market in spite of their great significance for the movement”)

(“It continues to grow because I strive to fill the gaps”)

(“It is an art which quite necessarily involves the recipient as transformer”)

Allegato 7

Apparato interviste

1. Andreas Hapkemeyer. Bolzano, 7 ottobre 2009	p. 245
2. Antonio Lampis. Ottobre 2009	p. 250
3. Egidio Marzona. Berlino, 18 novembre 2009	p. 252
4. Egidio Marzona. Berlino, 26 novembre 2009	p. 256
5. Bruce Nauman	p. 259
6. Lorenzo Missoni. Luglio 2010	p. 262
7. Maria Gloria Biccocchi. Novembre-dicembre 2010	p. 265
8. Thomas Kellein. Febbraio 2012	p. 270
9. Paolo Minetti. Febbraio-marzo 2012	p. 272

1. Intervista ad Andreas Hapkemeyer

Direttore Museion tra il 2001 ed il 2002

Bolzano 7 ottobre 2009

Potrebbe introdurre la vicenda legata al mancato acquisto della collezione Marzona?

AH: La vicenda di Marzona risale a circa dieci anni fa (2001) e l'avevo seguita io per conto del Museion; poi ho lasciato la direzione e il museo, ci sono stati due traslochi quindi parte dei materiali sono irreperibili: una parte l'ho buttata via io stesso, una parte si trova negli archivi. Poi mi sono informato: i pareri allora scritti non possono essere consultati. Io francamente non sapevo, credevo fosse una cosa a discrezione. Quindi soltanto i pareri di situazioni che sono finite positivamente sono accessibili, mentre i pareri che si sono conclusi negativamente restano inaccessibili.

Per spiegare la situazione, dato che lei non la può sapere, io ero colui che era pro. Conoscevo Marzona da un certo tempo e avevo capito che lui aveva intenzione di vendere almeno parte della collezione. Lampis era contro e anche il mio allora direttore (Siena): io allora stavo passando da vicedirettore a direttore. Credevo che questo acquisto rappresentasse la possibilità per il Museo di farsi una certa base dalla quale poi operare anche nel futuro, mentre Lampis dall'alto della sua esperienza con la politica aveva detto "Se noi facciamo questa spesa io poi ti assicuro che la Provincia non darà più soldi. E' 'roba storica' e poi non si va più avanti". Quindi questo era il dissenso.

Perché la Collezione di Marzona?

AH: Noi avevamo già una forte componente che io avevo chiamato Language in Art. Quindi la presenza del linguaggio in arte: questo poteva spaziare dalla poesia visuale concreta a posizioni di Fluxus, concettuali e così via. La mia idea era quella di creare un centro che indagasse sull'impiego del linguaggio nell'arte contemporanea. Io avevo questa idea di un posizionamento del museo, dicevo sempre che bisognava dare un volto al museo, non bastava dire "noi facciamo il contemporaneo". L'idea era noi siamo questi e siamo diversi da Rovereto, Modena, Bologna, Salisburgo, Graz e così via. Al tempo furono scritti diversi pareri, la Provincia aveva accolto favorevolmente questa occasione. Marzona aveva chiesto 12 milioni di Marchi e la Provincia gliene aveva messi a disposizione 10 con la possibilità di ridurre il numero di opere. Poi c'è stata una seduta in giunta in cui io e l'allora direttore abbiamo difeso posizioni diverse. E' stato un disastro perché arrivano due del museo e uno parlava a favore e uno contro. Però devo dire che

anche Marzona ha giocato un ruolo molto ambiguo. Io ancora oggi non sono riuscito a capire se lui ci ha utilizzati perché aveva un'offerta a Berlino e una qui. Marzona affermava "Io avrei molto piacere, dato che sono di origini italiane, se riuscissi a piazzare la collezione qui". Ma chiaramente Berlino è Berlino. Quindi non sono riuscito a capire se lui ci ha utilizzati per costringere i berlinesi ad agire più in fretta, sostenendo "a Bolzano hanno già messo a disposizione i soldi : o voi decidete o io me ne vado". Per questo son rimasto male anche con lui stesso. E' un furbo...

Ancora non l'ho incontrato...

AH: Ah è molto simpatico, sa molte cose. E' il tipo del collezionista colto, addicted, il che non vuol dire che non bada ai soldi. Però è anche uno che, a differenza di tanti collezionisti di oggi, è un profondo conoscitore della situazione che ha raccolto. Conosce veramente bene il concettuale.

C'erano due pareri: uno chiesto dall'assessore di lingua tedesca all'allora direttore del Museo di Vienna che aveva scritto un parere molto positivo e un altro di Finarte richiesto da Lampis che era abbastanza negativo. "Tutta roba piccola, vale poco, il tipo è un uomo d'affari". Se la cultura è a favore è capace di convincere la Provincia, ma se c'è una spaccatura è difficile che si riesca a convincere.

Potrebbe descrivermi il Museion come istituzione, la sua storia e la sua collezione?

AH: Il Museion aveva una collocazione provvisoria però si sapeva che si sarebbe costruito questo edificio. Già a metà degli anni '90 avevo iniziato a raccogliere opere relative all'arte concettuale, anche poesia visiva. Negli anni ci è arrivata la collezione Della Grazia, un collezionista di Monza che aveva messo insieme una collezione molto grande proprio di poesia visiva, concettuale e Fluxus. Una collezione specializzata che ci ha dato in comodato d'uso per venti anni: a noi sono andate le opere, al Mart invece la biblioteca con libri originali del Futurismo, Costruttivismo e così via. E' una collezione di circa 2000 pezzi, talmente tanti che ti schiacciano. Sono attualmente visibili (nella Biblioteca del museo, alloggiati in strutture movibili) una parte dei disegni e se ne può cogliere un aspetto.

Come è cambiato il Museion oggi?

AH: C'è stato un cambio di sede; allora era un'associazione ora è una Fondazione composta dall' Associazione Museion che riunisce circa 40 privati e dalla Provincia. Alla fine del 2006, inizio 2007 è stata chiamata una nuova direttrice Corine Diserens che ha

messo in moto questa struttura e ha fatto la prima mostra. Poi c'è stato un 'patatrac': la famosa rana (Kippenbergher) poi anche problemi di economia. E' stata licenziata e ora Letizia Ragaglia è direttrice, la quale prima era stata curatrice.

Come iniziò la vicenda Marzona: fu il collezionista a contattare il Museion?

AH: C'era un contatto da anni: lui aveva prestato varie opere per nostre mostre. L'ho conosciuto nel 1992, in occasione di una mostra che stavamo organizzando su Weiner...

Marzona sembra molto generoso con i prestiti...

AH: Sì è vero... molto informale. Io avevo capito che lui voleva vendere una parte della collezione e allora mi sono detto perché non possiamo partecipare anche noi e così è iniziato questo dialogo. Poi lui è venuto a parlare con il direttore, l'idea è piaciuta e siamo arrivati abbastanza lontano e la giunta è arrivata a decidere di stanziare 10 milioni di marchi.

Altri protagonisti nella vicenda oltre a Marzona, lei e Lampis?

AH: Siena, allora direttore e primo direttore di Museion. Siamo andati insieme a trovare Marzona e lui all'inizio ne era molto innamorato: "è un uomo di cultura". Però poi penso che non gli sia piaciuto che avessi iniziato io questo contatto, sono sempre questa gelosie: inizio io, inizi tu, se inizio io va bene se inizi tu no. Inoltre l'idea della specializzazione che ho sempre difeso non era amata da tutti. Inoltre la collezione Marzona era sugli anni '60, '70 e forse '80 e c'era chi, come Lampis, obiettava che si trattasse di opere storiche, ma a mio avviso è proprio quello che ci manca tuttora: una base storica dalla quale poi operare.

Oltre alla collezione Dalla Grazia, quali altre collezioni ci sono?

AH: Una parte portata dalla Ragaglia, poi la collezione Paini (sempre in comodato d'uso), inoltre il museo ha acquistato con fondi della Provincia.

Quante opere ci sono in totale?

AH: Non glielo so dire, ma il valore è qualcosa come 7 miliardi.

Potrebbe ricostruire la fasi della vicenda?

AH: Più precisamente di quello che le ho detto no. Una volta saputo che Marzona voleva vendere ho proposto l'acquisto al direttore e siamo andati a fargli visita a

Verzegniss. Poi nel 2000 siamo andati a vedere la mostra all'Hamburger Bahnhof. Quando Marzona ha visto che era nata una discussione è rimasto offeso "Insomma io qui propongo delle opere e parlano male di me, dicono che la collezione non vale niente e che io voglio fare affari". Penso che sia rimasto veramente un pò offeso. Non è del tutto inverosimile che lui voleva che la sua collezione finisse in Italia ma Berlino è Berlino e lui vive lì. La sua collezione è fatta di opere piccole, fragili. A Berlino forse è rimasto schiacciato dalle altre collezioni (Vedi Flick), mentre qui avrebbe fatto la parte del leone.

Come mai allora non si è rivolto ad altri musei italiani?

AH: Lui sapeva la direzione che intendevo seguire. C'era una sorta di affinità e sapeva anche in quale considerazione avremmo tenuto i lavori.

E' una prassi che si richieda un'expertise?

AH: Era un grande acquisto. I politici dicevano "Va bene. Ma chi mi dice che è davvero così importante? Chi mi dice che il prezzo è adeguato?". Quindi sono state richieste due expertises che non combaciavano. Lei sa che qui abbiamo due assessorati, uno in lingua tedesca e uno in lingua italiana. Mentre l'assessorato di lingua tedesca era pro, quello in lingua italiana era contro. La cosa strana è che Lampis di solito è uno aperto, l'assessore di lingua tedesca si era convinto che era una cosa da fare. Lampis aveva chiesto a (non si ricorda il nome) di Finarte, che si era dimostrato piuttosto incompetente della materia.

Quindi pareri discordanti e assessorato spaccato...

AH: Anche internamente al Museo c'era chi era contro nel consiglio di amministrazione. "Sono opere storiche, sono piccole". Ma io sostenevo che è la sostanza di un lavoro concettuale a contare, che può essere anche piccolo ma avere la capacità di dire. Chiaramente uno può sostenere che si deve iniziare la collezione dall'oggi: anche il Moma negli anni '30 aveva iniziato la collezione basandosi sull' 'oggi', quindi abbandonando l'idea di andare indietro. Ma ci sono molti modi di giudicare la cosa.

Marzona quando la Provincia gli disse 12 milioni no, te ne diamo 10, come reagì?

AH: Disse che andava bene e che avrebbe ceduto meno opere. Non è che questa discesa di prezzo avesse stroncato le trattative.

Marzona acquista anche interi archivi: a voi aveva proposto anche questi?

AH: Non, solo opere. Saranno state 100-130. C'erano i grandi nomi: Kosuth, Weiner, Baldessari, Long, Gilbert and George, Kounellis e anche americani meno conosciuti.

Un parere, anche se in parte me l'ha già fornito, sulla collezione nel suo insieme?

AH: Io ero favorevole all'acquisto. Sarebbe stata la grande chance anziché arrampicarsi lentamente, di fare un salto repentino.

E' chiaro che attorno al 2000-2001 Marzona intendesse dare una collocazione istituzionale alla sua collezione e cercò di promuoverla organizzando diverse mostre tra cui quella a Villa Manin...

AH: Sì ci aveva invitati. Io sono andato dopo e lui si è offeso un pò. Penso che lui volesse che la collezione finisse a Berlino. Era anche in trattative con Bielefeld, con il direttore T. Kellein con il quale peraltro aveva organizzato la mostra a Villa Manin e due cataloghi. Kellein è rimasto deluso dopo tutto quel lavoro, loro non sapevano che era in trattative con noi.

