

Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti



I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

Università Iuav di Venezia



UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

Scuola Dottorale di Ateneo

Graduate School

Dottorato di ricerca

in Storia delle Arti

Ciclo XXVI

A.A. 2012-2013

The Display of Art in the Panza di Biumo Collection

Settore scientifico-disciplinare di afferenza: L-ART/03

Tesi di Dottorato di Roberta Serpolli, matricola 955893

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Giuseppe Barbieri

Co-tutore del Dottorando

Prof. ssa Maria Grazia Messina

Ringraziamenti

Al termine di tre anni di ricerca desidero ringraziare l'Università Ca' Foscari per questa opportunità. Sono grata al Prof. Giuseppe Barbieri che mi ha fornito indicazioni preziose e puntuali; alla Prof.ssa Maria Grazia Messina, Università di Firenze, per i consigli e il sostegno in corso di stesura; ai professori dell'ateneo veneziano che hanno incoraggiato il lavoro: Francesca Castellani, Donatella Calabi, Xavier Barral i Altet, Nico Stringa; al Prof. Roberto Pasini dell'Università di Verona.

Ringrazio il Getty Research Institute di Los Angeles, dove questa ricerca è stata in larga parte concepita ed elaborata. Un sincero ringraziamento per l'interesse mostrato verso il progetto e per averlo agevolato a: Gail Feigenbaum, Jay Gam, Marcia Reed, Christian Huemer e a tutto il personale delle Special Collections e del Reference Desk.

Sono grata ai curatori e direttori di museo che mi hanno concesso il loro tempo: Alma Ruiz, Michael Govan, Evelyn Hankins, Anna Bernardini. Un sentito grazie allo staff del Museum of Contemporary Art, Los Angeles e della Villa e Collezione Panza, Varese.

Un profondo ringraziamento all'Archivio Panza Collection di Mendrisio e alla famiglia Panza per aver accolto le mie richieste e fornito contributi illuminanti alla ricerca: Maria Giuseppina Caccia Dominioni Panza, Rosa Giovanna Panza, Francesca Guicciardi Panza e Cristiana Caccia Dominioni.

Esprimo la mia gratitudine alla Terra Foundation for American Art per aver supportato la ricerca attraverso il programma Terra Summer Residency a Giverny tra giugno e agosto 2013. Il lavoro è stato profondamente arricchito dai seminari, dagli incontri e dalle proficue conversazioni con studiosi e artisti: Tirza Latimer, Kellie Jones, Jean-Philippe Antoine, Ken Gonzales-Day, Patricia Hills, Ursula Biemann. Sono grata allo staff della Terra: Veerle Thielemans, Miranda Fontaine, Ewa Bobrowska, Lucy Pike, e a tutti i colleghi che hanno condiviso con me i mesi in Francia.

Per le conviviali e produttive conversazioni, un sentito grazie agli affetti e agli amici di sempre, ai colleghi con cui ho condiviso questo percorso; in particolare, a Maria Giulia Pavin per il suo costante sostegno.

INDICE

<i>Introduzione</i>	8
<i>Capitolo I</i>	
Contesto degli studi e prospettiva storica sulla collezione Panza	
INTRODUZIONE	17
I. 1. UNO SGUARDO CRITICO AI CONTRIBUTI SULLA COLLEZIONE	20
1. 1. La collezione come progetto	
1. 2. Un percorso tra i contributi critici sulla collezione	
I. 2. STRATEGIE DEL COLLEZIONISMO: L'EREDITÀ DELLA COLLEZIONE PANZA	40
2. 1. Un collezionismo monografico	
2. 2. Collezionare con una prospettiva globale	
2. 3. <i>Branding the collection</i>	
I. 3. CRITERI ESPOSITIVI NELLA CULTURA CONTEMPORANEA	70
3. 1. Verso un <i>display</i> monografico	
3. 2. <i>Theoria cum praxi</i> : un modello di museo nell'ambito del dibattito museologico	

CONCLUSIONE	93
-------------	----

REGESTO DOCUMENTARIO	94
----------------------	----

1. Elenco delle istituzioni nazionali e internazionali con acquisizioni e comodati della Collezione Panza
2. Mappatura geografica della Collezione Panza presso istituzioni nazionali e internazionali
3. Documenti d'archivio

Capitolo II

L'esposizione dell'arte nella Villa Menafoglio Litta Panza di Varese

INTRODUZIONE	111
--------------	-----

II. 1. “ <i>DISPLAY</i> ” E “ <i>DISPLACEMENT</i> ”: ARTE CONTEMPORANEA, ARTE EXTRAEUROPEA E ARTI DECORATIVE	114
--	-----

1. 1. Un luogo ideale
1. 2. Arte contemporanea e arte extraeuropea: un diagramma di connessioni

II. 2. OPERATIVITÀ ARTISTICA E <i>MISE EN SCÈNE</i>	130
---	-----

2. 1. Un percorso di sperimentazione espositiva
2. 2. Dal Minimalismo all'Arte Ambientale
2. 3. Per una relazione tra spiritualità e scienza

II. 3. UN <i>DISPLAY</i> SPECULARE: LE FOTOGRAFIE DI INSTALLAZIONE DEL COLLEZIONISTA	148
3. 1. Guardare attraverso l'immagine	
3. 2. L'attività dei fotografi professionisti	
CONCLUSIONE	159
REGESTO DOCUMENTARIO	161
1. Documenti d'archivio	

Capitolo III

Il collezionista curatore: i progetti museali e i disegni di allestimento di Giuseppe Panza

INTRODUZIONE	171
III. 1. UN <i>WHITE CUBE</i> VISIONARIO: NUOVI MUSEI E AMBIENTI	175
1. 1. Il museo come ambiente: <i>The Environmental Art Museum</i>	
1. 2. Edifici industriali come musei d'arte contemporanea: il caso di Basilea, 1980	
III. 2. ATTUALITÀ DEL PASSATO: L'ARTE CONTEMPORANEA ALLESTITA IN EDIFICI STORICI	195
2. 1. La persistenza dell'antico: il progetto museale per Villa Doria Pamphilj, Roma	

2. 2. Un classicismo modernista	
2. 3. Un'esposizione <i>site-specific</i> : la donazione al Palazzo Ducale di Sassuolo	
III. 3. UN <i>DISPLAY</i> MONOGRAFICO: ACQUISIZIONI MUSEALI E MOSTRE TEMPORANEE	233
3. 1. Per un "museo dell'esperienza": MOCA, Los Angeles	
3. 2. <i>Governing Criteria</i> : un documento inedito sull'esposizione delle opere	
CONCLUSIONE	253
REGESTO DOCUMENTARIO	255
1. Elenco dei progetti per musei e mostre concepiti da Giuseppe Panza con relativi contatti istituzionali (1970 - 2010)	
2. Documenti d'archivio	
3. Trascrizione di documenti	

Capitolo IV

Per una fenomenologia dell'effimero: Minimalismo, Arte Concettuale e Arte Ambientale

INTRODUZIONE	292
IV. 1. COLLEZIONISTA <i>VERSUS</i> ARTISTA: <i>QUERELLES</i> SU AUTORIALITÀ E MODALITÀ D'INSTALLAZIONE	295
1. 1. Contratti ad arte	
1. 2. Donald Judd e Dan Flavin	

IV. 2. MATERIALIZZARE L'IMMATERIALE: L'ESPOSIZIONE DELL'ARTE CONCETTUALE	316
2. 1. <i>To Show and To Tell</i> : il linguaggio oggettuale	
2. 2. Dal MOCA al MART: la parola alle mostre	
IV. 3. L'AMBIENTE IN ESPOSIZIONE	330
3. 1. <i>Impermanence</i> nell'arte fenomenica	
3. 2. Dal <i>Light and Space Museum</i> a <i>Venice/Venezia</i>	
CONCLUSIONE	343
REGESTO DOCUMENTARIO	345
1. Documenti d'archivio	
<i>Conclusione</i>	358
<i>Bibliografia Generale</i>	363
<i>Apparato iconografico</i>	409

Introduzione

Questa tesi di dottorato analizza i criteri espositivi concepiti e attuati dal collezionista Giuseppe Panza di Biumo nella presentazione delle opere in collezione. Lo studio intende prendere in considerazione le componenti progettuali e visuali che sottendono l'approccio curatoriale del collezionista, e le loro ripercussioni sullo spazio pubblico e privato. In considerazione dei suoi sviluppi e vicende storiche, la collezione Panza può essere ritenuta un caso di studio di indubbio interesse nella storia del collezionismo d'arte contemporanea.

Come sostiene Anne Higonnet, «private museums are installations, installations with authors»¹. Il caso di Panza consente, inoltre, di estendere il concetto di autorialità alla sfera espositiva pubblica. Il concetto di *display* diventa, in questa analisi, il dispositivo attraverso il quale si veicola l'autorialità dell'esposizione dell'arte nella dimensione privata e nelle sue ripercussioni sulla cultura museale. Mentre si pone nella tradizione di quei collezionisti che hanno curato con attenzione la presentazione dell'arte, Albert Barnes e Isabella Stewart Gardner tra i precedenti più autorevoli, Panza ha tuttavia operato con una prospettiva globale *ante litteram* che emerge dalla sua estesa progettualità in fatto di istituzionalizzazione ed esposizione della raccolta.

Dati gli elementi d'indagine che ci siamo prefissi, l'impiego del termine *display* è motivato dalle sue molteplici implicazioni nell'ambito della cultura espositiva, che vanno dagli aspetti socio-culturali a quelli inerenti l'allestimento delle opere. Non trovando un corrispettivo italiano altrettanto comprensivo ed efficace, *display* denomina, in qualità di verbo, l'atto dell' esporre (anche nella sua accezione segnica), mentre come sostantivo implica la nozione stessa di mostra e quella di schermo. Utilizzato nel contesto degli studi storico-artistici dell'ultimo decennio, il termine è dunque preferibile - per quanto attiene allo

¹ *Museum Sight*, in Andrew McClellan (ed.), *Art and Its Publics: Museum Studies at the Millennium*, Malden (Mass.), Blackwell Publishing, 2003, pp. 133-147, qui p. 136.

scopo di questa ricerca - a quello di allestimento in quanto include l'analisi della rappresentazione visuale non esclusivamente riconducibile all'ambito museografico.

Le significative evoluzioni verificatesi negli studi sui musei a partire dalla *New Museology* hanno prodotto una serie di contributi che, mentre sollecitano a includere il museo nell'ambito della cultura visuale, approfondiscono la presentazione dell'arte quale componente determinante per la sua comprensione. A partire dagli studi di Eilean Hooper-Greenhill e di Reesa Greenberg, altri studiosi hanno approfondito in particolare il ruolo del *display* quale veicolo di conoscenza delle opere e al contempo in qualità di efficace mezzo di interpretazione culturale.² Parallelamente, si è assistito alla sollecitazione stimolata proprio dalla cultura espositiva sui metodi e le pratiche artistiche. Artisti come Fred Wilson hanno accolto le sfide interpretative del *display*, per proporre un ripensamento sulla conoscenza storico-artistica e culturale nel suo complesso.

Date tali premesse, abbiamo ritenuto che, al di là delle specifiche dinamiche del collezionismo, il caso della collezione Panza potesse inserirsi in un discorso più ampio sui criteri e le modalità espositive. I documenti d'archivio dimostrano idee piuttosto precise in fatto di esposizione dell'arte e in merito alla relazione tra opera e spazio, motivo ricorrente dell'attività curatoriale del collezionista. Il materiale reperito si è rivelato estremamente prezioso ai fini della ricerca, rivelando aspetti inediti e sorprendenti rispetto all'approccio di Panza nei riguardi del collezionismo e della presentazione delle opere.

Al centro dell'indagine sono i documenti conservati presso le Special Collections del Getty Research Institute di Los Angeles e nell'Archivio Panza Collection di Mendrisio. L'istituzione americana ha acquisito nel 1994 i materiali relativi al periodo 1956 - 1990: dal momento in cui si è costituita la raccolta fino alla vendita di 350 opere e progetti di artisti alla

² Per quanto riguarda le prime due autrici si rimanda in particolare a: Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London and New York, Routledge, 1992. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, London and New York, Routledge, 1996. Nell'ambito dei contributi più recenti si segnalano: Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998. Julia Noordegraaf, *Strategies of Display: Museum Presentation in 19th and 20th Century Visual Culture*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, NAI Publishers, 2004.

Fondazione Guggenheim di New York.³ L'archivio di famiglia documenta la fase successiva della collezione relativa alle acquisizioni più recenti, a partire dal 1987. La complementarità dei due archivi ha pertanto consentito di ricostruire le vicende che interessano i criteri espositivi e i progetti del collezionista, avvalendosi di materiale in gran parte inedito.

A questo proposito, il reperimento del documento dal titolo *Governing Criteria for the Display of the Works of the Panza Collection*, redatto da Panza e allegato al contratto di vendita e donazione al Solomon R. Guggenheim Museum di New York, ha permesso di analizzare e di ripercorrere le motivazioni teoriche e la pratica operativa in fatto di *display* nel contesto culturale del periodo.

La volontà di determinare e controllare l'esposizione delle opere in collezione fa emergere, inoltre, intersezioni e aspetti problematici tra pratica collezionistica, artistica e curatoriale. Giuseppe Panza ha perseguito dagli anni '70 il proposito di rendere la sua collezione pubblica, evitandone così la dispersione. L'esigenza di collocare le opere in spazi espositivi adeguati lo ha portato a ideare una notevole quantità di progetti per musei e allestimenti, oltre 80, comprendenti soluzioni per nuovi edifici museali, per mostre temporanee e in occasione di acquisizioni di nuclei della collezione presso istituzioni già esistenti. A partire dall'analisi della sua pratica progettuale e operativa, condotta attraverso casi di studio, si pongono le premesse per un discorso di più ampio respiro sulla sua figura che tenga conto, aspetto sottovalutato dagli studi, di una professionalità attiva su vari livelli: da collezionista a curatore, da critico a committente.

Non intendendo restituire la narrazione degli allestimenti e dei progetti del collezionista abbiamo prescelto un criterio tematico a quello prettamente cronologico, in maniera da sollecitare spunti per eventuali indagini successive e problematicità. Tuttavia, avendo individuato un momento decisivo nell'evoluzione dei criteri sul *display* nella sua attività collezionistica tra anni '60 e '70, ci siamo soffermati in particolare sulle soluzioni espositive che hanno riguardato questa parte della collezione. In questo periodo, infatti, i coniugi Giuseppe e Giovanna Panza hanno introdotto nel collezionismo d'arte contemporanea la

³ Questa istituzione conserva la parte di archivio relativa all'acquisizione del 1990-92, comprensiva dei disegni e progetti degli artisti. Una buona parte delle carte d'archivio è tuttavia conservata, sotto forma di copie, presso il Getty Research Institute.

pratica di acquistare progetti non ancora realizzati, ideati dagli esponenti di *Minimal Art*, *Conceptual Art* e del *Light and Space* californiano. Si tratta di un passaggio storico negli sviluppi artistici in quanto è delegata al collezionista la possibilità o meno di far esistere l'opera d'arte, come avremo modo di evidenziare nel corso della ricerca.

Benché le pagine di questo studio facciano spesso riferimento al contesto istituzionale in cui la storia della collezione si immette, la relazione tra collezionismo e istituzionalizzazione dell'arte viene qui tracciata soltanto in parte e in funzione dell'argomento principale, in quanto si ritiene che debba costituire un tema a sé stante passibile di approfondimenti futuri. Da questo punto di vista, la collezione Panza rappresenta anche, con i numerosi tentativi di musealizzare la collezione in Italia, il riflesso di una politica culturale e istituzionale che soltanto negli ultimi anni ha visto un interesse nei riguardi della collezione, a seguito delle prime acquisizioni da parte di musei statunitensi. Il regesto del capitolo 1, che restituisce il panorama della diffusione internazionale della collezione, e quello in calce al capitolo III, contenente l'elenco dei progetti, sono da intendersi sia come strumenti a sostegno delle tesi di questo scritto sia come potenziale documentazione autonoma.

Il primo capitolo intende fornire un contesto storico, con la premessa che la prospettiva delineata è soltanto una delle potenziali direzioni d'indagine. Ad esempio, una linea di ricerca storica avrebbe potuto configurarsi a partire dai criteri negli acquisti di opere d'arte oppure dall'approfondimento delle relazioni con galleristi e sistema dell'arte. Tuttavia, pur tenendo presenti questi aspetti, proponiamo un panorama storico attraverso tre principali direttrici, funzionali alla nostra indagine nel suo complesso.

In primo luogo, si volge lo sguardo, dopo una breve introduzione alle vicende salienti della collezione, ai contributi critici di cui è stata oggetto. Pur mancando un studio monografico di taglio storico e di tipo accademico, sin dai suoi primi sviluppi la raccolta ha suscitato l'interesse della critica d'arte italiana e internazionale che si è rivolta alla figura del collezionista e alle sue finalità. Dato il contesto culturale in cui s'inserisce, la collezione Panza è stata oggetto principalmente di contributi statunitensi che, nell'ultimo decennio, si sono soffermati sulla relazione intercorsa tra le vicende della raccolta e la pratica artistica contemporanea. Questa panoramica sugli studi, infine, consente di definire la proposta critica

che intendiamo apportare con questa tesi di dottorato, delineandone finalità e linea di ricerca nell'ambito dei precedenti contributi.

In secondo luogo, il capitolo fornisce un contesto storico sulla collezione e le modalità operative di Panza nell'ambito del collezionismo contemporaneo. L'indagine ha fatto emergere alcuni nodi tematici principali, il primo dei quali è la pratica del collezionismo monografico che percorre la raccolta dai suoi inizi. Tale paradigma è da porsi in relazione con la finalità di conoscere a fondo la poetica dei singoli artisti, mentre evidenzia le strategie perseguite dal collezionismo rispetto a mercato e istituzionalizzazione dell'arte. Di conseguenza, si propongono potenziali linee di convergenza e influenza che il modello perseguito da Panza ha avuto presso altre raccolte e in relazione alle acquisizioni museali. Nel contesto del collezionismo contemporaneo, il suo operato fa emergere una prospettiva globale che impronta sia i progetti per musei che i piani per l'istituzionalizzazione della raccolta. In relazione a quest'ultimo aspetto si pone il secondo tema, quello della costituzione di un *brand*. *Panza Collection* ha consentito di incidere sia a livello di *display* che nella ricezione internazionale della collezione, conferendo l'idea di una unità della raccolta nel suo complesso.

In terzo luogo, proponiamo una disamina storica sul criterio espositivo monografico, elemento caratteristico del collezionista, mettendolo in relazione con gli sviluppi contemporanei e con alcune modalità in uso nel collezionismo privato e museale di periodi antecedenti. Data la dimensione pubblica della collezione Panza, ne esaminiamo il contributo nell'ambito del dibattito sul museo, dal punto di vista museologico e museografico. Gli interventi di Panza in convegni internazionali consentono, a partire da alcune linee tematiche di riferimento, di poterne delineare concezione teorica e prassi.

Il secondo capitolo riguarda l'esposizione dell'arte a Villa Panza, aperta al pubblico dal 2000 a seguito di una donazione nel 1996. Se ne indagano motivazioni e soluzioni espositive nel corso del tempo, proponendo che la villa ha costituito, sin dall'inizio dell'attività del collezionista, un terreno di verifica sul *display* che di fatto preparerà alla presentazione dell'arte per lo spazio pubblico. Questa indagine non è tuttavia finalizzata a demarcare una netta linea tra dimensione privata e pubblica dell'esposizione, in quanto quella messa in atto

dal collezionista è una sapiente quanto progressiva orchestrazione della conoscenza dell'arte contemporanea verso un pubblico via via sempre più vasto fino ad arrivare all'*audience* museale.

La prima parte del capitolo è dedicata all'analisi dell'esposizione congiunta di arte contemporanea, arte africana, precolombiana e arti decorative. Le nozioni di *display* e *displacement* vengono impiegate per evidenziare l'evoluzione dei modelli interpretativi nella ricezione delle culture non occidentali. Da una parte, si procede all'analisi del paradigma espositivo di Panza individuandone il contesto storico-culturale e le possibili fonti visive. Dall'altra, istituendo un confronto con i criteri di allestimento di alcuni musei e collezioni private, si considera l'apporto della cultura modernista al modello espositivo proposto.

La seconda parte indaga la relazione tra operatività artistica e autorialità del *display*, evidenziando la connessione tra pratica creativa e collezionistica attraverso l'approccio curatoriale di Panza. Le opere *site-specific* e *site-conditioned* realizzate a Villa Panza negli anni '70 determinano una riconfigurazione degli spazi. A partire dalle caratteristiche specifiche di questi ambienti, si estende il discorso alla concezione dell'ambiente espositivo del collezionista in qualità di curatore della propria collezione. Si argomenta che quella messa in atto da Panza è una *mise en scène* finalizzata a trasmettere al visitatore un'esperienza trasformativa attraverso l'esposizione delle opere. L'argomentazione è condotta attraverso un'analisi degli elementi visuali così come storico-culturali. Le sperimentazioni sulla percezione e la psicologia percettiva messe in atto dal *Light and Space* californiano sono messe in relazione all'interesse del collezionista per la ricerca scientifica e filosofica. Centrale in questa parte del capitolo è, inoltre, la componente spirituale della formazione di Panza che si riflette nei suoi criteri espositivi e della quale si presenta un contesto storico di riferimento.

La parte conclusiva del capitolo chiama in causa il ruolo svolto dalla fotografia nella sperimentazione sul *display* messa in atto negli spazi della villa. Con la definizione di "*display* speculare" intendiamo analizzare, attraverso alcune delle fotografie scattate dal collezionista agli allestimenti creati, le evoluzioni nella presentazione delle opere. In primo luogo, si tratta di un continuo esperimento sulle possibilità di veicolare attraverso

l'esposizione la fruizione delle opere. In secondo luogo, si mette in evidenza il fatto che la fotografia ha costituito un elemento funzionale alla comprensione e allo studio delle opere. La relazione tra esposizione privata e pubblica della collezione è oggetto di un'analisi condotta sia a partire dagli scatti di Panza negli ambienti di Varese che in occasioni di esposizioni della raccolta. Al fine di proporre un confronto tra diverse tipologie di immagine fotografica, si considera il ruolo svolto da fotografi professionisti, tra i quali Ugo Mulas e Giorgio Colombo, nella narrazione visuale della raccolta. Mentre non si ha la pretesa di esaurire un argomento articolato quanto denso di possibili sviluppi di studio, in questa parte del capitolo evidenziamo l'interessante congiunzione tra immagine come documentazione e come tentativo di fotografare l'immateriale: la luce e il colore degli ambienti del movimento *Light and Space*.

Il terzo capitolo è dedicato all'approccio curatoriale del collezionista che, dalla dimensione privata di Villa Panza, si rivolge alla sfera pubblica del museo. Tale attività è analizzata attraverso una serie di casi di studio tra i suoi progetti per musei e allestimenti concepiti in occasioni di mostre e di acquisizioni delle opere in istituzioni museali. Questo *corpus* progettuale consente di evidenziare, attraverso le piante di architettura e i disegni di allestimento, il *modus operandi* del collezionista, nonostante molti di essi siano rimasti irrealizzati. La selezione dei casi di studio è avvenuta nell'ambito dei tre principali filoni tematici che costituiscono il complesso dei progetti del collezionista: le proposte per nuovi musei, l'esposizione dell'arte contemporanea in edifici storici italiani e, infine, la presentazione dell'arte in occasione di acquisizioni museali e mostre temporanee.

Nell'ambito del primo caso, il progetto per un *Environmental Art Museum* (1974) è la proposta che il collezionista rivolge ai principali musei del mondo per realizzare la prima istituzione museale ad accogliere le ricerche artistiche che indagano la relazione tra opera e spazio. La riconversione di edifici industriali in musei d'arte contemporanea, una costante progettuale di Panza, trova nella collaborazione con il Kunstmuseum e la Fondazione Hoffmann di Basilea un esempio delle possibili declinazioni dello spazio espositivo, come avrà modo di applicare in parte nel Museum für Gegenwartskunst. Nell'ambito dei progetti di allestimento per edifici monumentali, i casi di Villa Doria Pamphilj e della mostra presso la

Galleria Nazionale di Roma del 1979 esemplificano la costante suggestione dell'antico che si risolve nel tentativo di applicare la sintesi delle arti alla cultura artistica contemporanea. Il caso del Palazzo Ducale di Sassuolo consente di affrontare due aspetti tangenti: il primo quello dell'ideazione di ciò che definiamo una mostra *site-specific* e l'altro l'esposizione, dopo anni di controverse relazioni con la politica culturale italiana, di opere appartenenti alla terza fase collezionistica di Panza, quella che ha inizio a partire dal 1987.

Il contesto delineato nel primo capitolo in merito al paradigma del *display* monografico, risulta funzionale, in quest'ultima sezione, a un'indagine sulle effettive applicazioni del medesimo in acquisizioni museali e mostre temporanee. Il primo caso che analizziamo è quello del MOCA di Los Angeles dove emerge con evidenza il ruolo curatoriale svolto da Panza in ambito museale. Tale approccio risulta connesso a un determinato concetto di museo, quello storico, in cui al criterio della narrazione e della presentazione cronologica si sostituisce, attraverso il *display* monografico, la nozione di "museo dell'esperienza". Al centro della nostra argomentazione è il documento inedito, cui abbiamo fatto riferimento, reperito tra le carte del collezionista presso l'Archivio Panza Collection di Mendrisio. I *Governing Criteria*, oltre a canonizzare il concetto di *display of art* del collezionista, evidenziano il contesto culturale in cui ha operato e le modalità attraverso le quali ha inteso agire sulla ricezione pubblica della collezione.

Per quanto riguarda l'ultimo capitolo, la definizione di una fenomenologia dell'effimero nell'arte contemporanea è il riferimento iniziale per un'indagine sulle opere *Minimal*, Concettuali e di Arte Ambientale in relazione alla pratica collezionistica ed espositiva di Giuseppe Panza. Proponiamo l'impiego del termine "effimero" da preferirsi a quello di "immateriale", in quanto costituisce una categoria terminologica che, se ripensata alla luce delle pratiche artistiche sulle quali argomentiamo, può includere in sé la seconda accezione e quella di "materiale". La scelta è motivata dalla componente materiale e al contempo effimera che contraddistingue pratiche artistiche quali *Light and Space* e Minimalismo, ma anche in virtù delle sue ripercussioni sulla ricezione dei progetti degli artisti. In questo passaggio fondamentale per la pratica artistica tra anni '60 e '70 si riflette anche l'enfasi conferita da Panza ai progetti che lui stesso andava realizzando per musei ed esposizioni. Il

capitolo va ad investigare la pratica curatoriale in relazione a quella artistica. Le note *querelles* con Donald Judd e Dan Flavin costituiscono lo spunto per analizzare il cambiamento nel concetto di autorialità messo in atto in questi anni.

Il secondo argomento d'indagine, l'Arte Concettuale, consente di motivare il processo di revisione cui è stata sottoposta la qualità effimera della parola, attraverso *statements* ed enunciati, nelle elaborazioni espositive del collezionista. In alcuni progetti per mostre, Panza enfatizza la componente ambientale delle ricerche concettuali contribuendo, come nel caso di Lawrence Weiner, a sollecitare una riflessione sulla portata oggettuale del processo di dematerializzazione dell'arte. In tale contesto, prendiamo in considerazione il precoce inserimento da parte di Panza di proposizioni dei concettuali nel contesto espositivo, evidente nel caso della mostra con opere della collezione tenutasi al MOCA di Los Angeles del 1985, dove il concettualismo è messo in relazione alle opere dell'Espressionismo Astratto, *Pop Art* e *New Dada*.

L'ultimo paragrafo del capitolo è dedicato all'Arte Ambientale. Nella prima parte, si procede a una disamina del concetto di "*Impermanence*" nell'arte fenomenica californiana attraverso le opere del movimento *Light and Space*, fornendo una panoramica sui contributi teorici e operativi degli artisti, tra i quali Robert Irwin, Larry Bell, e James Turrell in relazione alle vicende della collezione. Nella seconda parte, si indagano le connessioni istituite tra la ricerca artistica e i progetti museali ed espositivi del collezionista. Tra questi, si considera il piano per un *Light and Space Museum*, comprensivo di un *Institute for Perceptual Studies*, mai portato a compimento. Tra le esposizioni realizzate, si prende in considerazione la mostra *Venice/Venezia* presso il museo Peggy Guggenheim di Venezia. In conclusione, riteniamo opportuno fornire un breve resoconto sulla ricerca triennale, tutt'ora in corso, *Panza Collection Initiative* istituita nel 2010 presso la Fondazione Guggenheim di New York e volta allo studio delle opere della collezione Panza, con un *focus* sulla conservazione e la messa in opera dei progetti.

Capitolo I

Contesto degli studi e prospettiva storica sulla collezione Panza

INTRODUZIONE

I recenti approfondimenti sulla produzione artistica degli anni '60 e '70, occasionati da esposizioni e progetti di ricerca a lungo termine, contribuiscono a delineare con maggiore precisione rispetto al passato il contesto storico in cui si è sviluppata la collezione Panza. Ci riferiamo all'iniziativa culturale di ampio respiro denominata *Pacific Standard Time* che, promossa dal Getty Center di Los Angeles, ha indagato la situazione artistica del sud della California dal dopoguerra al 1980.¹ La pluralità delle indagini culturali che ne è emersa ha evidenziato la specificità dell'ambiente culturale di Los Angeles, un costante motivo di interesse per Giuseppe Panza, a partire dalla fine degli anni '60.

Alcuni contributi in rivista pubblicati nell'ultimo decennio, che prenderemo in considerazione, hanno aperto territori d'indagine in merito alla relazione tra collezionismo e pratiche artistiche basate sul radicalismo della proposta teorica e operativa.

Nel proporre una prospettiva storica sulla collezione Panza, che non intende essere né esaustiva né unidirezionale, ci è sembrato opportuno enfatizzare le dinamiche tra criteri espositivi e processo di istituzionalizzazione della raccolta. L'affermazione del *display*

¹ Si è trattato di un'iniziativa che ha coinvolto più di sessanta istituzioni culturali dello Stato della California, culminata in una serie di esposizioni tra ottobre e aprile 2012. In particolare, le declinazioni concettuali e fenomeniche dell'arte californiana, tanto importanti per la vicenda collezionistica di Panza sono state approfondite all'interno delle mostre: *In Focus: Los Angeles 1945–1980* (Getty Museum) e *Greetings from L.A. Artists and Publics 1950–1970* (Getty Research Institute). Queste due mostre hanno anche analizzato la relazione tra il sistema dell'arte e la produzione artistica della città. Si rimanda al catalogo dell'iniziativa: Rebecca Peabody, Andrew Perchuk, Glenn Phillips, Rani Singh (eds.), *Pacific Standard Time. Los Angeles Art 1945-1980*, exhibition cat. different venues, October 1, 2011 - February 5, 2012, Los Angeles, The Getty Research Institute and the J. Paul Getty Museum, 2011.

monografico, così come il criterio di collezionare a fondo l'opera di ciascun artista, immettono la collezione in un contesto storico che contribuisce in parte a determinare.

Nella consapevolezza che la presentazione dell'arte costituisca un'interessante chiave interpretativa sul presente, facciamo nostre le parole di Victoria Newhouse:

Whether viewing conditions resemble those of the past or herald something entirely new, they always affect our perception of art. Just how context and placement exert this influence is an elusive question, subject to the many factors that, together, constitute the spirit of an era. A few specific works from different periods, seen over time, demonstrate the implications of the charged zone where spectator and art object meet.²

Insieme alle implicazioni nel rapporto tra opera e spettatore, i criteri espositivi di una raccolta consentono anche di verificare la diffusione delle modalità operative di un collezionista nel musealizzare le opere e nel rapporto con le istituzioni.

Da questo punto di vista, ci sembra che la collezione Panza possa collocarsi in una specifica congiuntura storica: quella della nascita del collezionismo globale. Nella prospettiva globale *ante litteram* che ha perseguito attraverso i progetti di collocazione museale delle opere, quella di Panza appare come una figura di congiunzione tra il collezionismo del dopoguerra e l'affermazione del collezionista globale. Forse, a una più attenta analisi delle congiunture storiche, potremmo definire Panza l'ultimo dei grandi collezionisti dell'epoca moderna.

Nell'ambito del collezionismo del secondo dopoguerra figure come quella di Panza e di Heiner Friedrich hanno promosso l'arte contemporanea attraverso acquisizioni museali, esposizioni e istituzione di nuovi musei favorendo, così, una prospettiva transnazionale del mondo dell'arte. Spesso oggetto di critiche e controversie, le acquisizioni museali da collezioni private sollevano una serie di quesiti in merito alle politiche museali, al rapporto tra museo e pubblico, al ritardo nel riconoscimento pubblico dell'arte emergente.

La vicenda della collezione Panza spinge a interrogarsi su un ipotetico cambiamento in atto nel ruolo del collezionista rispetto alle istituzioni. Il paradigma dell'arte emergente, assemblata da un collezionista d'avanguardia, e in seguito acquisita in una collezione

² *Art and the Power of Placement*, New York, Monacelli Press, 2005, p. 38.

museale sembra essere messo in discussione dal crescente ruolo sperimentale di mostre e musei. Si tratterà di verificare, nel prossimo futuro, se sarà il museo a rivestire il ruolo di committente. Lasciamo aperta la questione, cercando tuttavia di svilupparne alcuni nodi problematici attraverso le vicende della collezione Panza.

I. 1. UNO SGUARDO CRITICO AI CONTRIBUTI SULLA COLLEZIONE

Uno degli aspetti a nostro giudizio più interessanti della collezione Panza è la storia della sua ricezione attraverso i contributi critici esistenti, ma anche attraverso quelli non esistenti. Ci riferiamo a una raccolta d'arte dalla vicenda storica articolata quanto avvincente che finora non è stata oggetto di una pubblicazione monografica volta ad approfondirne, pur nell'esteso svolgimento della sua storia, uno specifico nodo tematico oppure cronologico. Possiamo infatti affermare che la collezione, a esclusione dei cataloghi delle mostre e dei contributi stessi del collezionista, è stata soprattutto affrontata attraverso gli artisti e le opere che l'hanno resa una delle più rilevanti del collezionismo contemporaneo.

La collezione, cioè, è stata strumentale a una serie di studi, in percepibile ascesa negli ultimi due decenni, incentrati in particolar modo sull'arte degli anni '60 e '70. Si potrebbe dedurre che, in fin dei conti, si tratta del giusto esito storico di una raccolta d'arte: fatta di opere lascia parlare le opere. L'importanza rivestita dalla storia del collezionismo, nelle sue dinamiche e nella sua relazione con la storia dell'arte, naturalmente ci racconta una storia differente. Questo che potremmo definire un approccio trasversale è anche attribuibile a quella tensione esistente tra collezione come autorappresentazione, attraverso l'operato del collezionista, e visione storico-artistica che aspira invece a una narrazione critica delle vicende. A seguito della scomparsa del collezionista, nel 2010, si assisterà forse a un'indagine a carattere più generale, a quell'infine conquistata distanza storica che permetterà di dipanarne gli sviluppi nell'ambito del collezionismo contemporaneo e del sistema dell'arte.

Oggetto di monografie con esteso corredo d'immagini, oppure di cataloghi di mostre con una speciale attenzione rivolta alle opere e una breve introduzione sulla storia, alle collezioni d'arte contemporanea si sono spesso tributate considerazioni apologetiche sulla precocità degli acquisti e la visione del collezionista, eppure manca in tali contributi un corredo documentario che permetta di poter effettivamente verificarne il peso storico.

Il segnale di un approccio differente improntato a evidenziare nodi critici e al contempo dati storici, come ad esempio le date di acquisizione e i prezzi delle opere, è fornito in tempi

recenti dalla monografia sulla collezione di Herman e Nicole Daled, che fa ampio ricorso ai materiali d'archivio così come a posizioni teoriche.³

Quando si tratta di una collezione privata contemporanea, le vicende storiche sembrano paradossalmente più difficili da ricostruire sebbene, come sappiamo, alcuni collezionisti abbiano una cura quasi metodica per il documento: Panza è uno di questi. L'archivio, a partire dalla sua stessa etimologia *arkhē*, che indica «at once the *commencement* and the *commandment*», vive in una costante tensione tra il suo principio storico e quello sotteso al suo ordinamento, il principio di autorità.⁴ È anche in ragione di tale tensione che l'archivio ci fornisce quei nodi problematici ad uso di chi voglia approfondire le vicende di una collezione nelle sue interrelazioni storiche.

Nella persuasione che una collezione possa nascere soltanto in relazione a determinate circostanze storiche, un incrocio tra intenzioni dell'artista e ricerca da parte del collezionista, teniamo tuttavia presente, per dirla con Daled, anche la facoltà effimera che caratterizza la figura del collezionista:

Le discernement du collectionneur est une faculté éphémère qui se trouvera exacerbée et s'épanouira totalement dans un contexte qui lui sera adéquat. L'obstination du collectionneur le mènera souvent à sa perte. Le collectionneur est très souvent éphémère. Le rebut des collections, aspect des plus intéressants et trop souvent négligé ou occulté, est là pour en témoigner.⁵

³ Il seguente contributo affronta la collezione secondo la duplice prospettiva delle opere e dell'archivio, conservato presso il MoMA di New York. Si tratta per altro di una collezione piuttosto interessante in quanto tributata all'arte concettuale ma concentrata su soli dieci anni di attività. Si veda: Ulrich Wilmes (ed.), *Daled: A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled 1966-1978*, published on the occasion of the exhibition *Less is More. Pictures, Objects, Concepts from the collection and the archives of Herman and Nicole Daled 1966-1978*, Haus der Kunst, München, 30 April - 25 July 2010, Munich, Haus der Kunst, 2010.

⁴ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995 (ed. orig. *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995).

⁵ Herman Daled, *Le collectionneur: ses vices et ses vertus*, in Denys Zacharopoulos (ed.), *Le présent de l'art dans le monde contemporain, actes du colloque de Genève*, Centre d'art contemporain, du 24 au 25 octobre 1987, Genève, Centre d'art contemporain, 1989, pp. 77-92, qui p. 81.

1. 1. La collezione come progetto

Pour Joseph Panza grand inventeur, pour sa passion de nombreux beaux tableaux.

Marcel Duchamp, 1962.⁶

Nel 1956 l'anno successivo al matrimonio, ha inizio l'avventura collezionistica di Giuseppe e Giovanna Panza. È principalmente il collezionista a manifestare il desiderio di principiare la raccolta entrando in contatto con alcune gallerie milanesi, tra le quali la galleria Apollinaire diretta da Guido Le Noci, che s'interessava alla ricerca astratta.⁷

Nel 1954 Panza viaggia in numerose città degli Stati Uniti per aggiornare la sua formazione professionale in previsione di gestire, insieme al fratello Alessandro, l'azienda immobiliare di famiglia. Benché si sia trattato di un'esperienza non finalizzata alla conoscenza dell'arte americana, Panza la ricorderà come un episodio significativo della sua esistenza in quanto aveva contribuito a fargli scoprire un sistema di vita diverso da quello italiano.⁸ Nel periodo formativo dell'attività di Panza, gli anni '50, il panorama collezionistico di Milano è contrassegnato dalle grandi collezioni d'avanguardia: quella di Gianni Mattioli, di Emilio Jesi, di Carlo De Angeli Frua (che si rivolgeva all'informale); ma anche da raccolte, come quella della famiglia Jucker, che riunivano opere ottocentesche - è questo il caso di Giacomo Jucker - e testimonianze delle avanguardie artistiche, attività alla quale si dedicava il nipote Riccardo.⁹

⁶ La dedica è apposta sul libro di Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, New York, Grove Press, 1959, in biblioteca Panza, si veda anche: Giuseppe Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 134.

⁷ Secondo il racconto del collezionista, il primo acquisto di opere d'arte è stato effettuato presso la galleria. Si trattava di un pittura astratta di Atanasio Soldati e di un quadro figurativo di Gino Meloni, in seguito venduti. Cfr. *ivi*, p. 56.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 20.

⁹ Un interessante panorama sul collezionismo italiano del dopoguerra, in cui Panza è incluso, è fornito da: Franco Russoli, Giuseppe Marchiori (a cura di), *La pittura moderna straniera nella collezioni private italiane*, cat. mostra Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 4 marzo – 9 aprile 1961, Torino, F.lli Pozzo, 1961.

In questo contesto, Panza acquista un primo nucleo collezionistico, i cui dipinti saranno in seguito venduti oppure scambiati, al fine di favorire nuovi acquisti. Si tratta del periodo formativo della collezione che, benché poco approfondito dagli studi, riveste un certo interesse anche in ragione della propensione del collezionista verso l'arte americana.

L'amicizia con il critico Pierre Restany e la vicinanza della cultura italiana a quella francese lo avevano indirizzato verso alcuni dei principali esponenti della pittura del secondo dopoguerra, tra questi Claude Bellegarde e Camille Bryen, ma anche il pittore spagnolo Luis Feito e l'americano Richard Diebenkorn. Tuttavia, l'artista francese che colleziona maggiormente a partire dal 1959 è Jean Fautrier, il cui nucleo di dipinti provenienti dalla collezione è oggi conservato al MOCA di Los Angeles.

Benché legato da un rapporto personale con Restany, il collezionista si mostra sin da queste prime prove piuttosto indipendente rispetto al giudizio del critico, il quale di lì a qualche anno sosterrà la poetica del *Nouveau Réalisme* che, per quanto apprezzata da Panza, non entrerà mai in collezione.

È in questo periodo che il collezionista milanese inizia a rivolgersi anche all'arte americana che, come vedremo nel caso di Robert Rauschenberg, diviene emblema di una nazione in vertiginosa ascesa economica e politica. Questa favorevole congiunzione storica potrebbe aver indotto Panza anche a riflettere sul potenziale risvolto economico delle opere che avrebbero potuto rivelarsi in futuro un ottimo investimento, come in effetti le vicende successive dimostrano. Con l'acquisto del primo quadro di Franz Kline, effettuato nel 1957, si aprono le porte all'arte dell'Espressionismo Astratto che lo porta a costituire un gruppo di opere comprendente Mark Rothko e Antoni Tàpies.¹⁰

La scelta del Kline diviene esemplificativa del percorso intrapreso successivamente:

¹⁰ È merito di Caroline A. Jones aver dipanato le vicende legate al riferimento fatto più volte da Panza alla rivista "Civiltà delle macchine" che ha determinato la scelta di acquistare il primo Kline. *Coca-Cola Plan or, how New York stole the soul of Giuseppe Panza*, in *Panza: The Legacy of a Collector. The Panza di Biuno Collection at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, December 12, 1999 - April 30, 2000, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999, p. 32.

Sentivo un'istintiva preferenza per questo genere di espressione, una potente austerità; dire molto con pochi gesti, eliminando la decorazione, i fronzoli non necessari. Dire molto con poco. Questa è la cosa più difficile [...].¹¹

Per quanto attiene questa prima fase di raccolta, appare piuttosto interessante non soltanto la compresenza in collezione di linguaggi artistici diversi tra di loro, come l'astratto-figurativo di Diebenkorn e l'astrazione segnica di Kline, ma anche la contemporanea congiunzione con gli scritti di Panza. Il primo contributo che ci è dato di recuperare risale al 1958, un anno significativo per la raccolta in quando costituisce un periodo di transizione in seguito al quale s'interesserà al *New Dada*. Benché sia un collezionista in formazione, Panza ha già chiare le finalità che si prefigge di raggiungere attraverso l'atto del collezionare:

L'objectif essentiel est la recherche d'un but idéal et l'approfondissement des valeurs humaines de l'expression artistique. Mon choix ne dérive pas d'une simple étude esthétique : je cherche aussi à comprendre quelles sont les idées fondamentales et la philosophie qui sous-tendent l'oeuvre entière de l'artiste.¹²

Nel 1958 John Cage, in visita a Milano, gli parla della produzione artistica di Robert Rauschenberg che entrerà in collezione l'anno seguente con l'opera *Kickback* (1959), esposta alla "Documenta" di Kassel.¹³ La dimensione internazionale conferita da Panza alla collezione è sancita attraverso acquisti presso le principali gallerie newyorkesi, tra le quali quelle di Sidney Janis, Martha Jackson e Leo Castelli.

Impegnato in un'attività di promozione dell'opera di Rauschenberg e della *Pop Art*, Castelli vende a Panza, con una certa reticenza, come vedremo, le opere dell'esponente del

¹¹ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 67.

¹² *Ecrits d'amateur d'art - Giuseppe Panza, Milano*, "Cimaise", no. 2 (Décembre 1958), p. 30. L'intervento di Panza, tradotto da Pierre Restany, appare nella rubrica dedicata alle raccolte d'arte assieme al testo della collezionista parigina Marie-Louise Talsin. Entrambe le raccolte attestano per questo periodo, un approfondimento per le ricerche di area informale. Del collezionista milanese sono raffigurate opere di Kline, Diebenkorn e Vedova (le cui opere saranno vendute per far fronte all'acquisto di altri dipinti di Rothko).

¹³ Dell'artista statunitense Panza acquisisce un totale di undici opere, prodotte dal 1955 al 1961, oggi conservate, insieme al nucleo di opere dell'Espressionismo Astratto e di *Pop Art* presso il MOCA di Los Angeles.

New Dada.¹⁴ Accanto alla galleria di Castelli, in questi anni è la Green Gallery di Dick Bellamy a svolgere un ruolo di primo piano per gli acquisti dell'imprenditore milanese. Da quest'ultima, Panza compera la maggior parte delle opere di Oldenburg, gli oggetti del suo *The Store* (Fig. 1) che aveva visto nella nota esposizione presso lo studio dell'artista (1961), mentre per il nucleo dei Rosenquist si avvale anche della galleria parigina di Ileana Sonnabend, ex moglie di Leo Castelli.¹⁵

Con gli acquisti di *Pop Art*, Panza risulta essere a queste date tra i pochi collezionisti europei interessati all'arte americana. La sua figura trova un parallelismo con un altro italiano, il barone Giorgio Franchetti, il quale aveva effettuato sin dagli anni '50 anche alcuni acquisti di Kline e Rothko.¹⁶

Questa prima fase di impianto della collezione Panza si conclude con l'Espressionismo Astratto, *New Dada* e *Pop Art*. Nel 1965 il collezionista si vede costretto a interrompere gli acquisti a causa dell'andamento sfavorevole dell'economia italiana che incide, di conseguenza, sulla gestione dell'azienda familiare. Nonostante il 1966 sancisca il riconoscimento della *Minimal Art*, con la mostra *Primary Structures* presso il Jewish Museum di New York, Panza comincia ad acquistare questa tendenza artistica nel 1967, quando include in collezione le prime opere di Dan Flavin e Robert Morris.

Leo Castelli svolge nuovamente la funzione di catalizzatore delle vicende artistiche americane, assieme alla Green Gallery che conduce in questi anni un'attività di sostegno e promozione alla *Minimal Art*. Per quanto riguarda l'Italia, la galleria di Gian Enzo Sperone costituisce un altro punto di riferimento importante, in ragione del precoce ruolo svolto in

¹⁴ Per una disamina della figura di Leo Castelli nell'ambito del sistema dell'arte statunitense, si rimanda a: Alan Jones, *Leo Castelli. L'italiano che inventò l'arte in America*, Roma, Castelvecchi, 2007.

¹⁵ Per quanto riguarda le opere di Roy Lichtenstein, gli acquisti sono effettuati da Castelli. George Segal, che chiude cronologicamente la collezione di *Pop Art* è acquisito soltanto a partire dal 1973 e i due esemplari in collezione, *Sunbathers on Rooftop* (191963-67) e *Man in the Armchair* (1969), sono comperati dalla galleria di Sidney Janis.

¹⁶ Su questa figura di primaria importanza nel collezionismo si rimanda a: Flavio Fergonzi, Claudia Cremonini (a cura di), *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' D'Oro*, cat. mostra, Ca' d'Oro, Venezia, 30 maggio - 24 novembre 2013, Milano, MondoMostre, 2013.

direzione delle nuove poetiche *Minimal* e Concettuali.¹⁷ Con i lavori di Donald Judd, Carl Andre, Bruce Nauman e Richard Serra (di cui acquista *Belts* e le prime opere *Antiform*), gli ambienti della villa di Varese si riconfigurano, secondo una costante attitudine del collezionista nel privilegiare la relazione tra arte e spazio circostante.

Insieme ai *wall drawings* di Sol LeWitt, inizia dal 1969 il periodo contrassegnato dagli acquisti di arte concettuale. Sulla scia di una profonda ammirazione per l'opera di Marcel Duchamp, il collezionista intravede nell'idea come medium ed espressione artistica il punto più alto raggiunto dal Concettualismo, di cui condivide l'attitudine alle indagini filosofiche.¹⁸

Gli anni che riguardano la formazione della seconda raccolta sono caratterizzati da una pratica artistica che aspira alla radicalità e sollecita una riflessione sulla concezione stessa dell'arte, aspetto che trova nella progettualità un elemento centrale nella ridefinizione del ruolo dell'artista, ma anche del collezionista.

Si tratta di un passaggio storico, in quanto con l'acquisto di progetti è di fatto delegata al collezionista la possibilità o meno di far esistere l'opera d'arte; la figura del collezionista è quindi immessa in un processo di co-responsabilità verso l'opera. Al contempo, la pratica si formalizza attraverso contratti, certificati di autenticità e di proprietà, immettendosi in un contesto giuridico. Nascono in questo momento il contratto ideato da Jerard Ordovery, avvocato della galleria Castelli, e quello concepito da Seth Siegelaub inteso a tutelare gli artisti.¹⁹

¹⁷ Aperta nel 1963 a Torino, la galleria Sperone ha incentrato la sua attività, oltre che sull'arte americana della neo-avanguardia, nell'ambito dell'Arte Povera. Nel 1975 Gian Enzo Sperone fonda, insieme ai galleristi Angela Westwater e Konrad Fischer la Sperone Westwater Fischer che apre a Soho, New York. Per le vicende della galleria, si veda: Anna Minola (a cura di), *Gian Enzo Sperone. Torino, Roma, New York: 35 anni di mostre tra Europa e America*, Torino, Hopefulmonster, 2000.

¹⁸ Interessato alla filosofia dagli anni della formazione scolastica, Panza consegue la laurea in legge sostenendo una tesi in filosofia del diritto, nella quale analizza il concetto di giustizia nel pensiero del filosofo Antonio Rosmini. In questi anni approfondisce, in particolare, il pensiero di Bergson, Platone ed Hegel in antologie e consultando l'Enciclopedia Treccani. Come emerge dai suoi scritti e nello specifico in: *Ricordi... cit.*, pp. 37, 135, 184, 191, 220 e *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti. Conversazione con Philippe Ungar*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2012, pp. 34, 39-40. La questione degli interessi filosofici del collezionista meriterebbe senz'altro un approfondimento futuro, ne proponiamo qualche spunto per una potenziale indagine nel capitolo II, a riguardo delle connessioni tra spiritualità e scienza.

¹⁹ 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*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.

Panza diventa, secondo una nota definizione, «il collezionista dell'incollezionabile»²⁰ mentre, in maniera pragmatica, sollecita gli artisti a includere il contratto nella pratica artistica.²¹ Del resto, la stessa modalità progettuale non è esente da un aspetto commerciale in quanto il progetto, oppure il diagramma, costituisce di fatto l'opera e dunque può essere venduto ed immesso sul mercato dell'arte.²² Si tratta di un passaggio dalle molteplici implicazioni, non da ultima quella relativa all'esecuzione del progetto che implica di fatto una maggiore o minore visibilità dell'artista rispetto all'ambiente culturale ma anche al mercato dell'arte, contribuendo così alla stessa affermazione dell'autore. La pratica inoltre, chiama in causa i concetti di riproduzione e autorialità che sono in questo momento sottoposti a un attento vaglio critico e operativo, come dimostra la nota *querelle* con Donald Judd.²³

I progetti acquistati negli anni '70 riguardano, oltre all'arte *Minimal* e Concettuale, le ricerche condotte dagli artisti di Los Angeles sulla dimensione ambientale, denominate dalla critica statunitense *Light and Space*, movimento al quale sono associati Eric Orr, Maria Nordman,²⁴ Larry Bell, Robert Irwin, James Turrell e Doug Wheeler.

Tali ricerche, volte a includere nella pratica artistica mezzi tecnologici e scoperte in ambito scientifico, trovano un evidente corrispettivo nell'interesse di Giuseppe Panza per la

²⁰ Tale definizione, attribuita all'operato di Panza, è ripercorsa nel saggio di Evelyn C. Hankins, *Collecting the Uncollectible*, in Evelyn C. Hankins, Giuseppe Panza (eds.), *The Panza collection. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, exhibition cat. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., October 23, 2008 - January 11, 2009, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 2008, pp. 15-34.

²¹ Per questo aspetto si rimanda al capitolo IV, dove si tratterà in particolare del caso di Dan Flavin.

²² Ci riferiamo in particolare ai *wall drawings* di Sol LeWitt venduti attraverso diagrammi e certificati. In questo caso non si tratta di certificati di proprietà (come nei casi di Judd, Nauman, Turrell, ad esempio), ma di autenticità da allegarsi al diagramma del *wall drawing* se venduto oppure trasferito. Questo aspetto commerciale appare evidente se si considerano alcune vendite all'asta: nel maggio 2013 due *wall drawings* sono venduti da Sotheby's per \$167,000 e \$125,000, pagati rispettivamente per *Wall Drawing no. 515* e *Wall Drawing #237*. <http://www.sothebys.com/en/search.html?keywords=sol+lewitt#keywords=sol%20lewitt> (ultimo accesso luglio 2013).

²³ Per questo argomento si rimanda al capitolo IV.

²⁴ Maria Nordman, benché di sovente associata al movimento, non vi è mai riconosciuta. Si veda in merito: Germano Celant, Susan Cross (eds.), *Venice/Venezia. Arte Californiana della Collezione Panza al Museo Guggenheim*, exhibition cat. Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 2 settembre 2000 – 7 gennaio 2001, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000, p. 66; e Robin Clark (ed.), *Phenomenal, California Light, Space, Surface*, exhibition cat. Museum of Contemporary Art, La Jolla and San Diego, September 25, 2011 - January 22, 2012, Berkeley and San Diego, University of California Press; Museum of Contemporary Art, 2011, p. 89.

scienza, in particolare per la fisica, l'astronomia e soprattutto per la filosofia della scienza. Parimenti, la città di Los Angeles, dove si reca per la prima volta nel 1973, produce in lui una vera e propria fascinazione: le particolari condizioni di luce e le caratteristiche del deserto che la delimita si traducono in una riflessione sempre più indirizzata a una lettura dei fenomeni artistici in chiave metafisica. Panza si reca a verificare di persona, e nel viaggio del 1973 visita con James Turrell i luoghi della *Land Art*, sorvolando in aereo il *Roden Crater*, il progetto tuttora incompiuto dell'artista americano nel *Painted Desert* dell'Arizona.

La profonda impressione suscitata dai grandi spazi americani, e soprattutto dal deserto, lo induce a enfatizzare la componente psicofisica dell'esperienza dell'arte, trasferendola idealmente all'esperienza della collezione, il cui filo conduttore diviene la necessità di un'esplorazione dell'interiorità.

Scrive nel testo inedito *Milano-Los Angeles* (Tav. II):

Il deserto è un luogo senza vita, dovrebbe provocare una sensazione di morte, ma invece suggerisce l'idea del suo opposto, perché la luce riempie tutto. La vita ci viene dall'energia che il sole emana, è l'origine di ogni essere vivente. La morte non esiste più perché la luce continua a splendere nel cielo da sempre, e così nel futuro. L'episodio della nascita e della fine si dissolve di fronte alla continuità di una realtà che è al di sopra e al di fuori del tempo e dei cambiamenti.²⁵

L'interazione tra due culture diverse, quella americana e quella europea, aspetto predominante del contributo appena citato, riecheggia in gran parte della produzione scritta di Panza, il cui *background* culturale è, riteniamo, uno degli elementi che hanno contribuito maggiormente alla precoce comprensione e apprezzamento della nuova arte statunitense. L'apparente contraddizione di questo assunto interpretativo è, in realtà, superata dalla constatazione di una continua ricerca da parte del collezionista di valori comuni sottesi all'arte contemporanea e a quella del passato, come avremo modo di evidenziare nel corso di questo scritto.

²⁵ Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library, *Giuseppe Panza papers*, 1956-1990, Series III. Writings, Box 163, Folder 3: Giuseppe Panza, *Milano-Los Angeles*, senza data [anni '80], fotocopia di dattiloscritto con correzioni manoscritte. D'ora in poi: Getty Research Institute, *GPP*.

Il coinvolgimento nelle poetiche ambientali californiane lo porta a voler rivivere quotidianamente quella suggestione conoscitiva, percettiva ma anche maieutica, nello spazio della Villa di Varese, che diventa di fatto l'unico luogo in cui negli anni '70 si possano esperire in maniera permanente gli ambienti del movimento *Light and Space*.²⁶ Irwin, Turrell e Maria Nordman creano ambienti che inducono a «percepire le proprie percezioni»²⁷. Lo spettatore perciò, da agente passivo rispetto all'opera ne diviene co-esecutore, mentre il processo di destabilizzazione dell'esperienza psicofisica, che costituisce l'opera stessa, la rende potenzialmente riconfigurabile all'infinito.

A seguito dell'esecuzione a villa Panza delle prime opere da progetti degli artisti, nel 1976 Panza interrompe l'attività collezionistica a causa della sfavorevole situazione finanziaria per riprenderla nel 1987 quando, dopo la vendita al MOCA di Los Angeles, ha a disposizione un ingente capitale da reimpiegare nell'acquisto di opere d'arte. Durante questa pausa dagli acquisti, il collezionista si dedica all'attività progettuale volta a musealizzare la collezione, essendo gli spazi della villa ormai insufficienti a contenerla.

Le proposte di Panza rivolte ai principali musei internazionali, come vedremo, datano al principio degli anni '70 e sono animate dall'idea di tenere uniti nuclei compatti della collezione che sarà progressivamente istituzionalizzata a partire dal 1984 (per un elenco completo delle istituzioni museali si rimanda al regesto di fine capitolo). L'esigenza di reperire spazi adeguati e di ampie dimensioni per accogliere la collezione diventa prioritaria non soltanto per il collezionista, ma per quelle stesse istituzioni cui la proposta è rivolta, che si trovano in molti casi nell'impossibilità di far fronte a progetti che includono opere ambientali e di arte *Minimal* di grandi dimensioni. Ricordiamo che la collezione Panza è costituita nel suo complesso da un totale di oltre 2500 opere d'arte (nel 1988, dopo la vendita

²⁶ Nel corso del decennio negli Stati Uniti sono dedicate agli artisti esposizioni personali e collettive in cui creano ambienti appositamente concepiti. Tra queste, una delle prime in ambito museale è la personale di Robert Irwin al MoMA di New York nel 1970 per la quale realizza *Fractured Light - Partial Scrim Ceiling - Eye-Level Wire*. La ricezione degli ambienti del *Light and Space* è per il momento soprattutto demandata alle mostre organizzate presso università e musei californiani, in particolare l'Università di Irvine, con mostre di Eric Orr (1972), e il Pasadena Art Museum che organizza la prima personale di Maria Nordman nello stesso anno. In Europa, la prima istituzione a dedicare una mostra agli ambienti californiani è, nel 1970, la Tate Gallery di Londra dove sono realizzate installazioni di Doug Wheeler, Robert Irwin e Larry Bell.

²⁷ Robert Irwin in Maurice Tuchman (ed.), *A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1971, p. 131.

al MOCA e prima dell'acquisizione da parte del Guggenheim, in collezione vi erano oltre 500 opere). Questa estesa progettualità, cui daremo conto nel terzo capitolo, riflette soprattutto la principale preoccupazione del collezionista, quella di evitare la dispersione della collezione. Il suo è perciò un progetto di ampio respiro volto a preservare un'ideale continuità alla raccolta costituita nel corso di un'intera esistenza.

Come sottolinea Robert Irwin:

The rationale for his collection is the most old-fashioned, most traditional rationale of all - la morte: you want to leave something after your death.²⁸

Si tratta di una finalità magniloquente destinata, però, a scontrarsi con la politica culturale italiana per circa due decenni, dagli anni '70 fino ai '90, come dimostrano i numerosi tentativi fallimentari, finalizzati non soltanto alla fondazione di nuovi musei ma anche a progetti espositivi con opere della collezione. La principale idea progettuale di Panza, per quanto concerne l'Italia, è riconvertire edifici storici in musei al fine di collocarvi le opere della collezione attraverso prestiti a lungo termine, donazioni oppure vendite.

Dalla milanese Villa Scheibler al progetto per Poggio a Caiano, fino ai casi di Rivoli e Venaria Reale, per citare soltanto alcuni esempi, il collezionista si trova impegnato in una serie di proposte progettuali che, in molti casi, non giungono nemmeno alla fase seguente le trattative preliminari. A sostenerli, sono alcune delle principali figure della cultura italiana, tra le quali Carlo Bertelli, Franco Russoli e Giuliano Gori.

Le polemiche che accompagnano le trattative con le istituzioni negli anni '80, che si intrecciano con la legislazione sui beni culturali in fatto di esportazione e tassazione, creano una situazione conflittuale alimentata anche dalla resistenza di parte dell'ambiente culturale italiano alla diffusione delle ricerche artistiche americane.²⁹

²⁸ Robert Irwin, in Barbara Isenberg, *Count Panza: Patron of American Art*, "Los Angeles Times Calendar", July 10 1983, p. 5.

²⁹ A registrare tali conflittualità, ci sono articoli di giornale che seguono soprattutto le vicende relative alle trattative con la Regione Piemonte per la creazione di un museo di arte contemporanea nel Castello di Rivoli e presso la Venaria Reale: Filiberto Menna, *Offresi collezione rara (però nessuno la vuole)*, "Paese Sera", Roma, 21 gennaio 1982, p. 4; Berenice, *E insomma che ci si fa con i quadri del Panza?*, ivi, 12 marzo 1982, p. 8; Alessandro Morandotti, *Vanno a Lugano le acquisizioni recenti di Panza di Biumo*, "Il Giornale dell'Arte", n. 120 (marzo 1994), pp. 4-5.

La situazione si modifica progressivamente a seguito della donazione al F.A.I. di Villa Panza (1996), del cambiamento della classe dirigente politica, in quel momento di centro-sinistra, e delle mutate condizioni storico-culturali. A seguito del trasferimento presso istituzioni estere dei due nuclei principali della collezione, l'attività di Panza inizia a ricevere una maggiore considerazione in Italia, anche in ragione della necessità da parte delle amministrazioni di valorizzare gli edifici monumentali per l'esposizione dell'arte. Con la donazione di Sassuolo, e i prestiti a lungo termine a Gubbio e a Verona, la terza parte della collezione, costituita da ricerche incentrate sull'arte organica, il monocromo e gli oggetti di piccole dimensioni, viene esposta in Italia mentre negli Stati Uniti tarda ad affermarsi.³⁰

Ne racconteremo alcune vicende salienti nel capitolo III, mentre apriremo a seguire una possibile linea interpretativa sugli studi che hanno riguardato la collezione.

1. 2. Un percorso tra i contributi critici sulla collezione

Nel 1968 il critico Tommaso Trini, enfatizzando la pluralità delle scelte di Panza, dall'Espressionismo Astratto ai primi acquisti di Robert Morris e Dan Flavin, richiama il lettore sulla necessità di non applicare un criterio univoco di giudizio sulla collezione. Si tratta infatti, secondo l'esegesi di Trini, di una raccolta d'arte che non intende rappresentare un'unica tendenza o movimento, ma che riflette nel suo complesso la fenomenologia della ricerca contemporanea: «L'avventura possessiva del conte Panza è l'avventura stessa dell'arte contemporanea che si supera mentre si realizza.»³¹ Sei anni più tardi, Trini presenta la proposta di Panza per un *Environmental Art Museum* sulla pionieristica rivista "Data" che dirige, in contemporanea con Pierre Restany che ne pubblica il progetto su "Domus".³² Se

³⁰ Si veda, in particolare, il giudizio poco lusinghiero che a questa parte della collezione rivolge il critico del Los Angeles Times, Christopher Knight, a seguito dell'esposizione al MOCA dal titolo *Panza: The Legacy of a Collector* (1999-2000), che riuniva le opere della prima e della terza collezione: Christopher Knight, *Panza's Two Divergent Worlds*, "Los Angeles Times", February 5, 2000, f. 1.

³¹ L'articolo di Trini è riccamente illustrato dalle celebri fotografie di Ugo Mulas del 1966 pubblicate in: *Pop Art in una villa del 700*, "Vogue. Italia" (maggio 1966), pp. 5-9 e successivamente in Tommaso Trini, *Un diario segreto di quadri celebri. La collezione Panza di Biumo*, "Domus", n. 458 (gennaio 1968), pp. 51-55.

³² Introdotta da Trini è il contributo di Giuseppe Panza, *Environmental Art Museum*, "Data", 4, n. 12 (estate 1974), pp. 28-33. P.R. [Pierre Restany], *Per la collezione Panza. L'art au carre et au cube*, "Domus", n. 537 (Agosto 1974), p. 46.

queste connessioni riflettono l'affinità intellettuale tra il collezionista e i due critici, testimoniata in seguito a più riprese, danno anche la misura di una prima ricezione italiana e internazionale della collezione.

A Trini, che introduce il contributo critico sulla raccolta, si deve anche il primo articolo a essere pubblicato su una rivista statunitense, "Art in America", corredato dallo storico servizio fotografico di Ugo Mulas del 1966 che contribuisce a diffondere a livello internazionale l'immagine del collezionista e dell'arte a Villa Panza.³³ Negli anni '60 e '70 Tommaso Trini è una figura chiave per la ricezione della collezione: in qualità di critico militante svolge la sua attività in direzione dell'arte concettuale e del Minimalismo, con un interesse per l'arte del *Light And Space* californiano, trovandosi pertanto in una linea di congiunzione con le scelte di Panza.

Proprio nel periodo in cui Trini dirige la Galleria Sperone, nella sede milanese, quest'ultimo ha modo di venire a conoscenza per la prima volta, nel 1967, dell'arte di Dan Flavin. Inoltre, il critico sarà tra i più convinti sostenitori dei progetti museali di Panza destinati all'Italia, facendo appello in più occasioni all'opportunità di mantenere nel nostro paese una collezione d'avanguardia, sollecitando in tal senso politica e pubblica amministrazione.³⁴

Dal canto suo, Restany non era da meno nel diffondere la conoscenza della collezione sul versante francese, pubblicando due contributi nel 1970 sulla rivista di arredamento e design "Plaisir de France".³⁵ Questi due articoli sono esemplificativi del ruolo rivestito dalle riviste di arredamento nella diffusione delle collezioni d'arte presso un pubblico di settore, perlopiù attento alla produzione di oggetti di lusso, in quanto consentono di immettere le scelte del collezionista in un panorama più generale sul gusto del tempo e sulle connessioni con il commercio. Si tratta inoltre, di fonti preziose in quanto corredate da un generoso

³³ Tommaso Trini, *At Home with Art: The Villa of Count Giuseppe Panza di Biumo*, "Art in America", Vol. 58 (September - October 1970), pp. 102-109.

³⁴ A cominciare dal seguente contributo: Tommaso Trini, *Un museo passa le Alpi*, "Espresso", 28 aprile 1974, pp. 81-83.

³⁵ Pierre Restany, *Un appartement milanais consacré à trois peintres: Fautrier, Kline et Tâpies. L'histoire d'une collection qui est l'histoire d'une vie*, "Plaisir de France", no. 374 (Janvier 1970), pp. 44-49 e Id. *Une collection de pop art américain à Varese. L'épanouissement d'une personnalité à travers ses choix*, ivi, no. 375 (Février 1970), pp. 44-49.

apparato iconografico che consente di ricostruire la presentazione della collezione nel corso del tempo. I due articoli di Restany contribuiscono anche alla definizione di alcuni *leitmotiv* in merito alla relazione tra la personalità del collezionista e le sue scelte in fatto di acquisti.

Il critico francese puntualizza:

Panza est un collectionneur de parti-pris. [...] il a su mettre un instinct à la fois souple et sûr au service de la qualité dans l'acquisition des oeuvres. Cette haute tenue d'ensemble donne à la collection Panza la dimension unique d'une vraie réalisation humaine, la marque subtile de l'épanouissement d'une personnalité à travers ses choix.³⁶

È lo stesso Panza, del resto, a evidenziare, tra le motivazioni del suo collezionismo, la necessità interiore, quel riflesso della propria personalità che faceva scrivere a Jean Baudrillard «si colleziona sempre il proprio io.»³⁷ A questa realizzazione umana, relativa alla sfera personale prima che pubblica, farà appello anche Germano Celant in contributi successivi, fino a quello che introduce la collezione Panza per le edizioni Skira.³⁸ Nel testo menzionato, Restany ipotizza una possibile inversione di tendenza nel collezionismo di Panza, la virata verso gli artisti europei, che gli viene suggerita dagli ultimi acquisti di opere di Joseph Beuys e Maurizio Mochetti. Di quest'ultimo, proprio in quel periodo, comperava progetti da trasformare in installazioni ambientali, come per gli artisti americani, negli spazi della villa oppure nei musei. Il percorso suggerito da Restany, lo sappiamo, non prevarrà nelle scelte collezionistiche, incentrate fino alla terza collezione principalmente sugli artisti statunitensi.

Per quanto riguarda il contributo di Celant, l'argomentazione centrale rimane, a suo giudizio, quella che consiste nello «spostare l'attenzione dal sistema dell'opera al loro ordinatore. L'inversione della 'rappresentazione' non tende evidentemente ad inficiare e a

³⁶ La citazione è tratta dal secondo articolo citato alla nota precedente, p. 49.

³⁷ Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie du signe*, Paris, Gallimard, 1972, p. 35. Giuseppe Panza evidenzia questo aspetto nel contributo dal titolo *Las motivaciones del coleccionismo*, in Francisco Calvo Serraller (ed.), *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquets, 1993, pp. 75-98.

³⁸ Germano Celant, *Una collezione ideale*, in Marco Magnifico, Lucia Borromeo Dina (a cura di), *Villa Menafoglio Litta Panza e la collezione Panza di Biumo*, Milano, Skira, 2001, pp. 15-55.

ridurre l'apporto dell'arte, piuttosto aspira a determinare ulteriori ragioni della sua esistenza.»³⁹ Conosciuto alla fine degli anni '60 quando era impegnato a riunire sotto l'etichetta di Arte Povera le ricerche italiane della neo-avanguardia, Celant è il terzo critico con cui Panza instaura un dialogo, questa volta assai più incisivo sul piano operativo.

A lui si deve il primo catalogo della collezione, pubblicato in occasione della mostra presso il Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf nel 1980, che tuttavia, contrariamente alle intenzioni sopra dichiarate e successive, è incentrato sulle opere, tanto che il collezionista lo invierà spesso a curatori e direttori di museo per «introdurre» la collezione.⁴⁰ Si tratta di un catalogo che manca, tuttavia, di quella completezza sul piano documentario che avrebbe potuto costituire, a una data precoce, un utile strumento d'indagine dal quale partire per studi successivi.

I principali punti di tangenza tra l'attività di Panza e l'esegesi del critico si riscontrano in merito al *Light and Space* e, in generale, alle ricerche ambientali. Quando elabora la sua proposta di *Environmental Art Museum* (1973-1974), il collezionista introduce per la prima volta in Italia la definizione *Arte Ambientale* nella sua accezione anglosassone di *Environmental Art*.⁴¹ Il termine sarà, com'è noto, sancito dalla Biennale di Venezia del 1976 dove Germano Celant ed Enrico Crispolti ne indagheranno due differenti declinazioni: il primo quella relativa a spazio e percezione, il secondo la dimensione sociale e partecipativa.⁴² In questa occasione, Celant inquadra criticamente le ricerche di Irwin, Maria Nordman e Doug Wheeler, con i quali Panza era entrato in contatto sin dalla fine degli anni '60, nell'ambito di un contesto storico più generale in riferimento all'arte ambientale.

Il collezionista e il critico avranno modo di collaborare, a distanza di qualche decennio, proprio sull'arte ambientale californiana, curandone la mostra presso la sede veneziana del

³⁹ Ivi, p. 22.

⁴⁰ *Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biumo*, katalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Kunstmuseum und Kunsthalle, Düsseldorf, 19. September bis 2. November 1980, Milano, Electa International, 1980.

⁴¹ Giuseppe Panza di Biumo, *Environmental Art Museum...* cit., pp. 28-33.

⁴² Si rimanda a: Germano Celant, *Ambiente/Arte: dal futurismo alla body art*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977 e Enrico Crispolti, *L'ambiente come sociale. Proposte, azioni, esperienze, documenti per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, Padiglione centrale ai Giardini di Castello, Venezia, 18 luglio-10 ottobre 1976, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976.

Guggenheim, in occasione della quale Celant delinea l'avventura di Panza alla scoperta dell'arte del sud della California.⁴³ Germano Celant, in qualità di curatore e consulente del Guggenheim, dal 1989, promuove l'acquisizione del nucleo di opere in collezione presso il museo di New York, una convergenza significativa che porterà entrambi a legare il proprio nome all'istituzione, sostenendone i piani di espansione globale.

In questi anni a ridosso della vendita e donazione al Guggenheim (1990-1992), sono pubblicati alcuni contributi determinanti per avviare a una lettura critica delle vicende della collezione, della quale si evidenziano elementi contraddittori e modalità espositive in relazione al rapporto con le istituzioni museali.

Rosalind Krauss apre il dibattito, cui seguiranno contributi da parte del cenacolo di "October", riguardanti principalmente la messa in opera dei progetti acquistati. Per questo primo avvio, Krauss prende spunto dall'acquisizione del Guggenheim per riflettere sulla revisione del Minimalismo operata, a suo giudizio, proprio da Panza attraverso l'esposizione delle opere. Il critico statunitense mette in guardia dalla logica culturale del museo nell'epoca del tardo capitalismo, tuttavia la sua analisi ha inizio con la mostra presso il Musée de la Ville de Paris che, a differenza del Centre Pompidou e del Guggenheim, non può considerarsi un museo emblema del capitalismo. Nel 1990, data dell'articolo, le opere della collezione erano oggetto della transazione e dunque non ancora esposte al Guggenheim.⁴⁴

Il dato interessante del contributo è che l'autrice, soffermandosi sulla presentazione delle opere *Minimal* nello spazio quale atto di revisionismo rispetto alle idee originarie degli artisti, non elabora una posizione critica in merito alla nozione, non rigorosa e omnicomprensiva, di arte *Minimal* che da quella mostra emerge. Infatti, a Parigi sotto il tetto dell'*Art Minimal*, come indica il titolo, Panza include 64 opere di Lawrence Weiner, James Turrell, Bruce Nauman, Sol LeWitt e Richard Nonas, oltre ai classici Carl Andre, Dan Flavin e Robert Morris.

⁴³ Germano Celant, Susan Cross (eds.), *Venice/Venezia. Arte Californiana della Collezione Panza al Museo Guggenheim*, exhibition cat. Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 2 settembre 2000 – 7 gennaio 2001, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000. È questa l'unica occasione in cui il Guggenheim promuove la realizzazione di alcuni ambienti dai progetti acquistati da Panza e rimasti sulla carta.

⁴⁴ Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, "October", Vol. 54 (Fall 1990), pp. 3-17.

Quella impiegata dal collezionista è una definizione funzionale a quella «recherche des valeurs idéales de l'esprit, (celle) d'une vérité qui au delà du temps, des modes intellectuelles doit être universelle»⁴⁵, sostenuta nelle pagine del catalogo. Questo criterio inclusivo, tuttavia, risulta soprattutto funzionale nel delineare una linea di congiunzione, un filo rosso, tra le ricerche artistiche collezionate, secondo l'immagine di unità che Panza intende restituire della propria collezione. La relazione con lo spazio museale, riconosciuta dalla Krauss quale principale emblema del revisionismo, andava dunque, a nostro giudizio, ricondotta alla stessa nozione allargata di arte *Minimal*, a giustificazione della quale il collezionista - in veste di critico e curatore - cerca una congiuntura storica:

Il y avait une logique à montrer dans ce contexte certains représentants de l'Art Conceptuel [...] car l'Art Conceptuel est un développement de l'Art Minimal qui est une réflexion sur les projets, les concepts et l'idée de l'art.⁴⁶

Il revisionismo operato da Panza nei riguardi dell'arte *Minimal*, ribadirà Krauss nel contributo di poco successivo, non si attua però sulla questione nominale ma sulla nozione di museo che ne emerge:

The industrialized museum has a need for the technologized subject, the subject in search not of affect but of intensities, the subject who experiences its fragmentation as euphoria, the subject whose field of experience is no longer history, but space itself: that hyperspace which a revisionist understanding of Minimalism will use it to unlock.⁴⁷

Si tratta, in sostanza, di quella configurazione del “museo dell'esperienza” che, come tenteremo di dimostrare in seguito, aveva avuto inizio sin dal principio degli anni '80 con le prime mostre concepite da Panza e con l'applicazione dei suoi criteri espositivi nello spazio

⁴⁵ Giuseppe Panza in Suzanne Pagé (comm.), *Un choix d'art minimal dans la collection Panza: Carl André, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Nonas, James Turrell, Lawrence Weiner*, cat. de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 12 juillet - 4 novembre 1990, Paris, Musée de la Ville de Paris, 1990, p. 14.

⁴⁶ Ivi, p. 16.

⁴⁷ Rosalind Krauss, *The Cultural Logic...* cit., p. 17.

del MOCA di Los Angeles. L'autrice afferma che quel criterio revisionista si attua nello spazio espositivo di Villa Panza. Tuttavia argomentiamo che, in luogo di un revisionismo si tratta di una lettura parallela nel momento storico in cui il Minimalismo è in atto, dato che Panza installa le opere che acquista dal 1967 nelle scuderie proprio in quegli stessi anni.⁴⁸

In quel prediligere l'esposizione del singolo artista, oltre alla componente metafisica, pure evidenziata dalla Krauss, persiste l'idea della sintesi delle arti che origina dal *background* italiano del collezionista, come diremo nel capitolo III, in una relazione persistente con l'arte del passato che lo porta a perseguire una reciprocità tra arte e architettura. Il processo di musealizzazione riflette la stessa modalità collezionistica di Panza, volta ad approfondire i singoli artisti. Evidentemente, all'atto di amministrare una collezione è sotteso anche quello della sua rappresentazione. Questi contributi, hanno avuto il grande merito di sollevare questioni critiche sugli sviluppi della collezione, tuttavia ne hanno tralasciato le dinamiche interne, le evoluzioni dallo spazio privato a quello pubblico, così come la stringente connessione tra pratica artistica, curatoriale e collezionistica.

A seguito degli articoli di Rosalind Krauss si trovano saggi di studiosi della nuova generazione volti a sviluppare alcuni degli aspetti da essa sollevati, proponendo nuovi approfondimenti e prospettive critiche. In particolare Anna Chave, in linea con le problematiche che emergono nel rapporto tra committenza e criteri espositivi, ripercorre l'anelito alla spiritualità che pervade i Panza quanto i De Menil.

L'autrice, in questa sua brillante analisi, parte da una considerazione tanto evidente quanto sottaciuta negli studi sul collezionismo: quella che constata come i contributi critici sulla committenza siano piuttosto rari nella letteratura artistica contemporanea in ragione del fatto che committenti e mecenati hanno raramente esercitato un'influenza decisiva sul corso dell'arte. Al contrario, proprio i due casi che Chave prende in considerazione, quello di Panza e dei fondatori della Dia Art Foundation - Heiner Friedrich e Philippa Pellizzi -, possono considerarsi come un'evidente eccezione alla regola.⁴⁹

⁴⁸ In merito a questo punto si veda della stessa autrice: *Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism*, in *American Art of the 1960s*, New York, The Museum of Modern Art, 1991, pp. 123-141.

⁴⁹ Si veda: Anna C. Chave, *Revaluing Minimalism: Patronage, Aura and Place*, "The Art Bulletin", 90, no. 3, (September 2008), pp. 466-486.

Dal cenacolo di “October” esce poi un contributo decisivo, a firma di James Meyer, cui guarderemo con attenzione nel capitolo IV, che intende mettere in luce la problematica dell’atorialità in relazione alla fabbricazione e installazione delle opere dai progetti, con particolare riguardo ai casi di Donald Judd e Dan Flavin.⁵⁰

Insieme allo studio di Martha Buskirk, la quale nella sua narrazione del contingente nel contemporaneo dedica una buona parte alla collezione, questi saggi hanno sollevato la questione centrale dell’interpretazione di Panza rispetto alle poetiche artistiche del Minimalismo.⁵¹

Martha Buskirk focalizza l’attenzione sul fatto che la comprensione di Panza dei lavori di Judd è da mettersi in relazione all’interesse del collezionista per la componente progettuale insita nel concettualismo:

The emphasis on idea or concept makes explicit the possibility that the work of art will not be synonymous with an object, but could consist of a proposition that might be conveyed in many different forms.⁵²

Le fa eco James Meyer, spingendosi per la verità oltre l’ipotesi di una interpretazione del Minimalismo in chiave concettuale, quando si sofferma a considerare l’approccio artistico che sottende l’operazione di Panza:

Minimal Art was advanced, according to Panza, because it transfigured the modernist work into a concept, a concept that he could mentally grasp and render in material form. It was an art he could make.⁵³

Questa argomentazione, a nostro avviso, risulta essere decisiva e ci ha indotti a formulare le ipotesi di questa ricerca, a domandarci che peso abbiano avuto i criteri espositivi del collezionista in questa sua formulazione e interpretazione dell’arte. Tali ipotesi andranno

⁵⁰ *The Minimal Unconscious*, “October”, no. 130 (Fall 2009), pp. 141-176.

⁵¹ Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge (Mass.) and London, The MIT Press, 2003.

⁵² Ivi, p. 5.

⁵³ *The Minimal Unconscious...* cit., p. 146.

verificate in relazione alla pratica progettuale di Panza, così come emerge dai disegni di allestimento e dai progetti per musei ed esposizioni.

Vale a dire che un'indagine sulla sua pratica progettuale e operativa può porre le premesse per un discorso critico più ampio che tenga conto - aspetto, questo, sottovalutato dagli studi - di una professionalità che ambisce a essere a 360 gradi: curatore, studioso, critico e collezionista. Nell'amministrare la collezione e nell'operare nel mondo dell'arte, Panza si pone in questa posizione storica, benché si sia sempre autodefinito soltanto un collezionista. Può essere utile allargare il campo alla sua produzione progettuale che è stata nel suo complesso, come speriamo di dimostrare, un aspetto determinante del suo ruolo di collezionista, al di là di quelle che potevano essere le immediate esigenze di reperire spazi per la collezione. Nel considerare le dinamiche del collezionismo, intendiamo includere la pratica operativa da Panza svolta a più livelli e che, com'è evidente, comprende l'idea della collezione nella sua interezza da comunicarsi attraverso la creazione di un *brand*.

Analizzata come caso di studio, questa raccolta d'arte, che narra anche la storia dei tanti tentativi fatti in nome della sua istituzionalizzazione, può contribuire a fornire una visione d'intreccio tra due ambiti d'indagine tradizionalmente distinti nella storia del collezionismo contemporaneo: la figura del collezionista e la storia dell'istituzione museale. Un aspetto dell'indagine che può potenzialmente estendersi ad altre storie di collezioni.

I. 2. STRATEGIE DEL COLLEZIONISMO: L'EREDITÀ DELLA COLLEZIONE PANZA

Nel delineare un contesto storico per la collezione Panza, emergono tre principali aspetti da porre in relazione tra di loro. Da una parte, il collezionismo monografico, consuetudine di lunga data nelle strategie dei collezionisti, consente di delineare i possibili precedenti cui Panza può essersi riferito, mentre permette di stabilire se l'esempio di Panza abbia condotto a un'affermazione della tipologia in tempi successivi. Dall'altra, la prospettiva globale, che riconduciamo all'approccio del collezionista verso l'istituzionalizzazione delle opere, andrà inserita all'interno del collezionismo globale, paradigma distintivo della nostra epoca.