2. Intervista scritta ad Antonio Lampis

Assistente Assessore Ripartizione italiana dott. Luigi Cigolla
ottobre 2009

Mi potrebbe descrivere il ruolo da lei ricoperto nel 2001?

AL: Dal 1997 sono direttore della ripartizione 15 (Cultura Italiana) della Provincia Autonoma di Bolzano- Alto Adige (La provincia di Bolzano ha tre assessorati alla cultura, uno per ogni lingua storica del territorio). Altre info su di me in <http://xoomer.virgilio.it/alampis/>

Vorrei che mi illustrasse la procedura standard di avviamento delle pratiche per questo genere di casi - acquisizione di un patrimonio artistico- da parte del Suo Assessorato ovvero da parte di un ente pubblico di una Regione a statuto speciale. Ad esempio come si decide a chi commissionare le relazioni tecniche, chi le legge, come viene decisa la cosa, se viene coinvolto il Ministero centrale...

AL: La Giunta provinciale, informata della proposta di vendita, chiese agli assessori alla cultura un loro parere sul prezzo e sull'opportunità dell'acquisto e l'acquisizione di due diverse stime. Una fu richiesta a Finarte..

Prima di tutto: quali furono secondo lei le motivazioni che spinsero Marzona a rivolgersi al Museion? Marzona sembra volere fortemente una presenza in Italia... si veda l'Art Park di Verzegnis...

AL: Marzona dichiarò alla stampa di voler comprare del nuovo e quindi cedere la pregressa collezione. La proposta fu fatta anche in altri territori italiani e non.

Potrebbe ricostruire come si svolse la vicenda in tutte le sue varie fasi e i protagonisti coinvolti?

AL:Proposta alla giunta, discussione nel collegio, dibattito sulla stampa, più o meno approfondito .. (spesso meno..)

Che differenze ci sono a suo avviso tra come è stata diramata l'informazione da parte degli organi di stampa rispetto a come effettivamente si svolse il tutto?

AL: La stampa non ha che raccolto impressioni di esponenti del mondo culturale locale, nessuno ha fatto una semplice piccola inchiesta su cosa avveniva per la medesima trattativa a Berlino o dove vi erano state analoghe offerte.

Un suo parere sulla collezione Marzona nel suo insieme.

AL: Ottimo archivio, qualche pezzo notevole , il resto di media importanza. La collezione risponde a criteri privati e per questo non adatta a mio avviso per una istituzione museale, men che meno per accompagnare la nascita di un Nuovo Museo.

A posteriori, crede che il Museion abbia sbagliato a non acquisire la collezione?

AL: Museion ha fatto benissimo a non impegnare tante risorse per una collezione già preconfezionata e costruita secondo un gusto personale, per quanto buono potesse essere. Lo stesso comitato artistico di Museion nel 2002 fu frettolosamente confrontato con l'ipotesi d'acquisto con informazioni sommarie e volte a far credere che la giunta provinciale avesse già deciso e stanziato il budget.. La seppur problematica direzione di Corinne Diserens ha fatto acquisti ottimi, scegliendo pezzo per pezzo per completare la già buona collezione esistente, con trattative mirate.

La questione finanziaria: a quanto era stata stimata la collezione Marzona? Era lo stesso prezzo che chiedeva il collezionista: più alto, più basso? C'è stata una trattativa?

AL: Mi pare otto miliardi di Lire, ma è un aspetto che non mi ha mai interessato. Ritengo che un museo debba comprare pezzo per pezzo e non intere collezioni. Soprattutto se sta muovendo i primi passi in una nuova configurazione e in una nuova sede. La posizione è stata ben descritta dall'allora assessore Cigolla su quotidiano alto adige del 26 marzo 2002.

Mi potrebbe descrivere i motivi della stroncatura da parte di Finarte?

AL: Li potrà sapere, meglio che da me, direttamente da Riccardo Cebulli. veda il suo parere a corredo dell'articolo (nota 1).

3. Intervista a Egidio Marzona

Berlino 18 novembre 2009

Vorrei iniziare affrontando la tematica del progetto di Verzeznis....

EM: A Verzeznis ci sono opere all'interno e all'esterno della mia casa. Per esempio Sol LeWitt ha realizzato dei *wall paintings*, anche Richard Long ne ha fatto uno. L'idea era quella di istituire un centro di studi a Verzeznis insieme al parco di sculture ma ho abbandonato dal momento che in Italia ho avuto pessime esperienze con i politici. La mia idea era quella di favorire gli studi, di essere di aiuto perché i politici rappresentano una parte ma ci sono anche molte altre persone interessate all'arte. Ho avuto anche esperienze molto positive con il progetto di sculture: non ho mai avuto vandalismo. In Italia c'è questa tradizione: c'è molto rispetto da parte della comunità e mi piace questo atteggiamento.

Avevo appreso questa idea del centro di studi a Verzeznis nel video che avete girato insieme a Giampaolo Penco. Dunque cosa successe? Cosa le fece cambiare direzione?

EM: Ho parlato con il signor. Lieman, amico e direttore del Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK). Gli dissi "Ho questa idea: posso farla con voi in Italia come una sorta di dependence?" e mi sentii rispondere "abbiamo questo istituto tedesco di cultura, Villa Romana, ma pensiamo sia meglio realizzare il centro di studi a Berlino perché ci sono molti artisti, molte università. Si tratterebbe di un posto migliore per un centro di questo tipo". In effetti Berlino è la città degli artisti: economica e sexy. Conosco grandi collezionisti americani che posseggono un appartamento qui e ci vengono ogni due mesi. In un certo senso Berlino oggi è quasi più importante di New York per la scena artistica.

Quest'anno ci sono stati dei cambiamenti ai vertici del SPK: un nuovo direttore, un nuovo presidente. Così ora si deve iniziare nuovamente a parlare. Per questa ragione non sono del tutto sicuro di realizzare il centro studi a Berlino, ma diciamo al 90%.

Ha affermato di avere vissuto delle brutte esperienze in Italia. Si stava riferendo alle vicende legate all'affare Museion?

EM: La discussione iniziò prima perché avevo questa idea - anche Agnes Kohlmeyer era coinvolta - di offrire la mia collezione come dono a Trieste. Questo fu l'inizio. Illy però non voleva questo perché anche lui era molto coinvolto con il mondo dell'arte: sponsor della Biennale, membro - come me - del board del P.S. 1. Forse era in competizione. Poi Andreas Hapkemeyer, ex direttore di Museion, mi disse che la città di

Bolzano stava pianificando una nuova sede per il Museo e che avrebbero avuto bisogno di una collezione come la mia. Lui era molto interessato a ciò che facevo. Poi seguì questa grande discussione. Io volevo andare avanti con l'offerta di Bolzano, anche la mia famiglia ne era felice. Allo stesso tempo anche Berlino era interessata a livello politico. Il Ministro della cultura mi fece visita diverse volte a Verzegnis per parlarne. Io restavo convinto di volere cedere la collezione a Bolzano ma poi iniziò qualcosa di veramente brutto. Tutto era stabilito ma la parte italiana fece opposizione in un brutto modo. Anche Angela Vettese, il critico del Sole24Ore era a favore della collezione. Ma io non volevo che questi problemi etnici ricadessero sugli artisti così ritirai l'offerta.

Se si pensa alla questione legata al licenziamento lampo di Corine Diserens... sembra difficile trovare...

EM: ...un equilibrio. Si tratta di un equilibrio artificiale tra i due gruppi. Ho sempre pensato che l'arte potesse riunire le persone ma a volte viene strumentalizzata per lotte ed io non voglio questo. Questa in breve la mia esperienza italiana, nonostante è sempre stato un mio desiderio quello di fare qualcosa di importante perché l'Art Park è una bella cosa e adesso sta diventando persino popolare. Persone da tutto il mondo vengono a visitarlo. Ma anche in questo caso i politici non si rendono conto esattamente di quanto importante possa essere.

Come ebbe inizio il progetto di Verzegnis?

EM: Non so se conosci Konrad Fischer. Era il mio migliore amico e ho comprato i miei primi quadri da lui negli anni Sessanta. Konrad veniva spesso a Verzegnis, gli piaceva il posto, veniva per una settimana per rilassarsi e cercare funghi. Un giorno mi disse "Egidio, devi fare qualcosa qui con gli artisti perché hai tanto spazio. Facciamo qualcosa." Chiamò immediatamente Bruce Nauman. A quel tempo Nauman aveva questo grande progetto, la piramide tronca. Konrad gli chiese di poterla realizzare a Verzegnis e Bruce disse "Ok, facciamolo!". E lo abbiamo fatto.

Nauman è venuto a Verzegnis?

EM: No. Inviò un progetto e lo realizzammo. Nauman è l'unico artista a non essere stato a Verzegnis. Del resto al tempo lui non viaggiava molto. Era timido, ha cambiato un pò atteggiamento quando ha sposato Susan. A quel tempo era un cowboy. Ricordo quando fece un'installazione nella galleria di Konrad e ascoltava country music.

Nauman aveva presentato il progetto della piramide a Münster Skulptur Projekt, giusto?

EM: Sì. Ma per loro era troppo oneroso realizzarla e quindi la prendemmo noi. Konrad aveva compreso che il progetto non era libero da vincoli, era solo un progetto e noi lo realizzammo.

Quindi quello fu il primo progetto realizzato a Verzegnis...

EM: Sì, il più grande. Avevo altri lavori come un igloo di Mario Merz ma non era stato concepito appositamente per Verzegnis, e anche una scultura di Richard Serra.

Corner Prop di Richard Serra non si trova più a Verzegnis...

EM: Perché non era stato pensato appositamente per il luogo. Ora abbiamo lasciato solo progetti *site-specific*, anche le opere all'interno della mia casa. Adesso le opere di Merz e Serra sono all'Hamburger Bahnhof.

Il legame con Fischer è stato davvero fondamentale...

EM: Ha determinato e influenzato l'inizio dell'intero progetto.

Anche lei ha avuto una galleria per un certo periodo...

EM: Sì, ma solo per qualche anno: tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta, per tre anni. Era più uno spazio espositivo che una galleria commerciale. Lavoravo al tempo con Panamarenko. Ho realizzato un libro con lui ed anche tre macchine: *Meganoid*, *General Spinaxis* e tre multipli. Panamarenko era anche un amico: organizzammo insieme il mio primo viaggio in Africa.

Infatti ho trovato delle lettere indirizzate a lei da parte di Panamarenko all'interno dell'archivio alla Kunstbibliothek...

EM: C'erano molte altre lettere che sono andate perdute accidentalmente: nella casa di Verzegnis ci fu un allagamento. Anche altre corrispondenze vennero distrutte dall'acqua. Considera che l'archivio alla Kunstbibliothek è solo una minima parte. La maggior parte dell'archivio lo possiedo ancora io. Una parte si trova proprio in questa casa di Berlino: libri, corrispondenze, manoscritti, cataloghi.

Ancora tornando al caso Panamarenko. Che tipo di strategia adottava?

EM: Era più di una semplice amicizia o una partnership tra gallerista e artista. Lui aveva bisogno di me perché avevo contatti. Gli comprai anche la prima attrezzatura per realizzare video perché desiderava lavorare con il video. Poi avevo buoni contatti con l'industria aerea di Brema e conoscevo molte persone coinvolte nel campo tecnologico: batterie e così via. Questi contatti furono importanti per lui.