Inoltre, l'idea di creare un *brand* per la collezione appare come uno degli strumenti più efficaci, non soltanto per istituire una continuità tra le differenti ricerche artistiche che la compongono, ma anche al fine di determinare il peso avuto dai criteri espositivi nell'immagine stessa della collezione. Quel complesso di elementi che costituisce il *display* di una raccolta favorisce, a nostro parere, il processo di distribuzione della medesima, aspetto al quale ci rivolgeremo nelle pagine seguenti.

2. 1. Un collezionismo monografico

Your letter of April 20th surprises me. You do not seem to realize a few things: Rauschenberg does not manufacture paintings but each one of them is an invention. He therefore produces about fifteen of them a year. The demand for them is very great... with Johns he is now considered the best painter of the younger generation, and probably the equal of some of the older ones.⁵⁴

Così Leo Castelli, cercava di porre un freno alle insistenze di Giuseppe Panza che ostinatamente chiedeva di ricevere fotografie e comprare da Milano un elevato numero di opere dell'artista. Castelli non poteva credere che un collezionista milanese fosse seriamente interessato a Rauschenberg. Date le premesse, i due diventano presto amici e il gallerista

⁵⁴ Lettera di Leo Castelli a Giuseppe Panza, 23 aprile 1960, in Caroline A. Jones, *Coca-Cola Plan...* cit, pp. 35-36.

visiterà nel '61 Villa Panza, congratulandosi per la magnifica stanza dei Rauschenberg e dando avvio a una storica collaborazione professionale.⁵⁵ Panza, però, non intendeva acquistare indistintamente l'opera di Rauschenberg. Nonostante Castelli caldeggiasse l'acquisto di *Winter Pool* e di *Broadcast* queste due opere non entreranno mai in collezione. Panza, nel richiedere un'informazione più completa possibile sull'opera dell'artista, stava selezionando con cautela.

Queste vicende riflettono un paradigma collezionistico ben noto nella storia della collezione, quello monografico, che ne costituisce non soltanto il filo conduttore ma che evidenzia una strategia negli acquisti basata su tre componenti principali: raccolta quasi a tappeto di informazioni, riflessione sull'opera dell'artista nel suo complesso (in alcuni casi piuttosto duratura nel tempo), tempismo messo in atto con l'acquisto pressoché immediato del gruppo di opere selezionato.

Spiega il collezionista:

Ci deve essere una profonda riflessione quando ci si avvicina a un'opera; davanti a una prima impressione bisogna sempre stare attenti, mai lasciarsene affascinare, deve esserci sempre una rielaborazione della comprensione e del giudizio appena formulato. Il processo metodologico consiste nel comprendere le motivazioni e le riflessioni che hanno dato genesi all'opera in questione attraverso una ricostruzione del pensiero dell'artista, e poi, in base alle informazioni che si hanno, cercare di capirlo e di riviverlo dentro di noi e se questo processo è esauriente e aderisce anche al nostro modo di vedere la vita, allora bisogna comperare.⁵⁶

Le visite di Panza agli studi d'artista, numerose al contrario di quanto comunemente si crede, riflettono questa indagine conoscitiva a 360°. Ad esempio, durante la visita allo studio di Robert Ryman a New York sul finire degli anni '60, la coppia Panza acquista un nutrito gruppo di opere, assistendo all'incredulità dell'artista di fronte all'apprezzamento della sua radicalità pittorica.⁵⁷ A parte le visite agli studi, gli acquisti venivano effettuati

⁵⁵ Panza andrà a New York nel 1961. In quell'occasione e nell'estate del 1962, durante la Biennale di Venezia, Castelli e Ileana Sonnabend gli mostrarono una serie di immagini di opere della *Pop Art*.

⁵⁶ Intervista a Giuseppe Panza di Biumo, a cura di Andrea Bruciati, in *Collezionare arte contemporanea: incontri con Giuseppe Panza di Biumo, Attilio Codognato, Egidio Marzona*, Udine, LithoStampa, 1999, pp. 15-48, qui p. 31.

⁵⁷ Conversazione con Giovanna Panza, Mendrisio, 23 febbraio 2012.

principalmente attraverso le gallerie d'arte che, com'è ovvio, proprio in ragione degli acquisti per blocchi di opere concedevano pagamenti agevolati e rateizzati.⁵⁸

Se le motivazioni per collezionare un artista a fondo risiedono nella volontà di una comprensione approfondita dell'opera dell'artista, denotano anche una chiara strategia rispetto al mercato dell'arte. L'investimento su un artista al momento non affermato con l'acquisto di nuclei di opere è senz'altro un passo rischioso, ma se quell'artista viene in seguito riconosciuto, nell'arco dei canonici trent'anni come più volte predetto da Panza, se ne diventa naturalmente il principale collezionista.⁵⁹ La scelta assurge a criterio vincente, oppure perdente, nei riguardi del mercato. In merito a questo aspetto, Panza agisce non soltanto d'anticipo rispetto al mercato, ma ne va a determinare l'andamento contribuendo a gestire il valore delle opere nel futuro, in ragione della crescente affermazione della sua collezione.

Fa parte ormai della storia del collezionismo contemporaneo il fatto che egli abbia raramente comperato opere per un valore superiore ai 10.000 dollari: la sua disponibilità per i primi acquisti oscillava tra i 500 e i 1.000 dollari. Alla base di questo criterio c'è una gestione oculata del *budget* destinato agli acquisti che, sin dagli inizi, gli fa prediligere l'arte contemporanea degli artisti emergenti a quella antica dai prezzi proibitivi.⁶⁰

Nel 1967, Guido Ballo inseriva Panza nel novero di quei collezionisti italiani, come Gianni Mattioli, per i quali i criteri da collezione antologica sottendevano una visione

⁵⁸ Sulla modalità di acquisto di Panza riferisce il gallerista inglese Nicholas Logsdail, direttore della Lisson Gallery, dalla quale aveva acquistato tra gli anni '60 e '70 opere degli artisti inglesi Richard Long, Robert Law, Peter Joseph, Alan Charlton e Hamish Fulton. Logsdail rileva che, sebbene Panza usava acquistare un nutrito gruppo di opere in un'unica transazione, negoziava un pagamento dilazionato in uno o due anni. Questa procedura, garantendo un'entrata costante, ha incoraggiato la galleria negli anni fondativi quando portava avanti scelte sperimentali e non sostenute dal mercato dell'arte. Si veda l'intervista sonora al gallerista in occasione della Biennale di Venezia del 1997: Paris, Bibliothèque Kandinsky, Archives, *The international Exhibition: Venice Biennial, Interviews: Nicholas Logsdail*, Audio record, 1997, volume 17, numbers 1 and 2, part I, side 1.

⁵⁹ Panza fa riferimento di sovente alla necessità che debbano trascorrere trent'anni affinché un artista emergente possa vedere riconosciuta la sua opera presso pubblico e mercato dell'arte. Queste sue posizioni sono esplicitate in particolare a riguardo della terza collezione, costituita dal 1987. Si veda: *Ricordi...* cit., pp. 195-201.

⁶⁰ Spiega Panza a Christopher Knight: «I had to wisely organize my expenditures in order to have the maximum results with the minimum of money. Otherwise it would have been impossible to make a large collection. And for this reason, I had to concentrate in artists which don't have a reputation already established. Because the time in order to have the opportunity to buy at the low price is very short. It last one, two, three years. If you lose this short period for buying, the price goes up, became twice as costly, and we lose the opportunity to do the purchase.» In *Oral history interview with Giuseppe Panza, 1985 Apr. 2-4, Archives of American Art, Smithsonian Institution*: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-giuseppe-panza-12827>.

pionieristica del collezionismo, in base alla quale investimento e riconoscimento del valore artistico procedevano di pari passo. Queste due componenti apparivano all'autore determinanti, soprattutto per il collezionista d'arte moderna, in quanto: «The man who invests only to make a profit in this area will sooner or later lose out.»⁶¹

Secondo l'analisi di Ballo, impiegando la sola capacità dell'investitore non si poteva riuscire a comprendere quali artisti sarebbero diventati importanti con il tempo, pertanto diveniva necessaria una certa abilità da *connoisseur*. A considerarle da una prospettiva storica, si tratta di parole profetiche, in ragione della continuità con cui gli artisti collezionati da Panza, specialmente della prima e seconda collezione, come pure alcuni esponenti della terza, hanno avuto una vertiginosa ascesa, dagli esponenti del Minimalismo ai Concettuali fino al *Light and Space* e oltre, ma anche al valore acquisito dalle sue opere nel corso del tempo.⁶²

In ragione della natura stessa del sistema di acquisto monografico, come emerge nella lettera di Castelli citata in apertura, la disponibilità delle opere sul mercato può implicare la rinuncia, pressoché totale, a collezionare un artista. Riportiamo l'esempio di due occasioni mancate che appaiono piuttosto interessanti.

Al tempo dell'incontro a Milano, Cage menzionò a Panza l'opera di Jasper Johns, oltre che quella di Rauschenberg. Tuttavia, il primo artista non si trova in collezione in quanto, spiegherà il collezionista, all'epoca produceva poco e altri acquirenti, gli Scull e i Tremaine, ne ordinavano le opere prima ancora che fossero concluse, una pratica che lui non condivideva in quanto preferiva vedere l'opera prima dell'acquisto.⁶³

⁶¹ Guido Ballo, *Contingent Asset: Art, "Successo"* (October 1967), pp. 106-113, qui p. 109.

⁶² Come dimostrano ampiamente le vendite al MOCA e al Guggenheim. James Meyer ha messo a confronto, in particolare, alcune cifre relative a opere d'arte Minimal. Ne riportiamo un esempio: acquistata da Castelli nel 1972 per \$700, *Untitled* (1970) di Donald Judd (identificata nell'inventario di Panza con DJ4), è stata rivenduta nel 1990 al Guggenheim per \$78.780. James Meyer, *The Minimal Unconscious*, "October", n. 130 (Fall 2009), pp. 141-176, qui p. 146.

⁶³ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., pp. 79-80. È sempre interessante fare riferimento ai racconti di Panza sulle occasioni mancate, in quanto si ha talvolta l'impressione che, rammarico a parte, si sia trattato tutto sommato di scelte non casuali. In merito a Johns, aggiunge qualche dettaglio sulla sua visita newyorkese del 1960: «Qualche giorno dopo Leo mi condusse nel deposito dove si trovavano i Rauschenberg invenduti. Erano tanti e meravigliosi, i grandi capolavori degli anni '50. Non aveva i bei colori del suo amico Johns; per questa ragione le sue vendite erano lente.» p. 84.

Malgrado la concorrenza delle coppie Robert ed Ethel Scull e di Burton ed Emily Tremaine, tra i principali acquirenti di *Pop Art* nel medesimo periodo, la coppia Panza riesce ad aggiudicarsi un nutrito gruppo di Rosenquist il quale, infatti, scrive compiaciuto nel 1963 (Tav. I):

Dear Giuseppe Panza, you are like my football coach when the game is over. You own all the pictures I've sent to Europe. [...] At this time you own more paintings of mine than any other single collector including Bob Scull who owns seven.⁶⁴

Altro caso di rinuncia, benché non veramente tale, è quello di Joseph Beuys del quale, al momento dell'incontro nel 1968, non riusciva a trovare opere disponibili in quanto Karl Ströher stava comperando gran parte della produzione dell'artista. Tuttavia, gli sarà possibile acquistare alcune opere, negli anni a seguire.⁶⁵

Il paradigma collezionistico perseguito da Panza ha dei precedenti storici ben delineati. Tra questi si annoverano, a partire dal Novecento, i collezionisti russi Sergei Schukin e Ivan Morozov, che hanno profondamente influenzato lo stesso Panza. Anzi, per il collezionista milanese hanno costituito esempi cui guardare con costante interesse in quanto hanno saputo, nonostante le vicissitudini storiche, portare avanti un'idea lungimirante di collezionismo.⁶⁶ La loro raccolta di arte francese, insuperata per molti anni in fatto di qualità e numero di opere per ciascun artista e confluita, dopo l'ottobre del 1917, nelle collezioni di stato russe, li

⁶⁴ Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 142, Folder 9: Lettera di James Rosenquist a Giuseppe Panza, 20 giugno 1963, manoscritta. I Rosenquist in collezione al MOCA sono in totale 8, tra cui *Shave* datato al 1964. Con ogni probabilità l'artista includeva anche due opere, *Air Hammer* (1962) e *Old Soldier Trophy* dello stesso anno in seguito vendute oppure scambiate con altri dipinti, su questo aspetto non è stato possibile verificare.

⁶⁵ Si tratta di *Fontana Dose* del 1973, *Untitled* del 1961 e *Ja, Ja, Ja, Ja, Ja, Nee, Nee, Nee, Nee, Nee* del 1969, quest'ultimo in collezione al San Francisco Museum of Modern Art.

⁶⁶ Ammette Panza: «Il collezionista in qualche modo lascia la sua *anima* nella collezione. Quando essa, in quanto tale, diviene pubblica, il collezionista, se così si può dire, le appartiene. Al museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, all'interno delle collezioni di Morozov e Schukin, mi sento davvero come se i due collezionisti fossero presenti, è come se avessero lasciato la loro impronta nella collezione, non solo nelle opere, ma nel legame che c'è tra di esse.» *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti... cit.*, p. 117.

ha resi mecenati quasi prima che collezionisti.⁶⁷ Le commissioni a Henri Matisse di Schukin, fra queste *La Danse*, e quelle di Morozov per Bonnard, Vuillard e Maurice Denis sono state accompagnate da acquisti sostanziali: Schukin aveva 37 opere di Matisse e 54 di Picasso. Morozov, dal canto suo, a seguito della nazionalizzazione della collezione, divenne curatore della sua stessa raccolta nel 1919 prima di lasciare definitivamente la Russia.⁶⁸

Nel considerare la fortuna che la raccolta monografica ha avuto nella storia del collezionismo, e in particolar modo di arte moderna, non si può certamente tralasciare il caso di Albert C. Barnes, cui guarderemo con più attenzione per i fatti che ne hanno contraddistinto le modalità espositive. Tra il 1912-1951, Barnes aveva costituito una delle collezioni più importanti al mondo di Post-impressionismo e arte moderna, oggi conservata presso l'omonima Fondazione di Philadelphia, comperando di sovente l'intero contenuto di uno studio d'artista.⁶⁹ Barnes aveva incontrato a Parigi nel 1913 Gertrude e Leo Stein, ricevendone un impulso decisivo verso l'arte moderna. I fratelli Stein, sin dal 1905, avevano acquistato opere seminali di Picasso e Matisse, divenute il fulcro di una collezione simbolo del cenacolo culturale delle avanguardie storiche.⁷⁰

La relazione tra arte d'avanguardia e collezionismo monografico ha un momento decisivo con Louise e Walter Arensberg. Questi leggendari collezionisti e mecenati avevano raccolto nuclei consistenti di opere soprattutto di Brancusi e di Marcel Duchamp (il quale fungeva anche da consulente per la collezione), ospitati sin dagli anni '50 presso il Philadelphia Museum of Art. Al momento della morte, avvenuta nel 1952, gli Arensberg

⁶⁷ Per le vicende che hanno riguardato entrambe le collezioni si rimanda a: Beverly Whitney Kean, *French Painters, Russian Collectors: The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia*, London, Hodder & Stoughton, 1994.

⁶⁸ Oltre al contributo citato alla nota precedente, si rimanda a: Pontus Hulten, *Collecting Contemporary Art*, in Julia Brown, Bridget Johnson (eds.), *The First Show: Painting and Sculpture from Eight Collections, 1940-1980*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, November 20, 1983 - February 18, 1984, Los Angeles and New York, The Museum of Contemporary Art; Arts Publishers, 1983, pp. 7-17.

⁶⁹ Come emerge dalla recente pubblicazione che ripercorre la storia della collezione: Judith F. Dolkart, Martha Lucy, *The Barnes Foundation: Masterworks*, New York, Skira Rizzoli, 2012.

⁷⁰ La mostra del 2011, curata dalle studiose Corn e Latimer, ha analizzato aspetti inediti della storia degli Stein, ivi comprese le strategie in fatto di esposizione dell'arte e l'idea di veicolare la propria immagine pubblica attraverso la collezione: Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, *Seeing Gertrude Stein. Five Stories*, exhibition cat. Contemporary Jewish Museum, San Francisco, May 12 - September 6, 2011; National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C., October 14, 2011 - January 22, 2012, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2011.

possedevano, insieme ad altri artisti delle avanguardie, un totale di 16 sculture di Brancusi e circa 40 di Duchamp.⁷¹ Non era da meno la stessa Peggy Guggenheim, che acquistò un'intera mostra di Yves Tanguy e che in qualità di mecenate di Surrealismo ed Espressionismo Astratto ne esponeva le opere nella galleria newyorkese Art of This Century.⁷²

A partire dal dopoguerra, i due casi principali che riguardano questa tendenza nel collezionismo sono costituiti, oltre a quello di Panza, dalla Dia Art Foundation di New York e dalla Collezione Crex, di cui avremo modo di analizzare in seguito le proposte, in ragione delle profonde analogie soprattutto con i criteri espositivi del collezionista milanese. Il complesso di queste esperienze sullo spazio espositivo contribuiranno infatti, a riportare all'attenzione di curatori e istituzioni l'idea di privilegiare un percorso che enfatizzi le poetiche dei singoli artisti.

Preme tuttavia segnalare che in tempi relativamente più recenti il tema della relazione tra mercato dell'arte e raccolta monografica ha improntato la strategia del collezionismo soprattutto in merito a due casi: quello di Charles Saatchi e di Eli Broad.

Prima di divenire il collezionista e il mercante che ha lanciato la *Young British Art*, Saatchi ha acquistato dalla metà degli anni '70 gruppi consistenti di *Minimal Art* rivolgendosi sin dal '78 verso il Postmodernismo di Julian Schnabel. Dopo aver investito nell'arte contemporanea inglese, ha impresso alla collezione un'evidente dimensione globale con l'acquisto consistente di arte cinese contemporanea, allestita dal 2008 nella sede di King's Road. Figura assai controversa, Saatchi, che non nasconde un'ammirazione per Panza e le sue scelte in fatto di arte *Minimal*, inizia a collezionare ben prima di entrare nel business della pubblicità.⁷³ Quello di Saatchi è, tuttavia, un collezionismo monografico con un'evidente finalità strategica in quanto determina, in ragione delle numerose vendite delle opere in collezione, il successo oppure il fallimento dell'artista che colleziona. Nel caso di

⁷¹ *The Louise and Walter Arensberg Collection. Philadelphia Museum of Art*, 2 voll., Philadelphia, Museum of Art, 1954.

⁷² Di Jackson Pollock possedeva circa quaranta pitture, poi donate ai musei e una parte delle quali conservate presso il Guggenheim di Venezia.

⁷³ Si veda: Charles Saatchi, *Mi chiamo Charles Saatchi e sono un artolico*, New York, Phaidon Press, 2010 (ed. orig. *My Name is Charles Saatchi and I am an Artoholic*, New York, Phaidon Press, 2009), p. 28.

Damien Hirst si è trattato, evidentemente, di un'ascesa pressoché vertiginosa, a partire dalla mostra "Sensation".⁷⁴

L'operazione condotta da Saatchi attraverso la collezione e la galleria, crea di fatto una stretta relazione tra *business* e collezionismo. La collezione è infatti immessa in un complesso volume di affari che ha dimensioni e ramificazioni estese.⁷⁵ Il suo caso esemplifica anche l'utilizzo di un *brand* a più livelli operativi e di significato: dal *marketing* pubblicitario, a quello culturale legato all'immagine della collezione e della galleria.

Dal 1984 con l'apertura della sua galleria londinese in una ex fabbrica, Saatchi ha presentato mostre monografiche e accostamenti tra un numero ridotto di artisti esponendone le opere in ambienti molto vasti. Questo paradigma espositivo è in evidente assonanza con quello di Giuseppe Panza, il quale si era recato a visitare la sede espositiva.⁷⁶

La prossima apertura del museo di Eli Broad a Los Angeles consentirà di verificare quali saranno le modalità espositive che verranno impiegate. Tra i primi collezionisti di Cindy Sherman e Jeff Koons, Broad e la moglie Edythe hanno adottato il collezionismo monografico sin dagli acquisti di artisti emergenti, con i quali hanno dato avvio alla collezione, per rivolgersi in seguito alla classica *Pop Art*, ai Basquiat e ai Kiefer. Uomo d'affari in arte e nella fondazione delle sue numerose compagnie, tra cui la Kaufman e la Broad, ha fatto del collezionismo un investimento che lo ha portato ad incidere sulla

⁷⁴ *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, published on the occasion of the exhibition at the Royal Academy of Arts, London, September 18 - December 28, 1997, London, Thames & Hudson, 1997.

⁷⁵ Oltre ad aver fondato negli anni '70, insieme al fratello, l'agenzia pubblicitaria Saatchi & Saatchi, il suo nome è legato, tra le altre compagnie, alla Blyth Films e al network di agenzie M&C Saatchi. Il seguente volume ricostruisce le vicende legate alla compagnia pubblicitaria: Kevin Goldman, *Conflicting Accounts: The Creation and Crash of the Saatchi & Saatchi*, New York, Simon & Schuster, 1997.

⁷⁶ Giuseppe Panza ha commentato tale esposizione in rapporto alla sua esperienza di visitatore alla Tate: «Ero stato a Londra per vedere la Collezione Saatchi, sistemata in una bellissima fabbrica, era stata pulita e restaurata. Lo spazio è molto semplice. Vi sono grandi muri bianchi. Non vi sono molte opere, ma molto belle, Judd, Marden, Twombly, Warhol, Serra. Lo spazio aumenta la qualità. [...]. Dopo andai alla Tate, dove vi erano brutte opere mescolate a quelle belle, appese al muro come francobolli. Era terribile, proprio triste. Vedere i Rothko schiacciati in una stanza non abbastanza grande, con la luce sbagliata, senza spazio attorno ad ogni quadro, molto triste.» *Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza*. Intervista di Christopher Knight a Giuseppe Panza, prefazione di Richard Koshalek, Milano, Jaca Book, 1987, p. 70.

comunità artistica di Los Angeles e naturalmente sulle sue istituzioni museali, come le ultime vicende che riguardano la situazione finanziaria del MOCA stanno a testimoniare.⁷⁷

Nel 1984 Broad ha condotto, in qualità di presidente del *board of trustees* del museo, le trattative con Panza per l'acquisto delle opere da parte del MOCA.⁷⁸ Benché sia tutto da dimostrare attraverso un'analisi più approfondita, non è escluso ritenere che la conoscenza della collezione Panza e delle modalità in fatto di acquisto e di criteri monografici possano aver costituito per Broad un possibile modello di riferimento.

Il criterio di un collezionismo monografico che consenta di riunire nuclei consistenti di opere di ogni singolo artista ha un evidente risvolto sulle acquisizioni museali da una collezione privata contribuendo a determinare, in qualche caso, le scelte curatoriali. A questo proposito, il caso dell'acquisizione del nucleo Panza presso il MOCA può ritenersi emblematico dell'influenza di questa pratica sulle istituzioni. Il nucleo delle 80 opere acquistate da Panza permette alla città di Los Angeles non soltanto di raggruppare opere seminali dell'arte del dopoguerra, ma di dare avvio a una linea programmatica in fatto di acquisizioni.

Come afferma Alma Ruiz, Senior Curator del MOCA, e come dimostra la storia delle acquisizioni successive, il collezionismo monografico di Panza ha indotto l'istituzione a perseguire una politica per nuclei di opere in un numero non inferiore a 3 pezzi per ciascun artista.⁷⁹ La storia del MOCA successiva alla parziale incorporazione della Collezione Panza si caratterizza pertanto da acquisizioni in profondità di opere dei singoli artisti in collezione permanente. Questa politica si riflette altresì sulle acquisizioni da altre collezioni private,

⁷⁷ Proprio recentemente, Eli Broad ha dichiarato che intende interrompere il finanziamento al MOCA di 3 milioni di dollari l'anno concludendo così il suo incarico come principale fondatore dell'istituzione. Una decisione che, oltre a segnare le già difficili sorti finanziarie del museo, si unisce all'oscillante attività di supporto che ha caratterizzato il suo operato negli ultimi anni, in relazione alla fondazione del suo nuovo museo. Si veda: Debora Vankin e Mike Boehm, *Eli Broad won't be MOCA's lead funder for much longer*, "Los Angeles Times", September 18, 2013. <http://www.latimes.com/entertainment/arts/culture/la-et-cm-broad-moca-20130918,0,2044338.story#axzz211goA8u2> (ultimo accesso settembre 2013).

⁷⁸ Broad dedica un particolare della sua autobiografia alle trattative con Panza che si sono concluse con il raggiungimento dell'accordo sulla cifra che Broad voleva ottenere di pagare \$11 milioni, si veda: Eli Broad, *The Art of Being Unreasonable. Lessons in Unconventional Thinking*, Hoboken (NJ.), John Wiley & Sons, 2012, pp. 90-91.

⁷⁹ Conversazione con Alma Ruiz, Los Angeles, MOCA, 3 ottobre 2012.

come ha evidenziato la mostra del 2008 “Collecting Collections”.⁸⁰ A questo indirizzo, perseguito soprattutto durante la curatela di Paul Schimmel e Richard Koshalek, il museo ha accostato una politica espositiva in cui ha prevalso il *display* monografico, secondo il duplice approccio di costituire una narrazione della storia dell’arte nel suo complesso, prediligendo al contempo la poetica dei singoli artisti.⁸¹

A livello istituzionale, le vicende che legano il nome di Panza al museo di Los Angeles sono esemplificative di un altro aspetto che caratterizza la politica perseguita dal collezionista con le istituzioni museali. Nel 1984 sono vendute le 80 opere dell’Espressionismo Astratto, *New Dada* e *Pop Art*. Dieci anni più tardi, il collezionista dona 70 opere appartenenti alla terza fase della sua collezione. Questo segmento della collezione comprende artisti, in gran parte californiani, degli anni ’80 e ’90 che Panza evidentemente desidera includere nella raccolta di una istituzione di prestigio, in continuità con la vendita precedente.

Con la Solomon R. Guggenheim Foundation, Panza applica nuovamente la medesima formula vendita/donazione, ma questa volta nell’arco di due anni, tra il 1990 e il 1992, e con una combinazione di opere e progetti: l’esteso gruppo di *Minimal*, *Conceptual Art* e del *Light and Space*. L’acquisizione da parte del museo americano ammonta a oltre 350 pezzi, ed è costituita dalla seconda parte della collezione Panza. Anche in questo caso, riguarda nuclei consistenti del medesimo artista, all’incirca 30 per ciascuno, e la formula consente al collezionista di delegare al museo la possibilità di vedere realizzati quei progetti che aveva acquistato tra gli anni ’60 e ’70 e nuovamente, per quanto riguarda l’arte del *Light and Space*, nella seconda metà degli anni ’80. Si tratta di progetti e opere che, com’è ovvio, necessitano di ampi spazi e di cospicue risorse economiche per poter essere materializzati ed esposti, di

⁸⁰ Si è trattato di un’esposizione che ripercorreva la storia delle acquisizioni attraverso il principio cronologico e la sequenza dei movimenti artistici rappresentati nella collezione. Dall’Espressionismo Astratto, rappresentato dalle collezioni Panza e di Taft e Rita Schreiber, fino al post-concettualismo, la mostra evidenziava anche le donazioni ricevute dagli artisti, tra cui Michael Asher e Sam Francis: *Collecting Collections: Highlights from the Permanent Collection of The Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, MOCA, Los Angeles, February 9 - May 19, 2008.

⁸¹ Un esempio di questo indirizzo curatoriale è stata l’esposizione *A Room of Their Own: From Arbus to Gober*, a cura di Paul Schimmel, MOCA, Los Angeles, February 4, 2001 - March 31, 2002, che presentava opere di Rauschenberg, Rothko e Kline ma anche Helen Levitt e Robert Frank al fine di delineare un percorso negli ultimi 50 anni di arte americana.

una progettualità e di una programmazione a lungo termine. Nonostante se ne renda necessaria la destinazione museale, le opere presentano una serie di aspetti problematici che il Guggenheim sta affrontando con la *Panza Collection Initiative*, un progetto di ricerca a base triennale che indaga i singoli casi di studio.⁸²

La formula vendita/donazione attuata da Panza con le due istituzioni americane ha di fatto costituito un modello per il trasferimento di ingenti collezioni dal collezionista privato al museo. I musei americani si fondano storicamente su lasciti e donazioni da parte di privati, in ragione di un consolidato sistema di defiscalizzazione e di una lunga tradizione in fatto di beneficenza e di coinvolgimento dei cittadini nelle dinamiche comunitarie. Naturalmente non mancano acquisti di opere da collezioni private, tuttavia, se si guarda alla storia delle acquisizioni dei principali musei, la formula prevalente è quella della donazione e del lascito testamentario.

Il Metropolitan Museum e il MoMA, entrambi a New York, sono casi emblematici. Robert Lehman alla sua morte, avvenuta nel 1969, lascia al Met una collezione di circa 300 opere con capolavori del Rinascimento italiano, della scuola francese e del nord-Europa oggi visibili nel padiglione che la ospita quasi interamente.⁸³ Per quanto riguarda la generazione immediatamente successiva, nel 1991 Walter Annenberg (1908-2002) con lascito testamentario ha assicurato alla stessa istituzione un nucleo di circa 50 capolavori di Cézanne, Van Gogh e dell'Impressionismo.

Tra le donazioni più prestigiose per il MoMA si annovera quella costituita da Philip Johnson (1906-2005), architetto e direttore del dipartimento di architettura del museo dal 1932, con la storica sezione di opere di *Pop Art* e *New Dada*, così come di Frank Stella e Julian Schnabel.⁸⁴

⁸² Per il momento la ricerca ha riguardato i casi di: Dan Flavin, Bruce Nauman, Robert Morris, Donald Judd e Lawrence Weiner.

⁸³ James Stourton, *Great Collectors of Our Time. Art Collecting Since 1945*, Scala, London 2007, pp. 93-94.

⁸⁴ Johnson dal 1932 al 1966 donò opere e fondi per l'acquisto di opere per la collezione permanente. Naturalmente gli esempi della tipologia cui facciamo riferimento potrebbero moltiplicarsi, non soltanto per le due istituzioni citate ma anche per musei in altre città degli Stati Uniti. Questi tuttavia, ci appaiono come casi piuttosto significativi in quanto rappresentano diverse tipologie di collezionista, tutti della generazione precedente a quella di Giuseppe Panza.

Il caso di Panza si inserisce in questa congiuntura storica proponendo la combinazione di due tipologie tradizionalmente disgiunte di acquisizione museale. Se si considerano le implicazioni economiche della vendita, le somme pagate dal MOCA e dal Guggenheim ammontano, rispettivamente, a 11 milioni di dollari e a 32 milioni di dollari, e costituiscono pertanto una percentuale stimata al 21-25% del valore di mercato.⁸⁵ Vale a dire che l'accordo indica, da una parte, l'impegno del museo verso la collezione e dall'altra il fatto che il collezionista viene ripagato ampiamente per il costo complessivo affrontato al tempo dell'acquisto. In entrambi i casi, le stime delle case d'asta dimostrano che, com'è ovvio, al momento della vendita il valore di mercato era più alto, dato l'accresciuto valore economico raggiunto dagli artisti collezionati rispetto a quando non erano ancora affermati.

Il sistema combinato introdotto dal collezionista milanese non sembra avere avuto immediate ripercussioni sulle acquisizioni di collezioni private da parte del MOCA e del Guggenheim, tuttavia appare significativo che i casi di donazione/vendita che si sono riscontrati in alcuni dei principali musei americani ed europei risalgono tutti a dopo il 1992.

Nel 1997 Samuel Josefowitz, nato nel 1921 e residente in Svizzera, donò e vendette 101 opere di Paul Gauguin e della Scuola di Pont-Aven all'Indianapolis Museum of Art di cui è *trustee*. La collezione di Josefowitz è imponente, non soltanto per il numero ma per la qualità delle opere. Benché specializzata in pittura francese di fine ottocento, la raccolta comprende diverse aree culturali, tra cui l'arte Pre-Colombiana e dell'Oceania. Il dato significativo è che quella con Indianapolis è la sola trattativa che si è risolta con vendita e donazione, in quanto per il resto le opere in collezione sono esposte nei musei del mondo, tra cui il Met e la National Gallery di Londra, tramite prestiti a lungo termine.⁸⁶

⁸⁵ La stima di Christie's per il nucleo di opere confluite al MOCA era stata di \$11.420.000 (stima più bassa) e \$15.680.000 (stima più alta), si veda: Getty Research Institute, *GPP*, Series V. Museums, Box 203, Folder 2, *Christie's - Milano, Works from The Panza Collection. Appraisal*. Sulla seconda vendita si veda: Philip Weiss, *Selling the Collection*, "Art in America" (July 1990), pp. 124-131. Secondo le dichiarazioni del collezionista, la stima della Sotheby's per il nucleo di opere confluito al Guggenheim era stata di 60 milioni di dollari, si veda: Giuseppe Panza in *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti ... cit.*, p. 182. A titolo comparativo, secondo il "New York Times" nel 2005 il collezionista François Pinault ha venduto al MoMA di New York il *combine painting* di Rauschenberg *Rebus* per circa 30 milioni di dollari: Carol Vogel, *The Modern Buys "Rebus"*, "New York Times", June 17, 2005: <http://www.nytimes.com/2005/06/17/arts/design/17voge.html?pagewanted=print> (ultimo accesso giugno 2013).

⁸⁶ James Stourton, *Great Collectors...* cit., pp. 234-238.

Tra gli esempi più recenti, il sistema utilizzato da Panza nelle trattative con i musei viene impiegato dal collezionista e gallerista londinese d'arte contemporanea Anthony d'Offay. Il suo è un caso piuttosto interessante in quanto a connessioni con il collezionista milanese. D'Offay, che apre l'omonima galleria a Londra nel 1980 e inizia a collezionare solo due anni dopo, persegue il medesimo criterio monografico di Panza: si concentra su nuclei di opere, tra gli altri, di Bruce Nauman, Robert Ryman, Joseph Beuys e Andy Warhol. A seguito della chiusura della galleria nel 2001, D'Offay idea la celebre formula espositiva delle *Artist Rooms*, sulla quale avremo modo di tornare. Con la combinazione vendita/donazione, nel 2008 le National Galleries of Scotland e la Tate Gallery di Londra acquisiscono 725 opere dell'ex gallerista al prezzo di 26.5 milioni di sterline, cifra corrispondente a quella per cui le aveva pagate in 30 anni.⁸⁷ Data la stima che era stata fatta di 125 milioni di sterline, significa che il museo ha pagato il 21% del valore di mercato, un valore non troppo distante da quel 21-25% che ha caratterizzato le trattative di Panza coi musei americani.

Sarebbe senz'altro di grande interesse poter condurre uno studio sui criteri applicati dai collezionisti delle principali economie mondiali, la Cina in primo luogo, per poter eventualmente riscontrare parallelismi e tangenze, e perché no, ulteriori conferme alla diffusione di questo modello di acquisizione nella società globale.⁸⁸

2. 2. Collezionare con una prospettiva globale

A partire dal 1970 Panza inizia a prendere contatto con le principali istituzioni mondiali inviando proposte di acquisizioni e prestiti a lungo termine della collezione, che si corredano tra il 1973 e il 1974 con disegni di allestimento e progetti per musei d'arte contemporanea. A questa estesa progettualità il collezionista si dedica in maniera sistematica dal 1976, quando interrompe l'attività di acquisto per riprenderla nel 1987.

⁸⁷ Si veda: Richard Dorment, *Anthony d'Offay: Artist Rooms*, «The Telegraph», May 11, 2009: <http://www.telegraph.co.uk/journalists/richard-dorment/5308992/Anthony-dOffay-Artist-Rooms-review.html> (ultimo accesso gennaio 2013).

⁸⁸ Una prima prospettiva d'indagine potrebbe avere inizio dalla ridefinizione del mondo dell'arte e dall'utilizzo del *branding* culturale nei mercati emergenti, come hanno dimostrato Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2013.

La sua attività progettuale origina dalla ricerca di sedi museali adeguate alle necessità espositive della collezione, in ragione del crescente numero di opere di grandi dimensioni non più ospitabili a Villa Panza e in vista dell'esecuzione dei progetti degli artisti che egli aveva acquistato. Entro il 1974, infatti, il collezionista aveva comperato il nucleo consistente di arte *Minimal* e *Concettuale* e una buona parte di opere e progetti di *Arte Ambientale* californiana.

In questi primi anni di elaborazioni progettuali, lo strumento concreto attraverso il quale presentare la sua proposta diventa l'*Environmental Art Museum*. Pubblicato nel 1974 sulle riviste "Data" e "Domus" con disegno di allestimento accluso, il progetto era stato concepito come potenziale ampliamento di strutture museali preesistenti oppure come museo da realizzarsi *ex novo*. Si tratta di una proposta che - ne vedremo nel dettaglio le caratteristiche museali - trova un raffronto stringente con il *Minimal* e il *Conceptual Art Museum* elaborati nello stesso periodo.

Dal Giappone agli Stati Uniti, dal Canada e all'Europa, la proposta di Panza si diffonde alle istituzioni internazionali, come documentano i progetti e la corrispondenza conservati presso il Getty Research Institute e il regesto che abbiamo accluso al capitolo III. Il Los Angeles County Museum of Art, la National Gallery of Canada, The National Museum of Modern Art di Tokyo, il Van Abbemuseum di Eindhoven e il Kunstmuseum di Basilea, ma anche la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, sono soltanto alcuni degli enti con cui il collezionista entra in contatto intraprendendo piani per la possibile esecuzione del progetto.

Quest'ultimo non verrà mai realizzato e tuttavia s'inserisce nell'ambito delle relazioni istituzionali, intraprese in special modo con i musei tedeschi e svizzeri, che si risolveranno in trattative per il prestito delle opere - sia per le 80 confluite poi al MOCA che per parte della sezione *Minimal*, *Concettuale* e *Ambientale* - con i musei di Basilea, di Düsseldorf e di Mönchengladbach.⁸⁹

Si rafforza in questo modo la rinomanza internazionale della collezione, contribuendo altresì a costruirne una reputazione in ambito istituzionale. Soprattutto, questo primo passo indica l'aspetto strategico della sua proposta: la prospettiva globale con cui intende mettere

⁸⁹ Nessuno di questi tre progetti di prestito a lungo termine si realizzerà, si veda il capitolo III.

in atto i piani di musealizzazione della collezione. Se esistono al mondo musei ricettivi rispetto all'arte che andava collezionando e in grado di poterla ospitare, in ampliamenti museali oppure in sedi già esistenti, Panza vi si rivolge. L'estensione geografica dei suoi progetti, di cui questa è appena la fase iniziale, è uno dei molteplici aspetti di una visione globale che riguarda sia l'istituzionalizzazione della collezione che la sua storia nel complesso. Altri elementi concomitanti sono i numerosi progetti museali e di allestimenti, e l'effettiva "distribuzione" della collezione in alcuni dei principali musei del mondo.

La tesi che proponiamo è che Panza sia stato il primo collezionista d'arte contemporanea ad avere una prospettiva globale *ante litteram* e ad agire secondo tale prospettiva. Che la collezione sia sin dall'inizio caratterizzata da una visione focalizzata oltre i confini nazionali, non è certamente una novità in quanto sin dal principio sono evidenti l'attenzione all'arte francese del dopoguerra e a quella americana, che ne è il filo conduttore principale. Secondo questa prospettiva, Panza s'inserisce nel novero di quegli storici collezionisti che hanno avuto una lungimirante attenzione verso fenomeni artistici non ancora affermati nei luoghi ove sono stati originati, contribuendone in maniera determinante alla ricezione internazionale. Ancora una volta, la relazione storica è con Morosov e Schukin, ma anche con Barnes, che hanno raccolto opere dei maestri dell'Impressionismo e dell'arte moderna francese ben prima dei collezionisti vissuti in quella nazione.

Se si prende in considerazione la vicenda iniziale della raccolta, si trovano i primi segnali di quella visione globale nell'apprezzamento per l'arte americana, in particolare per i fenomeni *New Dada* e *Pop Art*. La società dei consumi che rappresentano, il cambiamento radicale in atto nella società mondiale a partire dal secondo dopoguerra e lo stile di vita americano che viene esportato attraverso i suoi segni e immagini costitutivi, la *Coca-Cola* prima fra tutti, convergono verso il simbolo di una rinascita culturale ed economica. Così Panza percepisce il mutamento storico in atto: «Un ritorno alla speranza; di questo l'Europa aveva bisogno, e l'America era il ritorno alla vita. Era uno dei motivi che provocava un interesse più forte per un nuovo messaggio culturale.»⁹⁰

⁹⁰ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 71.

Robert Rauschenberg nei *Combines*, richiamando al tema della memoria e al contempo nell'aprire a questi nuovi paradigmi sociali e culturali, riflette agli occhi del collezionista proprio questo nuovo messaggio artistico e quindi trova in lui un convinto sostenitore. Caroline Jones ha brillantemente tracciato questo percorso, segnato da una congiunzione d'intenti tra artista e collezionista, a partire da un'analisi di *Coca-Cola Plan*, il *combine painting* del 1958, acquistato da Panza nel 1963:

This *Coca-Cola Plan* is an ambitious, calculated little package. Riding on the crest of a newly global American commodity culture, its maker [...] cheerfully brandishes a proposal to take over the world. [...] With amazing good luck, the artist would find a willing accomplice to his plan in Count Giuseppe Panza, who accommodated his own grand vision to the scale of this tawdry but irrepressible *Victory of Manhattan* [...].

Ultimately, in weighing in with Rauschenberg's Plan, Panza left behind the austere struggles of European painting and put his weight behind the untried braggadocio of American art. Panza, in believing Rauschenberg's vision of a global (American) culture, helped make it so.⁹¹

E difatti, il collezionista continuerà a credere in questa visione dell'America e della sua parabola artistica in ascesa procedendo con acquisti Pop di Oldenburg, Rosenquist e Lichtenstein. La sottolineatura che stiamo delineando ci consente però di andare oltre: non soltanto Panza aiuta Rauschenberg a realizzare questa sua visione globale, ma ha egli stesso in merito alla propria collezione una visione globale che acquista un ampio respiro, e qualche possibilità di essere messa in pratica, proprio attraverso i progetti ideati per la collocazione delle opere nei musei.

“Think global, act local”: portare l'arte americana contemporanea in Italia, sembrerebbe il motto di Panza rispetto ai suoi progetti, in quanto l'Italia è sin dall'inizio l'imprescindibile riferimento per poter realizzare musei di arte contemporanea con opere della collezione. Il collezionista si concentra, sin dagli anni '70, non soltanto nel proposito di rendere pubblica la casa di Biumo, ma in una serie quasi infinita di progetti e di tentativi di donazione. A partire dalla riconversione a museo di Sant'Eustorgio (1970-1972), passando per i progetti di area milanese (Taverna Cascina, Villa Scheibler per nominarne solo alcuni) e piemontese (i noti casi di Rivoli e Venaria) fino ai tentativi finalmente riusciti di Sassuolo e appunto di Villa

⁹¹ Caroline A. Jones, *Coca-Cola Plan...cit.*, pp. 23- 24. Corsivo mio.

Panza aperta al pubblico nel 2000. In un panorama in cui sono assenti musei di arte contemporanea, essendone gli unici rappresentanti la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il PAC di Milano (che riapre nel 1979 dopo un lungo periodo di chiusura) e la GAM di Torino (chiusa fino agli inizi degli anni '80), i progetti si rivolgono alla riconversione di edifici storici per ospitare l'arte del presente. L'estensione di questi progetti lungo il corso dell'attività di Panza - se ne contano oltre 80 - documenta la diffusione che il collezionista intendeva dare alla collezione attraverso progetti di mostre, ma soprattutto prestiti a lungo termine, vendite e donazioni. Tali progetti evidenziano una pratica operativa a 360° sulla collezione che convoglia ambito e competenze curatoriali, critiche e organizzative.

L'accezione con cui s'intende definire Panza un collezionista globale non pertiene al fatto che abbia collezionato arte proveniente da paesi in crescita economica oppure da aree culturali diversificate, con una finalità omnicomprensiva che caratterizza collezionisti come Peter Ludwig, ad esempio.⁹² Riteniamo, invece, che il milanese sia stata una figura in anticipo su quella tradizionalmente definita globale in quanto ha perseguito la finalità di estendere la collezione a istituzioni preesistenti su scala internazionale. E con alcune di queste ne ha condiviso l'aspirazione globale.

Mentre l'acquisizione del MOCA di Los Angeles s'inserisce nell'ambito di una relazione che risale alle fasi fondative dell'istituzione, di cui è nominato nel 1980 *Founding Trustee*, la vendita e la donazione alla Fondazione Guggenheim (1990-1992) segnano un corso nuovo che apre alla possibilità di esporre la collezione in istituzioni-satelliti. Nominato alla direzione del Solomon R. Guggenheim Foundation nel 1988, Thomas Krens avvia infatti un programma di espansione su scala globale del museo newyorkese che porterà a risollevarne sorti finanziarie e immagine. Il fulcro di tale programma diventa la collezione e l'idea di decentralizzarne l'esposizione in varie sedi museali che vengono appositamente costruite. Inoltre, con l'acquisizione della collezione Panza e di altri nuclei collezionistici diventa preminente la necessità di trovare nuovi spazi espositivi, anche in ragione delle contenute dimensioni dell'edificio di Frank Lloyd Wright.

⁹² Questa è la principale prospettiva ad emergere nella definizione di collezionista globale proposta nel seguente volume: Judith Benhamou-Huet, *Global Collectors. Collectionneurs du monde*, Paris, Phébus, 2008.

Nel giro di un decennio, il Guggenheim diventa un *brand* nel marketing culturale e la sua collezione di arte moderna un criterio identificativo e identificabile in grado di essere esportato nel mondo, al pari dell'architettura dei suoi edifici (due dei principali sono a firma di Frank Gehry). È la prima volta che il museo fa proprio il concetto di globalizzazione, comunemente applicato e perseguito nel business aziendale. Diventa, secondo le parole di Rosalind Krauss, un «industrialized museum.»⁹³ Si tratta di una svolta epocale destinata, com'è noto, a suscitare critiche e discussioni.

La rete globale era per la verità iniziata negli anni '70 con l'unione della Peggy Guggenheim Collection di Venezia e il Solomon R. Guggenheim Museum di New York. Krens, tuttavia, imprime una spinta decisiva e crea una serie di istituzioni satelliti: dal 1997 il Guggenheim Museum di Bilbao (dove nel 2000 sarà esposta la collezione Panza), il Deutsche Guggenheim di Berlino (1997–2013) e il Guggenheim Hermitage Museum di Las Vegas (2001-2008) con edificio di Rem Koolhaas.⁹⁴ Questi piani di espansione sono tutt'oggi in sviluppo, come dimostra la sede di Abu Dhabi negli Emirati Arabi di prossima apertura, in un edificio progettato, come a Bilbao, da Frank Gehry.

Tra le critiche mosse alla gestione museale rientra, com'è noto, la vendita di tre opere della collezione permanente del Guggenheim Museum di New York: *Ragazzo con la giacca blu* di Amedeo Modigliani (1918), *L'anniversario* di Marc Chagall (1923) e *Fuga* di Vasily

⁹³ Rosalind Krauss, *The Cultural Logic...* cit., pp. 3-17, qui p. 17. Sulla relazione tra globalismo e istituzioni museali si rimanda ai contributi facenti parte del progetto di ricerca dal titolo *Global Art and the Museum* principiato nel 2001 da Hans Belting e Peter Weibel presso lo ZKM di Karlsruhe: Peter Weibel, Andrea Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007); Hans Belting, Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

⁹⁴ Nell'ambito della stessa politica di comunicazione, espansione e collaborazione istituzionale, il Guggenheim ha avviato un programma di mostre internazionale presentate in circa ottanta istituzioni museali nel mondo, rivolgendo la propria recente attenzione alle economie in sviluppo economico. Com'è ovvio, in tema di dislocazione delle sedi espositive altre istituzioni possono essere chiamate in causa, le quali hanno agito in scala più ridotta rispetto al Guggenheim e con la finalità di ospitare opere *site-specific* o una collezione in crescente espansione. Tra queste, la Dia Art Foundation con le sedi di Dia:Beacon, nei pressi di New York, e Dia:Chelsea, e si occupa di interventi *site-specific* in città e negli Stati Uniti, tra cui il *Lightning Field* di Walter De Maria; gestisce anche il Dan Flavin Art Institute. Com'è noto, il progetto di Donald Judd per Marfa è stato inizialmente finanziato dalla Dia.

Kandinsky (1914), per far fronte al pagamento della *Panza Collection* costata un totale di 32 milioni di dollari.⁹⁵

L'acquisizione Panza è il più esteso nucleo di opere appartenenti a *Minimal, Conceptual Art* e *Light & Space* (oltre 350 tra progetti e opere) a essere presente in una collezione museale. Con l'acquisto e la donazione l'istituzione si aggiudica tale nucleo nel giro di due anni. In questo modo, il museo fa proprio il principio monografico del collezionista, costituendo una collezione che approfondisce il percorso di ciascun autore, vi sono infatti circa 30 opere per ogni artista. Inoltre, questo legame con l'istituzione risale alla fase antecedente la donazione/vendita, in quanto nel 1989 il Guggenheim aveva in progetto di realizzare la sua seconda sede italiana, dopo quella veneziana, proprio a Villa Panza. Un accordo non portato a termine a causa delle resistenze della pubblica amministrazione varesina.⁹⁶

Nonostante gli ambiziosi piani di espansione, le opere della collezione Panza non sono in esposizione permanente. Appare evidente però che, nei piani originari del collezionista, i progetti di espansione di Krens venivano a collimare con la sua volontà non soltanto di mantenere unito questo nucleo di opere, ma anche di poterne un giorno vedere l'esposizione nelle potenziali istituzioni-satellite che quell'ambizioso progetto includeva. Si tratta di due visioni che convergono verso la medesima direzione: l'idea di museo globale e quella di collezione globale.

Panza fa un ulteriore passo avanti in direzione di una "collezione-satellite", promuovendo un legame istituzionale tra la Fondazione Guggenheim e il F.A.I. cui dona la Villa e la collezione ivi contenuta nel 1996. Stabilisce che tredici opere di proprietà del The Solomon R. Guggenheim Foundation vadano in deposito a tempo indeterminato al F.A.I.,

⁹⁵ Le tre opere fruttarono un totale di 47 milioni e 300 mila dollari. Si veda: Philip Weiss, *Selling the Collection...* cit., pp. 124-131; Pierre Restany, *Il Guggenheim secondo Krens*, "Domus", n. 832 (dicembre 2000), pp. 130-135; Pierre Restany, *The museum that Took Over the World/ Il museo che conquistò il mondo*, ivi, pp. 126-129.

⁹⁶ Tra gli articoli che trattano di questo principio di accordo, si rimanda a due contributi che rappresentano le posizioni contrapposte di Enrico Baj e della giornalista Silvia Giacomoni, abbastanza esemplificative delle polemiche che la proposta del Guggenheim desta nell'ambiente culturale italiano: Enrico Baj, *Conte, impara l'arte... e disfane una parte*, "Il Sole 24 ore", Milano, 17 dicembre 1989, p. 8; Silvia Giacomoni, *Il Guggenheim ama l'Italia, vuole una succursale a Varese. Ma il sindaco si è dimenticato di dire sì*, "Repubblica", 13 dicembre 1989, p. 10.

così come altrettante, donate all'istituzione italiana, siano in prestito permanente alla fondazione americana. La creazione di un legame tra le due istituzioni è volta a promuoverne la collaborazione ai fini di una reciproca azione di tutela. Sarà interessante seguire gli sviluppi di tale cooperazione anche a seguito della mostra su James Turrell e Robert Irwin ospitata a Villa Panza nel 2013.⁹⁷

Il caso della vendita/donazione al Guggenheim inoltre, consente di aprire una riflessione, passibile di un maggiore approfondimento quando la *Panza Collection Initiative* si avvierà alla conclusione, su come la pratica artistica degli anni '60 e '70 possa veicolare una fruizione museale delle opere a dimensione globale. I progetti degli artisti *Minimal*, così come quelli del *Light & Space* californiano, sebbene con differenti modalità, costituiscono quella che Panza chiama la «proprietà virtuale». Si tratta di una proprietà non vincolata a un oggetto, ma a un'idea progettuale e quindi al collezionista è demandata la possibilità/responsabilità di trasformare l'idea in opera. Questo processo di co-responsabilità verso l'opera include il collezionista quanto il museo che compera i progetti o intende esporre l'opera.

Tale componente effimera della produzione artistica può contribuire a una circolazione più ampia dei progetti, a una loro più facile “distribuzione” in ambito museale ed espositivo. Il progetto può essere ricostruito e distrutto e di nuovo ricostruito, a seconda delle specifiche istruzioni dell'artista in merito (si pensi ai *wall drawings* di Sol LeWitt), perciò può entrare in un circuito di più facile diffusione rispetto all'oggetto, i cui limiti materiali, specie se si tratta di grandi opere, sono evidenti.

Panza insiste più volte sulla convenienza di questo sistema di riproduzione dell'opera, elemento che lo porterà alla nota controversia con Donald Judd sulla questione dell'autorialità, che consente di «fare e rifare l'opera. Può essere meno costoso costruire

⁹⁷ La mostra dal titolo *Aisthesis. All'origine delle sensazioni: Robert Irwin e James Turrell*, a cura di Michael Govan e Anna Bernardini è ospitata nella Villa dal 27 novembre 2013 al 2 novembre 2014. Il progetto espositivo è realizzato in collaborazione con il Los Angeles County Museum of Arts (LACMA), il Guggenheim Museum di New York, il Getty Research di Los Angeles e l'Archivio Panza di Mendrisio.

un'opera molto voluminosa con materiali poveri *ex novo*, tutte le volte che viene richiesta per un'esposizione, che tenere in deposito del materiale ingombrante.»⁹⁸

Il museo, nel momento in cui acquista il progetto, affronta l'insidioso compito di realizzarlo, insidioso specialmente se le circostanze storiche sono nel frattempo mutate. Ma allo stesso tempo, si vede appunto garantita la possibilità di costruire l'opera potenzialmente in altri luoghi se, come nel caso del Guggenheim, esistono istituzioni satelliti. Pertanto, rispetto all'opera di grandi dimensioni che deve affrontare il difficile e costoso problema del trasporto, oppure agli ambienti da costruire, il progetto realizzato alla sede di Abu Dhabi, per fare un esempio, consente di consegnare il messaggio dell'opera in un altro contesto culturale con una maggiore agevolazione logistica. Facilita cioè, il processo di globalizzazione.

Tale processo è stato agevolato da Panza con la vendita dei progetti ai musei, come sottolinea il seguente passaggio:

Count Doctor Giuseppe Panza di Biumo [...] has demonstrated that an aesthetic that insists on respect for the specificity of objects, materials, and situations is no impediment to perfect liquidity. On the contrary, it is site-specific or ephemerally experiential artwork that circulates with the least resistance - the perfect art commodity for globalism.⁹⁹

In fatto di *site-specificity* poi, il caso di Richard Serra *docet*, nel senso che la sua progettualità dichiarata lo ha visto in realtà creare lo stesso progetto, naturalmente adattandolo alle situazioni di volta in volta presentate, in più siti diversi.¹⁰⁰

Abbiamo citato Peter Ludwig. Questo collezionista tedesco appartenente alla stessa generazione di Giuseppe Panza (era nato nel 1925), è coinvolto nella promozione dell'arte presso istituzioni museali sin dal 1957. Negli anni '90 procederà a una sistematica strategia

⁹⁸ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 113, questo passaggio è incluso nelle pagine dedicate alla «proprietà virtuale»: pp. 112-115.

⁹⁹ Kevin McMahon, *Displacements, Furnishing, Houses, and Museums: Six Motifs and Three Terms of Connoisseurship*, in Erika Suderburg (ed.), *Space, Site, Intervention*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 220-235, qui p. 223.

¹⁰⁰ Si veda il caso delle *Torqued Ellipses* di Richard Serra, una serie che l'artista ha installato presso la Dia Art Foundation nel 1997 e a Bilbao nel 2005. Sulla nozione di *site-specificity* con riguardo al lavoro di Richard Serra, si veda: Miwon Kwon, *One place after another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2002, pp. 57-99.

di diffusione della sua raccolta a livello globale. Nel 1994 infatti, fonda il *Ludwig Museum* nel Museo di Stato Russo di San Pietroburgo e nel 1996 il *Ludwig Museum for International Art* a Pechino. Queste istituzioni rientrano nel programma collezionistico di Ludwig il quale aveva conferito un'impronta pressoché enciclopedica alla sua raccolta: dall'arte greco-romana a quella pre-Colombiana fino ai capolavori di Picasso e di altri esponenti dell'arte moderna, dedicandosi al contemporaneo soltanto dalla seconda metà degli anni '60 e rivolgendo tra gli anni '80 e '90 l'attenzione all'arte russa e cinese.¹⁰¹

Nonostante le enormi risorse finanziarie, Ludwig compra la *Pop Art* dopo Giuseppe Panza, i cui primi Oldenburg sono acquistati nel 1962, ma riesce, a differenza del collezionista italiano, a siglare il primo contratto con un museo: la donazione al Wallraf-Richartz Museum di Colonia nel 1976. Seguiranno lunghe trattative, che porteranno ad altre donazioni, tra cui nel 1994 i 90 quadri di Picasso, fin quando il museo gli verrà definitivamente intitolato.¹⁰²

Negli anni a venire Ludwig diffonde le opere non a livello nazionale, ma globale. Tuttavia, come osserva James Stourton, i primi piani di Ludwig prevedevano di sistemare l'intera collezione in una fondazione a suo nome da costituirsi in Germania che avrebbe, neanche bisogno di dirlo, incrementato notevolmente il suo potere politico.¹⁰³ Si tratta di un progetto magniloquente che, invece, sarebbe stato realizzato sulla base di istituzioni-satelliti cui avrebbe conferito il suo nome sulla base di accordi inter-istituzionali.¹⁰⁴ Ludwig è il

¹⁰¹ Per gli acquisti Ludwig si avvaleva del mercante Hans Kraus. Reiner Speck, *Peter Ludwig, Sammler*, Frankfurt am Main und Vertrieb, Insel Verlag; Suhrkamp Taschenbuch, 1986. Sulla collezione si rimanda, tra gli altri, al testo di Pierre Cabanne, *Les grands collectionneurs*, vol. 2, Paris, Les éditions de l'Amateur, 2003, pp. 45-69.

¹⁰² Nel 2000 il Wallraf-Richartz Museum si trasferisce in un nuovo edificio e il Museum Ludwig viene interamente destinato alla sede che era stata inaugurata nel 1986 nei pressi della cattedrale di Colonia.

¹⁰³ James Stourton, *Great Collectors...* cit., p. 249. Piano che fallisce, e il fatto è interessante, in quanto tra i principali oppositori alla sua realizzazione si annovera quel lungimirante direttore del museo di Düsseldorf, Werner Schmalenbach, con il quale Panza aveva intrapreso trattative negli anni '70.

¹⁰⁴ Oltre alle istituzioni già citate il nome di Ludwig è legato alle seguenti: Suermondt-Ludwig-Museum e Ludwig Forum for International Art, entrambe nella città di Aachen; Ludwig Collection, Bamberg (dal 1995); Basel Museum of Antiquities and The Ludwig Collection (prestati dal 1988); Ludwig Museum Budapest Museum of Contemporary Art (1989); Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus, Koblenz (1992); The Ludwig Gallery in the Oberhausen Palace (1983); Ludwig House for Art Exhibitions, Saarlouis (1989); Museum of Modern Art Ludwig Foundation, Vienna (1991). È istituita anche la Ludwig Foundation for Art and International Understanding, il cui edificio gestisce ma non conserva le opere. Nel 1987 Ludwig vende la collezione di manoscritti al J. Paul Getty Museum di Los Angeles.

classico collezionista globale, che raccoglie arte sulla base di enormi capitali finanziari, che gli provengono dall'industria del cioccolato, e investe sull'arte giusta al momento giusto: arte americana quando l'America è in espansione e arte cinese quando la Cina diventa un'economia emergente. E soprattutto è il collezionista globale nel momento in cui è necessario essere collezionisti globali, cioè negli anni '90.

Non aveva però, come invece Panza, una visione globale *ante litteram* che lo avrebbe portato sin dagli inizi degli anni '70 a intraprendere relazioni con i musei di tutto il mondo per diffondere l'arte americana non ancora riconosciuta. Benché le trattative con Ludwig da parte delle istituzioni tedesche siano state tutt'altro che immediate e semplici, il collezionista è riuscito a destinare la parte principale della collezione alla sua nazione: la Germania.

I piani di prestito a lungo termine intrapresi da Panza con i musei tedeschi subivano proprio negli anni '70 una battuta d'arresto, oltre che per la sua proverbiale assenza di compromessi a livello contrattuale e in fatto di esigenze espositive delle opere, in ragione dei problemi legali cui era incorso in fatto di esportazione e tassazione del patrimonio culturale. Vale a dire che, con ogni probabilità, la visione internazionale del collezionista italiano avrebbe potuto attuarsi sin da quelle prime trattative con i musei del Nord-Europa. In particolare, le vicende riguardarono le 80 opere che erano destinate nel 1974 al deposito presso il museo di Mönchengladbach in attesa che il nuovo edificio che doveva ospitarle venisse costruito (in seguito realizzato da Hans Hollein) e che Panza aveva trasferito in Svizzera.¹⁰⁵ Nel 1976, eseguiti gli adempimenti prescritti dalla legge Valutaria, Panza chiese l'esonero dal rientro in quanto le opere erano impegnate con il museo tedesco per il prestito a lungo termine. A quel punto però fu denunciato al Tribunale Penale di Roma che, appunto nel 1982, lo ritenne non colpevole.

¹⁰⁵ Al tempo del prestito per Mönchengladbach la legge italiana consentiva un prestito all'estero da due a cinque anni con accluso permesso di esportazione rilasciato dallo stato italiano; le 80 opere si trovavano in un magazzino in Svizzera, ma dato che erano state dichiarate di alcun valore commerciale quando Panza le faceva rientrare in Italia, e siccome non aveva alcuna intenzione di venderle, il collezionista non aveva richiesto il certificato di esportazione. Le vicende sono ampiamente documentate nei *Giuseppe Panza Papers* del GRI, si rimanda in particolare a Series I. General Files, Boxes 30-31, 58, 11-14. I faldoni relativi al progetto con il museo di Basilea, Boxes 11-14, documentano i problemi che, sempre in materia di esportazione aveva avuto Panza quando le trattative con il Kunstmuseum erano in corso (si veda capitolo III). Nel 1979 il collezionista si vede negata da parte del Ministero per il Commercio Estero l'esportazione temporanea, cui segue l'energica protesta da parte del museo di Basilea, con il coinvolgimento in prima persona del direttore Franz Mayer e di Giulio Carlo Argan, infine l'esportazione verrà concessa.

Nel frattempo, in ragione del fatto che i lavori per la costruzione del museo di Mönchengladbach erano indietro rispetto ai tempi di consegna (prevista per il 1979, sarà invece aperto nel 1982), Panza aveva intrapreso trattative con Werner Schmalenbach direttore del Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf per un prestito di 15 anni. Ancora una volta però, le trattative si incrociano con le vicende legali, nonostante la sentenza di non colpevolezza, in quanto la legge italiana prescriveva due opzioni: il rientro della collezione in Italia, soggetto a una tassazione del 20%, oppure la vendita all'estero e il rientro del ricavo della vendita. Le vicende si concluderanno con la successiva vendita delle 80 opere al Museum of Contemporary Art di Los Angeles.

2. 3. Branding the collection

Data la prospettiva globale conferita alla collezione da Giuseppe Panza, qual'è il modo in cui questa possa essere idealmente ricostruita come totalità pur trovandosi in luoghi disparati? La possibilità più efficace appare quella di coniare una denominazione, ideare un marchio culturale che sia esportabile a livello internazionale e che costituisca sia per le opere che per gli artisti associati, il sinonimo di una scelta qualitativa perseguita nel tempo. Significa in prima istanza contraddistinguere *quella* da altre collezioni che possono trovarsi presso la stessa istituzione, oppure da una diversa raccolta costituitasi su artisti simili e, ancora, perpetrare per gli anni a venire l'immagine di una collezione al di là del nome del collezionista.

Panza Collection diviene simbolicamente e nominalmente un sistema di per sé autonomo e allo stesso tempo riconducibile a una specifica storia collezionistica. Infatti, in ambito socio-economico il *brand* è a tutti gli effetti un'immagine-simbolo o meglio, un costruito simbolico che determina un'aspettativa e una serie di informazioni a livello mentale, associate con il prodotto. In ambito di strategia culturale poi, in ciò che è stato

definito «*branding* culturale», il passaggio dal *brand* all'icona può addirittura divenire automatico.¹⁰⁶

Le intersezioni tra strategia culturale ed economica sono evidenti quando si considera il crescente ruolo che l'arte ha rivestito negli ultimi trent'anni nel ridefinire l'immagine di una compagnia, attraverso campagne di sponsorizzazioni di mostre oppure con il sostegno economico a istituzioni museali.¹⁰⁷ Attraverso l'arte, un'industria acquista un'immagine positiva e culturale che consente di vendere meglio il prodotto che viene così associato a quella specifica iniziativa. Si tratta di un sistema che del resto risale, seppur con approcci culturali differenti, a secoli addietro, in quanto attraverso la collezione d'arte e iniziative di mecenatismo l'amministratore locale o il principe veicolava una differente immagine del proprio operato in ambito politico e sociale.

Si assiste, com'è noto, anche al caso inverso, quello cioè del sistema dell'arte che fa proprie alcune caratteristiche strategiche del mondo dell'industria e del marketing, al fine di diffondere e di far emergere la propria proposta culturale in un contesto caratterizzato da una vertiginosa pluralità.¹⁰⁸ Ciò che è in gioco nel nostro caso, è qualcosa di molto differente dalla strategia dell'industria culturale, associata alla cultura di massa, in quanto non si opera in direzione di una massificazione della cultura ma per l'affermazione di una specifica proposta culturale, di alto livello, nel contesto socio-economico.

La lungimirante e strategica visione globale di Panza rispetto alla propria raccolta d'arte è, come abbiamo dimostrato, legata alle necessità di una collezione in crescita, in cui gli

¹⁰⁶ Queste tematiche sono affrontate in Douglas B. Holt, *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*, Boston (Mass.), Harvard Business School Publishing Corporation, 2004. Attraverso una serie di casi di studio, l'autore analizza come il *branding* culturale differisca dal branding convenzionale proprio perché fondato sul principio dell'icona.

¹⁰⁷ Per quanto riguarda lo scenario italiano si rimanda in linea generale al lavoro svolto dall'Associazione Economia della Cultura non soltanto attraverso la "Rivista di Economia della Cultura" ma anche nella pubblicazione dei rapporti annuali e decennali che contengono dati e analisi sulle forme di sponsorizzazione e la diversificazione degli investimenti culturali: Carla Bodo, Celestino Spada (a cura di), *Rapporto sull'economia della cultura in Italia, 1990-2000*, Bologna, Il Mulino, 2004. Per quanto riguarda la relazione tra sponsorizzazione e iniziative culturali nei musei americani si rimanda alla terza parte, dal titolo *Museum Challenges and Opportunities*, del contributo di Neil Kotler, Philip Kotler, *Museum Strategy and Marketing: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*, San Francisco, Jossey-Bass Publishers, 1998, pp. 151-246.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 114-150. La seconda parte del volume, dal titolo *Strategic Marketing*, contiene una puntuale disamina sul *museum branding*. Si veda anche: Fiona McLean, *Marketing the Museum*, London and New York, Routledge, 1997.

spazi per ospitarla e per materializzare i progetti acquistati diventano la priorità. Così come prioritaria è naturalmente l'esigenza di evitare la dispersione della collezione, il che lo induce a musealizzarla per nuclei collezionistici.

Volgendo lo sguardo alle vicende che nel complesso hanno condotto alla “distribuzione” della collezione nei musei, emerge l'idea di una raccolta che diventa nel suo insieme un'entità a sé stante che, pur legata al nome del collezionista, prende i contorni di una propria storia. Questi sviluppi, che caratterizzano del resto ogni collezione la cui destinazione risulti pianificata prima della scomparsa del collezionista, è tuttavia uno degli aspetti storici più interessanti.

La molteplicità delle istituzioni cui è confluita, notevolmente aumentata a partire dalla vendita e donazione al Guggenheim, ha con ogni evidenza reso necessario via via un processo di “identificazione” della collezione e delle opere che vi sono appartenute. Inoltre, la costituzione di un *brand* per la collezione, il cui valore nominale è imprescindibile, e in special modo se la raccolta è costituita con un criterio monografico, implica anche un processo di visualizzazione delle opere stesse, quasi immediato. Come si può, quando si sente nominare lo *Store* di Oldenburg, non associarlo al gruppo della *Panza Collection* esposto al MOCA? Il potere associativo tra immagine e denominazione è pressoché garantito. Tale suggestione viene ulteriormente acclarata dal *display*: la sala con le opere di Oldenburg che si stagliano contro la parete bianca, tutte insieme con *The Bride* al centro della sequenza scenografica (Fig. 2).

È evidente che l'operazione di Giuseppe Panza appare molto più sottile e concettualmente raffinata di quella di molti *donors* che aspirano ad avere una targa col loro nome nella sala di un museo. Panza non ha mai voluto gli venisse dedicata alcuna sala di museo, e i cartellini solo discretamente ne riportano il nome che è quello della collezione e non del collezionista. Una consuetudine che è, invece, in uso nei musei statunitensi sin dalla loro fondazione che si deve, lo abbiamo visto, soprattutto a donazioni private. La munificenza viene riconosciuta ampiamente a livello pubblico. Il caso delle acquisizioni del Metropolitan Museum of Art, per citare un esempio storico, è da questo punto di vista emblematico. Si pensi alla nota collezione di Walter Annenberg, con capolavori di

Impressionismo e arte moderna, corteggiata a lungo dai più importanti musei americani fin quando il Met con la promessa di tre stanze ad essa interamente dedicate non ha vinto la partita.¹⁰⁹

Resnick Pavilion, Broad Collection room, per citare soltanto il caso del LACMA, sono denominazioni ben efficaci quando ci si trova nello spazio espositivo della collezione e se ne ammirano le opere. Quando si esce dal museo si saprà che il magnate Resnick e la sua consorte hanno contribuito generosamente alla realizzazione della nuova ala del museo di Renzo Piano ma anche costituito una collezione notevole di arte francese del '700.¹¹⁰

Quando si restituisce non solo l'immagine di un collezionista attraverso il nome, ma soprattutto l'immagine della collezione attraverso un *display* dai criteri consolidati e identificabili, evidentemente questo, un *brand* riconosciuto a livello internazionale, diventa un'icona. Si esce così da un museo avendo avuto accesso, oltre al nome, anche alla visione del collezionista sulle opere. Quella sala diviene il simbolo dell'autorappresentazione della collezione, di come il collezionista ha inteso rappresentare e raccontare la propria raccolta attraverso dei criteri curatoriali. Una logica ben più incisiva, un marchio difficile da scalfire in quanto diventa un'immagine; riecheggiano le parole di Irwin: «you want to leave something after your death.»¹¹¹

Questo per quanto riguarda l'aspetto più propriamente legato alla ricezione dell'immagine di una collezione da parte dell'appassionato d'arte. Per quanto attiene il collezionista, il *brand* - questione dei criteri espositivi a parte ma sempre in primo piano - è il

¹⁰⁹ Susan Alyson Stein, Asher Ethan Miller (eds.), *The Annenberg Collection: Masterpieces of Impressionism and Post-Impressionism*, New York; New Haven and London, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2009. Si veda anche: James Stourton, *Great Collectors...* cit., p. 95.

¹¹⁰ Sulla collezione si rimanda alla mostra: Bernard N. Jazsar, Patrice Marandel, *Eye for the Sensual: Selections from the Resnick Collection*, published on the occasion of the exhibition of the same title, Los Angeles County Museum of Art, September 25, 2010 - January 2, 2011, Stuttgart, Cantz'sche Druckerei, 2010.

¹¹¹ Da questo punto di vista il caso della collezione Panza può inserirsi in un convergenza storica segnata dall'operato di Albert Barnes e di Isabella Stewart Gardner, i cui criteri espositivi furono ben caratterizzati e identificabili. Tuttavia, la finalità educativa che Barnes intese conferire alla fondazione omonima attraverso il *display* ha di fatto agito nell'ambito di un museo privato. Mentre, per quanto riguarda Isabella Stewart Gardner, nello spazio di una casa-museo. Per questi casi si rimanda a: Judith F. Dolkart, Martha Lucy, *The Barnes...* cit.; Anne Higonnet, *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gifts*, Pittsburgh (PA), Periscope Publishing, 2009. La citazione di Irwin è in Barbara Isenberg, *Count Panza...* cit., p. 5.

mezzo attraverso il quale si perpetua una forma di possesso sulle opere. Ancora una volta la collezione può essere idealmente ricostruita.

La parola al collezionista:

Quando acquisto un'opera il mio nome le viene associato, è esattamente come un'unione perpetua. Quando le opere della collezione sono in un museo, che siano state donate o vendute, nei cataloghi vengono sempre definite con il nome di "Collezione Panza."

In questo modo, l'insieme delle opere che ho costituito, perdura. Tutte le opere della collezione che attualmente sono al MOCA di Los Angeles, al Guggenheim di New York, al museo Hirshhorn di Washington o altrove, sono ancora idealmente mie, nel senso che fanno parte di insiemi coerenti che portano il nome di "Collezione Panza." Io sono un collezionista vero, ovvero un acquirente, un assemblatore, non un rivenditore!¹¹²

Abbiamo menzionato poco sopra il processo di "identificazione" della collezione e delle opere che vi appartengono. Tale processo va inteso non nel senso di un riconoscimento della collezione, che non ne ha avuto bisogno almeno fin dalla seconda metà degli anni '60 in quanto ben nota al pubblico dell'arte per la sua qualità e per l'efficacia delle installazioni del collezionista. Del resto, appare abbastanza difficile poter stabilire, nel caso di una collezione così nota e apprezzata all'estero, se la creazione di un *brand* diffuso abbia in qualche modo coadiuvato nel processo di affermazione delle collezioni tra i musei. In sostanza, se il marchio ha fatto vendere il prodotto. In ogni caso, per un'istituzione diventa motivo di affidabilità e prestigio: la garanzia di una provenienza accertata, di autenticità e qualità delle opere. Con "processo di identificazione" facciamo piuttosto riferimento al fatto che il passaggio a una definizione di *Panza Collection* come identificativo della collezione nella sua interezza è avvenuto sin dalla prima vendita al MOCA del 1984, seppur verrà formalizzato in seguito, ed è tutt'oggi in uso.

Questo primo contratto di vendita, infatti, esplicita che per le opere deve essere menzionato il nome Panza in relazione al catalogo. Con la vendita e la donazione al Guggenheim tra il 1990 e il 1992 si sancisce la modalità che verrà mantenuta anche nei successivi contratti. In quello stipulato con la Fondazione infatti, la menzione si fa più dettagliata e si introduce la denominazione *Panza Collection* con la quale l'istituzione

¹¹² *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti ... cit.*, p. 60.

s'impegna a riferire i cataloghi, le didascalie e tutto il materiale stampato relativo alle opere, quindi il credit dell'acquisizione.¹¹³

Non se ne possono per il momento stabilire le immediate conseguenze, ma di fatto la canonizzazione dell' "etichetta", nel momento in cui avviene la trattativa con il Guggenheim, sta a indicare ulteriormente la dimensione globale che si intende conferire alla collezione, nella consapevolezza che questa potrebbe, nell'ambito dei piani di espansione, essere esposta in diverse istituzioni-satelliti.

La creazione della prima istituzione multinazionale sotto la direzione di Krens, che del marketing culturale è stato uno dei leader indiscussi, avrebbe garantito spazio sufficiente per le opere di grandi dimensioni e i progetti acquistati e ricevuti in dono dalla collezione. Un piano che finora si è soltanto realizzato in parte, ma che all'epoca faceva ben sperare il collezionista.¹¹⁴ La dinamica di un'estesa collezione che attraversa i continenti implica una riflessione sulle modalità attraverso le quali costruire una strategia che consenta alla raccolta di restare storicamente legata alla figura e al nome del collezionista. In questo Panza non è certamente l'unico esempio nel panorama post-bellico.

Peter Ludwig, legando il suo nome, come abbiamo visto, a più di undici istituzioni e musei nel mondo ha condotto una strategia di espansione pressoché capillare. Ludwig però ha letteralmente legato il suo nome e la sua immagine alle istituzioni, e non soltanto alla sua Fondazione *Ludwig Forum for International Art*, ma al museo di Colonia che gli è intitolato così come a quello di Budapest. Si tratta di un procedimento con finalità e modalità differenti rispetto al rapporto intrapreso da Panza con le istituzioni, in ragione della scala più ridotta della sua azione. Quella di Ludwig è in sostanza la stessa operazione del *donor*, pur a dimensione colossale, che aspira a legare il suo nome alla sala di un museo o a una specifica istituzione, mettendo in secondo piano il nome della collezione rispetto a quello del suo ordinatore. Una sottile ma, a nostro modo di vedere, significativa differenza.

¹¹³ Per quanto riguarda il MOCA: Getty Research Institute, *GPP*, Series V. Museums, Box 203, Folder 4, *Agreement for the Acquisition by The Contemporary Art Museum, Los Angeles of Eighty Works of Art from the Collection of Giuseppe Panza*, December 15, 1983. Il contratto con il Guggenheim è il seguente: Mendrisio, Archivio Panza Collection, *Acquisition of the Panza Collection of Minimal Sculptures and Paintings from Dr. Giuseppe Panza di Biumo by the Solomon R. Guggenheim Foundation*, 1990.

¹¹⁴ Come attestano le sue dichiarazioni contenute in *Ricordi...* cit., pp. 311-313.

Rispetto ad altri collezionisti con una visione globale infatti, nel caso di Panza i criteri espositivi e l'approccio curatoriale giocano un ruolo determinante. Il paradigma espositivo, unito al criterio monografico e alla creazione di un *brand* che possa immediatamente identificare la raccolta d'arte, determina la costruzione dell'immagine e l'identità della collezione. I criteri espositivi che saranno sanciti nei *Governing Criteria*, proprio all'epoca del contratto col Guggenheim e di cui tratteremo nel capitolo III, portano verso questa direzione e originano nella presentazione dell'arte nella Villa di Varese, quando ha inizio la collezione.

Vedremo come la scelta di Panza per un *display* monografico, la cui importanza nell'esposizione dell'arte si è riconfermata proprio negli anni '80 e '90, si possa inserire in un percorso storico, a seguito brevemente tracciato, e contribuisce a riportare questo paradigma all'attenzione dei curatori.

I. 3. CRITERI ESPOSITIVI NELLA CULTURA CONTEMPORANEA

En matière d'art, l'érudition est une sorte de défaite : elle éclaire ce qui n'est point le plus délicat, elle approfondit ce qui n'est point essentiel. Elle substitue ses hypothèses à la sensation, sa mémoire prodigieuse à la présence de la merveille ; et elle annexe au musée immense une bibliothèque illimitée. Vénus changée en document. [...].

Le magnifique chaos du musée me suit et se combine au mouvement de la vivante rue. [...] Nous sommes, et nous nous mouvons dans le même vertige du mélange, dont nous infligeons le supplice à l'art du passé.¹¹⁵

La vertigine che l'accumulazione di opere provoca in Paul Valéry durante questa celebre cronaca di una visita al Louvre, e quell'occhio mobile costretto a vagare da una cucina a un trionfo, da un ritratto a una marina, restituiscono il senso della cultura visiva moderna nel suo distacco dal retaggio culturale ottocentesco. Valéry si sente respinto, non riesce a essere incluso fisicamente e mentalmente in quella visione caotica, la sua è un'esperienza percettiva della negazione, quasi simile all'esperienza cinematografica in cui «the *percipiens* and the *percipi* have lost their points of gravity.»¹¹⁶ In quello spazio espositivo le opere sono reciprocamente neutralizzate, diventano visioni morte.

Se l'erudizione trasforma l'opera in documento, dietro a quel «Vénus changée en document» si prefigura, al di là della consapevolezza di Valéry, quello scarto fondamentale tra immagine e opera che Walter Benjamin teorizzerà quasi un decennio più tardi.¹¹⁷ Si tratta di una frattura che in epoca moderna prenderà i contorni di un vero e proprio “museo immaginario”, e perciò costruito sull'immagine, che diviene luogo mentale e in cui l'erudizione enciclopedica passa attraverso un processo di estetizzazione dell'immagine fotografica.¹¹⁸

¹¹⁵ Paul Valéry, *Le problème des musées* (1923), in *Œuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*, Paris, Nrf, Gallimard, 1960, p. 1293.

¹¹⁶ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* citato in Jonathan Crary, *Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Mass.), London, The MIT Press, 1999, p. 344.

¹¹⁷ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e Società di massa*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 79-124 (ed. orig. in «Zeitschrift für Sozialforschung» 1937).

¹¹⁸ Ci riferiamo a André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.

Alla suggestione del museo immaginario non si sottrarrà neanche Giuseppe Panza, che pure aveva ben presente la differenza tra immagine e opera benché avrebbe comprato in larga parte, sin dai primi acquisti, attraverso fotografie. Panza inizia a creare un personale museo immaginario, in un processo di visualizzazione e di autodidattica nell'arte quando, adolescente, compra riproduzioni a colori di opere famose vendute sciolte presso il negozio Centenari di Milano.¹¹⁹ Chissà se in questo precoce processo di visualizzazione dell'arte non abbia immaginato spazi per accogliere il suo pantheon di immagini, da ricomporre secondo schemi e accostamenti, al pari di Malraux che nella nota fotografia che lo ritrae dall'alto è impegnato in un processo di composizione/scomposizione della storia dell'arte attraverso quelle immagini.

Alla sovrabbondanza di opere lamentata da Valéry sembra fare eco proprio Giuseppe Panza nel preferire al museo dell'erudizione quello in cui al centro è il visitatore e la sua esperienza psicofisica:

The visit to a museum must be like a trip into an ideal reality, everything must be perfect, nothing should spoil the image of a powerful and beautiful situation. From beginning to end, a magical condition should not be broken. The museum is a whole, made by a succession of psychological, intellectual situations, which are planned in a way to give to each work the condition for being understood in the best manner.¹²⁰

Un processo a cui il collezionista arriverà con sempre maggiore consapevolezza nel corso della sua lunga attività di collaborazione con i musei. Naturalmente si tratta di un processo innescato dal contesto culturale antecedente che lo porterà a riflettere sull'ordinamento delle sale nel museo e sull'importanza, ai fini di una comprensione della poetica dell'artista, di un approccio espositivo monografico. Tale criterio è da preferirsi, a suo giudizio, a quello cronologico, per scuole o generi pittorici, esplicito emblema di un approccio erudito all'oggetto culturale.

¹¹⁹ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 30.

¹²⁰ Getty Research Institute, *GPP*, Series III. Writings, Box 164, Folder 4: Giuseppe Panza, *How a museum of contemporary art should be*, intervento alla conferenza *Pour une architecture des musées d'art moderne*, CIMAM, Parigi, 1979.

3. 1. Verso un *display* monografico

Come osserva Nicolas Serota, direttore della Tate Modern di Londra, sino agli anni '80 del '900 nella cultura espositiva museale ha prevalso l'interpretazione storico-artistica veicolata da un *display* cronologico e per scuole.¹²¹ Tuttavia, a partire dal Modernismo si registra qualche significativa inversione di tendenza riconducibile sia al mutamento in atto nella configurazione dello spazio museale che al contributo fornito da alcuni collezionisti privati in fatto di esposizione dell'arte moderna. Rispetto agli allestimenti di inizio '900, la maggiore razionalizzazione del luogo espositivo è volta a favorire una presentazione delle opere spoglia di «ogni retorica e di ogni falsa prospettiva», e dunque non scenografica, come commenterà Rodolfo Pallucchini.¹²²

Com'è noto, questa convenzione espositiva viene canonizzata negli anni '30 del '900 da Alfred H. Barr, direttore del Museum of Modern Art di New York. Barr sostituisce all'enfasi decorativa dei gruppi di opere, un allineamento su un'unica fascia di dipinti ordinati in sequenza cronologica e posizionati a una generosa distanza gli uni dagli altri. Il principio è applicato sia per le mostre - come attestano le immagini di “Fantastic Art, Dada, Surrealism” del 1936-37 - che per la presentazione della collezione permanente.