Ho avuto modo di visionare il libro che avete realizzato insieme. In un'immagine si vede una macchina all'interno di un hangar. Era per caso l'hangar che gli avevano messo a disposizione i Visser?

EM: Sì. Era proprio quello.

Conosceva i Visser?

EM: Ero molto vicino a Mia, la prima moglie di Martin. Lei morì molto presto, era come una seconda madre per Panamarenko. Eravamo un trio: Mia, Panamarenko e io. I Visser possedevano questa bella casa progettata da Rietveld e Van Eyck, una buona combinazione di architetti. Mia al tempo aveva una galleria ad Amsterdam-

E riguardo un'altra gallerista donna, Anny De Decker, direttrice di Wide White Space, cosa potrebbe dirmi?

EM: Anny è ancora una cara amica. Anny e il marito Bernd (Lohaus) sono cari amici. Bernd ha anche realizzato due progetti a Verzegnis, come sai. Lui è molto malato di cancro, in uno stadio terminale.

Da dove ha preso questa idea di collezionare archivi?

EM: Sono un collezionista vecchio stile. Non sono interessato solo alle opere d'arte ma anche ai processi che le hanno originate. Fin dall'inizio mi sono interessato di materiali archivistici come corrispondenze o fotografie. Inoltre potevo usarle per le mie pubblicazioni. Ho questa grande collezione di fotografie del Bauhaus. Ero molto influenzato dall'architettura perché è il background della mia famiglia. Ho iniziato ad acquistare archivi da Politi e da Trini.

4. Intervista a Egidio Marzona

Berlino 26 novembre 2009

Avrei bisogno di mettere insieme qualche informazione che magari per lei apparirà noiosa ma per la mia ricostruzione può essere utile. Quando è nato? Potrebbe parlarmi della sua famiglia...

EM: Sono nato a Bielefeld il 10 ottobre del 1944. C'era ancora la Seconda Guerra mondiale e così ho conosciuto mio padre sono quando avevo tre anni, perché lui al tempo viveva in Olanda. C'era questa tradizione nella mia famiglia che prevedeva che la donna partorisce nel suo luogo di origine, così mia madre incinta di me tornò in Germania e io nacqui dopo due o tre giorni dal suo ritorno. Sono cresciuto a Bielefeld. Frequentai la stessa scuola di mio padre, vicino al confine olandese; si trattava di una scuola cattolica, collocata all'interno di un'abbazia francescana. Era una scuola dove convergevano famiglie straniere e diplomatici. Ad esempio il mio migliore amico era figlio dell'ambasciatore colombiano, mentre quello di mio fratello era figlio dell'ambasciatore messicano. Era una scuola molto internazionale dove si studiava da subito sia il tedesco che l'inglese.

Che indirizzo scelse successivamente?

EM: Studiai ingegneria perché mio padre aveva una grande fabbrica di cemento, tegole ed elementi prefabbricati.

Come si avvicinò al mondo dell'arte?

EM: Studiai a Düsseldorf e a quel tempo, alla metà degli anni Sessanta, la città era veramente progressiva perché operavano personaggi come Beuys, Fischer e l'Accademia era molto importante. Ero molto influenzato da questa scena artistica, avevo molti amici che appartenevano a questo circolo.

Quale è stata la prima opera d'arte che ha comprato?

EM: Era il 1968 ed era un quadro di Bob Ryman. La mia famiglia era scioccata perché era un monocromo bianco. Credo che avessero pensato "sei pazzo?".

Perché era molto costoso?

EM: Mi costò 300 dollari. Oggi diresti che non è nulla ma a quel tempo erano soldi. I prezzi erano bassi anche per Twombly, Rauschenberg, Warhol. Dalla prospettiva di

oggi, potresti dire che non costavano molto, anche se c'erano opere d'arte disponibili a prezzi più bassi. Avevo più soldi dei miei amici perché la mia famiglia era abbastanza ricca. All'inizio comunque non stavo perseguendo un progetto collezionistico. La storia della collezione è abbastanza strana perché non voglio avere sempre le stesse cose. Smisi di lavorare con mio padre e aprii una galleria per un pò di tempo e poi una casa editrice. Era versata al 90% sull'arte moderna. Al tempo ero interessato a Schwitters, al Bauhaus, al dada, alla fotografia. Alla fine degli anni Ottanta misi fine all'esperienza della casa editrice. Controllai le opere d'arte che nel frattempo avevo depositato in casa e iniziai a comprare pezzi 'concentrati' perché per me collezionare non significa solo comprare artisti che mi piacciono ma è come un mosaico: pezzo a pezzo si costruisce una visione, una figura del tempo.

In un certo senso la collezione è come un'archivio...

EM: Sì è l'idea di archiviare. Ho iniziato a collezionare tutte le informazioni materiali come libri, cataloghi, fotografie; in un secondo momento ho iniziato ad essere concentrato con l'intento di definire il profilo della collezione. L'idea è quella di costruire una sorta di enciclopedia del tempo, di tutti gli -ismi del Novecento. Diciamo che termina negli anni Novanta con la grande esplosione del mondo dell'arte.

Quindi non ti interessi degli ultimi sviluppi dell'arte?

EM: Sì e talvolta compro opere. Ma dal mio punto di vista oggi l'arte ha molto a che vedere con il sensazionalismo, inoltre c'è troppa offerta. A Berlino ci sono centinaia di gallerie e seguirle tutte è impossibile. Sono sicuro che esistono ottimi artisti che producono ottima arte ma trovarli è diventato più difficile. Era molto più facile negli anni Sessanta, era come una famiglia. C'era un piccolo gruppo di collezionisti e di gallerie: in tutto il mondo al massimo 200 persone.

In questi giorni sto lavorando sull'archivio Bicocchi. Come trovi questo genere di archivi?

EM: Ho comprato molto in Italia: Toselli, Sperone, Paolo Minetti a Genova. Conosco molte persone e compio molte ricerche. Da Maria Gloria ho comprato anche delle opere oltre ai documenti. Ho comprato molto anche da Trini.

E per quanto riguarda Ronald Bladen?

EM: Ho comprato l'archivio ed alcune grandi sculture. Questa è una storia divertente. Incontrai Bladen negli anni Sessanta, mentre stava lavorando ad un progetto con Schmeela a Düsseldorf. Il suo lavoro fu esposto anche a Documenta 4. Bladen morì nel 1988. Quando iniziai ad occuparmi della casa editrice, stavo cercando sculture oppure opere di Bladen a New York, oppure speravo di trovare l'*estate*, ma nessun sapeva dove fosse, cosa fosse successo. Tutti gli artisti Lawrence Weiner, Sol LeWitt mi dicevano che era una sorta di eroe negli anni Sessanta. Bladen era una sorta di padre per i minimalisti - anche per Donald Judd e Richard Serra - perché era più vecchio di loro. Bladen era anche una persona 'social': suonava il sassofono in una jazz band. La prima mostra minimalista aveva avuto luogo nel 1965 a The Hague. Esponevano Bladen, Judd, Andre, Sol, Mangold.

Ci fu un'asta all'interno della quale si vendeva un disegno di Bladen, molto economico, ed io stavo cercando di ottenerlo. Nella prima fila, c'era una signora che stava tentando la mia stessa operazione. Era l'unica a controbattere le mie offerte, alla fine dell'asta notai che era la moglie di Lawrence Weiner. Le persone di quella generazione era veramente affascinate da Bladen, compreso gli altri artisti. Ricevetti l'informazione da un giovane gallerista che conosceva la moglie di Bladen, la quale ovviamente aveva un altro cognome. Andai a visitarla e comprai moltissimi disegni. Due mesi dopo andai nuovamente a New York e iniziai a comprare grandi sculture. Si trattò di un trasporto eccezionale di queste sculture giganti in viaggio verso l'Europa. Arrivarono accompagnate da Connie, la vedova di Bladen, ed alcuni assistenti dell'artista. Erano molto fragili come sculture, perché sono fatte in legno, con una struttura molto complicata all'interno - come il corpo umano.

Nel 1996 ci fu una grande mostra ospitata presso la Kunsthalle di Bielefeld, e realizzammo anche un catalogo sotto forma di sketch book. A quel tempo ero coinvolto nel P.S.1 così Alanna Heiss ebbe l'idea di far viaggiare la mostra anche a New York. Continuai ad acquisire sculture, modelli e tanti disegni.

Ha donato delle opere anche alla Kunsthalle di Bielefeld?

EM: Sì. C'è una grande scultura di Sol LeWitt, simile a quella che ho collocato a Verzeichnis, ed alcuni dipinti di Konrad Lueg (Fischer). Poi ho realizzato due mostre con opere della mia collezione: una nel 1990 e una nel 2001.

5. Intervista scritta a Bruce Nauman

autore di *Truncated Pyramid Room*

luglio 2010

1. *Could you trace the genealogy of the Pyramid and its links to your environmental production?*

2. *Could you tell me how you arrived at submitting this project for Munster Skulptur Projecte in 1987? What did you show to the curator of the show: a drawing? A model?*

3. *Why did they reject it?*

4. *The role of Konrad Fischer as intermediary between you and the collector Egidio Marzona.*

5. *Is it true that Fischer phoned you from Verzegnis to ask the permission to realize the pyramid there?*

6. *your involvement in the project*

7. *Have you ever visited Verzegnis to see the realization of your project?*

8. *Have you choose the site in which install it?*

Nota: risposte di Bruce Nauman riferite via e-mail dalla sua assistente Juliet Myers, 15 luglio 2010.

Hello Eleonora,

OK! Please see attached page from the catalogue raisonné, published by the Walker Art Center in 1994 - # 465 *Truncated Pyramid Room*, the proper date for the piece is: 1982-1990.

Here's what Jefe says in response to your questions...

1. In the 70s and 80s he was interested in the triangular configuration and how it disconcerts and discombobulates the viewer to be inside such a space - *Yellow Room (Triangular)*, 1973; *Triangle Room*, 1978/1980; *Untitled (Equilateral Triangle)*, 1980. In the case of the proposal for Münster and another unrealized triangular piece proposed for St. Louis, MO - one of the considerations in the creation of an outdoor space was the safety of the public and especially women. The idea being that an enclosed space might be a place where a rape could occur. Bruce cut the doors in the works in such a way that they "look" into

the corners of the space so that the interior is open and nothing is hidden from view.

2. Kaspar Koenig asked Bruce to submit an idea for Münster Skulptur Projecte. Bruce sent a drawing to illustrate his proposed project. But the piece was not realized because there was not enough money to build it or perhaps because the original site was ultimately not available. Bruce does not remember exactly why the project was canceled.

3. Konrad Fischer was the facilitator for the negotiations both with Münster and with the collector in Verzegnis.

4. Probably Konrad did call from Verzegnis to ask Bruce if the piece could be realized there. Konrad loved telephone conversations with Bruce.

5. Bruce's involvement in the project was minimal and long distance. He never visited the site but based his decision on a paste-up collage that Konrad sent him of what *Truncated Pyramid Room* would look like in the proposed Verzegnis location.

I hope this is helpful to you dear Eleonora! Big Jefe and I send love and best wishes to you,

Juliet Myers



444
Three Caribou 1998
 photographs, tape, cardboard
 7 x 7 x 7 in. (17.8 x 17.8 x 17.8 cm)
 Courtesy Leo Castelli Gallery, New York

NOTES: This montage was made from several of the many black-and-white photographs of animal sculpture forms that Nauman used to design photographic studies for the monumental sculpture 442. See discussion of related works in 478.



445
Truncated Pyramid Room 1982–1990
 concrete, quartz lamps
 h., 236 1/2 in. (602 cm); w. 356 1/2 in. (900 cm) each side
 Collection Egidio Marziana, Villa di Verzegnis, Italy

PROVENANCE: (Dorisle Konrad Fischer, Düsseldorf)
NOTES: this outdoor sculpture is a three-sided pyramid with the top removed and large rectangular doorways on each wall. It is illuminated day and night by lamps on each interior wall and is related to the many works Nauman has made that incorporate yellow light and/or triangular spaces, both of which he finds disorienting. (See 443 for a list of these works.) A drawing (Drawings, no. 401) and blueprints for this work were made in 1982 for a sculpture project in Münster, West Germany, but it was not built at that time.



446
Anthro/Socio (Rinde Facing Camera) 1991
 six videoptic players, six color monitors, three video projectors, six videoflex (color, sound)
 dimensions variable
 Collection Yvonne Hombler, Courtesy Yvonne Hombler Art Foundation, Toronto

PROVENANCE: (Leo Castelli Gallery, New York, and Sperone Westwater, New York)
NOTES: This installation consists of three pairs of stacked monitors and three floor-to-ceiling wall projectors, all presenting images of the bust of the performance artist Rinde Eckert, some right side up, some upside down, in three separate videos. Eckert, a trained singer, chants three sets of phrases continuously and directly to the camera: "Feed Me/Ed Me/Anthropology," "Help Me/Hurt Me/Sociology," and "Feed Me, Help Me, Eat Me, Hurt Me." The videos are played nonsynchronously and at high volume so that many voices seem to fill the darkened exhibition space—and sometimes the spaces beyond (as in its first installation in the exhibition "DISLOCATIONS" at the Museum of Modern Art, New York, in 1991). In its use of vocal excrement and inverted close-ups, the work relates to the series of Neo-Historical installations of 1990 and 1991 (see 454). Nauman used changed phrases in two earlier audio pieces, *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1973) and *One Hundred/Live and Die* (see 302), and used texts such as "Help Me/Hurt Me" in a number of other works (see discussion in 234). See also the 1990 drawing *Ed Me, Feed Me, Help Me, Eat Me, Hurt Me*, charcoal, graphite, and tape on placed paper, 46 1/2 x 62 1/2 in. (118.4 x 157.9 cm), Courtesy Daniel Weinberg Gallery, San Francisco.
EXHIBITIONS: Solo: Yvonne Hombler Art Foundation, Toronto, 1992. Group: Museum of Modern Art, New York, 1991, pp. 12–13, 65, 68–69.



447
Four Deer 1991
 photographs, tape
 75 x 42 in. (190.5 x 106.7 cm)
 Courtesy Leo Castelli Gallery, New York

NOTES: The four photographs in this montage were among those Nauman had the photographer Donald Woodman take of the polystyrene foam sculpture forms of 1986, a sculpture that itself is a model for the bronze *Animal Pyramid* (442) commissioned by the Des Moines Art Center. Nauman continued to use the different views of these animals in subsequent photographic works (see discussion in 478). See also 478.

Catalogo ragionato dell'artista (1994), l'opera di Verzegnis è la numero 465.

6. Intervista scritta a Lorenzo Missoni

Artista-curatore della mostra *Nonno Padre Figlio*

luglio 2010

Come ha conosciuto Egidio Marzona?

LM: Ho conosciuto Egidio alla Galleria TAG agli inizi degli anni 90.

La TAG era uno spazio per l'arte contemporanea attivo in quel periodo a Udine dove orbitavano diversi artisti della scena milanese come: Bernhard Rudiger, Liliana Moro, Vincenzo Cabiati, Mario Airò e Maurizio Cattelan. Egidio Marzona, durante le sue permanenze in Friuli, passava spesso in galleria ed in seguito ha iniziato anche a visitare il mio studio. Quando la prima sede della TAG è stata chiusa Leonardo Gementi (gallerista) ed io, abbiamo allestito nel mio studio alcune opere degli artisti che all'epoca lavoravano con la galleria. In quell'occasione Egidio ha iniziato a collezionare i miei lavori.

Come è nata l'idea della mostra Nonno Padre Figlio: Marcel Duchamp, Carl Andre, Lorenzo Missoni (Palazzo Frisacco, Tolmezzo, 1997)? Chi ne era il curatore?

LM: Egidio mi ha proposto questa mostra suggerendo il titolo e la figura del "nonno" lasciando a me la scelta del padre potendo attingere alla sua vasta collezione. Io ho scelto Carl Andre perché avevo bisogno di un'artista con un linguaggio completamente diverso da quello mio e di Duchamp, che fosse al tempo stesso monumentale e discreto. La scelta dei lavori, la riorganizzazione dello spazio di Palazzo Frisacco e l'allestimento sono stati completamente curati da me.

Il titolo della mostra suggerisce un'idea di famiglia, di filiazione, una sorta di passaggio del testimone: lei vede una relazione tra il suo lavoro e quello di Duchamp e di Andre?

LM: Con entrambi gli artisti penso di avere un grosso debito. A Duchamp devo senza dubbio il gusto ironico, l'amore per gli oggetti familiari e per i giochi sul linguaggio; a Carl Andre il rigore formale e l'amore per la semplicità.

Potrebbe descrivere l'allestimento...

LM: Nel primo progetto per "nonno, padre e figlio" avevo pensato di allestire lo spazio come se fosse una casa. Mi piaceva l'idea di ricreare un ambiente domestico in cui inserire le opere per sottolineare il rapporto tra arte e vita. Questo progetto, però, ha incontrato delle difficoltà di carattere pratico: era troppo complicato e dispendioso

arredare le sale di Palazzo Frisacco, perciò ho elaborato un secondo e più semplice allestimento. La mostra cominciava con un mio lavoro messo nell'atrio al piano terreno di Palazzo Frisacco, si trattava di una bicicletta a due piani. Questa opera (rouxell & dubois) non dava l'idea di essere installata ma piuttosto di essere semplicemente parcheggiata, appoggiata ad un muro. Al primo piano, nelle quattro sale dello spazio espositivo, sono stati allestiti i lavori di Duchamp, Andre ed i miei cercando di metterli in relazione tra di loro. Visto che, sia le opere di Duchamp che le mie utilizzavano media e linguaggi sempre differenti, Andre, con i suoi pavimenti, ha funzionato da perfetto collante misurando lo spazio e portando quell'ordine di cui sentivo il bisogno nella vicinanza tra i miei lavori e quelli del "nonno".

Ho utilizzato dei tavoli bianchi dall'essenziale design che fungevano da base per alcune sculture mentre altre opere erano attaccate alle pareti o adagate al pavimento. Ho fatto molta attenzione all'equilibrio dei lavori all'interno delle singole sale e anche ai passaggi e agli scorci tra uno spazio e l'altro. La grande sala centrale, alla quale avevo tolto le pesanti tende di velluto verde e i binari per attaccare i quadri, era delimitata alle estremità da due grandi porte finestra ed era inondata di luce che le leggere tende bianche filtravano avvolgendo sculture e disegni.

Era stato prodotto un catalogo? Che formato aveva?

LM: Il catalogo della mostra è stato fatto come un mazzo di carte da gioco contenute in una scatola di plastica. Le carte hanno sul dorso il classico motivo geometrico floreale mentre, sul lato opposto, hanno trovato spazio testi ed immagini.

A chi è venuta l'idea per questo formato?

LM: A Egidio.

Che tipo di ricezione o risonanza ha avuto la mostra a livello di pubblico?

LM: E' stata una mostra visitata e recensita ma prevalentemente sulla stampa locale.

Lei è friulano: un giudizio sul progetto dell'Art Park.

LM: Trovo che il parco di Villa di Verzegnis sia un progetto molto interessante purtroppo poco capito e per nulla incentivato dalle amministrazioni locali.

Ha visitato anche la mostra, sempre organizzata a Palazzo Frisacco, Terre Altre nel 2000?

LM: No, non l'ho vista.

7. Intervista scritta a Maria Gloria Bicocchi

Direttrice art/tapes/22

novembre-dicembre 2010

Il suo fondo di corrispondenze conservato oggi a Berlino è l'unico che Marzona ha deciso di lasciare integro, anche perché facente capo ad un unico progetto, quello della galleria fiorentina da te diretta, art/tapes/22. Lei saprà che Marzona ha acquisito negli anni diversi fondi di provenienze diverse: da Trini, Politi ecc. Il suo però è rimasto intatto e occupa due scatoloni che recano sul dorso la scritta "Maria Gloria Bicocchi" con l'intervallo alfabetico che contengono. Quindi all'interno la suddivisione che si incontra è per artista artista dove ciascuno ha una sua busta che contiene i relativi scambi...

MGB: E' quello che non ha fatto la Biennale quando ho donato i materiali che riguardavano ciascun artista: recensioni, saggi, articoli da riviste. L'originale suddivisione non è stata preservata.

Quindi era proprio l'ordinamento che gli aveva dato in origine lo stesso che si incontra ancora oggi in archivio...

MGB: Non ho visto l'archivio ma presumo di sì, certo. Ma sai, io tenevo la corrispondenza che scambiavo con gli artisti come delle lettere di famiglia, in realtà io non ho mai avuto il senso dell'organizzazione professionale. La mia è stata un'avventura di vita. Quindi quando queste lettere arrivavano venivano messe in dei foldings: certo c'era la cartellina 'Acconci', la cartellina 'Palestine', sicuro. E anche per rispondere erano messe in ordine cronologico: quelle che arrivavano ultime venivano messe sopra alle altre!

Non c'è mai stata nessuna "professionalità" in senso riduttivo, negativo, anche quando si realizzavano i video. Quando si lavorava con gli artisti, erano davvero entusiasti, anche perché da noi non c'era il tecnico con il camice bianco che diceva "It's five o'clock, let's stop it!". Si andava avanti fino alla mattina all'alba. Era un tu per tu con l'artista. Non solo io ma anche i tecnici, tra cui il giovanissimo Bill Viola. La mia casa era al piano di sopra, al pianoterra, prima di art/tapes/22, c'era un grandissimo magazzino per i vestiti di bambini. Quando abbiamo preso la casa noi, il magazzino si è spostato altrove perché non potevano più parcheggiare nella strada e mi sono ritrovata con la disponibilità di questo spazio enorme. E quindi era veramente un percorso di vita, casa-laboratorio... Tanto è vero che poi gli incontri proseguivano in estate a casa nostra in Maremma, la famosa Santa Teresa.

Come ha conosciuto Marzona?