All'idea dell'opera d'arte esposta in presunti spazi neutrali, isolata dal contesto circostante, supportata dal funzionalismo in architettura che detta le regole del Modernismo, non corrisponde tuttavia un'affermazione del criterio monografico nell'esposizione delle opere. Il museo si fa interprete di un approccio curatoriale che predilige la narrazione della storia dell'arte secondo una linea interpretativa volta a enfatizzare i movimenti, le tendenze

¹²¹ Il criterio per scuole era stato introdotto a metà '800 da Sir Charles Eastlake nell'ordinamento delle sale della National Gallery di Londra che diresse dal 1855 al 1865. Serota osserva in merito: «The museum was becoming a history book rather than a cabinet of treasure. [...] the principle of historical grouping by school, with pictures hung at or slightly above eye level, often in aesthetically balanced groups, became the convention for display in most public galleries until the 1980s.» Nicholas Serota, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*, London, Thames & Hudson, 1996, p. 7.

¹²² Rodolfo Pallucchini, *La presentazione della mostra del Bellini*, «Bollettino d'Arte», n. 1, gennaio -marzo 1949, pp. 375-378, citato in Anna Chiara Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 47.

artistiche e il loro sviluppo sequenziale nella storia.¹²³ Il ruolo didattico del museo viene veicolato principalmente dalla sequenza storica e da un confronto tra artisti. L'opera decontestualizzata nello spazio espositivo, enfatizzata su pareti bianche, è parimenti riportata alla sua genealogia storica.

The white cube functioned as a laboratory for the history of modern art. Nevertheless, the hierarchy informing the artists of a school, characteristic of nineteenth-century wall arrangements, was gone. In the modern museum, all works were presented as if of equal importance. Their arrangement on the wall in a single line stresses their equality.¹²⁴

Infatti, se si vogliono cercare approfondimenti sui singoli artisti bisognerà riferirsi principalmente all'esposizione temporanea, cui è delegata la possibilità di fornire uno sguardo in profondità, sebbene limitato nel tempo. La storia delle esposizioni del MoMA è da questo punto di vista piuttosto esemplificativa poiché associa la convenzione espositiva appena descritta a mostre che indagano il percorso dell'artista, a partire dall'esposizione dedicata a Van Gogh del 1935.

L'arte moderna e i suoi legami con il collezionismo forniscono la possibilità di un diverso approccio espositivo alle opere degli artisti. Pensiamo in particolare alla presentazione dell'arte di Constantin Brancusi e Marcel Duchamp presso il Philadelphia Museum of Art a partire dagli anni '50, che riflette l'unità e l'unicità della collezione di Louise e Walter Arensberg. In particolare, il gruppo costituito da capolavori di Brancusi, il più esteso a essere presente in una collezione museale fuori da Parigi, è esposto al primo piano dell'edificio, nella galleria 188, le cui caratteristiche architettoniche della parete di fondo riecheggiano l'interno di una cappella.¹²⁵

¹²³ La studiosa Mary Anne Staniszewski ha ripercorso la storia del MoMA attraverso le sue esposizioni analizzando la politica culturale del museo in relazione ai criteri espositivi: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998.

¹²⁴ Julia Noordegraaf, *Strategies of Display: Museum Presentation in 19th and 20th Century Visual Culture*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; NAI Publishers, 2004, p. 162.

¹²⁵ Ann Temkin, Susan Rosenberg, Michael Taylor (eds.), *Twentieth Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2000.

Il caso del MoMA porta anche a considerare il ritardo dell'istituzione americana nell'acquisizione di opere dell'Espressionismo Astratto. Si tratta di una congiuntura abbastanza significativa ai fini della presentazione delle opere, in quanto è nell'ambito dell'Espressionismo Astratto - quando l'artista sente il bisogno di uscire dalla cornice per produrre una pittura ambientale - che i cicli pittorici sono introdotti nella pratica artistica contemporanea. Attraverso un'acquisizione permanente, gli artisti emergenti avrebbero avuto la possibilità di esporre i cicli pittorici oppure le grandi tele nel loro insieme. In questo modo, si sarebbe favorito il diretto contatto dello spettatore con le sperimentazioni pittoriche degli artisti, veicolate anche attraverso l'esposizione delle opere.¹²⁶ Di questo ritardo è consapevole lo stesso Barr, il quale nel 1961 riconosce: «New York has five public museums [...] more or less concerned with twentieth-century art, but in none of them can one count on seeing at a given moment a really representative collection of recent American painting.»¹²⁷ L'istituzione cercava di supplire con la fondazione di un *Department of Circulating Exhibitions* che, insieme all'*International Council*, avrebbe dato un contributo determinante alla ricezione della nuova pittura americana in Europa.

Per il momento, per poter apprezzare i grandi dipinti dell'Espressionismo Astratto si doveva visitare l'appartamento a Manhattan di quel collezionista lungimirante quale è stato Ben Heller (Fig. 3). Qui si potevano ammirare più opere di uno stesso artista anche se giustapposte insieme ad altre affini e a sculture africane e pre-colombiane. I dipinti di Rothko, Pollock e Still erano stati acquistati nel momento in cui erano prodotti oppure a pochi anni di distanza.¹²⁸ Le enormi dimensioni delle tele avevano indotto Heller ad abbattere alcuni muri per creare un *open space*, uno spazio di ampio respiro in cui l'illuminazione

¹²⁶ Tra i cicli pittorici acquisiti dai musei, si menzionano i 34 dipinti di Clyfford Still che l'artista dona all'Albright-Knox Art Gallery di Buffalo, e un nucleo consistente di opere del medesimo artista si trovano presso il San Francisco Museum of Modern Art. Mentre per quanto riguarda Rothko, storica rimane l'esposizione dei *Seagram Murals* presso la Tate Modern di Londra nelle varie fasi che l'hanno caratterizzata. Per quanto riguarda Pollock, Victoria Newhouse sottolinea come nonostante l'artista avesse idee chiare su come esporre le opere i curatori si sono spesso allontanati dalle sue intenzioni. Caso emblematico l'opera *Mural* del 1943, per lungo tempo esposta in maniera difforme alla volontà dell'artista, fino alla retrospettiva del MoMA del 1967, *Art and the Power...* cit., pp. 142-211.

¹²⁷ Alfred H. Barr, Preface, in *The Collection of Mr. and Mrs. Ben Heller*, an exhibition organized by the Department of Circulating Exhibitions, exhibition cat. New York, The Museum of Modern Art, 1961, s.n.p.

¹²⁸ Heller comperò il primo quadro di Pollock nel 1954. Alcune delle opere in collezione saranno in seguito vendute al MoMA (tra i Pollock, il celebre *One: Number 31*, del 1950).

uniforme e calibrata consentiva la fruizione dei dipinti senza particolari effetti drammatizzanti.

A nostro avviso, questo riferimento alla presentazione dell'arte da parte di Ben Heller costituisce un'interessante congiuntura storica in relazione al primo periodo in cui Panza acquista ed espone opere. Nel 1960, con alle spalle l'acquisto di Kline (avvenuto tra il 1957 e il 1960), Panza è accompagnato da Barnett Newman a visitare la collezione Heller che gli suscita una profonda impressione:

Si trovava in un lussuoso edificio a Central Park West. Una casa ad appartamenti con soffitti alti, lo spazio ideale per esporre quadri di grandi dimensioni, da Pollock a Rothko, a Kline a Newman. Riempivano un salone molto grande, una collezione superba; vedere tante opere meravigliose assieme è un'emozione che toglieva il respiro. Una collezione che non esiste più, dispersa come tante altre.¹²⁹

Il 1960 è per la collezione anche l'anno in cui Panza comincia ad acquistare i Rothko. Aveva visto opere del pittore, insieme ad altre di esponenti dell'Espressionismo Astratto, nel 1958 a Milano presso la Galleria Civica, in una delle tappe europee dell'esposizione organizzata dall'*International Council* del MoMA al fine di promuovere l'arte americana all'estero (alcune delle opere seminali del tour erano proprio di Heller).¹³⁰ Nel corso del viaggio a New York, Panza vedeva evidentemente confermate le sue intuizioni in merito al valore qualitativo dell'Espressionismo Astratto. D'altra parte, entrando in contatto con l'ambiente artistico newyorkese aveva forse potuto riflettere sulle qualità ambientali della pittura cui andava interessandosi, considerando giustapposizioni e confronti tra artisti. Proprio questi elementi lo condurranno, di lì a qualche anno, a impiegare un *display* per gruppi di opere di un medesimo autore, sia nell'appartamento di Milano che a Varese.

Questo tipo di *display* può essere stato sollecitato, da una parte, dall'acquisto serrato del nucleo dei Rothko (sette dipinti acquistati nel giro di un anno), e dall'altra, dalla stessa pratica artistica di eseguire cicli pittorici. L'artista americano enfatizzava, attraverso il ciclo

¹²⁹ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 87. La collezione Heller infatti andrà in seguito dispersa. A parte il nucleo di opere confluito al MoMA, la collezione sarà più volte messa all'asta e dispersa tra privati ed istituzioni.

¹³⁰ Con ogni probabilità Panza può aver visto dipinti di Rothko anche alla Biennale di Venezia del 1958.

pittorico, l'idea di costituire attorno al visitatore uno spazio e un campo visivo totali, al fine di assorbirlo nell'esperienza artistica.¹³¹

Qualche anno dopo, nel 1962, Panza intendeva condividere questa modalità artistica con l'acquisto di un intero ciclo pittorico cui però, in ragione delle difficoltà finanziarie, è costretto a rinunciare nel 1964.¹³² È probabile che nei cicli e nelle grandi tele di Rothko Panza possa aver colto, insieme alla suggestione del sublime che emanano¹³³, anche un'assonanza storica proprio con i cicli pittorici dell'arte italiana del passato, secondo le sue frequenti incursioni nei territori della storia per la lettura del contemporaneo. Per Panza, che è stato un assiduo frequentatore di musei di arte antica, quella poteva essere una suggestione da cogliere anche per riflettere sui suoi stessi criteri espositivi.

Nel pantheon di quel museo immaginario costituito dalle immagini vendute sciolte da Centenari o vedute riprodotte sull'Enciclopedia Treccani, negli anni della sua formazione da autodidatta nella storia dell'arte, un posto di rilievo lo occupavano «Michelangelo, Tintoretto e Piero della Francesca.»¹³⁴ Non a caso si tratta di tre artisti che sono stati esponenti eminenti della pittura murale e del ciclo pittorico. In quel gioco di rimandi tra passato e contemporaneo, personale e volutamente storico, ci ricorda:

Sono convinto che si instaurino delle relazioni sempre vive fra il mondo del passato e la nostra epoca perché non cambiano i valori assoluti che le presiedono: Piero della Francesca, per esempio, rimanda a Rothko.¹³⁵

Quest'assonanza era motivata dall'uso del colore e l'assenza di decorazione, ma con ogni probabilità anche dalla costruzione di uno spazio pittorico che assorbe e dilata il campo visivo dello spettatore, lo ingloba in uno spazio totale.

¹³¹ Si veda a questo proposito Jeffrey Weiss, *Mark Rothko*, New Haven, Yale University Press, 1998, pp. 50-62.

¹³² È quanto si legge nel suo resoconto: Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 89.

¹³³ Alla componente del sublime in Rothko fa riferimento, in relazione al collezionismo di Panza, il saggio di Caroline A. Jones, *Coca-Cola Plan...* cit., p. 34.

¹³⁴ Giuseppe Panza, in *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti ...* cit., p. 32.

¹³⁵ In *Collezionare arte contemporanea...* cit., p. 33.

Nel 1960 si offriva al collezionista un'ulteriore congiunzione culturale. Ricevette una richiesta di prestito per le opere di Jean Fautrier da esporsi alla Biennale di Venezia dello stesso anno, il cui Padiglione Centrale era allestito da Carlo Scarpa.¹³⁶ Questa edizione della Biennale fu caratterizzata dalla scelta di operare una selezione sul numero degli artisti, anche in ragione della mancanza di spazi adeguati, e di presentarli assegnando a ciascuno una sala.

Sulle pagine della rivista "Metro" si può seguire un dibattito piuttosto interessante in merito a quest'applicazione del *display* monografico che vede contrapporre le posizioni di Lionello Venturi a quelle di Roberto Longhi, entrambi sollecitati a esprimere un'opinione in merito a questa novità nella presentazione delle opere. Venturi considera positivamente la selezione rigorosa così come la scelta di dedicare una sala a ciascun artista, al fine di comprenderne l'opera nel suo insieme. Al contrario, per Longhi questa edizione rappresenta una vera e propria mostra-Salon incentrata esclusivamente sull'arte astratta, mentre avrebbe dovuto mostrare la pluralità delle ricerche in atto.¹³⁷ La XXX Biennale, in effetti, fu caratterizzata dall'affermazione della tendenza astratta, in netta predominanza sulla pittura figurativa.¹³⁸ Con il favore tributato alla ricerca astratta, l'edizione confermava in qualche misura le scelte di Panza, del resto piuttosto rigorose in fatto di astrazione, come indica la storia della collezione.

È probabile che il collezionista avesse trovato in quel binomio arte astratta - criterio monografico una combinazione efficace da perseguire nelle sue stesse scelte espositive, infatti sappiamo della sua visita a questa edizione segnata dal premio alla pittura di Jean Fautrier.¹³⁹ A parte questo interessante caso della Biennale, riferibile all'ambito dell'esposizione temporanea, la tendenza alla modalità monografica tarderà ad affermarsi nel

¹³⁶ Si tratta di: *Ostaggio*, 1944 e *Moto ondoso*, 1958. Panza concede il prestito delle due tele che sono esposte nel Padiglione, in una sala interamente dedicata al pittore francese. *30 Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. mostra, Venezia, La Biennale, 1960, p. 15.

¹³⁷ *Biennale. Due domande: Lionello Venturi, Roberto Longhi, André Chastel, Marino Marini*, "Metro. International Magazine of Contemporary Art", n. 1 (1960), pp. 6-11.

¹³⁸ Ad esempio, nel Padiglione statunitense vi erano esposti dipinti di Philippe Guston, Hans Hoffman, Theodore Roszak e Franz Kline.

¹³⁹ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 90.

contesto museale, rimanendo una convenzione in uso per gli artisti del passato piuttosto che per l'arte contemporanea.

La pratica curatoriale degli ultimi tre decenni ha visto il succedersi di una diversificata gamma di sperimentazioni espositive, in concomitanza con il radicalismo di ricerca e linguaggi artistici. A partire dalla fine degli anni '60, figure pionieristiche quali Harald Szeemann e Pontus Hulten, imprimendo un'influente impronta autoriale sul ruolo del curatore, hanno sancito il paradigma di una curatela storica, in chiara opposizione ai criteri tradizionali dettati dal trinomio cronologia-stile-storia dei movimenti artistici.¹⁴⁰ Allo stesso tempo, hanno promosso un confronto a più livelli tra artisti al fine di approfondire la relazione dell'opera contemporanea con la società culturale. In tal modo, si è restituita una visione dell'arte fondata sulla molteplicità delle proposte, spesso scandagliate attraverso l'approfondimento di concetti e temi portanti piuttosto che sulle singole poetiche autoriali.¹⁴¹

Negli anni '80 e '90, si è assistito, come rileva Serota, a un diffuso riconoscimento della presentazione monografica che ha visto le istituzioni impegnate in un processo di valorizzazione di nuclei collezionistici di provenienza privata. I musei tedeschi e svizzeri hanno, da questo punto di vista, contribuito in maniera determinante all'affermazione della tendenza con la loro politica di acquisizioni monografiche. Tra questi, senza dubbio, va annoverato il Kunstmuseum di Basilea, diretto dal 1962 da Franz Meyer che implementò la collezione d'arte americana contemporanea, ma che sin dagli anni fondativi aveva costituito la collezione intorno a consistenti gruppi di opere sia antiche che di arte moderna.¹⁴²

Parimenti, il Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf al momento della sua fondazione, avvenuta nel 1961, acquisiva 88 opere di Paul Klee. Durante la lunga attività

¹⁴⁰ Per una disamina sul ruolo del curatore nell'arte contemporanea si rimanda alle interviste contenute in: Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Zürich and Dijon, JRP/Ringier; Presses du Réel, 2009. Alle pp. 41-66 l'intervista a Pontus Hulten, mentre quella a Szeemann si trova a pp. 99-127. La relazione tra storia delle esposizioni e curatela è evidenziata nel seguente volume: Denis Trierweiler, Bernd Klüser, Katharina Hegewisch, *L'Art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998.

¹⁴¹ Si pensi, per quanto attiene Szeeman, all'edizione V della Documenta di Kassel che sancisce la mostra tematica oppure al *Museo delle ossessioni* (1974) che il curatore svizzero concepisce intorno a tre temi metaforizzati: il Celibe, la Mamma e il Sole.

¹⁴² Il museo conserva la più estesa collezione di opere degli Holbein. Per quanto riguarda l'arte moderna, il fulcro della collezione è costituito dai dipinti di Picasso, Cézanne e Léger.

direzionale di Werner Schmalenbach (1962-1990), il museo assemblava una delle prime collezioni europee d'arte moderna, in gran parte fondata su nuclei rappresentativi di singoli artisti.¹⁴³

È significativo notare che questi musei sono stati tra i primi a collaborare con Giuseppe Panza dalla seconda metà degli anni '70, quando il collezionista perseguiva il proposito di prestare a lungo termine nuclei della collezione e a tal fine elaborava progetti museali e di allestimento. In particolare, Panza collaborerà, come vedremo, con il Kunstmuseum e la Fondazione Hoffmann di Basilea alla realizzazione del Museum für Gegenwartskunst (aperto nel 1980), nell'idea di poter concretizzare il suo progetto per un *Environmental Art Museum*. Con la stessa finalità di trovare spazi per le opere in costante aumento e non più ospitabili a Villa Panza, così come di vedere realizzati i progetti degli artisti rimasti su carta, il collezionista intraprendeva trattative con Schmalenbach, in seguito non andate in porto.

Le motivazioni di Panza nel rivolgersi a queste istituzioni, sono da ricondursi al ruolo pionieristico svolto nella promozione dell'arte moderna così come ai progetti di espansione degli spazi espositivi. Troviamo in ciò, un punto di congiunzione con la pratica collezionistica ed espositiva di Panza, secondo finalità comuni che restituiscono un panorama piuttosto articolato della relazione tra istituzioni pubbliche e mecenatismo privato. All'origine delle acquisizioni monografiche da parte di alcuni musei appare infatti, il legame con il collezionismo privato.¹⁴⁴ Si tratta di una significativa congiuntura storica, che nel caso di Panza contribuirà anche ad indirizzare in parte le modalità di acquisizione ed esposizione di alcuni musei con cui collaborerà nel decennio a seguire, il MOCA di Los Angeles in particolare, come vedremo nel capitolo III.

In conclusione, è interessante rilevare come il principio espositivo monografico sia stato attuato da alcune istituzioni in base a determinate scelte ed esigenze curatoriali, ma anche in relazione alle acquisizioni. È principalmente la Tate Gallery di Londra, che sin dagli anni '70 esponeva nuclei di opere di Alberto Giacometti e Mark Rothko, tra i primi musei tra gli anni

¹⁴³ Tale criterio impronta la sezione dell'Espressionismo tedesco, così come i nuclei di opere di Paul Klee e dell'arte americana post-1945.

¹⁴⁴ Un esempio in questo senso è fornito dal caso dell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt con il nucleo dei Beuys proveniente dalla collezione di Karl Ströher.

'80 e '90 a riportare in auge tale paradigma espositivo, proprio a seguito della nomina a direttore di Nicholas Serota nel 1988. Dal 1989 infatti, la Tate Gallery promosse un nuovo ordinamento della collezione permanente secondo criteri in prevalenza monografici che hanno incluso, oltre a sale appositamente dedicate ai singoli artisti, accostamenti di due oppure tre autori al massimo.¹⁴⁵ Con l'apertura nel 2000 del nuovo edificio della Tate Modern, la scelta curatoriale ha favorito una modalità tematica basata su accostamenti tra artisti, spesso infondati dal punto di vista critico oppure storico-artistico.¹⁴⁶ In questo modo, si è inteso concepire il *display* della collezione permanente come una serie di esposizioni temporanee.¹⁴⁷ Accanto a questa sequenza narrativa per temi, il percorso museale è stato riconfigurato sulla base del criterio monografico con l'allestimento delle *Artist Rooms*, a seguito dell'acquisizione della collezione D'Offay nel 2008.

3. 2. *Theoria cum praxi*: un modello di museo nell'ambito del dibattito museologico

Nel corso dell'attività di Giuseppe Panza numerose sono state le occasioni per intervenire sulla definizione o ridefinizione di museo nel dibattito cui ha preso parte a livello internazionale. Naturalmente non è nostra intenzione dare un resoconto di questo suo esteso e continuativo contributo al dibattito museografico e museologico. Tuttavia, ciò che interessa delineare sono alcune direttrici tematiche di riferimento che possano indicare, assieme ai progetti per musei ed allestimenti affrontati nel capitolo III, la proposta di un paradigma museale in stringente relazione tra pratica collezionistica e curatoriale.¹⁴⁸ Entrambi questi

¹⁴⁵ Karsten Schubert, *Museo. Storia di un'idea. Dalla rivoluzione francese a oggi*, Milano, Il Saggiatore, 2004 (ed. orig. *The Curator's Egg*, London, One-Off Press, 2000), p. 172.

¹⁴⁶ Questo criterio espositivo è stato oggetto di critiche e polemiche sin dall'apertura del museo: Editorial, *The Tates: Structures and Themes*, "Burlington Magazine", 142 (August 2000), p. 480, qui p. 480. Nel recente display, la Tate propone confronti sulla base di nuclei tematici piuttosto omnicomprensivi, tra cui *Poetry and Dream*, *Transformed Visions*, *Energy and Process*, *Structure and Clarity* che occupano 3 livelli dell'edificio e convogliano al loro interno ricerche artistiche piuttosto eterogenee. A titolo di esempio il tema *Transformed Visions*, include nella sezione *Identity Politics* Lorna Simpson e Roni Horn, due artiste dai percorsi d'indagine piuttosto differenti.

¹⁴⁷ Come osserva Ulrich Obrist, *A Brief History...* cit., p. 6.

¹⁴⁸ Il contributo di Giuseppe Panza al dibattito museologico internazionale è documentato in Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General Files, Box 25-26-27.

elementi sono percorsi da quel binomio tra aspetto teorico e operativo che qualifica gran parte dell'attività del collezionista.

L'attività di Panza ha avuto una genesi e un percorso complessi ed elaborati. Studiando i progetti museali nel loro insieme ci si rende conto di quanto sia rischioso e storicamente controproducente dedurre dai casi di studio una definizione di "museo ideale" *tout court*, a partire dal contenitore architettonico - il *white box* da preferirsi all'edificio storico e viceversa - per approdare a classificazioni unidirezionali sulla concezione di museo.

La varietà di tipologie di museo alle quali lavora nel corso della sua attività, come emerge nel regesto del capitolo III, danno indicazioni in questa direzione. Così come è testimoniato dal fatto che Panza non ha mai progettato oppure voluto realizzare un *suo* museo d'arte contemporanea in cui far convergere le sue concezioni, quanto rivolgere la sua proposta a istituzioni già esistenti.

Lo stesso progetto per un *Environmental Art Museum* è la proposta concreta, con carte alla mano e metratura degli spazi, che presenta ai principali musei del mondo. È inoltre, il progetto in cui Panza configura uno spazio ideale, un «*écrin idéal*» come dirà Restany¹⁴⁹, ma non può essere considerato il suo "museo ideale" per eccellenza, anche in virtù del fatto che viene redatto tra il 1973 e il 1974 e Panza avrà di fronte a sé oltre trent'anni di attività curatoriale e collezionistica.

In linea generale, si può affermare che la sua è una proposta pragmatica in cui la rigorosa applicazione di alcuni elementi teorici deriva da una pratica curatoriale esercitata nel corso degli anni tenendo presente circostanze e situazioni preesistenti. Più interessante, a nostro avviso, è dunque immettere il discorso sui criteri espositivi nel dispositivo più ampio qual'è il museo, anche al fine di delineare i contorni di una proposta autoriale in merito al *display*.

Il contesto culturale cui Panza prende parte sin dagli anni '70, per quanto attiene l'Italia, origina dalla grande stagione museografica del dopoguerra che vede architetti e storici

¹⁴⁹ P. R. [Pierre Restany], *Per la collezione Panza. L'art au carre et au cube*, "Domus", 537 (Agosto 1974), p. 46.

dell'arte interrogarsi sulle condizioni museali nell'ambito della ricostruzione post-bellica.¹⁵⁰ Il contributo determinante di architetti quali Carlo Scarpa, Franco Albini e i BBPR, per citarne solo alcuni, nella riconfigurazione di architettura e allestimenti museali procede di pari passo al dibattito più ampio su ruolo e funzione del museo italiano nell'era moderna.

La sfida forse più avvincente che si pone alla storia della museologia italiana è la configurazione del museo d'arte moderna in un contesto storicamente connotato, al di là degli sviluppi tecnici in fatto di allestimento e di innovazione museografica. Alla base dei dibattiti ospitati sulle riviste e in convegni, c'è il cambiamento in atto nella società culturale italiana che apre a un superamento del museo d'arte antica facendo emergere nuove prospettive legate al museo d'arte moderna per il futuro. Studiosi e teorici dell'arte si trovano tra gli anni '60 e '70 a cercare di definire le specifiche caratteristiche del museo d'arte moderna, il suo ruolo e funzione rispetto a quello di arte antica.

Tra le voci più autorevoli in merito si ricorda quella di Giulio Carlo Argan nel suo storico intervento del 1968 apparso sulla rivista d'avanguardia "Metro", diretta da Bruno Alfieri. Nel saggio, destinato a suscitare un vivo interesse verso la tematica, Argan individua nel museo d'arte moderna «il modello ideale di museo» che avrebbe permesso anche di comprenderne la condizione di istituto culturale.¹⁵¹ Si tratta di un museo concepito con una sua specifica struttura e funzionalità, dunque da non intendersi come estensione cronologica di quello d'arte antica. Tuttavia, alla proposta di Argan e al dibattito che ne consegue non corrisponde un'attenzione da parte della politica culturale verso i musei d'arte moderna.¹⁵² Il ritardo istituzionale, che influisce su ricezione e diffusione dell'arte contemporanea, demanda di fatto il ruolo sperimentale e d'indagine sul contemporaneo a gallerie e mostre d'avanguardia.

¹⁵⁰ Per le vicende architettoniche che hanno caratterizzato il periodo si veda: Antonella Huber, *Il museo italiano: trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1997.

¹⁵¹ Giulio Carlo Argan, *Il museo d'arte moderna*, "Metro. International Magazine of Contemporary Art", n. 14, (1968), pp. 5-11, qui p. 7.

¹⁵² Sulle pagine della medesima rivista, si narra l'annosa vicenda riguardante l'istituzione di un museo di architettura moderna, che vedeva coinvolti Gillo Dorfles, Bruno Alfieri, Ernesto Rogers e Gio Ponti, e la proposta per un museo d'arte moderna, entrambi per la città di Milano: *Un grande museo d'arte moderna per Milano*, n. 9 (1964), pp. 70-73.

Avendo come finalità la destinazione pubblica della collezione, Panza si rivolge al contesto internazionale, culturalmente più incline a promuovere le nuove ricerche artistiche contemporanee in musei già istituiti. Si tratta di un passaggio piuttosto precoce nella storia della collezione, com'è evidente dalle prime elaborazioni progettuali per un *Environmental Art Museum*. È proprio a partire dal decennio 1970-1980 che nelle proposte di Panza si possono individuare alcuni elementi principali per una configurazione dello spazio museale ed espositivo, in seguito sviluppati, laddove ciò è avvenuto, nei progetti realizzati.

Le intersezioni tra pratica collezionistica e curatoriale convogliano verso un'accezione di museo che a tratti ha i contorni di un approccio idealistico, tuttavia il collezionista non trascurava alcun dettaglio di tipo tecnico e tecnologico. Nello specifico, Panza approfondisce la relazione tra opera e contenitore museale così come l'illuminazione delle opere, due capisaldi della sua elaborazione degli spazi e della loro fruizione da parte del visitatore.

In questo momento storico è in atto, nel contesto delle istituzioni museali, un vivace dibattito di natura teorica e pragmatica sul ruolo e la funzione dei musei. Originato sin dal secondo dopoguerra, tale dibattito ha una crescita esponenziale dalla prima metà degli anni 60, ed è favorito dalla costituzione di comitati internazionali che svolgono una funzione determinante nello stabilire criteri qualitativi condivisi e regolamentazione per i musei.

Nel 1946 viene creato l'ICOM - International Council of Museums, mentre al 1962 data la prima conferenza del CIMAM - International Committee for Museums and Collections of Modern Art, tenutasi all'Aja; si tratta di istituzioni con le quali Panza intraprende un rapporto decennale, intervenendo in alcuni dei principali convegni.

Tra i suoi interventi, il discorso presentato alla conferenza del CIMAM del 1979 intitolata *Pour une architecture des musées d'art moderne*, riveste un particolare interesse per delineare alcune delle idee elaborate in questo momento. In questo intervento, gli aspetti tecnici dell'architettura museale e dell'allestimento sono messi in relazione a un concetto più esteso di museo e del suo ruolo nella società contemporanea.

D'altro canto, se la raccolta d'arte è una ricerca di significato, Panza immette nella sua riflessione sul museo le finalità e aspirazioni, intime e personali, che avevano motivato la collezione. Difatti il museo, lontano dal brusio della vita quotidiana, si configura come il

luogo in cui vivere una realtà che è profondamente ideale e inclusa nella narrazione di una concezione evoluzionistica dell'uomo:

If man is at top of natural evolution it is very likely he is not at the end of this process. Life is pressing us to go forward, we are disaffected with the present, we have to believe in our future. Only by developing the mind can evolution realize itself through time.

Art history museums make this process through time, by giving us the notion of evolution, the experience of the energy which creates life and awareness. The contemporary art museum has to achieve this process in the present. This task can look overwhelming, but it is possible; the artists who have the requirements are few but they exist.¹⁵³

L'oggetto dell'argomentazione non è il museo enciclopedico, inteso anche nell'accezione di poter garantire un'informazione pluralizzata sull'arte contemporanea, quanto il superamento dello storicismo. Si tratta di una componente che determina sia l'approccio di questo potenziale museo nei riguardi dell'arte del passato, esemplificata qui nel riferimento al tempo, sia l'esposizione dell'arte quale elemento determinante per la formazione di una coscienza sul presente. Questo approccio si traduce, a livello espositivo, nell'enfasi attribuita all'esperienza e nel superamento del criterio cronologico in favore di un *display* monografico che rifletta la modalità collezionistica di dedicarsi in profondità a ciascun artista.

Il museo così delineato, evidenzia soprattutto il tentativo di contrastare la temporaneità del contemporaneo, favorendo un rapporto empatico tra visitatore e opera. Si intende quindi, veicolare una fruizione dello spazio espositivo quale dimensione "altra" rispetto a quella quotidianamente esperita:

We create museums not only for housing important documents for future generations, but also to give everybody the possibility to live, in a reality which is profoundly ideal, which is above the limits imposed by everyday life.¹⁵⁴

¹⁵³ Giuseppe Panza, *How a museum of contemporary art...* cit.

¹⁵⁴ Ivi, la sottolineatura è in originale nel testo.

In tale percorso conoscitivo, la funzione sociale tributata al museo è ricondotta all'ambito della formazione di un'identità culturale individuale, che è al contempo mnemonica e appartenente al presente. Paradossalmente, Panza esplicita la funzione sociale del museo proprio nel suo porsi come luogo "asociale", al di là della consueta esperienza di vita.

Nel 1976 Hervé Fischer, artista e fondatore del collettivo d'arte sociologica di Parigi, intervistando Panza ne enfatizzava l'attitudine metafisica nei riguardi dell'opera d'arte. Tale approccio, secondo Fischer, gli faceva conferire un valore religioso a oggetti acquistati con una transazione commerciale, e dunque veicolava, anche dal punto di vista delle implicazioni sociologiche, questo tipo di interpretazione dell'oggetto artistico.¹⁵⁵ Trasferita allo spazio pubblico del museo, questa visione ideale dell'opera ne presupponeva un'installazione che enfatizzasse la componente metafisica. Tant'è che altrove il collezionista afferma:

A museum shouldn't simply be an art warehouse open to the public, but rather a place where we have a new experience, where we enter a different dimension, where the highest values of the human condition can and should be experienced.

The art museum takes the place of the cathedral in this sense. In old Europe, cathedrals represented the values that the communities could offer to all. Today this role falls to museums.¹⁵⁶

Si tratta di un'affermazione piuttosto significativa, non soltanto per il contenuto, ma in quanto correda il suo testo in catalogo per l'importante mostra ospitata nell'intero edificio del MOCA di Los Angeles in omaggio a collezionista e collezione. Potremmo definirla una dichiarazione d'intenti e di poetica, rilasciata nel luogo deputato cui era simbolicamente e letteralmente destinata.

L'idea di museo quale luogo della trasmissione di valori offerti alla comunità, e supposti universali, riecheggia le finalità comunitarie ed educative del museo di tradizione illuminista. Da questo punto di vista, il modello proposto è ben lontano dalle istanze sollecitate dalla fine

¹⁵⁵ Hervé Fischer, *Entretien Hervé Fischer - Giuseppe Panza à Milan (Italie) février 1976*, "Parachute", 7 (Été 1977), pp. 25-29, qui p. 26.

¹⁵⁶ Giuseppe Panza in *Panza: The Legacy of a Collector. The Panza di Biumo Collection at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, December 12, 1999 - April 30, 2000, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999, p. 15.

degli anni '80 dalla *New Museology*. Si tratta infatti, di tematiche che vanno in direzione di un ripensamento del modello culturale proposto dal museo tradizionalmente inteso, e in cui l'offerta espositiva è il frutto di una proposta culturale costruita assieme alle diversificate comunità culturali e sociali.¹⁵⁷

Il dato storico significativo che emerge dall'idea di museo come cattedrale non pertiene soltanto la funzione e il ruolo da questo rivestito nel tessuto sociale, ma ha implicazioni sui criteri espositivi. Si tratta di un paradigma relativo alla presentazione dell'arte in linea con il modello proposto dai fondatori della Dia Art Foundation di New York, Heiner Friedrich e Philippa de Menil, di «sanctuary-like art installations».¹⁵⁸

Come ha evidenziato Alexander Nagel, le sfide poste alle forme tradizionali di *display* museale da ricerche artistiche quali *Minimal Art*, *performance*, *Land Art* tra le altre, hanno comportato nella risposta della Dia Art Foundation una riflessione sulle forme pre-moderne di arte *site-specific*, trovando una chiara ispirazione nella tipologia della cappella.¹⁵⁹ L'operazione dei De Menil chiama in causa, e ne vedremo le assonanze con l'esposizione dell'arte a Villa Panza, un ripensamento dello spazio espositivo e architettonico in funzione della componente spirituale dell'arte. Non soltanto in merito alle testimonianze del passato, ma come elemento di coesione con l'arte del presente - si pensi alla *Rothko Chapel* inaugurata nel 1971 dai De Menil a Houston, Texas.¹⁶⁰ Nel caso specifico di Panza, quest'assonanza tra passato e epoca contemporanea si riflette in un richiamo al concetto di sintesi delle arti che appare una delle componenti principali della sua interpretazione dell'Arte Ambientale, e fors'anche dell'arte collezionata *tout court*.

¹⁵⁷ Si veda il pionieristico volume di Peter Vergo, *The New Museology*, London, Reaktion Books Ltd, 1989; e per quanto riguarda un discorso critico sulla cultura dell'esposizione, i contributi contenuti in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, London and New York, Routledge, 1996. Andrew McClellan (ed.), *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*, Malden (Mass.), Blackwell Publishing, 2003.

¹⁵⁸ Anna C. Chave, *Revaluing Minimalism...* cit., pp. 466-486, qui p. 467.

¹⁵⁹ Alexander Nagel, *Medieval Modern: Art Out of Time*, London, Thames & Hudson, 2012, pp. 97-98. In particolare, l'autore fa riferimento alla cappella giottesca degli Scrovegni.

¹⁶⁰ La componente spirituale dell'arte è per la collezione De Menil un aspetto determinante che ne ha indirizzato scelte e finalità. In merito a tale questione si veda: Pamela G. Smart, *Sacred Modern: Faith, Activism, and Aesthetics in the Menil Collection*, Austin, University of Texas Press, 2010.

La proposta di Panza presentata al CIMAM indica, sul piano delle soluzioni architettoniche, l'esigenza di una neutralità dello spazio in cui è inserita l'opera. Si tratta tuttavia, di una neutralità perseguita attraverso un'oculata attenzione al dettaglio e incline a una "teatralità", quasi barocca, proiettata verso le componenti immateriali della visione. Difatti, la caratteristica da ricercare quando si considera la struttura interna del museo, è «l'illusione di un'assenza di limiti»¹⁶¹, ovvero sia un effetto psicologico prima ancora che percettivo.

Ad essere messa in gioco nel museo, rispetto ai modelli museali ricorrenti, è principalmente la nozione di tempo che vede opporre al museo in cui si consuma l'arte quello in cui è il tempo dell'arte a suggerire al visitatore il tempo della visita. Nella stratificata pluralità di significato che l'opera d'arte include, l'illuminazione ne rivela il contenuto e ha la capacità di presentare l'opera a più livelli di significato.

La superficie dei muri (piana e diritta), il pavimento e il soffitto sono elementi primari in questa elaborazione. Tali elementi, insieme al colore bianco (dai toni caldi e non freddi) e appunto all'illuminazione, nella cui arte Panza aveva raggiunto una notevole competenza, convergono verso un senso di immaterialità dello spazio.

Considerata da una prospettiva storica, questa visione ideale e cristallina dell'architettura e dello spazio espositivo era di necessità destinata a entrare in collisione con l'emergere dell' "effetto Pompidou", inaugurato nel '77, ma anche con le esigenze curatoriali ed espositive del museo contemporaneo.¹⁶²

In primo luogo, veniva a determinarsi una dissonanza sulla necessità di proporre un approccio alle opere d'arte che potesse includere, oltre a contemplazione, riflessione e approccio fisico-percettivo, possibili modelli alternativi di fruizione. Tali modelli hanno messo in discussione il tradizionale ruolo del museo quale tempio dell'arte, e sono derivati

¹⁶¹ Giuseppe Panza, *How a museum of contemporary art should be...* cit., traduzione dell'autrice.

¹⁶² Jean Baudrillard, *The Beaubourg Effect: Implosion and Deterrence*, "October", no. 20 (Spring 1982), pp. 3-13.

dalla pluralità di funzioni che è andato a ricoprire con sempre maggiore frequenza nel corso degli ultimi trent'anni.¹⁶³

Johannes Cladders riconosce nell'approccio di Panza, nella sua ricerca senza compromessi di uno spazio ottimale per l'esposizione delle opere un tentativo ammirevole quanto impraticabile,¹⁶⁴ proprio in ragione del processo di de-sacralizzazione che il museo è andato affrontando negli ultimi due decenni.

Da questo punto di vista, è interessante notare come l'idea di museo quale luogo della contemplazione, sia tutt'oggi oggetto di riflessione nel disegno di un museo del futuro. Ad esempio, è uno degli elementi caratterizzanti il progetto di Peter Zumthor per il nuovo edificio del LACMA.¹⁶⁵ La struttura trasparente e la forma organica dell'architettura, nell'ipotesi progettuale, andrebbero a sollecitare nel visitatore un processo contemplativo che potremmo definire "diffuso" in quanto non limitato alla relazione con le opere nello spazio interno, ma proveniente anche dalle sollecitazioni dello spazio esterno.

In secondo luogo, questa visione rigorosa dell'esposizione poneva il problema dell'integrazione della collezione con opere già presenti nello spazio espositivo. Costituiva quindi, un potenziale elemento di discussione con curatori e direttori, dal momento che Panza preferiva tenere distinta la sua collezione da quelle preesistenti, soprattutto se riguardanti ricerche artistiche differenti.

La concezione di un museo in cui emergono aspirazione ideale e rigore della proposta espositiva si unisce a una chiara consapevolezza della funzione sociale del museo e del suo impatto economico sulla società. Secondo quella duplice componente di pragmatismo e di idealismo, riconosciuta sia da Christopher Knight che da Yves Alain Bois quale caratteristica

¹⁶³ Originata dall'idealismo romantico, esemplificato dall'Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel, la nozione di museo come tempio dell'arte è stata analizzata da Carol Duncan in un'interessante accezione: quella delle sue componenti rituali. Carol Duncan, *The Art Museum as Ritual*, in *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London and New York, Routledge, 1995, pp. 7-21.

¹⁶⁴ Cladders rivestiva il ruolo di direttore del museo di Mönchengladbach al tempo delle trattative con Panza per un prestito a lungo termine con opere della collezione. Si veda: Johannes Cladders in David Galloway, *Report from Italy: Count Panza Divests*, "Art in America", 72, no. 11 (December 1984), p. 13.

¹⁶⁵ Come afferma Michael Govan, CEO e direttore del Los Angeles County Museum of Art, presentando il progetto presso la Plato Society di Los Angeles, video, Youtube, post di William Clarkson, 27 settembre 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=DBOJmCHsAU4> (ultimo accesso ottobre 2013).

del personaggio Panza infatti, il collezionista non manca di evidenziare in più di un'occasione nel dibattito sui musei l'importante funzione economica che rivestono.¹⁶⁶

Lo aveva indicato nel 1982 quando organizzava presso la Villa Ponti di Varese il convegno *Bilancio dell'arte negli anni '60-'70 dall'effimero al museo*, stilando un resoconto puntuale sul reddito indotto sulla città di Varese dalla trasformazione di Villa Panza in museo, nell'obiettivo perseguito a lungo di rendere pubblica la villa.¹⁶⁷

Chiamato nel 1987 a Ginevra per relazionare sul presente dell'arte nel mondo contemporaneo, Panza sottolinea in prima istanza la funzione del collezionista quale mediatore tra le nuove ricerche artistiche e la comprensione delle medesime da parte del pubblico.¹⁶⁸ Collezionare è un atto che, se immesso in un circuito di fruizione pubblica, può contribuire a dipanare l'atavica incomprensione del pubblico verso l'arte del presente. Da questo punto di vista, chiamando in causa la complessità del "sistema museo" - inerente a burocrazia e sistema politico che influiscono su tempi e criteri decisionali in fatto di acquisizioni - il collezionista, in ragione della sua indipendenza, può supplire a questa importante funzione fin tanto che non sarà il museo stesso a farsi collezionista.

Inoltre, è necessario che il museo contemporaneo sia immesso nel circuito del turismo culturale contribuendo, nei casi di maggior successo, a risollevarne le sorti economiche del luogo in cui è istituito. Benché si è ancora lontani dall'inaugurazione, che avverrà dieci anni dopo, del Guggenheim nella città basca di Bilbao, il riferimento è al progetto promosso dal Williams College Museum of Art sotto la direzione di Thomas Krens. Il progetto nasceva dall'esigenza di risollevarne le sorti economiche della cittadina industriale di North Adams

¹⁶⁶ Su questa duplice componente, si vedano *Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza*. Intervista di Christopher Knight a Giuseppe Panza, prefazione di Richard Koshalek, Milano, Jaca Book, 1987; Yve-Alain Bois, *Art of the Sixties and Seventies: Panza the Idealist?*, "The Journal of Art", 29 (October 1990), pp. 9-14.

¹⁶⁷ Il convegno, presieduto da Carlo Bertelli e tenutosi il 14 e 15 giugno 1982, ha visto la partecipazione, tra gli altri di: Pontus Hulten, Franz Meyer, Jean Clair, Filiberto Menna, Vittorio Fagone e Germano Celant. La seconda giornata aveva per tema *Il museo come testimone del proprio tempo e il suo ruolo nel territorio*. Documentazione reperita presso Getty Research Institute, GPP, Series I. General Files, Box 26 Convegni-Conferenze, Folder 2. Nello stesso anno Panza partecipava con l'intervento *Quale museo d'arte per la società di oggi?* al convegno internazionale di museologia *Il museo nel mondo contemporaneo. Concezioni e proposte*, Firenze, 26-30 maggio 1982, atti del convegno a cura di Maria Laura Cristiani Testi, Enzo de Felice, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, p. 113-120.

¹⁶⁸ Giuseppe Panza, *L'importance sociale et économique des musées d'arte contemporain*, in Denys Zacharopoulos (ed.), *Le présent de l'art...* cit., pp. 19-34.

attraverso la realizzazione di quello che sarà il futuro MASS MoCA. Secondo il progetto iniziale, Panza avrebbe dovuto rivestire un ruolo chiave con il prestito di opere.¹⁶⁹

Questo intervento al convegno di Ginevra suscita le critiche del teorico e storico dell'arte Benjamin H. D. Buchloh, anch'egli presente al consesso, innescando un dibattito tra i due. Lo studioso, tra i principali esponenti della "scuola" di Rosalind Krauss, ritiene che nelle parole di Panza le nozioni di base dell'attività artistica sono «transformées par un discours de légitimation, de pouvoir et de valorisation économique.»¹⁷⁰

L'istituzionalizzazione dell'arte viene letta quindi da Buchloh, come un sistema di legittimazione economica. Come chiarisce ampiamente, per lo studioso tedesco persiste una contraddizione in quanto la nozione di valore implica di per sé quella di un discorso di potere, mentre la pratica estetica resiste per definizione alla gerarchizzazione del valore e destabilizza la legittimazione.

A questa posizione ideologica, Panza risponde con un pragmatismo in termini di operatività artistica quanto museologica: le idee vanno trasformate in fatti reali, per fare questo ci si deve confrontare con i problemi economici, così come le opere prodotte vanno installate «dans un espace rare» che ne garantisca la visibilità a molti.

C'est un problème en relation avec la réalité et qui rend l'art intéressant. [...] C'est-à-dire être clairvoyant quant à la compétition pour obtenir des oeuvres. Je trouve que là réside l'intérêt de l'engagement de celui qui travaille dans l'art, parce que si l'art était seulement un problème culturel, un problème intellectuel, il ne serait pas nécessaire.¹⁷¹

Ben chiare sono dunque, le finalità del collezionismo nella sfera pubblica a partire dal ruolo veggente del collezionista che, in buona sostanza, batte sul tempo il mercato dell'arte facendosene anticipatore, andando oltre il ruolo di *tastemaker*. La storia della collezione Panza è da questo punto di vista emblematico di quella disgiunzione tra mercato e

¹⁶⁹ Le opere della collezione non saranno ospitate nel museo che sarà aperto al pubblico soltanto nel 1999, il ritardo è motivato da avvicendamenti politici e istituzionali, si veda anche il capitolo III.

¹⁷⁰ Benjamin H. D. Buchloh, *Discussion après l'intervention de Giuseppe Panza di Biumo*, in Denys Zacharopoulos (ed.), *Le présent de l'art...* cit., pp. 27-33, qui p. 31.

¹⁷¹ Giuseppe Panza, *Ivi*, p. 31.

collezionismo evidenziata da James Stourton: «The history of collecting and the history of the art market are not quite the same thing. Typically, a collector is buying a generation ahead of the market.»¹⁷²

Al di là delle specifiche affermazioni fatte durante il convegno, si può affermare che, al contrario di Buchloh, per Panza le difficoltà legate all'istituzionalizzazione dell'arte del presente non risiedono tanto nella contraddittoria compresenza, quasi ontologica, di valore e pratica estetica quanto nelle modalità con cui opera il sistema dell'arte - musei compresi - nel determinare il riconoscimento delle istanze creative contemporanee.

Il processo di circa trent'anni, riconosciuto di sovente dal collezionista, come necessario per l'affermazione di ricerche artistiche in principio non accettate dal sistema e ancora sconosciute al grande pubblico, ne determina in conseguenza l'ingresso nel museo. È proprio su questo scarto temporale che il collezionista entra in azione vendendo o donando le opere della propria collezione che, nel frattempo, hanno ottenuto un riconoscimento che ne consente la musealizzazione. Tra le motivazioni di tale riconoscimento va adottato il fatto che è *quel* collezionista ad averle collezionate.

Secondo la prospettiva fornita da Panza, il rapporto con la realtà economica rimane un dato di partenza imprescindibile nella configurazione del museo. Per raggiungere l'alto grado di sublimazione dell'opera ricercato nello spazio museale, i mezzi messi a disposizione dell'economia ne garantiscono diffusione e ricezione. Inoltre, nel tentativo di ridurre la distanza tra istituzionalizzazione e nuove ricerche artistiche l'attività di Panza si concentra non tanto sulle mostre temporanee ma sull'ingresso nei musei di nuclei collezionistici in maniera permanente oppure semi-permanente.

La preferenza accordata all'acquisizione rispetto alla mostra trova, com'è ovvio, una motivazione nella necessità di ricercare istituzioni che possano ospitare la collezione, data la mancanza di spazio nella villa Panza a Varese (problema che si presenta a partire dalla fine degli anni '60 e in maniera pressante dal 1976 quando Panza interrompe l'attività collezionistica). D'altra parte, riflette la finalità pubblica della collezione nell'idea che, per quanto riguarda opere non ancora affermate, il museo possa veicolarne una più diffusa

¹⁷² James Stourton, *Great Collectors...* cit., p. 14.

accettazione e comprensione rispetto alla mostra quale evento effimero e non duraturo nel tempo.¹⁷³ Come vedremo nello specifico dei progetti, la stessa modalità, costante nella storia della collezione, di proporre prestiti a lungo termine alle istituzioni conferma questo proposito e la mostra da questo punto di vista costituisce il primo passo verso il comodato. Si tratta di una pratica che si riflette con evidenza nella produzione progettuale del collezionista, nei disegni di allestimento e in quelli per musei di nuova concezione con opere della collezione.

Escludendo le informazioni del regesto 1 (in calce a questo capitolo) sulla presenza della collezione presso istituzioni internazionali, in quanto in quei casi i progetti espositivi sono in stretta relazione con le acquisizioni museali, e prendendo in considerazione i dati contenuti nel regesto del capitolo III sui progetti per musei ed esposizioni, emerge che degli oltre 80 progetti complessivi soltanto 22 ca. sono esclusivamente ideati per esposizioni temporanee della collezione. L'elenco evidenzia comunque, che dei progetti elaborati con l'iniziale finalità di prestito/vendita oppure donazione delle opere, molti si siano conclusi di fatto con un'esposizione. Siamo costretti a usare il circa poiché in alcuni casi non è possibile sapere se nelle intenzioni progettuali del collezionista la mostra ideata avrebbe potuto potenzialmente trasformarsi in comodato. Possiamo averne la certezza dalla corrispondenza con le istituzioni, tuttavia alcuni casi rimangono da questo punto di vista in sospeso.

¹⁷³ Come emerge dall'intervento di Panza, *Il museo d'arte contemporanea: alcuni modelli*, "Archivio", n. 1 (1987), pp. 120-122, in cui evidenzia come le manifestazioni temporanee, in crescita esponenziale e accompagnate dalle cifre considerevoli spese dalle pubbliche amministrazioni per realizzarle, comportino una utilità educativa limitata nel tempo. Al contrario, un accesso stabile alla collezione permanente di un museo consente di confrontare le opere e di avere un'informazione qualitativamente più incisiva per il pubblico.

CONCLUSIONE

L'immissione di una collezione nel contesto museale, come crediamo che il caso dell'acquisizione del Guggenheim dimostri, presenta aspetti problematici, contraddittori quanto passibili di ulteriori approfondimenti. Con una certa distanza storica, dopo 23 anni da quell'acquisizione, ne emergono alcuni svolgimenti di indubbio interesse.

Nel tentativo di ricercare lo spazio appropriato per la collezione e di voler promuovere un'esperienza intima e personale dell'arte per il visitatore, il collezionista ha immesso le opere in un circuito globale, in cui al "museo dell'esperienza", come definiremo la sua collaborazione con il MOCA di Los Angeles, va a sostituirsi il museo inserito in una pianificazione strategica di marketing culturale.

Nel caso del Guggenheim, non soltanto le opere della collezione sono state raramente esposte, e questo certo non era nelle intenzioni del collezionista, ma gli stessi progetti degli artisti non hanno visto compiuta realizzazione, a parte alcuni casi (come vedremo, ci riferiamo alla mostra *Venice/Venezia*, nello specifico). Naturalmente, una situazione siffatta determina una frattura verso la ricezione e la diffusione di tendenze e movimenti artistici. Mentre l'acquisto in blocco della produzione di un artista, appare come un criterio selettivo efficace per le opere, per quanto riguarda i progetti tale paradigma collezionistico può comportare, nel caso di opere irrealizzate, una effettiva influenza sul riconoscimento dell'artista e sulla diffusione della sua opera.

Queste dinamiche del collezionismo non risultano soltanto influenti per la sfera, per così dire, pubblica della collezione, ma anche per le sue vicende in ambito privato. Nell'analizzare il passaggio alla dimensione pubblica della collezione, come delineeremo nel capitolo III, riteniamo di dover tenere presente gli sviluppi nello spazio privato. È in questo infatti, che il collezionista persegue la ricerca di una totalità dello spazio, di una reciprocità tra opera e ambiente, derivata dal concetto di sintesi delle arti e dalla produzione degli artisti in collezione. Si tratta infatti, di una ricerca che principia nelle sperimentazioni sul *display* all'interno di Villa Panza, Biumo Superiore (Varese).

REGESTO DOCUMENTARIO

Organizzato in tre parti, il regesto intende documentare la presenza della collezione Panza presso istituzioni nazionali e internazionali.

La prima sezione consiste in un elenco di istituzioni museali presso le quali la collezione è confluita attraverso acquisizioni (vendite e donazioni) e comodati (comprensivo anche dei prestiti non più in essere). L'elenco è in ordine cronologico per acquisizione e comprende i primi contatti istituiti dal collezionista con i musei, al fine di avere una visione storica complessiva del suo rapporto con le istituzioni.

Con la finalità di documentare il processo che conduce ad acquisizioni/comodati, così come la continuità da parte dei musei nella valorizzazione della collezione, sono inserite in elenco anche le esposizioni temporanee. Il dato che interessa documentare è la ricezione istituzionale della collezione nel suo complesso, pertanto non vi sono inserite le mostre che hanno riguardato opere o artisti inclusi nella collezione. Tuttavia, si trovano in elenco quelle esposizioni che, pur non avendo per oggetto la collezione Panza nel suo complesso, ne hanno esposto nuclei consistenti.

Questi dati relativi alle mostre, se incrociati con il regesto del capitolo III, dedicato ai progetti per musei e allestimenti, consentono di avere una visione estesa sulla progettualità del collezionista. In questo elenco infatti, si sono contrassegnate con un asterisco quelle mostre in cui Panza ha fornito un contributo curatoriale con disegni di allestimento, selezione degli artisti e organizzazione a più livelli dell'esposizione. Questa sezione è stata redatta consultando i materiali d'archivio conservati presso il Getty Research Institute di Los Angeles e l'Archivio Panza Collection di Mendrisio, avvalendosi anche di cataloghi di mostre e di altro materiale a stampa.

La seconda parte del regesto consiste in una mappa geografica sulla quale sono segnalate le acquisizioni e i comodati, quelli terminati sono segnalati graficamente, e indica la prospettiva internazionale e nazionale della collezione.

La terza parte include i documenti d'archivio consultati per la redazione del capitolo, presentandone una selezione d'immagini.

1. Elenco delle istituzioni nazionali e internazionali con acquisizioni e comodati della Collezione Panza

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles - USA

1980: Primi contatti con l'istituzione. 25 novembre 1980: Giuseppe Panza è nominato Founding Trustee del MOCA.

1983: Mostra - *The First Show: Painting and Sculpture from Eight Collections, 1940-1980*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, November 20, 1983 - February 18, 1984.

1984: Vendita di 80 opere di Jean Fautrier, Franz Kline, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Mark Rothko, George Segal e Antoni Tàpies.

1985: *Mostra - *The Museum of Contemporary Art. The Panza Collection*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, February 13 – September 29, 1985.

1994: Donazione di 70 opere degli artisti Lawrence Carroll, Greg Colson, Jeff Colson, Ron Griffin, Mark Lere, Gregory Mahoney, Ross Rudel, Peter Shelton, Robert Therrien, Roy Thurston.

1999: *Mostra - *Panza: The Legacy of a Collector. The Panza di Biunmo Collection at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, December 12, 1999 - April 30, 2000.

2012: Mostra - *The Panza Collection. And Selections from Major Gifts of Beatrice and Philip Gersh, Rita and Taft Schreiber, and Marcia Simon Weisman*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, August 20, 2012 - February 10, 2013.

The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York - USA

1969: Primi contatti con il Guggenheim Museum of Art, diretto da Thomas Messer (1961-1987), per prestiti di opere della collezione in occasione di esposizioni.

1986: Primi contatti con Thomas Krens, direttore del Williams College Museum of Art (1981- 1988); direttore del Solomon R. Guggenheim Foundation (1988-2008), all'epoca incaricato alla realizzazione del MASS MoCA - Massachusetts Museum of Contemporary Art.

1990-1992: Vendita e donazione di oltre 350 opere e progetti di Carl Andre, Robert Barry, Michael Brewster, Alan Charlton, Hanne Darboven, Walter De Maria, Dan Flavin, Jene Highstein, Douglas Huebler, Robert Irwin, Peter Joseph, Donald Judd, Suzanne Kaiser Vogel, Robert Law, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Mangold, Brice Marden, Robert Morris, Bruce Nauman, Maria Nordman, Eric Orr, Robert Ryman, Richard Serra, Hap Tivey, James Turrell, Meg Webster, Lawrence Weiner, Doug Wheeler.

2000: *Mostra - *Venice/Venezia. Arte Californiana della Collezione Panza al Museo Guggenheim*, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 2 settembre 2000 – 7 gennaio 2001.

*Mostra - *Percepciones en Transformación. La colección Panza en el Museo Guggenheim, Bilbao*, exhibition cat. Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 10 de octubre y 18 de noviembre, 2000; 11 de febrero y 22 de abril, 2001.

2006: Mostra - *The Guggenheim Collection*, Kunst-und Ausstellungshalle, Kunstmuseum, Bonn, July 21, 2006 - January 7, 2007. Inclusi nuclei consistenti della collezione.

Getty Research Institute - Special Collections, Los Angeles - USA

1983: Primi contatti con Harold Marvin Williams, presidente e CEO - chief executive officer del J. Paul Getty Museum (1981-1998); e con Melvin Jerome Edelstein, senior bibliographer and resource coordinator (1986-1994), Getty Center for the History of Art and the Humanities.

1994: Vendita dei *Giuseppe Panza Papers*, fondo archivistico comprendente documenti dal 1956 al 1990.

Consistenza: circa 311 faldoni, 58 rotoli, 3 piegatori piani.

Numero inventario: 940004.

Descrizione del fondo archivistico:

Il fondo documenta l'attività ad ampio raggio del collezionista attraverso la corrispondenza con artisti e gallerie, fotografie, disegni, materiale amministrativo, inviti e brochures. L'archivio conserva una quantità sostanziale di scritti di Panza, carte e materiale relativo ai contatti con musei, gallerie e istituzioni culturali. Un nucleo esteso è costituito dai disegni di architetture per potenziali sedi della collezione, contenenti disegni di allestimento autografi del collezionista.

L'archivio è stato organizzato da membri della famiglia Panza. Tra il 1987 e il 1989 Giovanni Panza, figlio del collezionista, ha suddiviso il materiale per artisti e soggetti, mentre dal 1989 Giuseppina Caccia Dominioni Panza ha controllato il lavoro effettuato in precedenza sui materiali, organizzandoli secondo classi di appartenenza, correlando le fotografie alle opere d'arte e infine sistemando il fondo in faldoni e cartelle. Il lavoro è stato svolto insieme a Cristiana Caccia Dominioni e Francesca Guicciardi, dal 1990, che si sono occupate anche della verifica di tutte le descrizioni relative alle opere in collezione e dell'archivio fotografico.

La sistemazione dell'archivio presso il Getty Research Institute riflette questa sua originaria organizzazione, cui si unisce il lavoro archivistico effettuato da Lynda Bunting nel 1994 e 1995 per l'istituzione.

Il fondo è organizzato in nove serie tematiche e comprende tre sottoserie:

Series I. General files, 1956-1990.

Series II. Works in the collection, 1959-1990.

Series II. A. Artists, ca. 1959-1990.

Series II. B. Primitive, ca. 1959-1990.

Series II. C. Artists Deaccessioned, ca. 1959-1990.

Series III. Writings, 1956-1990.

Series IV. Miscellaneous artists, 1969-1990.

Series V. Museums, 1959-1990, bulk 1970s-1980s.

Series VI. Galleries, 1959-1990.

Series VII. Photographs, ca. 1959-1990.

Series VIII. Clippings, ca. 1960-1990.

Series IX. Architectural drawings, ca. 1974-1990.

Museo Cantonale d'Arte, Lugano - Svizzera

1992: Contatti intrapresi con la direttrice del museo Manuela Kahn Rossi.

Mostra - *Panza di Biumo. Gli anni Ottanta e Novanta dalla Collezione*, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 11 aprile - 5 luglio 1992.

1994-1995: Donazione di 200 opere di Roger Ackling, Stuart Arends, Barry X Ball, Ford Beckman, Lawrence Carroll, Ruth Ann Fredenthal, Allan Graham, Gloria Graham, Ron Griffin, Roni Horn, James Hyde, Hubert Kiecol, Harald Klingelhöller, Mark Lere, Daniel Levine, Gregory Mahoney, Winston Roeth, Ross Rudel, Erik Saxon, Thomas Schütte, Carole Seborovski, Peter Shelton, David Simpson, Ettore Spalletti, Robert Therrien, Roy Thurston, Robert Tiemann, Jan Vercruysse, Meg Webster.

1995: *Mostra - *Donazione Panza di Biumo. Arte europea e americana '83-'93. Una prima scelta dalle cento opere*, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 25 marzo - 30 aprile 1995.

1997: Mostra - *Tra Post-Minimal e Concettuale: opere inedite dalla donazione Panza di Biumo*, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 7 giugno - 27 luglio 1997.

2000: *Mostra - *La donazione Panza di Biumo. Una selezione*, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, settembre 2000.

2009: Mostra - *Opere dalla collezione. La donazione Panza di Biumo. Acquisti, donazioni e depositi recenti. Dalla fine dell'Ottocento alle Avanguardie*, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 3 luglio - 11 ottobre 2009.

2010: Mostra - *Omaggio a Giuseppe Panza di Biumo. Opere della donazione al Museo Cantonale d'Arte*, Museo d'Arte, Lugano, 4 luglio - 26 settembre 2010.

Villa e Collezione Panza, F.A.I. - Fondo per l'Ambiente Italiano - Italia

1996: Donazione di Villa Menafoglio Litta Panza - Varese, e di:

21 opere di arte africana tradizionale e Pre-colombiana;

93 oggetti di arredo e mobilia;

7 dipinti del '600 e '700;

105 oggetti di provenienza Litta;

13 opere di proprietà del The Solomon R. Guggenheim Foundation in deposito a tempo indeterminato al F.A.I. di Dan Flavin, Robert Irwin, Maria Nordman, James Turrell;

133 opere della collezione degli artisti Stuart Arends, Ford Beckman, Michael Brewster, Max Cole, Dan Flavin, Ruth Ann Fredenthal, Allan Graham, Robert Irwin, Hubert Kiecol, Julia Mangold, John McCracken, Maria Nordman, Martin Puryear, Winston Roeth, David Simpson, Phil Sims, Ettore Spalletti, Robert Therrien, Robert Tiemann, James Turrell, Meg Webster;

Delle 133 opere:

13 in donazione al F.A.I. in deposito a tempo indeterminato presso The Solomon R. Guggenheim Foundation: opere di Dan Flavin, Robert Irwin, Maria Nordman, James Turrell.

2000: Apertura al pubblico.

2005: Donazione di 22 opere di Stuart Arends, Lawrence Carroll, Alfonso Fratteggiani Bianchi, Winston Roeth, Ross Rudel.

2007: Donazione di 10 opere di Phil Sims.

2009: Donazione di un'opera di Phil Sims.

Palazzo Ducale di Sassuolo - Italia

1999: Primi contatti intrapresi da Filippo Trevisani, Soprintendente ai Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia.

2001-2006: *Mostra - *Monochromatic light. Artisti americani ed europei dalla Collezione Panza*, Palazzo Ducale di Sassuolo, settembre 2001 – settembre 2006.

2005: Donazione allo Stato Italiano delle 51 opere commissionate per il Palazzo Ducale degli artisti Anne Appleby, Lawrence Carroll, Timothy Litzmann, Winston Roeth, David Simpson, Phil Sims, Ettore Spalletti.

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. - USA

2005: Primi contatti con il curatore e vice direttore Kerry Brougher (2000-in carica).

2007: Vendita di 41 opere e progetti di Robert Barry, Larry Bell, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Douglas Huebler, Robert Irwin, On Kawara, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Bruce Nauman, Richard Nonas, Roman Opalka, Lawrence Weiner e Doug Wheeler.

2008: *Mostra - *The Panza collection. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., October 23, 2008 - January 11, 2009.

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York - USA

Primi contatti con il direttore Louis Grachos (2002-2013).

2007-2008: Vendita di 71 opere degli artisti Anne Appleby, Stuart Arends, Max Cole, Dan Flavin, Alfonso Fratteggiani Bianchi, Ruth Ann Fredenthal, Joseph Kosuth, Robert Irwin, Sol LeWitt, Timothy Litzmann, Winston Roeth, David Simpson, Phil Sims, Robert Therrien e Anne Truitt.

2007: *Mostra - *The Panza Collection: An Experience of Color and Light*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, November 16, 2007 - February 24, 2008.

2010: Vendita opera di Roni Horn.

2011-2012: Vendita di opere di Lawrence Weiner.

2012: Mostra - *The Long Curve: 150 Years of Visionary Collecting at the Albright-Knox Art Gallery*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, November 4 - March 4, 2012.

San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco - USA

2010: Contatti con Gary Garrels, Elise S. Haas Senior Curator of Painting and Sculpture (2008-in carica).

2010: Vendita di 29 opere di Robert Barry, Joseph Beuys, Stanley Brouwn, Victor Burgin, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Douglas Wheeler, Ian Wilson.

Comodati conclusi:

MART - Museo d'Arte Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto - Italia

1995: Primi contatti con Gabriella Belli, direttrice (1989-2011).

1996: *Mostra - *La collezione Panza di Biumo: artisti degli anni '80 e '90*, Palazzo delle Albere, Trento, 12 settembre – 8 dicembre 1996.

1999 - 2006. 70 opere in comodato di Anne Appleby, Stuart Arends, Ford Beckman, Lawrence Carroll, Max Cole, Grenville Davey, Ruth Ann Fredenthal, Ron Griffin, Roni Horn, Hubert Kiecol, Gregory Mahoney, Julia Mangold, Winston Roeth, Ross Rudel, Peter Shelton, David Simpson, Phil Sims, Ettore Spalletti, Anne Truitt, Meg Webster.

2002: Mostra - *Le stanze dell'arte. Figure e immagini del XX secolo*, Mart, Rovereto, 15 dicembre 2002 - 13 aprile 2003. Sezione con opere dal comodato.

2003: Mostra - *In viaggio con le muse. Percorsi dell'arte del XX secolo nella collezione permanente del museo*, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 17 maggio-16 novembre 2003. Sezione con opere dal comodato.

- 2004:** Mostra - *Il laboratorio delle idee. Figure e immagini del '900*, Rovereto, Mart, 30 aprile 2004 - 20 novembre 2005. Sezione con opere dal comodato.
- 2006:** Mostra - *Scultura e pittura. Opere dalla collezione permanente del Mart*, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 16 maggio - 29 ottobre 2006. Sezione con opere dal comodato.
- 2010:** *Mostra - *Conceptual Art. The Panza Collection*, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 25 settembre 2010 - 27 febbraio 2011.

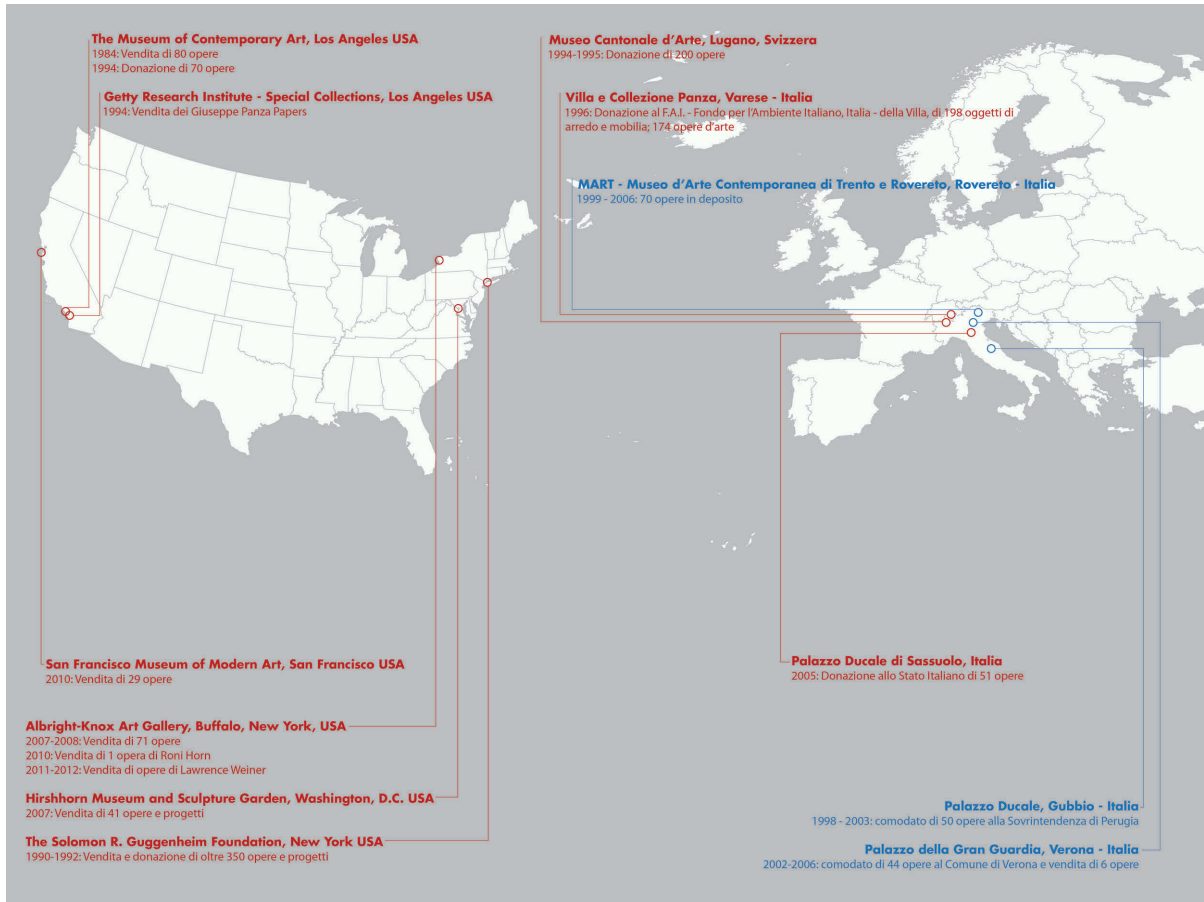
Palazzo Ducale, Gubbio - Italia

- 1996:** Primi contatti con Caterina Bon Valsassina, direttore del museo del Palazzo Ducale di Gubbio (1994-1999).
- 1998 - 2003:** Comodato di 50 opere alla Sovrintendenza di Perugia degli artisti Stuart Arends, Ford Beckman, Lawrence Carroll, Ruth Ann Fredenthal, Ross Rudel, David Simpson, Phil Sims, Ettore Spalletti.
- 1998:** *Mostra - *La collezione Panza di Biumo. Artisti degli anni '80-'90*, Museo del Palazzo Ducale, Gubbio, 5 dicembre 1998 - 4 dicembre 2003.

Palazzo della Gran Guardia, Verona - Italia

- 2001:** *Mostra - *La percezione dello spazio. Arte Minimal della collezione Panza dal Guggenheim di New York*, Palazzo della Gran Guardia, Verona, 29 giugno - 18 novembre 2001.
- 2002-2006:** Mostra - *Opere dalla Collezione Panza*, Palazzo della Gran Guardia, Verona, marzo 2002 - luglio 2006.
- 2002-2006:** comodato di 44 opere al Comune di Verona di Ford Beckman, Lawrence Carroll, Ross Rudel, David Simpson, Phil Sims; vendita di 6 opere di Phil Sims.

2. Mappatura geografica della Collezione Panza presso istituzioni nazionali e internazionali

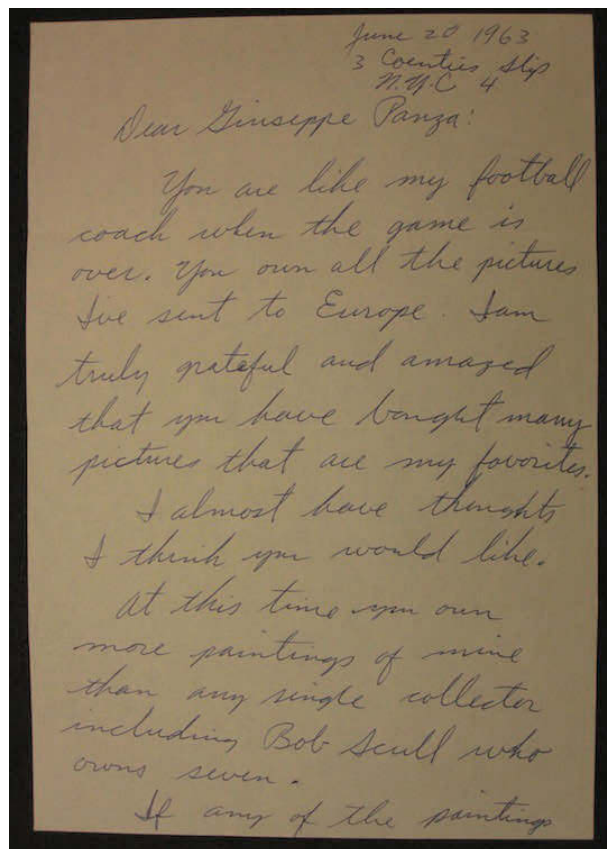


Legenda: contrassegnati in rosso sono le acquisizioni permanenti, mentre in azzurro i comodati terminati.

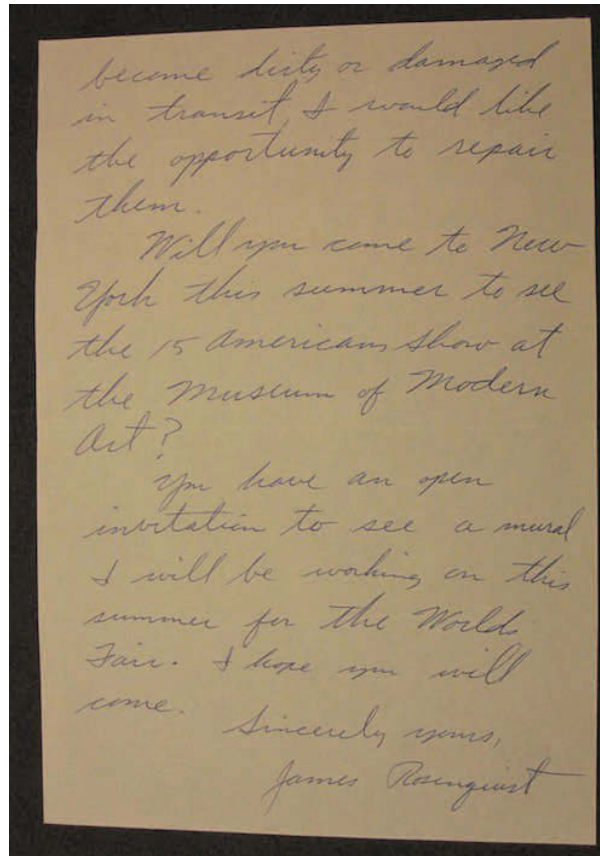
3. Documenti d'archivio

- Lettera di James Rosenquist a Giuseppe Panza, 20 giugno 1963, manoscritta, Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library, *Giuseppe Panza papers*, 1956-1990. Series II. A. Artists, Box 142, Folder 9. D'ora in poi: Getty Research Institute, *GPP*. (Tav. I). Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

Il documento si riferisce all'acquisto da parte di Panza di un nucleo consistente di opere dell'artista, che lo rende, a questa data, il principale collezionista di Rosenquist. La lettera menziona il collezionista americano Robert Scull la cui raccolta, insieme a quella dei coniugi Burton e Emily Tremaine, era incentrata sulla *Pop Art* americana.¹⁷⁴



¹⁷⁴ Per le vicende relative a queste due collezioni, entrambe disperse, si rimanda a: *The Tremaine Collection. 20th Century Masters: The Spirit of Modernism*, exhibition cat. Wadsworth Atheneum, Hartford, February 26 - April 29, 1984, Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn. 1984. Judith Goldman, *Robert & Ethel Scull: Portrait of a Collection*, New York, Acquavella Galleries, 2010.

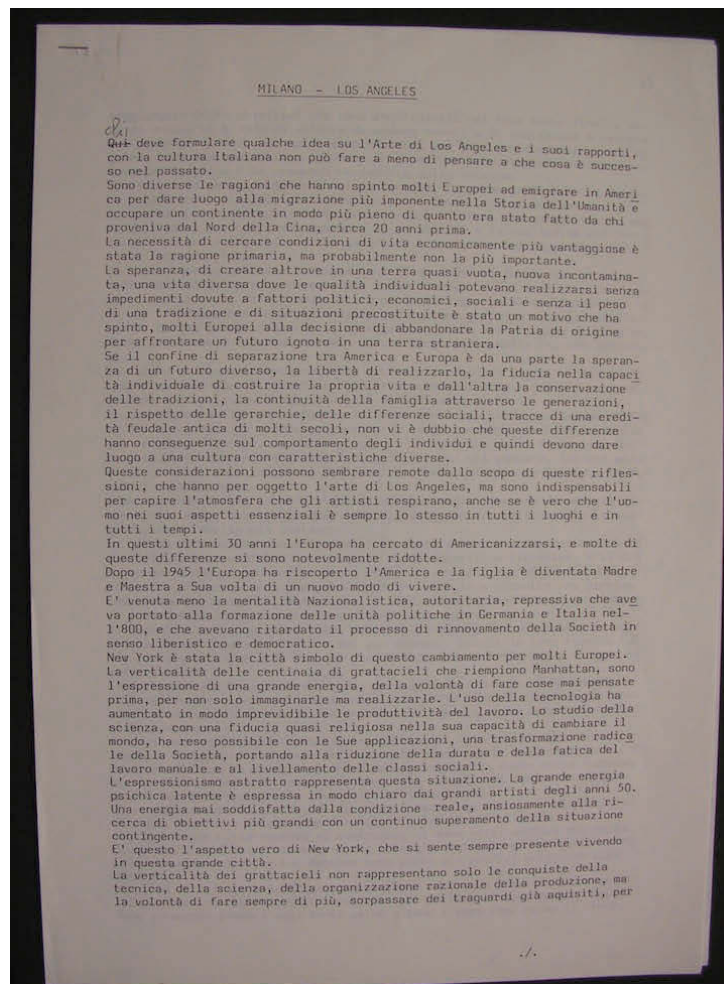


- Giuseppe Panza, *How a museum of contemporary art should be*, intervento alla conferenza *Pour une architecture des musées d'art moderne*, CIMAM, Parigi, 1979, dattiloscritta, Getty Research Institute, *GPP*, Series III. Writings, Box 164, Folder 4.

Il testo per la conferenza del CIMAM del 1979 si compone di 15 fogli. Nell'intervento, Panza puntualizza sulle caratteristiche dello spazio museale alle quali, a suo giudizio, architetti e costruttori si devono attenere nella realizzazione di nuovi musei d'arte contemporanea. Tra queste, le soluzioni proposte riguardano: illuminazione (interna ed esterna), suddivisione e caratteristiche dello spazio interno e dettagli sull'impiego dei materiali tecnici di allestimento.

- Giuseppe Panza, *Milano-Los Angeles*, senza data [anni '80], fotocopia di dattiloscritto con correzioni manoscritte, Getty Research Institute, *GPP*, Series III. Writings, Box 163, Folder 3,. (Tav. II). Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

Il testo, di cui non si conosce la data, risale con ogni probabilità agli anni '80, come sembrano suggerire il confronto con altri scritti del periodo e i caratteri tipografici. Si tratta di un contributo volto a ricondurre l'arte prodotta a Los Angeles tra gli anni '60 e '70 all'unicità dell'ambiente artistico californiano, mentre evidenzia convergenze e diversità con la tradizione culturale italiana. Nel testo emergono i motivi della fascinazione prodotta dalla città di Los Angeles sul collezionista, da attribuirsi al misticismo e alla contemplazione sollecitati dalla cultura del deserto.



raggiungere degli obiettivi che sono indefinibili nel loro scopo finale, dove di chiaro vi è solo la volontà di andare avanti e di continuare a cercare. Può sembrare fuori luogo parlare di New York per dire qualche cosa su Los Angeles, ma è indispensabile, le due situazioni non sono comprensibili separatamente, la prima è la premessa necessaria della seconda.

New York è la porta d'ingresso del continente, la prima tappa dopo il distacco dall'Europa, è quindi una città ancora in grande misura Europea.

Dietro si aprono gli spazi delle praterie del Mid West una natura verde, amica dell'uomo, che nutre con abbondanza, la vastità e la solitudine del territorio invitano a una riflessione immediata e spontanea sul rapporto natura uomo, individuo tempo.

In questo quadro naturale le migrazioni di quei gruppi legati tra di loro dalla volontà di un rinnovamento del comportamento, della Società e del rapporto con le cose, si trovavano nelle condizioni per poter realizzare una vita che in Europa era ostacolata dalla repressione politica e dalla intolleranza. Questi gruppi minoritari, ma aggregati da un forte legame ideologico, hanno avuto una influenza notevole su una larga parte della Società Americana.

Se esiste un rapporto reciproco tra ambiente e pensiero di chi vi abita, le trasformazioni che il territorio assume spostandosi sempre più a Ovest non possono non avere una conseguenza sul modo di essere.

Il paesaggio cambia radicalmente, la terra non è più verde, ma assume le forme che l'erosione ha creato attraverso il tempo rendendo visibile la storia dei fenomeni naturali, le sedimentazioni, la dinamica della formazione del mantello terrestre, evidenziando fenomeni accaduti nel passato, lontani milioni di anni, dove la nostra Storia al confronto diventa un episodio di durata insignificante.

Anche la luce cambia in modo evidente a causa della mancanza di umidità sospesa nell'aria, per cui le cose sono visibili con una chiarezza molto maggiore, anche quelle più lontane.

Le catene di montagne che chiudono l'orizzonte sembrano a una distanza indefinibile, emergere dietro la curvatura della superficie terrestre, e il cielo scendere con il suo colore blu a contatto con la linea dell'orizzonte. La luce è l'elemento che riempie lo spazio visibile e permette una precisa conoscenza della realtà circostante, è tradizionalmente l'immagine del sapere e in questi luoghi la metafora diventa sensibile.

Il deserto è un luogo senza vita, dovrebbe provocare una sensazione di morte, ma invece suggerisce l'idea del suo opposto, perchè la luce riempie tutto. La vita ci viene dall'energia che il sole emana, è l'origine di ogni essere vivente.

La morte non esiste più perchè continua a splendere nel cielo da sempre, e così nel futuro. L'episodio della nascita e della fine si dissolve di fronte alla continuità di una realtà che è al di sopra e al di fuori del tempo e dei cambiamenti.

Per arrivare all'Oceano, dove finalmente bisogna fermarsi perchè la terra finisce, bisogna attraversare territori che hanno queste caratteristiche, contrastanti con la volontà di chi è andato a Ovest in cerca della fortuna, spinto dalla volontà di fare, certamente più animato dal desiderio di possedere del denaro piuttosto che quello di contemplare.