MGB: Per caso, in un momento difficile della mia vita ho dovuto togliere dalle pareti della mia casa di Firenze delle opere di artisti amici, opere che amavo moltissimo, così un amico comune ci ha presentati e tanti lavori sono passati dalle mie pareti alla sua collezione. Giancarlo è morto d'infarto durante una notte a 56 anni e io sono rimasta con cinque figli. Era un architetto, progettava e costruiva case, quando è morto aveva dei grossi progetti in atto, quindi era molto scoperto con le banche, scoperti che avrebbe coperto costruendo. Io mi sono ritrovata con tanti problemi da risolvere ed ho dovuto vendere tutto. Ho conosciuto Egidio Marzona tramite Paolo Minetti, un amico gallerista genovese. Avevo una collezione straordinaria: Merz, la grande carta geografica di Boetti - quella blu che ora vale tantissimo-, avevo Pistoletto, Kosuth, Fabro, Dan Flavin, Warhol, Oppenheim, De Dominicis, e altri. Ho chiamato Paolo e ho detto "devo vendere qualcosa assolutamente" e Paolo mi ha risposto "ti porto la persona giusta". Ed è arrivato Egidio. Due o tre volte, occasioni durante le quali Egidio andava a frugare... frugava tantissimo tra tutti i miei libri, appunti, documenti, dischi. Cose acquistate in giro nel mondo, oggi rare. Mi diceva "Vorrei anche questo". Alla fine ha preso tante cose, è comunque meglio che rimanga tutto insieme. L'unica cosa che rimpiango di aver dato a Egidio - ma me l'ha messa come condizione - è il piccolo modellino di una canoa che Zorio mi aveva regalato. (Canoa, 1984) con tutti i suoi contrappesi: non era un lavoro fatto ma una maquette. Marzona è una persona bravissima negli affari che riesce a prendere cose importanti a buon prezzo, ma le prende con amore. E' una persona profonda che ama l'arte e questo è l'importante, altrimenti le mie lettere mie non gliel'avevo mai date.

Quindi fu proprio in quest'occasione che le corrispondenze relative all'attività di art/tapes/22 sono finite in questa sterminata collezione di documenti?

MGB: Come sai, Egidio è una persona estremamente attenta non solo al valore delle opere ma anche a tutto quello che le ha precedute, prodotte in qualche modo, così frugando fra i miei documenti, appunti, libri, ha trovato tante cose che sicuramente, data la precarietà della mia vita in quel momento e data l'importanza dei documenti spesso autografi, sarebbero stati più al sicuro con lui..

In che anno?

MGB: Non so mai gli anni...forse dieci anni fa?

La cessione delle corrispondenze è avvenuta tramite pagamento di una somma di denaro?

MGB: Lui ha acquistato delle opere e io gli ho dato anche i documenti, per il suo archivio, una sorta di forfait.

Le corrispondenze non sono mai state all'ASAC?

MGB: No, forse in fotocopia ma non tutto. Ora i video di art/tapes/22 sono stati spostati nel patrimonio artistico generale e non sono più nella sezione video. Giustamente, sono vere opere di artisti ed io ho insistito tanto per questo. Come Paolini che quando parla di Unisono (1974) non dice "video", dice la mia opera Unisono. Il video è un mezzo, non è il linguaggio. E' un mezzo per fare un'opera. L'ASAC non mi ha dato una copia dei miei video nonostante li abbia chiesti molte volte... ma li ho quasi tutti perché via via quelli che erano in giro rientravano dalle mostre, qualche copia la avevo in magazzino e altre me le ha date un amico che le aveva acquistate all'inizio della produzione. Due soli erano i collezionisti in Italia allora, Paolo Cardazzo e Luigino Rossi. Vendendo separatamente le matrici dei video avrei sicuramente realizzato di più ma mi sono detta: come faccio a dividere questa produzione che è nata come un intero progetto, quello di art/tapes/22? Ho rinunciato ad avere più soldi e ho ceduto tutto alla Biennale, in cambio del solo costo delle cassette. Non si poteva quantificare il valore delle opere: allora non c'era mercato. Mi hanno dato il rimborso delle cassette, del materiale e nemmeno di tutti i costi di produzione, ho continuato a pagare per cinque anni il debito di art/tapes/22 in banca. Mi avevano garantito di tenere tutto insieme, di conservare le matrici perfettamente. Invece per trenta anni li hanno tenuti in dei cassettei mescolati e senza cura.

Poi finalmente attorno al 2004 hanno deciso di restaurarne alcuni...

MGB: Finalmente! Giorgio Busetto era diventato curatore e intelligentemente si è accorto delle cose preziose nascoste all'Asac, e sai perché? Credo che sia stato perché la moglie è una brava artista video che sicuramente gli ha fatto notare i video importanti dell'archivio!. Cose di valore: c'erano anche i lavori di Gerry Schum, che tra l'altro pare che non ci siano più. Pare che si siano stati persi gli originali. Spero sia una voce senza fondamento..

Lei ha ceduto all'ASAC i video realizzati ad art/tapes/22, perché ha deciso di cedere le corrispondenze a Marzona e non all'istituzione veneziana?

MGB: L'ASAC non aveva fino ad allora assolutamente tenuto conto della documentazione delle opere che avevo passato a questa istituzione..e pensavo che avrei tenuto lettere originali per me per sempre, come una corrispondenza privata..

In che rapporti è attualmente con l'ASAC?

MGB: Ora buoni, ma ci sono stati tantissimi anni in cui purtroppo ero consapevole che i miei video erano tenuti malissimo e non fatti vedere a nessuno.

Quanto ha influito il modello di Gerry Schum nelle prime fasi di ideazione del suo progetto? Faccio questa domanda perché mi risulta che lui fu il primo a iniziare in Europa un progetto del genere, mentre lei sei stata la prima in Italia...

MGB: Sì, Gerry Schum aveva una videogalleria, era quindi una cosa diversa da una "produzione", come art/tapes/22, comunque i suoi Identification e Land art, anche se girati in film e trasportati in video, sono stati i primi video d'arte in Europa in assoluto ed hanno dato sicuramente una grande spinta verso la mia scelta..sono tra i più significativi lavori in video di tutti i tempi!

Ha avuto modo di conoscerlo prima della sua prematura morte?

MGB: No, mai. Ho conosciuto Ursula, sua moglie

E' interessante notare che all'interno della collezione Marzona ci sono diversi video realizzati da Schum di Van Elk ma anche di artisti italiani come Merz o De Dominicis...

MGB: Gerry aveva realizzato a Venezia, con Angelo Bacci come operatore - un vero factotum della Biennale ma l'unico che sapeva fare anche i video-, alcuni video con artisti italiani, Lumaca di Merz, 3 con De Dominicis (tentativo di volo, tentativo di formare quadrati nell'acqua e Gino D.D. vi guarda), L'uomo nero di Pistoletto (credo) e altri

Marzona possiede questi video, a parte quello di Pistoletto. La maggior parte degli artisti da lei invitati a realizzare video in Italia già lavoravano con questo medium; in altri casi li ha sollecitati: come nel caso di Giulio Paolini che non aveva mai realizzato video e lei lo portò a realizzare il video Unisono nel 1974. Cosa ricorda di quella vicenda?

MGB: Nemmeno Kounellis aveva mai prodotto un video prima di lavorare con me! Ma il mezzo NON è il linguaggio e tutti gli artisti, tranne quelli che si esprimono linguisticamente solo con il mezzo elettronico, hanno usato il video come qualsiasi mezzo per produrre un'opera: non importava conoscerne il funzionamento specifico. Il video di Paolini è stato fatto, come quelli di Gerry Schum, girandolo con la pellicola cinematografica. Paolini voleva comprimere in un minuto novantadue immagini dei suoi lavori, quindi impossibile farlo allora con i mezzi tecnologici a disposizione. Così abbiamo girato in pellicola e riversato in video.

Quali furono i motivi del fallimento dell'impresa? Che ruolo rivestirono in questo le alte percentuali richieste da gallerie potenti come la Sonnabend o Castelli che rappresentavano negli Stati Uniti artisti che ebbero modo di lavorare e produrre anche con lei come Acconci, Forti, Jonas, Palestine?

MGB: Con Castelli e Sonnabend avevamo un *gentleman agreement*: io potevo lavorare con gli artisti rappresentati dalle loro gallerie, nominandole nei titoli. Le spese sarebbero state tutte mie per i primi cinque anni, poi sarebbero entrati in partnership anche economicamente. I cinque anni non sono stati raggiunti! Non ho mai pagato un centesimo né a loro né agli artisti, è stata una collaborazione vera anche ma tutte le spese erano a carico della mia famiglia, così a un certo punto ho dovuto chiudere, non c'era alcun mercato..

Dopo l'esperienza art/tapes ha diretto la sezione video della Biennale: mi potrebbe raccontare come successe?

MGB: Ho organizzato due mesi di *full immersion* a Venezia per analizzare il nuovo modo di fare arte, per la prima volta è arrivato in Italia anche Marshall Mac Luhan invitato da me. Parteciparono insieme a lui il sociologo Franco Ferrarotti, Wladimiro Dorigo, Carlo Ripa di Meana, Enzo Forcella, Fulvio Salvadori e alcuni giovani artisti veneti tra cui Michele Sambin, Luigi Viola ed altri. Ma sai che per fare accettare i video dall'ASAC ci sono voluti due anni? Facevano queste riunioni lunghissime per decidere se includere o no questa collezione nel loro archivio. Fu Luca Ronconi a essere decisivo. Facemmo una grande riunione: Ripa di Meana, Dorigo, Gregotti, Germano Celant e altri, tutti a esaminare queste opere video. Germano e Vittorio Gregotti sostenevano con entusiasmo questa operazione. A un certo punto ricordo che arrivò Luca Ronconi che disse "Questi video sono dei capolavori". Dopo un mese le opere passarono da via Ricasoli 22 all'Asac, Venezia.

8. Intervista scritta a Thomas Kellein

Direttore Kunsthalle Bielefeld dal 1996 al 2010

febbraio 2012

*How did you meet Egidio Marzona and which was your first impression about him?
What kind of collector is?*

TK: I met Egidio Marzona in Bielefeld in 1996 and from then on regularly until he sold his collection to the Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz in Berlin, actually to the Kunstbibliothek.

He is quite representative of its contemporary art collector's generation, because of its direct involvement in the creative process, as for instance the Visser, the Herbert, but at the same time very different from the approach of Giuseppe Panza di Biumo...

TK: I would not compare him to collectors like Visser, Herbert, Panza di Biumo, Hallen fuer Neue Kunst or Dia Art Foundation/Dia Center for the Arts and others collectors who dedicated their work to the generation of artists emerging around 1968. I see him more like an archivist who tries to visualize his collection by one or several pieces of the artist who's work he has documented.

At the time you served as director of Kunsthalle Bielefeld you become familiar with this quite famous collector and its collection. What about the show organized in 2001? Marzona wanted to enter curatorial or display issues?

TK: I think that Marzona was known in the art world but not quite famous. His show in 2001 served as the platform to sell a major part of his collection to the Kunstbibliothek in Berlin. Marzona also helped to organize shows of Ronald Bladen and Konrad Lueg at Kunsthalle Bielefeld. The Lueg show travelled from Bielefeld to Gent and PS 1 in New York. Marzona was always a very generous lender to the Kunsthalle Bielefeld.

Do you remember which artworks he donated to the Kunsthalle of his city?

TK: To my knowledge, there is one donation to Kunsthalle Bielefeld, a beautiful two part painting by Konrad Lueg, 'Dame mit Tasche' from (please look it up) 1965. There is one work by Sol LeWitt on permanent loan to the sculpture park of Kunsthalle Bielefeld.

Your impressions about the Art Park in Verzegnis.

TK: I haven't seen the sculptures in Verzegnis since 2001.

Marzona and his archive. Do you think this constitutes the best way to extend the comprehension of neoavanguards?

TK: I can appreciate Marzona's idea to create an archive of the Isms in 20th Century Art. I don't see any relation to Transavanguardia or Postmodernism, though."

Intervista scritta a Paolo Minetti

Gallerista, Genova

febbraio-marzo 2012

Quando e dove ha iniziato la sua attività di gallerista e quali artisti e movimenti ha rappresentato?

PM: Fra il 1972 e il 1982 la Galleria Forma ha organizzato a Genova mostre personali di artisti contemporanei come, tra gli altri, Mario Ceroli, Enrico Castellani, Piero Manzoni, Vito Acconci, Giulio Paolini, Jannis Kounellis, Bernd & Hilla Becher, Anne e Patrick Poirier. Di Dennis Oppenheim e Marcia Hafif si cominciava a parlare in quegli anni, quella di Gordon Matta Clark è stata la prima personale europea. In galleria ho portato con me l'esperienza compiuta negli anni Sessanta con la Galleria del Deposito, un esperimento utopico importante anche per la sua forma di cooperativa culturale – la prima in Italia e forse anche in Europa – fra artisti e critici, nata per dare una forma espositiva alle correnti del momento, come lo Spazialismo, e a quelle in via di storicizzazione, come il Costruttivismo.

Come ha conosciuto Egidio Marzona?

PM: Agli inizi degli anni Novanta due giovani dealers straniere che operavano a Firenze mi hanno contattato e mi hanno indicato Marzona come uno dei più importanti collezionisti europei. Con germanica precisione era venuto in Italia con l'elenco delle gallerie che, per prime, avevano fatto un certo tipo di lavoro nell'ambito artistico cui era interessato: Franco Toselli a Milano, per fare qualche esempio; Lucio Amelio a Napoli, Plinio De Martiis e Fabio Sargentini a Roma e così via.

Cosa ne pensa del suo approccio al collezionismo: mi riferisco in particolare al suo interesse per gli archivi...

PM: L'aspetto della documentazione è stato un suo interesse sin dall'inizio. Con questo approccio è riuscito ad approfondire anche il contesto in cui ogni singola opera è nata ed è stata presentata, a partire dai carteggi per arrivare alle pubblicazioni e ai cataloghi. Il collezionista medio si avvicina a questo aspetto del mondo dell'arte in genere più tardi quando, ad esempio, si trova ad aver bisogno di un documento come il certificato di autenticità. L'approccio di Marzona può essere definito globale perché parte dall'aspetto archivistico per arrivare, in alcuni casi, alla commissione e alla realizzazione dell'opera – specie nei casi in cui questa è di grandi dimensioni o pensata per un ambiente specifico.

Potremmo definire Marzona come un collezionista militante - del resto è stato egli stesso gallerista ed editore - per il suo coinvolgimento diretto con gli artisti nella realizzazione di opere – a Verzebris ad esempio – ma anche nei rapporti con i protagonisti del mondo dell'arte come, ad esempio, Maria Gloria Bicocchi. So che è stato lei a introdurli. Le è capitato di presentare a Marzona altri ex galleristi o artisti?

PM: Ho avuto il piacere di presentarlo a chi era nell'elenco delle persone che aveva intenzione di contattare e che conoscevo personalmente. Tra questi Giulio Paolini, Mario Merz, Robert Morris, Vito Acconci, Pier Paolo Calzolari, Massimo Minini, Vittorio Dapelo e Uberta Sannazzaro, Giovanni Battista Martini e Alberto Ronchetti, Françoise Lambert e Gian Enzo Sperone.

Un giudizio sulla collezione

PM: La collezione Marzona è di altissimo livello, tenuto conto soprattutto degli anni in cui è stata realizzata. Per fare un esempio: l'Arte Povera e la Minimal Art, la cui presenza in un museo oggi possiamo dare per scontata, non erano universalmente diffuse negli anni in cui Marzona ha cominciato a collezionarle.

Conosce altri collezionisti in Italia che potremmo paragonare a Marzona?

PM: Per l'impegno e la vastità Marzona può essere paragonato a Giuseppe Panza di Biumo, per la serietà e l'attenzione possiamo avvicinarlo a Gianni Malabarba, Mario Bertolini e Maurizio Rolando. Un altro curioso esempio di incrocio fra abilità mercantile e spirito collezionistico può essere, inoltre, individuato nell'opera di Arturo Schwarz.

Fonti primarie

Archivi istituzionali

Archivio Egidio Marzona, Kunstbibliothek Berlino
Archivio Hamburger Bahnhof, Berlino
Archivio Kupferstichkabinett, Berlino
Archivio storico delle Arti contemporanee, Venezia
(Arti Visive buste: 217-225, 250)

Archivi personali

Archivio Egidio Marzona, Berlino
Archivio Marcus Schneider, Berlino
Archivio Lorenzo Missoni, Udine

Interviste

Andreas Hapkemeyer, intervista trascritta, Bolzano 7 ottobre 2009
Antonio Lampis, intervista scritta, ottobre 2009
Egidio Marzona, intervista trascritta, Berlino 18 novembre 2009
Egido Marzona, intervista trascritta, Berlino 26 novembre 2009
Bruce Nauman, intervista scritta, giugno-luglio 2010
Lorenzo Missoni, intervista scritta, luglio 2010
Maria Gloria Bicochi, intervista scritta, novembre-dicembre 2010
Thomas Kellein, intervista scritta, febbraio 2012
Paolo Minetti, intervista scritta, febbraio-marzo 2012

Filmografia

Egidio Marzona collezionista, 31 minuti colour PAL, genere documentario, regia di Giampaolo Penco, Videoest (Trieste) 1996.

Egidio Marzona a Villa Manin, 31 minuti colour PAL, genere documentario, regia di Giampaolo Penco, Videoest (Trieste) 2001.

Guardare il silenzio, 30 minuti colore HD, genere documentario, regia di Giampaolo Penco, Videoest (Trieste), 2010.

Bibliografia Generale

1937

Walter Benjamin, *Edward Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e Società di massa*, Einaudi, Torino 2000, pp. 79-124 (ed. orig. in "Zeitschrift für Sozialforschung", 1937).

1954

Henry Francis Taylor, *Artisti, principi e mercanti: storia del collezionismo da Ramsete a Napoleone*, Einaudi, Torino 1954.

1966

Kynaston McShine (a cura di), *Primary Structures: Younger American and British Sculpture*, catalogo della mostra Jewish Museum, New York, 27 aprile - 12 giugno 1966, New York 1966.

Robert Morris, *Notes on Sculpture, Part 1*, in "Artforum" 4:6, febbraio 1966, pp. 42-44.

Robert Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, in "Artforum" 5:2, ottobre 1966, pp. 20-23.

1967

Robert Morris, *Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Nonsequiturs*, in "Artforum", estate 1967, pp. 24 - 29.

Ronald Bladen: sculpture, catalogo della mostra Fischbach Gallery, New York, 21 febbraio - 23 marzo 1967, s.l. 1976.

1968

Gregory Battcock (a cura di), *Minimal Art: a Critical Anthology*, Dutton, New York 1968.

Robert Morris, *Anti Form*, in "Artforum" 6:8, aprile 1968, pp. 33-35.

Scale as content: Ronald Bladen, Barnett Newman, Tony Smith, catalogo della mostra Corcoran Gallery of Art, Washington, 7 ottobre 1967 - 7 gennaio 1968, The Gallery, Washington D.C. 1967.

Seth Siegelaub, Jack Wendler, *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner (The Xerox Book)*, Siegelaub/Wendler, New York 1968.

Three Blind mice: de collectie: Visser, Peeters, Brecht, catalogo della mostra Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven (Amsterdam), 6 aprile - 19 maggio 1968, s.l. 1968.

1969

Germano Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1969.

Germano Celant, *Arte Povera + Azioni Povere*, Rumma editore, Salerno 1969.

Richard Long, *Sculpture by Richard Long made for Martin & Mia Visser, Bergeijk*, Fernsehalerie Gerry Schum, Bergeijk 1969.

Robert Morris, *Notes on Sculpture, part 4: Beyond Objects*, in "Artforum" 7:8, aprile 1969, pp. 50-54.

Harald Szeemann (a cura di), *Live in your head: When Attitudes Become Forms*, catalogo della mostra Kunsthalle, Berna, 22 marzo - 27 aprile 1969, Kunsthalle, Berna 1969.

1970

Germano Celant (a cura di), *Conceptual art, arte povera, land art*, catalogo della mostra Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1 giugno - 1 luglio 1970, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970.

1974

Maria Gloria Bicchieri, David Ross (a cura di), *Americans in Florence: Europeans in Florence*, Centro Di, Firenze 1974.

Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati e Boringhieri, Torino 1990 (ed. orig. *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Francoforte 1974).

1975

Giulio Paolini, *Idem*, Einaudi, Torino 1975.

Francesco Poli, *Produzione artistica e mercato*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1975.

1976

Germano Celant, *Precronistoria 1966-69: minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*, Centro Di, Firenze 1976.

1979

Dorine Mignot (a cura di), *Gerry Schum*, catalogo della mostra Stedelijk Museum, Amsterdam, 21 dicembre 1979 - 10 febbraio 1980, Stedelijk Museum, Amsterdam 1979.

1981

Germano Celant (a cura di), *Identité italienne: l'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra Centre Georges Pompidou, Parigi, 25 giugno - 7 settembre 1981, Centre Georges Pompidou, Parigi 1981.

Rosalind Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano 1998 (ed. orig. *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1981).

1983

Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico delle Wunderkammern d'Europa*, Mazzotta, Milano 1983.

1985

L'architecte est absent. Works from the Collection of Annick and Anton Herbert. Repertoire, catalogo della mostra Stedelijk Van Abbe-Museum, Eindhoven, 23 novembre 1984 - 6 gennaio 1985, Eindhoven 1985.

1986

Enzo Calani (a cura di), *In memoriam Joseph Beuys. Necrologi, articoli, discorsi*, Inter Nationes, Bonn 1986.

Coosje van Bruggen (a cura di), *Bruce Nauman, Zeichnungen 1965-1986*, catalogo della mostra Museum für Gegenwartkunst, Basilea, 17 maggio - 13 giugno 1986, Museum für Gegenwartkunst, Basilea 1986.

1987

Arte Anni Sessanta-Settanta Collezione Panza, Jaca Book, Milano 1987.

Rosalind Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi editore, Roma 2007 (ed. orig. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1987).

1988

Harald Szeemann (a cura di), *Zeitlos: Kunst von heute im Hamburger Bahnhof, Berlin*, Catalogo della mostra, Berlino, 22 giugno – 25 settembre 1988, Prestel, Monaco 1988.

1989

La collezione Sonnabend dalla Pop Art in poi, catalogo della mostra Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 14 aprile - 2 ottobre 1989, Electa, Milano 1989.

Paolo Minetti, *Galleria del Deposito 1963/1968. Galleriaforma. 1972/1982*, "Opuscola" n.14, ottobre 1989, Libreria Sileno editrice, Genova.

1990

Albert Boime, *Artisti e imprenditori*, Bollati e Boringhieri, Torino 1990.

Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona, catalogo della mostra Kunsthalle, Bielefeld, 18 febbraio - 8 aprile 1990, Edition Cantz, Ostfildern 1990.

1993

Arte Ambientale. La collezione Gori nella Fattoria di Celle, Umberto Allemandi & C., Torino 1993.

Dorothee Fischer, *Ausstellungen bei Konrad Fischer: Düsseldorf, oktober 1967-oktober 1992*, Edition Marzona, Bielefeld 1993.

Rosalind Krauss, *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori, Milano 2008 (prima edizione in inglese *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1993).

1994

Bruce Altshuler, *The Avant-Guarde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Harry Abrams, New York 1994.

Stella Lohaus (a cura di), *Wide White Space: behind the Museum 1966-1976*, catalogo della mostra Palais des Beaux Arts, Bruxelles 28 ottobre- 31 dicembre 1994, Kunstmuseum Bonn, 5 maggio – 25 giugno 1995, Richter Verlag, Dusseldorf 1994.

Joan Simon, *Bruce Nauman: Exhibition catalogue and Catalogue Raisonné*, Walker Art Center, Minneapolis 1994.