Il rimescolamento di uomini, di idee, di volontà, di culture e di abitudini a Los Angeles è totale come in nessuna altra città del mondo.

New York è una città vecchia al confronto, vi sono molti edifici costruiti prima della metà dell'ottocento e che sono già testimoni di una storia e di molte trasformazioni, a Los Angeles sono pochi gli edifici anteriori agli anni 20.

Nel 1850 vi abitavano 2.000 persone. Sarebbe ancora un deserto se dei grandi acquedotti non fossero stati costruiti per portare l'acqua in una regione dove raramente piove e oggi tante palme alzano i loro rami verso il cielo.

L'estensione della città, il suo decentramento in molti poli di attività, impone ad ogni abitante notevoli spostamenti giornalieri in automobile, che è un mezzo di trasporto individuale e non collettivo. L'automobile rappresenta la libertà, la mobilità, l'individualità, (è quasi sempre occupata da una sola persona) elementi essenziali di questo modo di vivere di molti milioni di persone, non già privilegio di pochi. Ma è anche un ostacolo alle relazioni con gli altri, crea una situazione di isolamento, dove gli incontri occasionali sono più difficili. Le case sono basse costruite con materiali non durevoli, non pietra, mattoni o cemento armato, ma legno e gesso. I modelli culturali più diversi sono accostati con indifferenza, lo stile inglese e il colonia spagnolo, il Rinascimento fiorentino con il liberty francese, il razionalismo moderno, con una strana mescolanza di elementi diversi.

Anche la casa è un bene di consumo che si cambia ad ogni fase della propria vita, non è il punto di riferimento della famiglia, il luogo della propria infanzia che sarà sempre disponibile per rivivere dei momenti del proprio passato, dove a distanza di anni è possibile ritrovare persone e cose conosciute e amate.

Non è possibile vedere le guglie della cattedrale gotica al di sopra delle case, antica di molti secoli, il punto di riferimento ideale per molte generazioni che attraverso il tempo ci hanno trasmesso la vita, un messaggio, una cultura. Nelle strade non vi sono facciate di Palazzi e case che rappresentano le ere della Storia, la sovrapposizione e la successione del modo di pensare e di vivere; un residuo fisico, esistente, reale, delle persone scomparse che le hanno fatte, volute, pensate.

Ma a Los Angeles difficilmente l'ambiente urbano avrà una durata più lunga di quella degli individui, la prossima generazione vedrà certamente una realtà diversa. Le autostrade sono le arterie dove scorre il sangue di questa società sempre mobile, dove ognuno è sempre disponibile per partire per un'altra destinazione. Ma l'attrazione che continua ad invitare gente, è la mancanza del gelo e del caldo, la mancanza dei ritmi che segnano le stagioni, il tempo, gli anni che passano, l'illusione dell'immortalità perchè la temperatura è sempre confortevole, il nostro corpo prova piacere ad esistere: la luce è sempre bella, quasi tutti i giorni.

Ma Los Angeles è famosa non solo per le sue università, i suoi Istituti di ricerca scientifica, le sue industrie di tecnologia avanzata, elettronica, spaziale, biologica, le chiavi che aprono le porte del futuro; ma è famosa per l'industria cinematografica.

La produzione del passatempo serale, l'immagine rilassante dopo la fatica diurna, che ha l'apparenza di essere vera ma si sa che non lo è, dove si rivedono cose possibili, desiderabili, piacevoli o no, ma certamente non reali.

L'immagine che non rimane impressa nella memoria, ma che si dimentica subito, e la sua qualità è proprio quella di sparire dalla coscienza altrimenti sarebbe imbarazzante. Deve solo stimolare il livello più basso del nostro subconscio, uno stadio intermedio tra la veglia e una successione di visioni come nel sogno. Quindi la produzione e la commercializzazione dell'effimero, di ciò che non deve durare, e infatti dura il tempo breve della rappresentazione, e se capita di rivedere la stessa storia su un altro canale subito lo si cambia. È inevitabile e necessario che chi si sente immerso in questo divenire, dove tutto cambia rapidamente, senta la necessità di cercare l'opposto, il duraturo, il vero, il permanente, l'assoluto.

L'unica possibilità di sottrarsi al dominio del tempo e quindi della distruzione, è nella ricerca dell'essere che è dentro di noi, che attraverso le generazioni, dalla morte dei genitori rivive nella nascita dei figli, nella capacità di pensare e di scegliere, è una possibilità di vita senza fine che passa at-

traverso quella degli individui.

Gli artisti di Los Angeles che negli anni 60 e 70 hanno esplorato il territorio illimitato dell'interiorità, stimolati da una situazione obiettiva forse unica al mondo, hanno raggiunto una conoscenza di una situazione che è fondamentale nella storia della cultura del XX° Secolo. E' ancora in gran parte sconosciuta, per la difficoltà di creare vasti ambienti, dove la luce, lo spazio, la percezione, la coscienza, si fondono per determinare una esperienza nuova, per la Sua intensità e precisione, nella Storia della cultura Occidentale. Rischia di sparire, lasciando poche tracce nella memoria di chi ha avuto la fortuna di vedere degli esempi efficacemente realizzati, e subire il destino di ciò che avviene a Los Angeles, sparire rapidamente e piacevolmente.

- *Agreement for the Acquisition by The Contemporary Art Museum, Los Angeles of Eighty Works of Art from the Collection of Giuseppe Panza*, December 15, 1983, Getty Research Institute, *GPP*, Series V. Museums, Box 203, Folder 4.

Il contratto è siglato da Panza e dal comitato direttivo del MOCA di Los Angeles per la vendita di 80 opere della collezione.

Al punto 7. si legge:

«In consideration for the preference given to MOCA by this Agreement, MOCA hereby undertakes the obligation of:

- A. Mentioning in any catalog of the Works, the name “Panza”.
- B. Seeking G.P.’s advice with regard to the installation of the Works and any changes in such installation.»

- *Acquisition of the Panza Collection of Minimal Sculptures and Paintings from Dr. Giuseppe Panza di Biumo by the Solomon R. Guggenheim Foundation*, 1990, Mendrisio, Archivio Panza Collection.

Il contratto riguarda a questa data le sculture e i dipinti di *Minimal Art* in quanto sarà finalizzato nel 1992 con una combinazione di vendita e donazione di 350 tra opere e progetti.

Al punto 9. si legge:

«The Foundation will assure that all museum catalogues, labels or other printed material relating to the Minimal Sculptures or Minimal Paintings will refer to the “Panza Collection” in the applicable credit line.»

Capitolo II

L'esposizione dell'arte nella Villa Menafoglio Litta Panza di Varese

INTRODUZIONE

Collezionare per me significa anche dialogare con l'arte: ho il desiderio di instaurare un colloquio permanente e continuo con le opere d'arte che renda possibile anche un più stretto rapporto con me stesso.¹

Nel corso del tempo, l'esigenza di istituire una relazione privilegiata e soggettiva con l'arte induce il collezionista ad arricchire la villa di Biumo con una molteplicità di testimonianze della cultura contemporanea e del passato, esposte nel contesto di un'architettura monumentale settecentesca: dall'Espressionismo Astratto alla *Pop Art*, dai dipinti del seicento alla *Conceptual Art*, fino alle nuove indagini sull'arte organica e il monocromo.

Intendendo applicare il concetto di sintesi delle arti, chiamato in causa in molti dei suoi progetti museali, Panza persegue l'idea di un'unione tra architettura, scultura e arte contemporanea. In questo contesto, acquista un significato preciso l'idea di una comprensione della storia dell'arte e dell'architettura del passato attraverso la produzione

¹ Giuseppe Panza in *Collezionare arte contemporanea: incontri con Giuseppe Panza di Biumo*, Attilio Codognato, Egidio Marzona, Udine, LithoStampa, 1999, pp. 15-48, qui p. 18.

artistica del proprio tempo, secondo un procedimento di conoscenza che è sincronico piuttosto che diacronico, e in cui si ribadisce l'approccio all'arte per via esperienziale².

Sulla base di riconosciuti valori comuni tra l'arte del passato e quella del presente, si viene a determinare, secondo le speculazioni teoriche di Panza, un'ideale continuità nel percorso delle ricerche artistiche. Date tali premesse, si può riscontrare una comunità d'intenti con i collezionisti Annibale e Marida Berlingieri, i quali hanno installato opere d'arte ambientale e pitture monocromatiche nelle sale del castello medievale di San Basilio.³

A differenza della masseria dei Berlingieri, villa Panza è aperta al pubblico dal 2000, in qualità di casa-museo privata, a seguito della donazione al F.A.I. nel 1996.⁴ Sebbene avesse intrapreso trattative con la pubblica amministrazione dagli anni '80 per adibire la villa a museo, l'esito fallimentare di ogni tentativo di donazione ha determinato in Panza la scelta di destinare alla fondazione il luogo in cui ha trascorso gran parte della sua esistenza.⁵

Nell'attività collezionistica e curatoriale di Panza, la villa costituisce principalmente il luogo della sperimentazione e della verifica dei suoi criteri espositivi, così come delle scelte in fatto di acquisti. Qui Panza stabilisce, come intendiamo dimostrare, alcuni degli elementi

² In più di un'occasione Giuseppe Panza ribadisce l'idea di una comprensione dell'arte del passato attraverso l'arte contemporanea. Nel seguente passaggio, spiega: «Da quando Ryman mi ha fatto conoscere l'importanza di come la materia pittorica viene stesa sulla superficie del quadro, ho cambiato il modo di guardare un dipinto, di qualsiasi genere e tempo, d'arte moderna o antica, Raffaello o Rothko, Piero della Francesca o Phil Sims. L'atto di stendere il colore è l'inizio di tutto, è il momento in cui l'idea e l'emozione diventano realtà, è l'attimo miracoloso, misterioso, sublime, della creazione. La composizione, le forme, i colori sono importanti, ma meno del momento iniziale che determina tutto il resto.» *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 172.

³ I coniugi Berlingieri, amici di lunga data dei Panza, hanno iniziato la loro attività collezionistica alla fine degli anni '60. Hanno incentrato la collezione su artisti italiani e internazionali, mostrando qualche affinità con le scelte di Panza: Robert Ryman, Bruce Nauman, insieme a esponenti della *Minimal Art*. La collezione non è stata finora oggetto di una pubblicazione monografica, tuttavia una mostra tenutasi a Roma ne ha ripercorso alcune delle tappe salienti: *Going Around the Corner. Percorsi dalle collezioni Berlingieri*, Macro, Roma, 16 marzo - 10 giugno 2013.

⁴ Il Fondo per l'Ambiente Italiano è una fondazione privata riconosciuta dallo Stato nel 1975 la cui attività riguarda l'acquisizione e la salvaguardia di beni storico-artistici. L'attuale vice presidente esecutivo, Marco Magnifico, è il nipote di Giovanna Panza. Sul patrimonio architettonico gestito dal FAI si rimanda a: Renato Bazzoni, Marco Magnifico, *Guida del fondo per l'ambiente italiano*, Milano, Skira, 1998.

⁵ In particolare, tra il 1981 e il 1984 Panza intraprende trattative con l'azienda autonoma di soggiorno di Varese e il Consiglio Provinciale della medesima città. Per una ricostruzione delle vicende si rimanda a: Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library, *Giuseppe Panza papers, 1956-1990, Series I. General Files, Box 15, Folder 1*. D'ora in poi: Getty Research Institute, *GPP*.

precipui in fatto di presentazione delle opere d'arte, creando quel «museum of one's own», secondo la felice definizione di Anne Higonnet.⁶

A registrare queste sperimentazioni espositive è principalmente il mezzo fotografico cui è affidata l'immagine, a distanza di decenni, delle evoluzioni in fatto di presentazione dell'arte. Come vedremo nel corso del capitolo, insieme all'attività dei fotografi professionisti è lo stesso Panza a trovare nell'immagine fotografica lo strumento efficace attraverso il quale verificare e documentare le sue riflessioni sullo spazio espositivo. La storia di questa esposizione consente anche di ripercorrere le vicende relative alla ricezione dell'arte extraeuropea nel contesto del collezionismo milanese degli anni '60. È in tale ambito che s'inserisce il caso della raccolta Panza, tra i primi esempi di una ricercata integrazione tra arte non occidentale e produzione artistica contemporanea.

⁶ L'autrice, nel contributo *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gifts*, Pittsburgh (PA), Periscope Publishing, 2009, ripercorre le vicende di alcuni dei principali musei privati del XIX e XX secolo a partire dall'approccio curatoriale dei collezionisti. Tra le collezioni museali considerate: l'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, la Wallace Collection di Londra e la Huntington Library di San Marino (California).

II. 1. “DISPLAY” E “DISPLACEMENT”: ARTE CONTEMPORANEA, ARTE EXTRAEUROPEA E ARTI DECORATIVE

Nella storia delle arti extraeuropee si è fatto spesso ricorso al concetto di dislocazione per tracciarne le vicende in relazione alla cultura occidentale.⁷ La dislocazione, prima di essere un concetto, è un processo storico che implica la perdita del significato originario degli oggetti. La complessa vicenda relativa alla storia culturale ed espositiva delle opere d'arte definite extraeuropee, termine che impieghiamo in mancanza di uno più adeguato, s'intreccia con le vicende del collezionismo del '900. Sottoposte a una molteplicità di interpretazioni e significati nel corso del tempo, queste opere sono state oggetto di collezionismo in Italia soprattutto a partire dagli anni '60, nel clima di una ripresa d'interesse per la cultura extraeuropea.

Il caso della collezione Panza rientra in un contesto collezionistico storicamente definito che s'intreccia, lo vedremo, anche con la nascita di discipline e studi accademici specializzati. L'approccio del collezionista in merito a queste opere è, tuttavia, improntato a reinterpretarne il significato alla luce della cultura artistica contemporanea, con la quale le opere si relazionano per mezzo di calcolate modalità espositive.

Da una parte, l'esposizione concepita dal collezionista ben rappresenta quel processo di *displacement* connaturato alla storia dell'identità culturale di queste sculture. Dall'altra però, nello stabilire un rapporto paritetico con l'arte contemporanea, astratta in particolare, Panza persegue la ricerca di un nuovo significato che, ai suoi occhi, si esplicita attraverso il potere visuale di queste opere, piuttosto che sul piano didattico.

⁷ Si deve in particolare a Ivan Karp l'analisi delle relazioni tra cultura espositiva, processo di dislocazione e interpretazione culturale in merito alle culture extraeuropee. Il seguente volume raccoglie contributi dei principali studiosi in materia, tra i quali Susan Vogel, Stephen Greenblatt e Carol Duncan: Ivan Karp, Steven D. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, D.C. and London, Smithsonian Institution Press, 1991. Del medesimo autore, si segnala: Ivan Karp, *How Museums Define Other Cultures*, in Susan Feagin, Patrick Maynard (eds.), *Aesthetics*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1997, pp. 149-153; il contributo contiene un'analisi critica alla celebre mostra curata da William Rubin: *"Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, exhibition cat. The Museum of Modern Art, New York; Detroit Institute of Arts; Dallas Museum of Art, 1984, New York and Boston, The Museum of Modern Art; distributed by New York Graphic Society Books, 1984. Tra i precedenti studi volti ad analizzare lo statuto di «arte primitiva» sancito dal pubblico occidentale, si veda la magistrale analisi critica di: Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

Nonostante l'apertura al pubblico di villa Panza avrebbe potuto veicolare una nuova concezione espositiva in merito alle opere extraeuropee, comprensiva di riferimenti storico-culturali, il collezionista ha deciso di mantenere un approccio estetico e di impatto visivo nella relazione che queste opere istituiscono con altri oggetti: gli arredi, la mobilia e le opere d'arte. Questa produzione artistica s'inserisce, pertanto, nella visione personale del collezionista e in un percorso volto a sollecitare la comprensione dell'arte attraverso l'intuizione percettivo-estetica del visitatore.

1. 1. Un luogo ideale

Acquistata nel 1935 da Ernesto Panza, padre del collezionista, la villa di Biumo è stata edificata nel suo complesso monumentale alla metà del '700 per volere del marchese Paolo Antonio Menafoglio (1700-1769), benché il casino nobile esistesse sin dalla fine del '600 e fosse appartenuto ai conti Orrigoni. Residenza estiva di villeggiatura, la villa è il risultato di numerose stratificazioni architettoniche intervenute nel corso del tempo, principalmente tre, che corrispondono ad altrettanti proprietari succedutisi dal Settecento al Novecento. La caratteristica saliente dell'edificio è l'armoniosa relazione tra il *corpus* principale e il giardino all'italiana cui si accede attraverso il graduale passaggio da spazio interno a esterno, mediato dal cortile d'onore e dalla balconata.

Dal punto di vista architettonico, la struttura sovverte lo schema a U tipico delle ville barocche nelle quali il cortile è rivolto verso gli spazi pubblici essendo, in questo caso, diretto verso il giardino.⁸ L'ingresso della villa, su Piazza Litta, è in realtà il retro dell'edificio. A tale peculiare configurazione del *corpus* principale corrisponde una suddivisione degli spazi interni caratterizzata da una successione di ambienti progressivamente più vasti e costituiti da lunghi corridoi.

I soffitti del primo e del secondo piano ospitano gli affreschi di Pietro Antonio Magatti e allievi, con scene allegoriche e di soggetto religioso, mentre l'ambiente principale del piano terra è il salone impero, realizzato intorno al 1830 su progetto di Luigi Canonica. Testimone

⁸ Valentina Panara, *La villa: storia e architettura*, in Marco Magnifico, Lucia Borromeo Dina (a cura di), *Villa Menafoglio Litta Panza e la collezione Panza di Biumo*, Milano, Skira, 2001, p. 96.

del passaggio di proprietà in epoca ottocentesca, con l'acquisto nel 1823 da parte del duca Pompeo Litta, questo ambiente neoclassico accoglie ai nostri giorni i dipinti monocromi di David Simpson che si alternano alle colonne in stile corinzio e agli stucchi sulle pareti.

Con l'acquisto da parte di Ernesto Panza si apportano all'edificio alcune importanti modifiche. Prima fra tutte, si cambia la destinazione d'uso in quanto da villa di villeggiatura estiva diviene casa d'abitazione. In secondo luogo, è affidato all'architetto Piero Portaluppi un importante intervento di restauro e manutenzione (conclusosi nel 1936) che riguarda principalmente la sistemazione dei giardini, dove l'architetto crea un *parterre* di statue e fontane, e l'apertura del cortile verso piazza Litta.

Con la donazione al F.A.I. del 1996 si apre un nuovo capitolo per la villa, nel passaggio da residenza privata a luogo aperto al pubblico, con interventi di restauro in vista della nuova destinazione museale. L'organizzazione dello spazio e del percorso del visitatore sono stati concepiti da Giuseppe Panza, il quale ha messo in atto una calcolata orchestrazione al fine di creare una successione di ambienti nei quali opere di un medesimo artista risultano inserite in un contesto espositivo che convoglia arti decorative, arredi, sculture africane e precolombiane. Nelle intenzioni del collezionista, la fruizione pubblica doveva riflettere una concezione dello spazio espositivo che, andando oltre la semplice riproposizione dei criteri collezionistici, evidenziasse la dimensione intima e, al contempo, spirituale tributata a questi luoghi. È nella villa che Panza trascorre gran parte della sua giovinezza, nonostante gli impegni lo richiamassero di sovente a Milano, ed è questo luogo a evocare ai suoi occhi un «panteismo mistico», in cui la natura riveste un ruolo centrale nella configurazione dello spazio interno ed esterno, come avremo modo di sottolineare in seguito.⁹

Si tratta, a ogni evidenza, di un luogo ideale pervaso dalla memoria e dai ricordi del passato, un luogo mentale prima ancora che fisico, in quanto emblema della propria identità. La casa, infatti, per Panza assume una connotazione immateriale:

⁹ Le memorie del collezionista evocano a più riprese l'aspetto meditativo connotato al luogo e le sensazioni scaturite dalla contemplazione della natura. Si veda in particolare: *Ricordi...* cit., pp. 28-29.

diventa una entità, non più oggetto di natura fisica, ma una entità ideale. Ci parla delle esperienze che ci procurano una emozione. È la nostra vita intima, nascosta dentro la nostra coscienza, che incontra nella realtà un oggetto che ha il potere miracoloso di parlarci dei nostri segreti, che difficilmente riusciamo ad esprimere.¹⁰

Piuttosto che casa-museo, la casa si identifica con il museo. Alla caratteristica accumulazione di oggetti che accomuna le dimore di molti collezionisti, questo luogo sottrae alla vista del visitatore, a noi che ne siamo testimoni nel presente, proprio gli oggetti della quotidianità. Apparentemente non riusciamo ad avere indicazioni sull'esperienza, sul vissuto quotidiano del collezionista attraverso i suoi "oggetti d'affezione", tanto che il luogo sembra caratterizzarsi per un processo di spersonalizzazione.

Solo pochi segnali nello studiolo: libri, qualche fotografia di antenati, la scultura Dogon sulla scrivania. Il resto è lasciato alla presunta immaginazione del visitatore, il quale ricerca, invece, quei dettagli del vissuto. Tuttavia, ci si accorge presto che nella conversione da casa a museo si riesce a percepire, a un confronto con le fotografie dei decenni precedenti, la visione del collezionista in merito alla cura per i dettagli e alla compresenza di opere d'arte, oggetti e mobilia.

Gli arredi e le arti decorative sono inseriti in questa concezione dello spazio secondo una disposizione che intende evidenziare l'assenza di una gerarchia tra diversi generi di oggetti. A ben vedere, gli stessi elementi d'arredo assumono una funzione di primaria importanza nel veicolare un'idea dello spazio volta a convogliare epoche e stili, oggetti e opere d'arte. Al pari dell'appartamento di Milano, la villa propone una giustapposizione tra la mobilia, principalmente rinascimentale e seicentesca, e le opere d'arte.

La collezione di mobili e arredi si compone di oggetti di varia provenienza.¹¹ Accanto al nucleo di 105 oggetti appartenuti alla famiglia Litta e acquistati insieme alla villa, risalenti in gran parte all'Ottocento, si annoverano in collezione un centinaio tra mobili e oggetti di varia natura acquistati dai Panza sin dagli anni '50, a seguito del loro matrimonio.

¹⁰ Giuseppe Panza, *Casa = Museo*, in Aldo De Poli, Marco Piccinelli, Nicola Poggi, *Dalla casa-atelier al museo: la valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006, p. 11, qui p. 11.

¹¹ Come si evince dall'*Inventario mobili - oggetti di provenienza Litta, oggetti di provenienza Panza. Donazione Giuseppe Panza di Biumo - Fondo per l'Ambiente Italiano*, 1995, Mendrisio, Archivio Panza Collection.

In particolare, le acquisizioni effettuate tra il sesto e il settimo decennio del '900 risultano piuttosto indicative di una tendenza che si riscontra anche negli acquisti successivi, e cioè la predilezione per elementi di arredo liturgico. Gli armadi di sagrestia, i candelieri e gli scranni, insieme a oggetti di più contenute dimensioni, quali cartigli con iscrizioni in latino, costituiscono una parte significativa della collezione ed è interessante notare come questi oggetti siano disposti in un costante dialogo con le opere contemporanee, sia nell'appartamento milanese che nel percorso di villa Panza.

Benché esemplificativa di scelte piuttosto eterogenee, questa parte della raccolta include un numero consistente di oggetti di arredamento di area veneta risalenti al XVII secolo, accanto a mobili rinascimentali di area toscana, in particolare cassapanche e credenze. Questi acquisti, effettuati presso antiquari milanesi - tra i quali Nella Longari e Lino Caiati - riflettono scelte collezionistiche piuttosto condivise negli anni '60 tra i principali acquirenti italiani di arte contemporanea.

Da questo punto di vista, la raccolta Panza trova una stringente affinità con quella del milanese Carlo Monzino, che avremo modo di evidenziare anche a riguardo degli acquisti di opere d'arte extraeuropea. Monzino, infatti, acquistava sin dagli anni '50 mobili fiorentini del XVI secolo, giustapponendoli alle opere di arte contemporanea, tra i quali dipinti di Antoni Tàpies e Francis Bacon (Fig. 4).¹² Tuttavia, se si osservano le immagini che riguardano entrambe le dimore dei collezionisti, emerge chiaramente che, nel caso di Panza, scelte e giustapposizioni di oggetti sono riconducibili, sin da queste prime prove nella villa varesina, a un personale universo di significato.

Laddove Monzino impiega elementi di arredo ecclesiastico per conferire allo spazio una pacata ed elegante severità, Panza opera in direzione di una ricerca sul senso intrinseco delle opere che si traduce visivamente in una vera e propria orchestrazione dello spazio.

Riconoscendo nella pittura di Rothko un anelito al misticismo e alla spiritualità, Panza ne colloca il dipinto *Black on Dark Siena on Purple* (1960) in una "cornice visiva" che racchiude, in basso, una balaustra di coro dipinta del XVIII secolo di area parmense e, a lato,

¹² Nel 1961 le due collezioni sono messe a confronto in un articolo principalmente corredato da immagini fotografiche per la rivista d'arredamento "Oeil": André Aynard Putman, *Deux collectionneurs milanais*, "L'Oeil", n. 73 (Janvier 1961), pp. 62-68.

un candeliere in legno dorato. L'episodio artistico, ricondotto evidentemente a un ambito che oltrepassa la mera questione di gusto, è interpretato attraverso la scoperta di congiunture culturali che, per quanto condivise dal collezionismo coevo, richiamano a un sistema di valori che si costruisce proprio nello spazio della villa.

In merito alle attinenze tra cultura del passato e contemporanea, il collezionista rileva:

I had always the idea to put together the culture of the past with the culture of our time. To join these two facts, which for me is the evolution of the same kind of research. There is no difference from artists of the Italian Renaissance, or of the Baroque time, and the artists from America. Because they belong to the same cultural roots, are in the same development, are branches of the same tree. The opportunity to show this unity of every kind of culture - the past and the present - was unique. Possible only to be realized in Italy.¹³

Si tratta di un sistema di valori volto a includere in questa visione panteistica, oltre alle testimonianze della cultura occidentale, le espressioni artistiche extraeuropee alle quali Panza si dedicherà con costanza durante la sua lunga attività di collezionista.

Il significato conferito, attraverso il *display*, all'insieme di oggetti, mobilia e opere d'arte secondo una prospettiva convergente tra passato ed epoca contemporanea, trova un significativo precedente nella visione del collezionista Albert C. Barnes (1872-1951). Costituita tra il 1912 e l'anno della scomparsa di Barnes, la raccolta incluse, nel corso del tempo, nuclei di arte extraeuropea con un'enfasi sull'arte africana sub-sahariana.¹⁴ L'esperimento educativo che intese condurre nell'omonima fondazione, istituita a Merion nei pressi di Philadelphia nel 1922, portò Barnes a concepire degli "ensembles" o "wall

¹³ Il brano è tratto dall'intervista al collezionista di Christopher Knight: *Oral history interview with Giuseppe Panza, 1985 Apr. 2-4, Archives of American Art, Smithsonian Institution*: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-giuseppe-panza-12827>.

¹⁴ La collezione Barnes comprende la scultura africana, l'arte asiatica, le antichità greco-romane, la pittura europea del XVI - XVII secolo, la produzione dei Nativi Americani, manoscritti, arte decorativa e industriale di provenienza americana ed europea. La scultura africana venne acquistata da mercanti parigini tra il 1922 e il 1924 e si compone nel suo insieme di circa un centinaio di opere. A queste date Barnes divenne, insieme agli Arensberg, uno dei principali collezionisti di arte africana degli Stati Uniti. Gran parte di questo patrimonio è oggi conservato presso The Barnes Foundation di Philadelphia nel nuovo edificio inaugurato nel 2012. Judith F. Dolkart, Martha Lucy, *The Barnes Foundation: Masterworks*, New York, Skira Rizzoli, 2012. Il caso di Barnes è stato al centro di numerose polemiche e di una battaglia legale in merito alla sua volontà testamentaria proprio in fatto di *display*. Il trasferimento presso la nuova sede, volto a favorire *donors* e attività di *fund raising*, ha comportato cambiamenti nell'installazione in contrasto con le sue volontà. In merito a tale questione è stato realizzato un film-documentario: *The Art of Steal*, diretto da Don Argott, US, 2009.

pictures”): composizioni di dipinti, oggetti e mobilia organizzate secondo principi formali quali la luce, lo spazio e il colore piuttosto che in ordine cronologico oppure stilistico. Alla base della visione curatoriale del collezionista si trovava, infatti, l’idea di una continuità della tradizione artistica nel corso del tempo che oltrepassava i confini cronologici e geografici.¹⁵

Benché acquistò secondo un criterio monografico, Barnes preferì presentare le opere istituendo connessioni tra artisti di diversa provenienza culturale con il fine di proporre un modello alternativo rispetto all’ordinamento cronologico in uso presso i musei.¹⁶ Il collezionista operò, infatti, in nome di un «universal language of art».¹⁷ Nonostante tale finalità, l’eterogeneità dei suoi allestimenti implica, a considerarli secondo una prospettiva storica, un potenziale livellamento visivo delle singole specificità culturali.¹⁸

1. 2. Arte contemporanea e arte extraeuropea: un diagramma di connessioni

La collezione di arte africana e pre-colombiana di Giuseppe Panza comprende un totale di cinquanta opere, oggi suddivise tra gli eredi e il FAI, istituzione alla quale sono state donate insieme alla Villa, alla mobilia e all’arte contemporanea ivi contenute. Nel loro complesso, le opere documentano principalmente la produzione artistica di popolazioni dell’area sub-sahariana, quali i Bamana (Mali), Mambila ed Ekoi (Camerun e Nigeria), così

¹⁵ L’approccio storico qui delineato, che del resto accomuna anche Giuseppe Panza, apre alla possibilità di un collegamento con la teoria dell’ ‘insieme’ (*ansambl*) di Jurij M. Lotman (1922-1993) che emerge nei suoi scritti sull’arte. In luogo di un approccio storico, Lotman propone una lettura delle molteplici ed eterogenee relazioni intercorse tra opere di epoche diverse da considerarsi nel loro insieme. In questa vivificata relazione tra passato e presente il concetto percorre anche la nozione di *interieur* volta a ricercare un legame tra oggetti e opere che si trovano in un medesimo spazio culturale. Si veda: Jurij M. Lotman, *L’insieme artistico come spazio quotidiano in Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp. 23-37.

¹⁶ Barnes accumulò 181 dipinti di Renoir, l’artista più rappresentato in collezione. Nuclei consistenti di opere riguardarono in particolare Cézanne, Picasso e Matisse. Barnes concepì la fondazione come un vero e proprio laboratorio educativo in cui i criteri espositivi rivestivano un ruolo determinante nella comprensione dell’arte. Come evidenzia Violette de Mazia, il suo era un metodo scientifico costruito sulle teorie di John Dewey in fatto di trasmissione di principi estetici attraverso il *display*. Si veda: Violette De Mazia, *The Barnes Foundation: The Display of Its Art Collection*, Merion Station (Pa.), Barnes Foundation Press, 1983.

¹⁷ Albert C. Barnes citato in Judith F. Dolkart, Martha Lucy, *The Barnes Foundation...* cit., p. 16.

¹⁸ Tale questione è stata al centro dell’intervento di Karen Katherine Butler, *Democracy and the Common Man: The Barnes Foundation’s Politics of Display*, College Art Association, 97th Annual Conference, Los Angeles, February 25-28, 2009.

come l'arte delle regioni Bouna (Burkina Faso) e Kasai (Congo). Accanto all'arte africana, in questa parte della collezione, sono presenti anche tre sculture antiche provenienti dalle civiltà Azteca, Mezkala e Nayarit del Messico. In origine collezionati per la fruizione privata nell'appartamento di Milano e nella Villa di Varese, gli oggetti di questo nucleo collezionistico non sono stati approfonditi dagli studi sulla raccolta, benché Panza ne abbia iniziato l'acquisto nel 1960, in concomitanza con le acquisizioni della prima parte della collezione.

Il coinvolgimento del collezionista in iniziative culturali volte ad approfondire nel nostro paese la conoscenza dell'arte extraeuropea, e africana nello specifico, testimonia di una continuità di interessi in questo senso che lo porterà dal 1980 ad aderire al progetto di Carlo Ludovico Ragghianti teso a istituire un Centro Studi di Arte Africana.¹⁹ Nell'ambito dell'Università Internazionale dell'Arte istituita a Firenze dallo stesso studioso, il centro si prefiggeva l'obiettivo di incrementare la divulgazione degli studi scientifici e, con la direzione di Ezio Bassani, promuoveva una serie di convegni di livello internazionale incentrati su una riflessione metodologica e interdisciplinare.²⁰

L'interesse di Panza per l'arte extraeuropea risale a molto tempo prima, ed in particolare al 1958, quando Franco Monti organizza un'esposizione di arte africana e pre-colombiana presso la Galleria dell'Ariete di Milano. Diretta da Beatrice Monti della Corte, la galleria ha svolto un ruolo di primo piano nella diffusione dell'arte astratta americana e, al contempo, dell'arte africana. In questa stessa galleria Panza acquista nel 1958 due dipinti di Antoni Tàpies.²¹

¹⁹ Come emerge dallo scambio epistolare, lo studioso invita Giuseppe Panza ad aderire alla fondazione del centro e alla sua attività. Panza darà la sua adesione in qualità di socio, insieme a quella di Carlo Monzino, Aldo Tagliaferri e del collezionista Edmondo Trombetta. Si veda: Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 2, Folder 1: Lettera di Carlo Ludovico Ragghianti a Giuseppe Panza, 5 giugno 1980. Ivi, Lettera di Giuseppe Panza a Carlo Ludovico Ragghianti, fotocopia, 21 giugno 1980.

²⁰ Tra queste iniziative si segnala il convegno dal titolo *Realtà e prospettive degli studi di storia delle arti africane*, tenutosi a Firenze dal 15 al 17 marzo 1984, che ha contribuito a fare il punto della situazione sugli studi italiani ed internazionali convogliando studiosi ed esperti, tra i quali Susan Vogel e William Fagg, oltre naturalmente ai contributi di Bassani e Ragghianti. Nello stesso anno il centro organizzava l'esposizione *Tesori dell'Antica Nigeria* che ha contribuito a contestualizzare la cultura artistica di quel paese nel contesto delle grandi civiltà del passato: *Tesori dell'Antica Nigeria*, prefazione di Carlo Ludovico Ragghianti, cat. mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, 26 febbraio - 15 aprile 1984, Firenze, UIA, 1984.

²¹ Si tratta di *Grey with Red Sign* (1958) e *Red-Brown* (1958), entrambi conservati presso il Museum of Contemporary Art di Los Angeles.

La raccolta di arti extraeuropee è stata acquistata interamente da Franco Monti il quale, in qualità di *connoisseur*, mercante e collezionista è stata una figura rilevante per lo sviluppo di molte collezioni milanesi, tra le quali quelle di Carlo Monzino e Alessandro Passaré.²² Inoltre, Monti ha contribuito a diffondere l'arte non occidentale presso il grande pubblico attraverso la sua attività di scrittore.²³ Benché nei suoi primi scritti egli utilizzi il termine "arte primitiva", in seguito introduce la definizione di "arte primaria" - utilizzata anche in Francia a quel tempo - che verrà impiegata da Panza in riferimento a questa parte della sua collezione. Panza ha acquistato da Monti un primo gruppo di opere durante gli anni '60, un secondo agli inizi dei '70 e un terzo nel 1988.²⁴ Riflettendo una concezione negli acquisti che ha denotato la sua attività, Panza persegue, anche per questa parte della raccolta, l'idea di collezionare a fondo gruppi di opere della medesima area culturale, in particolare concentrandosi sui Mambila ed Ekoi.

L'appartamento di Milano, il cui interno ci è restituito da una fotografia degli anni '70, ben rappresenta una convenzione espositiva che il collezionista impiegherà anche negli anni a venire negli spazi di Villa Panza: le sculture africane sono coinvolte in un dialogo visivo con dipinti di Tàpies e di Kline, ma anche con la mobilia del XVI e XVII secolo (Fig. 5).²⁵

²² A partire dagli anni '50 Carlo Monzino costituì una delle più importanti raccolte di arti africane e precolombiane. Con la mediazione di Franco Monti, Monzino comprò nel 1963 la prestigiosa collezione dell'artista Jacob Epstein. Conservata a lungo in un deposito in Svizzera, la raccolta Monzino è stata progressivamente venduta, a partire dagli inizi degli anni '80 con una prima vendita all'asta, e dispersa in seguito alla morte del collezionista nel 1996. Prima di questi eventi Susan Vogel curò un'importante mostra sulla collezione: *African Aesthetics. The Carlo Monzino Collection*, exhibition cat. The Center for African Art, New York, May 7 - September 7, 1986, New York, The Center for African Art, 1986. Pierre Amrouche, Giuliano Araldi, *Via Passaré: Alessandro Passaré*, cat. de l'exposition, Espace Berggruen, Paris, Novembre - Décembre 2007, Milan, Fondazione Passaré, 2007. Per una panoramica sul collezionismo italiano di arti extraeuropee si rimanda a: Chantal Dandrieu, Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Passione d'Africa: l'arte africana nelle collezioni italiane*, Milano, Officina libraria, 2009.

²³ Franco Monti, *Le arti primitive: America Precolombiana, Africa, Oceania*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1964. Oltre a questo contributo, tra i più diffusi dell'autore, negli anni '60 Monti pubblica con regolarità una serie di volumi, tra i quali: *Le maschere africane*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966; *Terrecotte precolombiane*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966.

²⁴ *Inventario 21 Opere di Primitivi. Donazione Giuseppe Panza di Biumo - Fondo per l'Ambiente Italiano*, 1995, Mendrisio, Archivio Panza Collection.

²⁵ Le immagini dell'appartamento di Milano sono riprodotte in: Pierre Restany, *Un appartement milanaise consacré à trois peintres: Fautrier, Kline et Tàpies. L'histoire d'une collection qui est l'histoire d'une vie*, "Plaisir de France", no. 374 (Janvier 1970), pp. 44-49.

L'immagine inoltre, comunica il senso di uno spazio attentamente concepito, in cui ogni elemento converge verso un senso di unità visiva. L'effetto che ne deriva è quello di una essenzialità e purezza dell'esperienza visiva in cui lo spazio è unificato dalla luce. Inoltre, le opere d'arte non occidentale sono giustapposte a oggetti di uso liturgico, come il candelabro e il tavolo settecentesco, che evocano nel loro insieme compositivo la ritualità dell'altare.

Se messo a paragone con l'appartamento di Carlo Monzino, in cui oggetti di varia provenienza culturale sono collocati l'uno accanto all'altro, l'approccio di Panza verso la disposizione di opere e oggetti tende a evitare la giustapposizione tra culture differenti, rivelando così l'idea di un minimalismo della percezione visuale che appare ben lontano dalla semplice cura estetizzante (Fig. 7).²⁶ Da questo punto di vista, la presentazione delle opere conferma un interesse nei riguardi di questa produzione artistica non limitato all'apprezzamento estetico, bensì motivato dalla spiritualità che tali oggetti emanano agli occhi del collezionista. Tale considerazione appare in tutta evidenza se si analizzano i motivi dell'interesse di Panza per le culture extraeuropee. Avendo ricevuto una profonda impressione dalla mostra del 1958 presso la Galleria dell'Ariete, Panza scrive nelle sue memorie:

È un'arte creata da artisti anonimi, sconosciuti, dove la personalità del creatore si confonde con quella della comunità di appartenenza. Non era un'arte creata per un godimento estetico, piuttosto uno strumento rituale, un mezzo per comunicare con la divinità, per placare o invocare le forze della natura.

Il suo potere soprannaturale era la sua bellezza, ed è esattamente la bellezza che noi apprezziamo. È arbitraria la distinzione che noi occidentali abbiamo l'abitudine di fare tra estetica e significato. In realtà questa separazione non esiste; la vera arte è sempre uno strumento per comunicare con l'ignoto che è dentro di noi e attorno a noi.²⁷

Come emerge da questa citazione, alcune delle opinioni espresse dal collezionista in fatto di arti extraeuropee ricalcano luoghi comuni storiografici che sono stati in larga parte smentiti dai successivi studi specializzati. In particolare evidenziamo, in questo contesto, l'idea di una creatività sconosciuta e anonima che diventa emblema delle forze

²⁶ Nelle immagini contenute in André Aynard Putman, *Deux collectionneurs...* cit., p. 6, Monzino giustappone nella stessa stanza opere Baoulé, Tellème, Senoufo, Dogon e Pre-Colombiane.

²⁷ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 75.

sovranaturali; tale convenzione interpretativa è stata messa in discussione sin dai primi saggi di Ezio Bassani e di altri studiosi, volti ad attribuire opere a singoli autori oppure a specifiche comunità artistiche.²⁸ L'interesse di Panza per le affinità nella cultura espositiva tra arte contemporanea e arti extraeuropee ha origine, con ogni evidenza, nel contesto del modernismo americano e dei suoi sviluppi nei tardi anni '50.

Un precedente storico, in ambito museale, è costituito dall'allestimento congiunto di arte africana, pittura contemporanea e mobili antichi sperimentato dal Folkwang Museum di Essen sin dagli anni '20 del '900, istituzione fondata da Karl Ernst Osthaus uno dei principali sostenitori del modernismo internazionale.²⁹ In una delle sale del museo infatti, a segni dell'Espressionismo tedesco venivano accostate opere d'arte africana e mobili medievali, secondo un criterio espositivo che trova più di un'assonanza con le dimore di alcuni collezionisti privati.

Tuttavia, la profonda impressione suscitata dalla visita all'appartamento di Ben Heller a New York nel 1960, cui abbiamo fatto riferimento nel capitolo precedente, deve aver costituito un ulteriore motivo di persuasione all'impiego di tale paradigma espositivo. Si trattava non soltanto di un luogo di riferimento per l'esposizione delle opere dell'Espressionismo Astratto, ma anche di un ambiente in cui le arti non occidentali rivestivano un ruolo centrale nel riflettere quelle stesse suggestioni extraeuropee ricercate dagli artisti contemporanei.