1995

Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art, catalogo della mostra Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, 14 giugno - 17 settembre 1995, Das Museum, Vienna 1995.

1996

Heiner Bastian, *Sammlung Marx band 1*, Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, 1996.

Heiner Bastian, *Sammlung Marx band 2*, Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, 1996.

Heiner Bastian, *Sammlung Marx band 3. Andy Warhol frühe Zeichnungen*, Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, 1996.

Heiner Bastian, *Sammlung Marx band 4. Joseph Beuys: the secret block for a secret person in Ireland*, Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, 1996.

Thomas Crow, *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent*, Laurence King Publishing, Londra 1996.

Hal Foster, *Il ritorno al reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006 (ed. orig. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1996).

1997

Marco Franciulli (a cura di), *Donazione Panza di Biumo, Museo cantonale d'Arte Lugano*, Skira, Milano, 1997.

Adalgisa Lugli, *Wunderkammer*, Allemandi, Torino 1997.

Francesca Molino, Alessandra Mottola Molino, *Il possesso della bellezza. Dialogo sui collezionisti d'arte*, Umberto Allemandi editore, Torino 1997.

Nonno, Padre, Figlio. Marcel Duchamp, Carl Andre, Lorenzo Missoni, Catalogo della mostra, Palazzo Frisacco Tolmezzo (Udine), 17 maggio - 20 luglio 1997.

1998

Collezionare arte contemporanea, incontri con Giuseppe Panza di Biumo, Attilio Codognato, Egidio Marzona, Università degli studi di Udine, 1998.

Bruno Corà, Mauro Panzera (a cura di), *Sol LeWitt in Italia*, Maschietto & Musolino, s.l. 1998.

Lucrezia De Domizio Durini, *Il cappello di Feltro. Joseph Beuys una vita raccontata*, Charta, Milano 1998.

Thomas Kellein (a cura di), *Ronald Bladen Sculpture*, catalogo della mostra Kunsthalle, Bielfeld, 7 giugno - 6 settembre 1998, Delano Greenidge Editions, New York 1998.

Antonello Negri (a cura di), *Jucker collezionisti e mecenati*, Electa, Milano 1998.

1999

Alexander Alberro, Blake Stimson (a cura di), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1999.

L'Arte degli Anni '50, '60, '70, Collezione Panza, Jaca Book, Milano 1999.

Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, Londra 1999.

Visione continua. Musei all'aperto: inserimento urbanistico e territoriale, Egidio Marzona a Villa di Verzegnis, tavola rotonda febbraio 1999, GFP Editore, Azzano Decimo (PN) 1999.

2000

Jan Debbaut, Enrico Lunghi (a cura di), *Many colored objects placed side by side to form a row of mani colored objects. Works from the Collection of Annick and*

Anton Herbert, Catalogo della mostra, Casino Luxembourg 19 ottobre 2000 - 11 febbraio 2001, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Lussemburgo 2000.

(E così via) (And so on). 99 Artists from the Marzona Collection, Catalogo della mostra, Galleria Comunale d'Arte moderna e contemporanea, Roma, 19 giugno - 17 settembre 2000, Berlin Press, Berlino 2000.

James Meyer, *Minimalism*, Phaidon, Londra 2000.

Anna Minola, Maria Cristina Mundici, Francesco Poli, *Gian Enzo Sperone. Torino-Roma-New York: trentacinque anni di mostre tra Europa e America*, Hopefulmonster, Torino 2000.

Irving Sandler (a cura di), *The collector as patron in the Twentieth century*, catalogo della mostra Knoedler & Company, New York, 2 maggio - 31 luglio 2000, Knoedler & Company, New York 2000.

Paula van den Bosch, *The collection Visser at the Kröller- Müller Museum*, Otterlo 2000.

2001

Alexander Alberro, Patricia Norvell (a cura di), *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner*, University of California Press, 2001.

Arte Povera from the Goetz Collection, Kunstverlag Ingild Goetz, Monaco, 2001.

Nicholas Baume, *Sol LeWitt: incomplete open cubes*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2001.

Paolo Campostrini, *Una collezione d'arte d'avanguardia da 36 miliardi serve a Bolzano?*, in "Alto Adige", 15 novembre 2001.

Orfeo Donatini, *Opere d'arte, la Provincia ora raddoppia. Via libera alle trattative da dieci miliardi per acquisire la collezione Marzona*, in "Alto Adige", 18 febbraio 2001.

Rolando Facchini, *Parla Unterberger "Non cederò i Leo Putz. Voglio completarli poi saranno pubblici"*, in "Alto Adige", 15 febbraio 2001.

Valeria Frangipane, *Ecco i segreti della collezione Marzona*, in "Alto Adige", 15 febbraio 2001.

Bruno Hosp, *Polemiche. Marzona, Hosp risponde a Siena: compriamola*, in "Alto Adige", 17 novembre 2001.

Thomas Kellein, *Art Works. Sammlung Marzona Kunst um 1968*, Kunsthalle Bielefeld 17 giugno - 19 agosto 2001, Hatje Cantz, Ostfildern 2001.

Marzona, arte & mercato. "Sono sbalordito dalle polemiche: siete un pò provinciali", in "Alto Adige", 18 dicembre 2001.

Marzona Villa Manin. Una collezione d'arte, Villa Manin di Passariano Codroipo (Udine) 9 giugno - 26 agosto 2001, Hatje Cantz, Ostfildern 2001.

James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Heaven – Londra 2001.

Severino Perelda, *Museion-Marzona, la partita: Siena perché dico no, Hapkemeyer perché dico sì*, in "Alto Adige", 15 novembre 2001.

Severino Perelda, *La conferenza. I protagonisti degli anni Sessanta*, in "Alto Adige", 18 dicembre 2001.

Polemiche. La collezione al Museion? Interviene l'ex direttore. Siena, stop a Marzona (intervista all'ex direttore Pierluigi Siena), in "Alto Adige", 28 novembre 2001.

Toos van Kooten, *The Collection Visser at the Kröller-Müller Museum. Supplement*, Kröller-Müller Museum, Otterlo 2001.

2002

L'assessore "tedesco" Hosp aveva trovato un "expertise" a favore, ora quello "italiano" Cigolla produce quello elaborato da Riccardo Cebulli. Ormai è battaglia aperta. Marzona, scontro sulla Pop Art. L'esperto di Finarte bocchia la collezione: "poche opere degne per qualità e data, in "Alto Adige", 23 gennaio 2002.

Mirella Bandini, *Arte Povera a Torino/ 1972* , Umberto Allemandi, Torino 2002.

Paolo Campostrini, *Ma il nodo ora è capire che Museion vogliamo*, in "Alto Adige", 23 gennaio 2002.

Paolo Campostrini, *Museion, ritorno al futuro. Senza la Marzona deve ripensarsi. E chiede aiuto alla Provincia*, in "Alto Adige", 25 giugno 2002.

Riccardo Cebulli, *"Ma sono sorpreso che non si voglia far da soli."* Riccardo Cebulli, autore dell'expertise sulla Marzona, commissionato dall'assessore Cigolla, replica alle reazioni polemiche dei vertici di Museion, in "Alto Adige", 10 febbraio 2002.

Luigi Cigolla, *Promemoria in giunta dell'assessore provinciale Luigi Cigolla: "E' una soluzione precotta per Museion. La collezione Marzona vale poco".*Proposto l'ampliamento dei fondi per ampliare la raccolta esistente, in "Il mattino", 26 marzo 2002

Luigi Cigolla, *Das Museion muss ausziehen*, in "Tiroler Tageszeitung", 29 gennaio 2002.

Luigi Cigolla, *Marzona, soluzione precotta. Cigolla boccia senza appelli la collezione destinata al Museion*, in “Alto Adige”, 26 marzo 2002.

La collezione. I miliardi per Egidio Marzona arrivano da Berlino, in “Alto Adige”, 25 giugno 2002.

Il documento. Cebulli: “Io ve lo sconsiglio”. Ecco il testo del parere di Riccardo Cebulli sulla collezione Marzona, in “Alto Adige”, 23 gennaio 2002.

Entangene Chance für das Museion (intervista Andreas Hapkemeyer), in “Tiroler Tageszeitung”, 27 agosto 2002.

Elena Franceschini, *Il direttore Andreas Hapkemeyer difende il progetto di acquisizione della collezione Marzona. Museion da caratterizzare. Respinge le tesi del critico Cebulli che sconsiglia l’acquisto*, in “Il mattino”, 24 gennaio 2002

Valeria Frangipane, *Acquistata dalla Fondazione del “Preußischer Kulturbesitz”, pagati 6,2 milioni di euro. A luglio le opere volano in Germania. La collezione Marzona andrà a Berlino. Hosp “Persa un’occasione importante”. Cigolla “No, è meglio così”*, in “Alto Adige”, 22 giugno 2002.

Brian Hatton, *Dan Graham: Pavilions*, Testo&immagine, Torino 2002.

Kunst ist Herausforderung, nicht Abkletsch, in “Dolomiten”, 31 marzo 2002.

Marzona: offerti 5 milioni per acquisto e donazione. Polemiche a colpi di expertise sul possibile acquisto da parte di Museion della collezione di Arte Povera e concettuale di Egidio Marzona, in “Il giornale dell’arte”, aprile 2002.

Marzona - Sammlung: Ankauf überdenken, in “Dolomiten”, 27 marzo 2002.

Marzona-Sammlung geht nach Berlin, in “Dolomiten”, 21 giugno 2002.

Traudi Messini, *Kaufen oder verzichten?*, in “Südtiroler Wirtschaftszeitung”, 15 febbraio 2002.

Das Museion muss ausziehen, in “Tiroler Tageszeitung”, 24 gennaio 2002.

Museion parla. Marzona, perché il “sì” di Ida Giannelli e Angela Vettese, in “Alto Adige”, 7 febbraio 2002.

Severino Perelda, *Le reazioni. Il direttore “Poco professionale”, Siena “Lo sapevo, ha ragione”*, in “Alto Adige”, 23 gennaio 2002.

Severino Perelda, *Dopo il no di Cebulli nell’expertise richiesta da Cigolla l’acquisto della collezione è ora nelle mani della giunta. Ma ci sono altri pareri. Marzona, Vettese dice sì. L’esperta del Comitato “Questa sarà una raccolta interetnica”*, in “Alto Adige”, 29 gennaio 2002.

Severino Perelda, *Marzona? “Una replica”. Per Valerio Dehò l’Arte Povera è già presente in troppi musei*, in “Alto Adige”, 10 febbraio 2002.

Heinrich Schwazer, *Wo bleibt der Aufbauwille des Museions?*, in “Tiroler Tageszeitung”, 26 marzo 2002.

Gruber Verena, *Es war eine Attacke (intervista Bruno Hosp)*, in “Tiroler Tageszeitung”, 7 luglio 2002.

Angela Madesani, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d’artista e della videoarte in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

2003

Alexander Alberro, *Conceptual art and the Politics of Publicity*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2003.

Maria Gloria Biccocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa dentro le quinte dell'arte: '73-'87. Art/Tapes/22*, Edizioni Del Cavallino, Venezia 2003.

Elisabetta Bresciani (a cura di), *Modern: Architecturbücher aus der Sammlung Marzona / Modern: Architecture Books from the Marzona Collection*, Architekturzentrum, Vienna 2003.

Janet Kraynak (a cura di), *Please Pay Attention Please. Le parole di Bruce Nauman*, Postmedia, Milano 2004 (prima edizione in inglese *Please Pay Attention Please. Bruce Nauman's Words Writings and Interviews*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2003).

Michael Lailach, *Die Sammlung Marzona*, Patrimonia 241, Berlino 2003.

Krzysztof Pomian, *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia- Chicago dal XIII al XX secolo*, Il Saggiatore, Milano 2004 (ed. orig. *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise- Chicago XIII-XX siècle*, Gallimard, Parigi 2003).

Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*, Prestel, Monaco 2003.

Pietro Valle, *Arte contemporanea nel territorio. Il progetto di Egidio Marzona a Villa di Verzegnis*, in "Casabella" n. 711, maggio 2003, pp.88-93.

2004

Ken Allan, *Understanding Information*, in Corris Michael (edito da), *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 2004, pp. 144-167.

Eugen Blume, *Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, catalogo della mostra, Hamburger Bahnhof, Berlino, 22 settembre 2004 - 23 gennaio 2005, SMB-DuMont, Berlino - Colonia 2004.

Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Krauss Rosalind., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli editore, Bologna 2006 (prima edizione in inglese *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, Londra 2004).

Germano Celant (a cura di), *Arti & Architettura 1900-2000: scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura. Un secolo di progetti creativi*, catalogo della mostra Palazzo Ducale (Genova) 2 ottobre 2004 -13 febbraio 2005, Skira, Milano 2004.

Gerti Fietzek, Gregor Stemmrich (edito da), *Having been said. Writing and interviews of Lawrence Weiner 1968-2003*, Hatje Cantz, Ostfildern 2004.

Alison M. Green, *When Attitudes Become Form and the Contest over Conceptual Art's History*, in Corris Michael (edito da), *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 2004, pp. 123-143.

Xavier Laboulbenne, *Collection Flick*, in "Artpress" n. 306, novembre 2004, pp. 84-85.

Anna Marzona, *Collezioni d'arte contemporanea all'aperto. Il caso Marzona a Verzegnis*, Tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, relatore prof. Raimondo Strassolo, anno accademico 2003/2004.

Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2004.

Alex Sowa, *Friederich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof: Kühn Malvezzi a space for contemporary art*, Junius, Amburgo 2004.

2005

Elisabetta Cristallini, *Kepoi: giardini d'artista nella Tuscia*, Gangemi, Roma 2005.

Fast Nichts. Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, Catalogo della mostra, 24 settembre 2005 - 23 aprile 2006, SMB-DuMont, Colonia 2005.

Michael Lailach, *Printed matter. Die Sammlung Marzona in der Kunstbibliothek / The Marzona Collection at the Kunstbibliothek*, Staatliche Museen zu Berlin, Reiter Druck, Berlino 2005.

Marcello Levi: ritratto di un collezionista. Dal Futurismo all'Arte Povera, catalogo della mostra Estorick Collection (Londra) 14 settembre - 18 dicembre 2005, Hopefulmonster editore, Torino 2005.

Urs Fischer. Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, Catalogo della mostra, giugno - 7 agosto 2005, SMB, Berlino 2005

2006

Beyond the Cinema: The Art of Projection. Films, Video and Installation from 1963 to 2005, Hatje Cantz, Ostfildern 2006

Veronica Collavini, *Amnesie italiane: lo strano casi di art/tapes/22*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 88, Carrocci editore, Roma 2006, pp. 25-38.

Jasenska Gudelj, Paola Nicolin (a cura di), *Costruire il dispositivo storico. Tra fonti e documenti*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

Anna Marzona, *ART PARK Verzeichnis*, Tipografia Andrea Moro, Tolmezzo, 2006.

Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Jaca Book, Milano 2006.

Public Space/Two audiences.: obras y documentos de la colección Herbert, Catalogo della mostra, Museu d'Art Contemporani de Barcelona 7 febbraio - 1 maggio 2006, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcellona 2006.

Richard Jackson. Works from the Friedrich Christian Flick Collection at the Hamburger Bahnhof, Catalogo della mostra, 19 maggio - 13 agosto 2006, Staatliche Museen, Berlino 2006

Alan Riding, *Atypical Collectors with Art to Share*, in "The New York Times" 21 febbraio 2006.

Gerrit Th. Rietveld: Casas/Houses, in "2G - Revista internacional de arquitectura", n° 39-40, Barcellona 2006.

2007

Adriano Aymonino, Ines Tolic (a cura di), *La vita delle mostre*, Bruno Mondadori editore, Milano 2007.

Tobia Bezzola, *Harald Szeemann: with, by, through, because, towards, despite. Catalogue of exhibitions 1957-2005*, Voldemeer/Spriger, Zurigo 2007.

Marente Bloemheugel Toots van Kooten (a cura di), *Sculpture Garden Kröller - Müller Museum*, Kröller -Müller Museum, NAI Publishers, Rotterdam 2007.

Fritz Jacobi, *Ronald Bladen- Skulptur / Sculpture. Werke der Sammlung Marzona/ Works from the Marzona Collection*, catalogo della mostra Neue Nationalgalerie Kulturforum Potsdamer Platz Staatliche Museen zu Berlin 22 marzo - 6 maggio 2007, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia 2007.

Alan Jones, *Leo Castelli. L'italiano che inventò l'arte in America*, Alberto Castelvechi editore, Roma 2007.

Michael Lailach, Schalhorn Andreas (a cura di), *Based on Paper. Die Sammlung Marzona. Revolution der Kunst / The Marzona Collection. Revolution in Art 1960-75*, catalogo della mostra, Sonderausstellungshallen/Kupferstichkabinett Kulturforum, Berlino, 22 marzo - 15 luglio 2007, SMB, Berlino 2007.

Michael Lailach, *Land Art*, Taschen, Colonia 2007.

Michela Lupieri, *Art Park: dove le opere d'arte si fondono col paesaggio*, tesi di laurea triennale in Arti visive e dello spettacolo, Università IUAV di Venezia, Facoltà di Design e Arti, relatore prof.ssa Agnes Kohlmeyer, anno accademico 2006/2007.

Giorgio Maffei (a cura di), *Arte Povera 1966-1980: libri e documenti*, Maurizio Corraini, Mantova 2007.

Daniel Marzona, *Minimal Art*, Taschen, Colonia 2007.

Cosetta Saba, *Arte in videotape: Art/Tapes/22, collezione ASAC La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, Silvana editoriale, Milano 2007.

There is never a stop and never a finish. In memoriam Jason Rhoades. Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, SMB, Berlino 2007.

Melania Vicil, *L'Art Park di Egidio Marzona a Verzegnis: un connubio tra arte e natura, contemporaneità e tradizione*, tesi di laurea triennale in Conservazione dei Beni Culturali, Università Cà Foscari di Venezia, relatore prof.ssa Martina Frank, anno accademico 2006/2007.

2008

Andrea Bellini (a cura di), *Collecting Contemporary Art*, Andrea Bellini (ed.), JPR Ringier, Zurich 2008.

Nicholas Cullinam, *From Vietnam to Fiat-nam: The politics of Arte Povera*, in "October" n.124, The MIT Press, Cambridge (Mass.), Spring 2008, pp. 9-30.

Manuela Gandini, *Ileana Sonnabend. The Queen of Art*, Alberto Castelvechchi editore, Roma 2008.

2009

Maria Eichhorn, *The artist's contract: interviews with Carl Andre, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor, König*, Colonia 2009.

James Meyer, *The Minimal Unconscious*, in "October" n. 130, The MIT Press, Cambridge (Mass.), Fall 2009, pp. 141 -176.

My name is Charles Saatchi and I am artoholic, Phaidon, London 2009.

Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari 2009.

Sophie Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Ridinghouse, Londra 2009.

2010

Gabriella Belli, Richard Koshalek (a cura di), *The Panza Collection. Conceptual Art*, Catalogo della mostra, Mart, Rovereto, 25 settembre 2010- 27 febbraio 2011, Silvana Editoriale, Milano 2010.

Eugen Blume (a cura di), *Collector's choice: Bruce Nauman*, DuMont, Colonia 2010.

Elena Carlini, *Collezionisti d'eccezione. Selezione di opere dalla collezione Egidio Marzona*, in *Vette. Sentieri verso l'arte contemporanea*, Catalogo della mostra, Palazzo Frisacco, Tolmezzo, 8 luglio - 26 agosto 2010, Artgroup, Trieste 2010.

Lara Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche e processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Electa, Milano 2010.

Bettina Della Casa, *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana*, Electa, Milano 2010.

Rudi Fuchs, Thomas Kellein, Friedrich Meschede, *With a Probability of Being Seen. Dorothee and Konrad Fischer Archives of an Attitude*, catalogo della mostra Museu D'Art Contemporani, Barcellona, 15 maggio - 12 ottobre 2010, Museu D'Art Contemporani, Barcellona 2010

Gabriele Guercio, Anna Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010.

Ludovico Pratesi, *L'arte di collezionare arte contemporanea. Orientarsi nel mercato, conoscere le strategie, guadagnare in valore e prestigio*, Alberto Castelvevchi editore, Roma 2010.

Dieter Roelstraete, *Richard Long: A Line Made by Walking*, Central Saint Martins College of Art and Design London - Afteraal book, Londra 2010.

Carla Subrizi, *Storia dell'arte come archivio. Ipotesi critiche per attraversare la seconda metà del XX secolo*, in De Cecco Emanuela (a cura di), *arte-mondo. Storia dell'arte, storie dell'arte*, Postmedia, Milano 2010, pp.83-92.

2011

Cristina Baldacci, *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea. Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke*, tesi di dottorato in Storia dell'architettura e della città, scienze delle arti, restauro Scuola di Studi Avanzati in Venezia, relatore prof.ssa Angela Vettese, anno accademico 2010/2011.

Edward Booth-Clibborn, *The History of Saatchi Gallery*, Booth-Clibborn Editions, London 2011.

Germano Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Electa, Milano 2011.

Germano Celant, *Arte Povera. Storia e Storie*, Electa, Milano 2011.

Eleonora Charans, *Art Park di Verzegnis*, in "Titolo", anno 22 numero 63 autunno 2011, pp. 26-28.

Eleonora Charans, *Museion e la collezione Marzona*, in “Nuova Museologia”, numero 25 Dicembre 2011, pp. 36-38.

Eleonora Charans, *Outdoor Collecting Attitudes: some notes on Egidio Marzona's Art Park in Verzegnis*, in “Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes”, Routledge Taylor & Francis: London-Philadelphia, Volume 31 number 3, Settembre 2011, pp. 204-215.

Eleonora Charans, *Quelles archives pour la vidéo?* in “Artpress”, n. 382, Ottobre 2011, pp. 58-63.

Rainer Fuchs, Sophie Haaser (a cura di), *Aktionsraum I*, catalogo della mostra Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, 4 marzo - 29 maggio 2011, MUMOK, Vienna 2011.

Antonello Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011.

Thomas Niemeyer, Egidio Marzona (a cura di), *Stille Schätze. Mappenwerke von Matisse bis Twombly aus der Sammlung Marzona*, catalogo della mostra Marta Herford 22 maggio - 21 agosto 2011, Marta Herford, Herford 2011.

Selected Works from the collection of Annick and Anton Herbert for the Benefit of the Herbert Foundation, catalogo asta Christie's, New York 9 novembre 2011, Christie's, New York 2011.

2012

Eleonora Charans, *Serendipity matters. L'archivio Marzona e il fondo Maria Gloria Bicocchi*, in Mazzanti Anna (a cura di), *Art/tapes/22. Alle origini della sperimentazione video in Toscana*, Silvana editoriale, Milano 2012.