Le sculture funerarie dei Nayarit, che Panza aveva acquistato da Monti e che provenivano dalla regione Ixtlan del Messico, venivano collezionate, a partire dai tardi anni '50, anche da Peggy Guggenheim, la cui raccolta costituisce un ulteriore esempio dell'affermazione del *topos* espositivo che coniuga arte non europea e contemporanea in ambito modernista. L'interesse della collezionista americana si rivolgeva a opere tradizionali

²⁸ Bassani si dedica all'attribuzione di opere d'arte africana dal 1978 con due contributi pubblicati sulla rivista diretta da Raggianti: Ezio Bassani, *Una bottega di grandi artisti Bambara 1*, "Critica d'Arte", anno XLIII, fascicolo 157-159 (gennaio - giugno 1978), pp. 209-228. Ezio Bassani, *Una bottega di grandi artisti Bambara. 2*, "Critica d'Arte", anno XLIII, fascicolo 160-162 (luglio - dicembre 1978), pp. 181-200. Nel suo più recente volume, lo studioso, oltre a proporre nuove attribuzioni, affronta la questione della datazione delle opere d'arte africane: *Arte africana*, Milano, Skira, 2012.

²⁹ Sulla figura di Osthaus in relazione a modernismo e «primitivismo» si veda: Jill Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, New Haven and London, Yale University Press, 1991.

africane, delle Americhe e della Nuova Guinea, arti alle quali comincia a interessarsi dagli anni '40 sotto l'influenza di Max Ernst.³⁰

Dato tale contesto storico di riferimento, se si considerano le evoluzioni dei criteri espositivi di Panza in merito alla relazione tra arte africana, pre-colombiana e contemporanea, si riscontrano alcune convenzioni ricorrenti che verranno applicate anche in seguito. In primo luogo, il fatto che le opere acquistate da Monti non siano mai state esposte in gruppi distinti dall'arte contemporanea; se ne può dedurre che al collezionista interessava proprio evidenziare quella specifica congiunzione tra arte tradizionale extraeuropea ed espressioni artistiche del nostro tempo.

In aggiunta a ciò, si può a nostro giudizio rilevare una specifica propensione a sottolineare la combinazione di arte non occidentale con la pittura del monocromo e astratta. Nonostante nel corso del tempo i manufatti acquistati da Monti siano stati associati alle diverse tipologie di arte contemporanea succedutesi in villa - dalla *Pop Art* di Oldenburg e Lichtenstein alla pittura monocromatica di David Simpson e Ruth Ann Fredenthal - si può ritenere che Panza fosse interessato a combinarli nello specifico con l'arte astratta e con la pittura del monocromo, come in effetti riscontriamo tutt'oggi nella villa di Varese (Fig. 8).

La relazione che il collezionista ha voluto stabilire, negli anni '70, tra il copricapo di antilope della popolazione Kurumba, la scultura Azteca e la pittura di Robert Ryman è la prima testimonianza di questa preferenza verso l'arte astratta, una scelta precisa tra le possibili declinazioni del linguaggio contemporaneo (Fig. 9). Tale congiunzione, nel modello espositivo di Panza, può spiegarsi con la preminenza conferita all'idea rispetto alla forma estetica. Infatti, secondo il collezionista, è proprio questa a costituire la caratteristica precipua dell'arte non occidentale.

A riguardo dell'arte africana, dichiara:

³⁰ Per uno studio relativo a questa sezione della collezione di Peggy Guggenheim e sulla relazione con le opere d'arte moderna da essa esposte nella sua casa veneziana, si rimanda a: Francesco Paolo Campione (a cura di), *Ethnopassion: la collezione d'arte etnica di Peggy Guggenheim*, Milano, Mazzotta, 2008.

L'arte era l'oggetto che esprimeva nel modo più completo una visione della vita e del mondo che si poteva comunicare con lo strumento dell'intuizione, non con quello del discorso logico, che impoverisce il messaggio contenuto nell'idea.³¹

Mentre tale dichiarazione può ricollegarsi alle investigazioni di Panza sull'arte concettuale, ampiamente collezionata negli anni '70, questa chiave di lettura dell'arte africana trova un parallelismo nel modello interpretativo di alcuni studi accademici. Nello specifico, la studiosa Susan Vogel riconosce nell'espressione di concetti astratti una delle caratteristiche salienti dell'arte africana:

African sculptures are almost always expressions of highly abstract and intellectual concepts [...]. Since African artists do not try to portray the visible world but rather the world of ideas and beliefs, they cannot be said to exaggerate the forms of nature.³²

D'altra parte, come avremo modo di riferire nel capitolo seguente, l'arte astratta è intesa dal collezionista come un'espressione creativa che appartiene a diverse epoche storiche e dunque, non riferibile esclusivamente all'arte prodotta al principio del '900.

Il riferimento a Susan Vogel apre naturalmente a una serie di questioni complesse e articolate in merito allo sviluppo storico che, in relazione all'arte extraeuropea, ha avuto il concetto di dislocazione.³³ Si può affermare infatti, che tale concetto da elemento precipuo della storia culturale di questi oggetti sia andato a costituirne il paradigma identitario. La dislocazione, implicita nel processo di sradicamento culturale che li ha accompagnati, ne ha significativamente connotato la loro identità attuale. Il caso dell'esposizione dell'arte da parte di Panza si inserisce in questa congiunzione storica tra “*display*” e “*displacement*”, riproponendo un modello consolidato nella cultura visuale, nonostante le individuali scelte da

³¹ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 74.

³² Susan Vogel, *African Aesthetics and the Art of the Ancient Mali*, in *The Menil Collection. A Selection From the Paleolithic to the Modern Era*, New York, Harry N. Adams Inc. Publishers, 1987, pp. 124-127, qui p. 126.

³³ Si fa qui riferimento al tema della diaspora e dell'identità culturale associati alla storia di tali oggetti e, naturalmente, dei loro artefici. In merito a queste componenti indagate soprattutto nella produzione artistica degli ultimi due decenni, si veda il precoce contributo di Susan Vogel: *Africa Explores: 20th century African Art*, exhibition cat., New York, Center for African Art, May - August 1991, New York and München, Center for African Art; Prestel-Verlag, 1991.

parte dei collezionisti in fatto di associazioni e relazioni tra il contemporaneo e l'arte extraeuropea. Tuttavia, il paradigma proposto dal collezionista milanese sembra suggerire che, nonostante la loro dislocazione culturale e fisica, tali opere d'arte fossero ancora in grado di irradiare energia e spiritualità. Panza aspira a vivificare entrambe queste qualità attraverso una composizione armonica degli oggetti in dialogo con l'arte contemporanea.

In particolare, la più recente installazione della serie di teste Ekoi e di quadri di David Simpson propone una *mise en scène* in cui la vibrazione luministica e cromatica delle pitture dell'artista americano sollecita quella ricercata unità visuale attraverso la luce che caratterizzava la relazione di questi oggetti con i Kline negli anni '60. Quella di Panza, nel contesto della villa, è una possibile risposta espositiva alla necessità di far convergere due diversi modelli culturali e diventa l'emblema di una relazione quotidiana e intima con questi oggetti, la cui finalità conoscitiva e didattica è demandata al loro stesso potere visuale.³⁴

Trasferita sul piano della ricezione delle opere in ambito museale, la proposta di Panza rimane da questo punto di vista inalterata e va a confermare il suo interesse per la relazione tra arte contemporanea ed extraeuropea. Nello spazio museale, tale rapporto viene confermato ed è anzi, enfatizzato dalla compresenza di arte africana, arte ambientale e Minimalismo.

Il ritrovamento presso il Getty Research Institute dei disegni di allestimento per Palazzo Reale di Milano (Tav. VI-VII), consente di avere un'idea di come la connessione tra le due culture venisse riproposta, a livello progettuale, nello spazio espositivo a destinazione pubblica. I disegni sono pertanto una testimonianza preziosa, in quanto trattasi dell'unico esempio tra i progetti del collezionista a includere l'arte non occidentale.

Nel 1978 Panza è invitato dal sindaco di Milano Carlo Tognoli ad avanzare una proposta per il costituendo Museo di arte contemporanea a Palazzo Reale. Benché il museo non verrà realizzato, la proposta di Panza prevedeva non soltanto il coinvolgimento diretto degli artisti (aveva interpellato anche Jean Dubuffet), ma di altri collezionisti che, con le loro opere e con quelle dello stesso Panza, ne avrebbero di fatto costituito il nucleo principale. A tale scopo il

³⁴ L'approccio di Panza combacia con le posizioni di Ezio Bassani. Lo studioso, commentando il nuovo allestimento del *Pavillion des Sessions* del Louvre, dedicato all'arte africana, riteneva che si fosse finalmente superato il dissidio tra arte ed etnografia in favore di un'esposizione volta a enfatizzare le qualità e la perfezione formale delle opere: cfr. *Arte africana...* cit., p. 11.

collezionista, nell'intenzione di veder rappresentata la cultura africana tradizionale attraverso una selezione di opere da collezioni italiane, aveva contattato Carlo Monzino per coinvolgerlo nel prestito e nell'eventuale donazione di parte della sua prestigiosa raccolta. La corrispondenza tra i due indica una finalità condivisa, per quanto faccia riferimento a una fase preliminare del progetto (Tav. V).³⁵

Giuseppe Panza aveva intenzione di destinare un'intera ala dei due piani dell'edificio alle arti africane: per quanto attiene al primo piano, esse venivano immesse in un percorso espositivo che includeva opere di Richard Nonas, Lawrence Weiner e Robert Barry, insieme a un ambiente di James Turrell e di Maurizio Mochetti che le introducevano. La soluzione per il secondo piano prevedeva, oltre a Turrell, la pittura riduzionista di Peter Joseph e Bob Law che, a ogni evidenza, andava a ricostituire il privilegiato rapporto tra arte astratta e arte africana che il collezionista aveva già sperimentato in villa. Inoltre, Panza aveva previsto una contiguità tra le opere africane e quelle di Alberto Burri, immesse in una sequenza alternata di ambienti di artisti contemporanei (Turrell e Burri, appunto) e arte tradizionale africana.

Panza sollecitava l'artista italiano a contribuire con la sua opera al progetto di museo, spiegando che la Fondazione Rothko di New York aveva mostrato disponibilità a prestare per dieci anni le opere necessarie alla creazione di un unico ambiente destinato alla pittura dell'artista americano:

Non sarebbe possibile fare qualcosa di simile per i suoi meravigliosi *Sacchi*? Le sue opere degli anni 1952-58 sono ormai fondamentali nella storia dell'arte degli anni successivi al '45.³⁶

³⁵ Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 62, Folder 1: Lettera di Carlo Monzino a Giuseppe Panza, 20 dicembre 1978, manoscritta. Nel 1979 il progetto verrà abbandonato per poi essere ripreso e definitivamente accantonato nel 1982. Tra le cause del fallimento, la mancanza di un fondo per gli acquisti da destinare alla collezione museale. In parte queste vicende sono state ricostruite da Giulia Bombelli, *Il museo secondo Giuseppe Panza di Biumo. Tre progetti non realizzati per Milano*, "Palinsesti. Contemporary Italian Art On-line Journal", vol. 1, no. 3 (2013), <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/index> (ultimo accesso giugno 2013).

³⁶ Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 62, Folder 1: Lettera di Giuseppe Panza ad Alberto Burri, 27 novembre 1978. Secondo quanto afferma Tommaso Trini, Panza avrebbe voluto comperare i *Sacchi* di Burri degli anni '50 non riuscendovi in quanto erano irreperibili sul mercato sin dal tempo in cui il collezionista aveva iniziato la sua attività. Si veda: Tommaso Trini, *At Home with Art: The Villa of Count Giuseppe Panza di Biumo*, "Art in America", Vol. 58 (September - October 1970), p. 109.

Burri risponderà in maniera affermativa, appoggiando questo progetto che tuttavia non avrà un seguito.³⁷ Nella sua proposta Panza intendeva riprodurre un paradigma espositivo che aveva sperimentato in prima istanza negli ambienti domestici della villa, ricalcando un modello espositivo e collezionistico in uso presso alcune delle principali raccolte d'arte del secondo '900. Tuttavia, l'aspetto più innovativo del progetto consisteva nel favorire nel visitatore un'esperienza percettiva che, attraverso gli ambienti di Turrell e Mochetti, avrebbe connotato il dialogo tra arte contemporanea ed extraeuropea con evidenti suggestioni ambientali e psicofisiche.

³⁷ La lettera di Burri in risposta al collezionista non si trova tra le carte dell'archivio, tuttavia si ha evidenza dell'intenzione dell'artista a prestare opere per il progetto dalla Lettera di Giuseppe Panza a Claude Bernard, 12 dicembre 1978 (ivi).

II. 2. OPERATIVITÀ ARTISTICA E *MISE EN SCÈNE*

The museum is like a theatrical drama which we can see not by being seated, but by walking across it; made of different parts but aiming at the same end.³⁸

Se la citazione fa esplicito riferimento allo spazio del museo, la componente teatrale di alcune installazioni del collezionista a villa Panza induce a ritenere che tale concezione fosse proprio originata nell'edificio lombardo. Con *mise en scène* intendiamo il complesso delle componenti visuali, ottiche e percettive messe in atto dal collezionista al fine di sollecitare nel visitatore un'esperienza totalizzante. Attraverso i percorsi tra gli ambienti, Panza racconta una storia che, inizialmente circoscritta alla dimensione domestica e familiare, include via via segmenti più estesi di pubblico. In linea con le suggestioni fenomeniche delle ricerche ambientali californiane, in particolare di Irwin e Turrell, Panza si mostra tuttavia incline, sin dalle prime sperimentazioni in fatto di *display*, a creare effetti scenografici nelle lunghe gallerie della villa e nella dimensione più contenuta delle sale.

Nel caso di alcuni ambienti della villa, il rapporto tra operatività dell'artista e dell'allestitore si fa piuttosto labile. Infatti, il percorso è studiato nei minimi dettagli: dagli specchi ai tendaggi, dalle giustapposizioni cromatiche agli effetti luministici. Seppur libero di muoversi tra gli spazi, non essendoci alcun percorso obbligato, il visitatore è condotto a un itinerario di scoperta che dalle gallerie del piano terra conduce ai rustici dove si trova il culmine di questa esperienza.

La finalità ultima che appare dietro questa complessa orchestrazione dello spazio è stabilire un rapporto riflessivo e individuale tra opera d'arte e spettatore. In merito a questo aspetto preponderante nella storia della collezione, Giovanna Panza afferma con toni piuttosto perentori:

³⁸ Getty Research Institute, *GPP*, Series III. Writings, Box 164, Folder 4: Giuseppe Panza, *How a museum of contemporary art should be*, intervento alla conferenza *Pour une architecture des musées d'art moderne*, CIMAM, Parigi, 1979.

Non basta vedere un quadro ed andarsene, bisogna entrarci dentro, bisogna essere soli e bisogna essere in silenzio. Bisogna riguadagnare assolutamente il silenzio e la solitudine per poter entrare in un'opera d'arte e vivere come esperienza quello che un artista fa.³⁹

2. 1. Un percorso di sperimentazione espositiva

L'anelito alla spiritualità che abbiamo evidenziato in merito all'esposizione del dipinto di Rothko *Black on Dark Siena on Purple*, non deve indurre a ritenere che i criteri espositivi di Panza, sia nel contesto della villa di Varese che in quello dell'appartamento milanese, fossero esclusivamente improntati al rigore e a una concezione purista dello spazio. Al contrario, la presentazione dell'arte persegue sottigliezze ironiche e qualche bizzarria, che comunicano una visione dinamica delle ricerche artistiche nelle interrelazioni con lo spazio e gli oggetti.

Le immagini delle riviste di arredamento, risalenti al principio degli anni '60, restituiscono un panorama piuttosto variegato in fatto di scelte espositive nella fruizione privata degli spazi. Possiamo affermare che le prime sperimentazioni di Panza si caratterizzano per un eclettismo di stili e per una *verve* ironica che, in parte, troviamo ancora oggi nella villa di Biumo, benché velate da un generale effetto di sospensione temporale e di "canonizzazione" del *display* (Fig. 10).

Nell'appartamento di Milano, primo luogo in cui le opere della collezione furono installate, si assiste a un'enfasi decorativa nella disposizione delle opere nello spazio. A prevalere, per quanto pertiene gli oggetti di arredamento, è lo stile rococò francese del Secondo Impero che viene accostato, per contrapposizione, ai primi dipinti acquistati di Tàpies e di Kline. Le immagini relative all'appartamento confermano inoltre, una predilezione per il salotto di colore rosso, tutt'oggi presente a villa Panza, che enfatizza con l'accentuato cromatismo gli elementi segnici delle pitture dell'Espressionismo Astratto.

³⁹ Giovanna Panza pronuncia queste parole in occasione di: *In honor of Giuseppe Panza di Biumo*, Art Basel Conversations, interlocutori intervenuti alla tavola rotonda: Maria Giuseppina Caccia Dominioni Panza, Giovanna Panza di Biumo, Carmen Giménez, Joseph Kosuth, Maria Nordman, moderatore: Germano Celant, June 20, 2010. <http://www.artbasel.com/go/id/mdj/> (ultimo accesso settembre 2012).

Sin dalla fine degli anni '50, l'acquisto di tele di grandi dimensioni determinò la necessità di riconfigurare gli spazi, cercando soluzioni di compromesso tra la messa in opera dei dipinti e le esigenze abitative. I coevi sviluppi nel campo del *design* e dell'allestimento fornirono al collezionista efficaci soluzioni in tal senso, determinandone le scelte espositive. Il ricorso in ambito museale a pannelli mobili per l'esposizione delle opere d'arte, suggerì a Panza il loro impiego, in maniera tale che i dipinti potessero, non senza una punta di ironia, essere esposti e "consultati" come pagine di un libro (Fig. 6). Si tratta di una delle soluzioni più innovative in ambito privato, in merito alla quale abbiamo trovato, come unica rispondenza pressoché coeva, le sperimentazioni dell'architetto statunitense Philip Johnson per l'esposizione delle opere della sua collezione nella Glass House a New Canaan nel Connecticut (1965-1970).⁴⁰

A partire dal 1958, si assiste all'espansione della collezione dall'appartamento di Milano alla villa di Biumo. In questo significativo passaggio per la storia espositiva delle opere si riscontra anche la necessità di poter accuratamente selezionare i dipinti da acquistare per gli spazi fortemente caratterizzati dalle preesistenze storiche. Nonostante le precedenti sperimentazioni nell'appartamento milanese, è tuttavia la villa a costituire il principale terreno di verifica per le opere in collezione, non soltanto in merito ai criteri espositivi, ma in relazione alla stessa pratica collezionistica, in ragione delle caratteristiche architettoniche interne ed esterne dell'edificio.

In prima istanza, infatti, la villa incarna il luogo della sperimentazione nel rapporto tra le opere e lo spazio, in seguito riproposta in ambito museale, e consente di seguire l'evoluzione del display nel corso del tempo. Al contempo, l'edificio di Biumo ispira l'attività collezionistica, determinando alcune scelte in luogo di altre, secondo un costante gioco di riflessione sugli ambienti e le opere che potenzialmente li possano abitare.

Questo duplice ruolo tributato alla villa trova conferma nella storia della presentazione delle opere che caratterizza questo luogo scelto a elezione della personale visione curatoriale. Considerata da questo punto di vista, la villa diviene emblema di quel paritetico rapporto tra architettura del passato e arte contemporanea che, come vedremo nei progetti museali, Panza

⁴⁰ Per una relazione tra la concezione estetica di Johnson e quella di Panza si rimanda al capitolo III, paragrafo 3.

assurge a criterio espositivo per eccellenza. L'architettura barocca della villa, mentre lo induce a una riflessione sulle caratteristiche del luogo in relazione all'arte, risulta determinante per le esigenze selettive del collezionismo.

Il collezionista, afferma:

L'esperienza dell'arte non si limita alla visione di un oggetto o di un assieme di oggetti, ma è una esperienza di vita, in un luogo dove si esiste, diverso dal quotidiano, dove si cercano le mete più alte, per renderle reali; l'arte può avere questo potere quando è veramente arte. La casa barocca ma sobria di Biumo mi dava questa possibilità: scegliere l'opera adatta a ogni stanza, eliminare quella che non aveva i requisiti necessari.⁴¹

In questo connubio, tra identità del luogo e motivazioni del collezionismo, le scelte si fanno progressivamente radicali: ad esempio, il confronto tra un dipinto di Kline e uno di Emilio Vedova sulle pareti determina la scelta, insieme ad altri fattori, di vendere le opere dell'artista italiano.⁴² Il rigore di tale selezione implica anche, per questa fase espositiva originaria, l'applicazione del *display* monografico, come si riscontra nel gruppo delle opere di Rothko e Kline. Tuttavia, mentre nel caso di Kline i dipinti esposti nell'appartamento milanese riflettono l'intimità di uno spazio di contenute dimensioni, nella villa di Varese le opere acquistano un respiro ambientale e, come testimoniano le fotografie di questo periodo, sono reciprocamente valorizzate dalla successione degli ambienti e dalla giustapposizione con gli arredi e le opere d'arte extraeuropea.⁴³

Inoltre comincia a definirsi, con l'esposizione della pittura ambientale di Rothko, la concezione di Panza in merito all'illuminazione delle opere, elemento determinante per le sue future sperimentazioni nello spazio museale. Le opere sono calibrate e unificate da

⁴¹ Giuseppe Panza, *La villa di Biumo nella mia vita*, in Marco Magnifico, Lucia Borromeo Dina (a cura di), *Villa Menafoglio Litta Panza...* cit., pp. 57-72, qui p. 69. In questo passaggio, il riferimento all'esperienza quotidiana trova un'assonanza, non suffragata da evidenze documentarie, con il concetto di *Byt* di Jurij M. Lotman. Nella definizione coniata dal semiologo russo: «*Byt* è il consueto decorso della vita nelle sue forme reali e pratiche; *byt* sono le cose che ci circondano, le nostre abitudini, il nostro comportamento di ogni giorno. Il *byt* ci circonda come l'aria e, come dell'aria, ce ne accorgiamo solo quando manca, o quando è inquinata» in *Il girotondo delle muse...* cit., p. 138.

⁴² Queste sono le motivazioni addotte dal collezionista alla vendita dei Vedova. Si veda: *Ricordi...* cit., p. 76.

⁴³ Tra le prime testimonianze di apprezzamento per l'esposizione dell'arte nell'appartamento di Milano così come nella villa di Biumo si annovera quella di Erminio Valenza, *Giuseppe Panza di Biumo il collezionista*, "D'Ars Agency", VII, nn. 1-2 (1966), pp. 88-91.

un'illuminazione diffusa e naturale che tiene conto dei valori cromatici dei dipinti e, al contempo, genera un rapporto di reciprocità con l'ambiente. In questa prima definizione della luce deve aver giocato un ruolo significativo la visita allo studio dell'artista, avvenuta durante il soggiorno a New York del 1960. In occasione di questa che dovette risultare, a giudicare da autorevoli commenti successivi, una vera e propria esperienza mitopoietica, il collezionista ricevette dall'artista indicazioni per l'esposizione dei dipinti.⁴⁴

Con l'acquisto e l'installazione delle opere di *New Dada* e *Pop Art*, tra il 1959 e il 1963, e il primo nucleo di opere del Minimalismo, a partire dal 1967, viene a determinarsi un nuovo corso espositivo: Panza sperimenta in direzione di una *mise en scène* (Fig. 11). Si assiste in questo momento non soltanto alla creazione di un rapporto dialettico tra opere d'arte, arredamento e spazio interno, ma anche a una prima individuazione delle scelte espositive che prefigurano lo spazio museale. Se con le opere dell'Espressionismo Astratto il collezionista si era principalmente concentrato sulle singole stanze preferendo un'esposizione monografica, in questo momento - anche in ragione delle necessità espositive delle opere - si rivolge alle gallerie, ossia ai lunghi corridoi che caratterizzano gli interni della villa. L'impiego delle gallerie assume il valore di una scelta programmatica, in cui si prefigura quella preferenza accordata alla successione di ambienti che si ritrova, non casualmente, nei progetti ideati per gli edifici storico-monumentali.⁴⁵

A nostro giudizio, fu l'acquisizione del gruppo di oggetti inclusi nello *Store* di Claes Oldenburg che il collezionista visita a New York nel 1962, nella celebre esposizione presso lo studio dell'artista a configurare un input decisivo alla riflessione sulla qualità ambientale delle opere da enfatizzarsi nelle gallerie, e in direzione di una *mise en scène*. La visita suscitò

⁴⁴ Brian O' Doherty impiega il termine "mitopoiesi" in relazione alla sua esperienza nello studio dell'artista di cui riferisce in: *Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed*, New York, The Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture, 2007, p. 22. Panza riporta le indicazioni dategli dall'artista in merito all'esposizione dei suoi dipinti - evitare l'utilizzo di luce diretta artificiale, favorire uno spazio in penombra che possa veicolare uno stato contemplativo - in *Ricordi...* cit., p. 88.

⁴⁵ Ci riferiamo all'esposizione nell'ex ospedale Reina Sofia dedicata all'arte *Minimal* e concepita come una sequenza di ambienti. Di questa mostra da lui stesso curata, riferisce: «La mostra di Madrid era il trionfo della scultura Minimal, in un ambiente che sembrava essere la replica esatta della filosofia Minimalista. Lunghe stanze con poderose volte che poggiavano su muri altrettanto poderosi. Lunghi corridoi ritmati da una successione di imponenti pilastri. Una ripetizione di forme come nelle sculture di Judd e Andre. La trasfigurazione visibile del momento creativo del pensiero»: *ivi*, p. 309.

una profonda impressione su Panza. Il contrasto tra i numerosi vestiti appesi alle vetrine dei negozi del quartiere povero di New York, a Downtown, dove si trovava lo studio di Oldenburg, e lo *Store* costituito, invece, da oggetti dai vivaci colori, produssero in Panza un'esperienza emotiva di carattere esistenziale, nella quale lo spazio interno ed esterno convogliano in una metafisica del quotidiano.⁴⁶ La riflessione si rivolge, pertanto, all'importanza di una percezione dell'ambiente nel suo complesso, al fine di veicolare la dimensione immaginifica dell'arte e la creazione di una dimensione "altra" rispetto a quella quotidianamente esperita.⁴⁷

Esemplificativa di questo processo in atto fu l'esposizione della galleria del primo piano della villa, databile al principio degli anni '70. Ad aprire la sequenza era *Untitled Combine* di Rauschenberg (1955), cui seguivano, disposti sul pavimento, due lavori di Robert Morris, *Untitled (Door Stop)* e *Untitled (Warped Bench)* entrambi del 1965, mentre sulle pareti i quadri di Rosenquist di grandi dimensioni facevano da contrappunto all'arredo antico. La fuga prospettica verso il fondo della galleria si chiudeva come una vera e propria sequenza scenografica: sullo sfondo si trovava, infatti, l'inquietante figura di *The Bride*, l'unica a opporsi alla vitalità dell'insieme, immagine allusiva di una presenza oggettuale e metafisica al tempo stesso.

Quella attuata nello spazio espositivo, tuttavia, non è una scenografia rigorosa né altisonante, quanto piuttosto, come testimoniano le immagini di questa presentazione degli anni '60, priva di ogni elemento di retorica impersonalità. In questa esposizione, concepita per il quotidiano contatto con l'arte, siamo ancora lontani dalle grandi dimensioni della scultura *Minimal* e dall'esigenza di ideare ambienti calibrati sull'intuizione percettiva dello spazio.

⁴⁶ Caroline Jones commenta questa visita allo studio di Oldenburg: «It is evident that Panza was struck not by the works' humorous mimicry of shiny, delectable goodies, but by their uncanny manipulation of the commodity's lived experience and emotional life»: *Coca-Cola Plan or, how New York stole the soul of Giuseppe Panza*, in *Panza: The Legacy of a Collector. The Panza di Biuno Collection at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, December 12, 1999 - April 30, 2000, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999, pp. 22-49, qui p. 41.

⁴⁷ Secondo Panza lo *Store* prefigura le ricerche ambientali, e per questo osserva: «mancava l'intenzione di fare un ambiente, ma il risultato era perfetto, perché tutte le opere erano omogenee.» *L'arte ambientale* in Flavio Caroli, (a cura di), *Europa America. L'astrazione determinata, 1960-1976*, cat. mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Bologna, maggio - settembre 1976, Casalecchio di Reno, Grafis, 1976, pp. 155-159, qui p. 156.

2. 2. Dal Minimalismo all'Arte Ambientale

L'inizio degli anni '70 segna una nuova fase per gli ambienti della villa, nei quali si assiste a una riconfigurazione volta a fare spazio alle sculture di grandi dimensioni dell'arte *Minimal*. In particolare, Panza decide di intervenire nelle scuderie settecentesche, collocate al piano terreno dell'edificio, con un restauro inteso a integrare le strutture architettoniche preesistenti - quali colonne, lunette e volte del soffitto - alla nuova concezione dello spazio: la neutralità. Gli ampi spazi della scuderia grande, così come i limitrofi ambienti di più modeste dimensioni, si rendono flessibili alle esigenze dell'arte, caratterizzandosi per il bianco delle pareti, l'illuminazione diffusa e l'eliminazione di ogni elemento accessorio.

Le scuderie si trasformano a tutti gli effetti in uno spazio espositivo, in un contenitore per l'arte, rispetto al quale la principale assonanza risulta essere lo spazio della galleria commerciale, nonostante le qualità storico-monumentali della villa barocca. Le pionieristiche esposizioni presso la galleria di Leo Castelli, che inaugurava nel 1968 lo spazio *Castelli Warehouse* e nel 1971 apriva una nuova sede negli spazi industriali di Soho, costituiscono un punto di riferimento obbligato verso quel processo di rarefazione cui è sottoposto lo spazio espositivo negli anni '60 e originato dalla cultura espositiva e architettonica del modernismo.⁴⁸ Gli spazi industriali, dai costi contenuti per i galleristi, sono affittati e riconvertiti in luoghi d'esposizione per accogliere opere di grandi dimensioni e consentirne un'adeguata fruizione, fisica e al contempo intellettuale, incentrata sulla relazione tra l'opera e l'ambiente circostante. Panza che, com'è noto, acquista gran parte delle opere *Minimal* da Castelli, ripropone tale paradigma nello spazio della villa veicolando, attraverso un ambiente

⁴⁸ Nel contributo sopra menzionato, Brian O' Doherty analizza i cambiamenti dello spazio espositivo a partire dal modernismo, indagando la relazione tra lo studio d'artista e lo spazio museale: *Studio and Cube...* cit. La medesima tematica era affrontata da Daniel Buren nel 1971, in un contributo assai incisivo sulla relazione tra significato dell'opera e spazio museale nel passaggio dallo studio al museo. Ammettendo che l'opera che rimane nello studio è una «non entità», Buren presenta due possibili alternative. La prima è: «The definitive place of the work must be the work itself», teoria che gli appare però reazionaria. La seconda, invece, pertiene proprio la neutralità dello spazio: «The artist, imagining the place where his work will come to grief, is led to conceive all possible situations of every work [...]. The result is the predictable cubic space, uniformly lit, neutralized to the extreme, which characterizes the museum/gallery of today. This state of affairs consciously or unconsciously compels the artist to banalize his own work in order to make it conform to the banality of the space that receives it»: Daniel Buren, *The Function of the Studio*, (1971), "October", 10 (Fall 1979), pp. 51-52, qui p. 55.

in cui le intromissioni visive sono ridotte al minimo, quel processo aniconico sotteso alle ricerche artistiche americane a cavallo tra gli anni '60 e '70.⁴⁹

Se *Belts* di Richard Serra (acquistato ed esposto nel 1969) costituisce, in quanto opera *Antiform*, l'ultimo baluardo di un rapporto diametralmente proporzionale tra l'opera e il suo contenitore, con le installazioni di Morris, Judd e Carl Andre il rapporto è invertito, con la conseguenza che è l'ambiente a configurarsi sulle opere e non viceversa. Tuttavia, in qualità di "ideatore di spazi", Panza stempera la geometrica materialità che pervade la scuderia grande opponendovi le strutture luminose di Dan Flavin e la pittura minimalista di Robert Ryman (Fig. 12 e 13).

Paragonate alle gallerie dei piani superiori, le scuderie esemplificano un graduale processo di musealizzazione della villa che prevede l'impiego di convenzioni espositive sancite dallo stesso Panza nei primi progetti per musei e allestimenti. In tale processo, è bene ricordarlo, s'inserisce la proposta per un *Environmental Art Museum* (1974), che costituisce il primo banco di prova sulle evoluzioni dello spazio espositivo a partire dal paradigma architettonico del *White Cube*. Si comprende pertanto, come le soluzioni proposte dal collezionista nel *display* di Villa Panza facessero parte di una pratica progettuale e operativa a più ampio raggio, in cui le sperimentazioni sullo spazio privato si intersecano, a partire da questo momento, con finalità e scelte curatoriali in ambito museale.

Con l'installazione delle opere *site-specific* degli artisti ambientali californiani nei rustici della villa, tale processo è portato a compimento, in quanto il luogo si configura come un museo permanente sull'esperienza dell'arte. La villa diviene, infatti, il primo luogo in cui si possono esperire in Europa, come negli Stati Uniti, le nuove ricerche artistiche che indagano il rapporto con l'ambiente sollecitando le facoltà psicofisiche del visitatore. Al pari di quanto era avvenuto per le scuderie, Giuseppe Panza procede a un intervento di restauro di questa ala del primo piano della villa, progettata da Luigi Canonica negli anni '30 del XIX sec., volto all'installazione permanente degli ambienti.

Il primo artista a giungere a Biumo nel 1973 è Robert Irwin, il quale idea per gli spazi tre interventi appositamente concepiti che imprimono un nuovo corso alla sua ricerca sulla

⁴⁹ Si pensi non soltanto al Minimalismo in scultura ma anche nella produzione pittorica di autori quali Robert Ryman, Brice Marden e Robert Mangold.

percezione e la manipolazione delle condizioni ottiche, principiata alla fine degli anni '60.⁵⁰ Il costante processo di revisione cui Irwin sottopone la nostra capacità di conoscere e percepire lo spazio è ottenuto, come riconosce Panza, attraverso il «tentativo di dominare una situazione, di spingere al massimo le proprie capacità psichiche e intellettuali per ottenere il controllo dell'ambiente in cui operare.»⁵¹ Per Giuseppe Panza, che delle opere dell'artista apprezzava la componente immateriale e la poetica trasparenza dei suoi *Scrim* (Fig. 14), le stanze di Biumo si trasformano in luoghi della percezione e al contempo della contemplazione, in un gioco di reciprocità tra ambiente esterno ed interno indagato anche nelle successive installazioni di James Turrell.

A seguito della visita del 1973 allo studio di Turrell presso il Mendota Hotel di Santa Monica, dove l'artista costruiva uno spazio percettivo dato dal riverbero all'interno dello studio dei fenomeni luministici esterni, Panza intende esperire nei luoghi della villa l'osservazione del cielo che l'artista aveva sollecitato in lui. La visita al Mendota Hotel, che costituisce una preziosa cronaca in quanto l'ambiente è stato in seguito distrutto,⁵² produce una profonda impressione sul collezionista, il quale registra prontamente il cambiamento nell'esperienza dell'arte messo in atto da tali ricerche.⁵³

La luce, infatti, diviene il mezzo attraverso il quale si crea una continua alternanza tra due opposti, la portata materiale della presenza fisica nell'ambiente e il vuoto che lo pervade. Con l'installazione nella villa del primo *Skyspace* (1976), Turrell (Fig. 15) rende visibile tale concomitanza di elementi fisici e immateriali, creando un ambiente in cui il cielo penetra all'interno attraverso un'apertura a soffitto illuminato da luce naturale e al neon. Il complesso dei lavori di Turrell eseguiti nella villa sono esemplificativi della relazione tra operatività

⁵⁰ Si tratta di: *Varese Portal Room*, *Varese Scrim* e *Varese Window Room*, tutti del 1973. Questa fase della ricerca di Irwin segue la produzione dei *Disk Paintings* (1967) nei quali indagava la relazione tra percezione delle forme e confine evanescente delle medesime attraverso la luce. Si rimanda agli scritti dell'artista: Robert Irwin, *Notes Toward a Conditional Art*, introduced and edited by Matthew Simms, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2011, p. 53.

⁵¹ Giuseppe Panza, *Robert Irwin: artista della percezione*, "L'Umana Avventura" (Autunno 1987), pp. 88-100, qui p. 100.

⁵² La descrizione di questa esperienza si trova in: *Ricordi...* cit., pp. 149-150.

⁵³ Questa tematica viene affrontata dal collezionista in un altro contributo sulla rivista vicina al movimento di Comunione e Liberazione: *James Turrell: artista del cielo*, "L'Umana Avventura" (Autunno 1986), pp. 80-92.

degli artisti e *mise en scène* del collezionista. Insieme ai lavori di Irwin eseguiti in villa, in particolare *Varese Window*, che rimeditano il rapporto interno-esterno, le installazioni di Turrell hanno principalmente determinato nel collezionista una riflessione profonda in merito a tale relazione. Come evidenzia Craig Adcock, l'interfaccia tra luce interna ed esterna costituisce non soltanto uno degli elementi fondanti dei lavori di Turrell, ma ha modo di approfondirsi sia nelle installazioni eseguite a villa Panza che nei progetti ideati per il collezionista, in gran parte rimasti sulla carta, nei quali l'artista concepisce una serie di spazi interrelati gli uni con gli altri.⁵⁴

Quando Panza, a partire dal 1987, installa nei rustici le luci fluorescenti di Dan Flavin intende conferire alle dieci stanze una particolare suggestione nel rapporto tra interno ed esterno.⁵⁵ Al fine di evitare la creazione di uno spazio chiuso in cui predominasse esclusivamente il riverbero delle luci artificiali dell'artista statunitense, Panza fa eseguire sulle finestre di alcune stanze - che sceglie di oscurare - dei piccoli fori attraverso i quali penetra la luce proveniente dell'esterno (Fig. 16).

Questo accorgimento ottico, che potremmo paragonare all'otturatore della macchina fotografica, sottende una finalità ben precisa. Da una parte, Panza evita di produrre nel visitatore uno stato di completo isolamento in cui l'esperienza percettiva è il risultato di un'assenza di coordinate spaziali. Dall'altra, l'impiego dei piccoli fori apre a una sottile relazione tra luce artificiale e naturale, mentre permette l'osservazione della realtà esterna. In corrispondenza dei fori, il collezionista fa apporre, sulla parte esterna delle finestre, alcuni specchietti che contribuiscono a diffondere il riverbero della luce. Queste piccole aperture sulle finestre producono un altro effetto ottico di indubbio interesse: in particolari condizioni atmosferiche e di luce sulla parete appare la proiezione rivoltata della facciata esterna della villa, secondo il principio della camera oscura (Fig. 17).

Non si tratta, tuttavia, dell'unico espediente a carattere ottico-percettivo che Panza immette nel percorso di scoperta dei rustici. Se gli ambienti di Flavin inducono il visitatore a

⁵⁴ Tra i progetti riconducibili a Panza, si annoverano: l'installazione per Cascina Taverna, l'ambiente *Sequential Skyspaces and Structural Cuts* e un progetto di chiesa disegnata per il collezionista, tutti del 1977. Craig Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley, Los Angeles and Oxford, University of California Press, 1990.

⁵⁵ L'unica opera *site-specific* per villa Panza è *Varese Corridor* (1976).

un movimento continuo, a entrare e uscire da una stanza all'altra per poter esperire le diverse qualità della luce, alla fine di questo percorso si è indotti a guardare la propria immagine allo specchio. Nel lungo corridoio dei rustici è posizionato uno specchio a figura intera, quasi impercettibile all'inizio del percorso quando si accede agli ambienti di spalle. Lo specchio enfatizza la fuga prospettica del corridoio e, al contempo, invita a contemplare la propria immagine alla fine di questo itinerario nella personale esperienza percettiva.

Appare evidente, se si leggono gli stessi scritti di Panza, come questi espedienti di carattere percettivo siano impiegati per enfatizzare non soltanto lo scarto tra realtà e illusione, aspetto che sottende le ricerche del *Light and Space*, ma anche l'effetto della percezione sull'interiorità umana. Panza riconosce proprio in questo elemento la grande novità apportata dal movimento californiano:

Work became environmental when it started dealing exclusively with perception and light. This is what makes this kind of art different from all the rest. Even though art often created an illusion of space and illusion of light, it always remained an illusion realized with very empirical means and never became this fact in itself. An illusion of a space and an illusion of light were always related to images, to the reproduction of nature in some way, and never became an exclusively psychological and perceptual problem: a combination of the outside world and the responses of the internal faculties of man.⁵⁶

Lo spazio dei rustici induce nello spettatore un'esperienza conoscitiva principalmente veicolata da elementi percettivi e metafisici. Da questo punto di vista, l'installazione delle opere di Flavin, nel contesto delle altre opere collocate in prossimità, contribuisce a enfatizzare il processo di dematerializzazione che Panza individua quale componente precipua della poetica dell'artista.⁵⁷ Inoltre, il collezionista preferiva installare le opere di Flavin in stanze singole enfatizzando in tal modo il loro aspetto mistico:

⁵⁶ Giuseppe Panza in Julia Brown, Bridget Johnson (eds.), *The First Show: Painting and Sculpture from Eight Collections, 1940-1980*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, November 20, 1983 - February 18, 1984, Los Angeles and New York, The Museum of Contemporary Art; Arts Publishers, 1983, p. 81.

⁵⁷ In merito alla qualità materiale dei lavori di Flavin, Panza ammette, con Christopher Knight: «This quality is less important in Flavin; it's more important that the work is not confined to the shape of the material but expands into the volume of the room.» *Oral history interview...* cit.

Le sue installazioni le trovavo sbagliate, perché voleva mettere troppe opere assieme. Era infinitamente meglio metterne una sola invece di tante. Ma se l'opera era una sola dominava la luce invece della forma, se era più importante la luce cambiava il significato ed emergeva l'aspetto mistico.⁵⁸

Come osserva Rosalind Krauss, Panza interpreta le luci fluorescenti di Flavin in senso esclusivamente immateriale, omettendo così la presenza oggettuale e materiale delle medesime, con la conseguenza che «Minimalism had been folded at last into the arms of the California sublime.»⁵⁹ Non solo, ma evidentemente il Minimalismo acquisisce così, nella *mise en scène* del collezionista, anche una dimensione cinematografica. Il critico statunitense infatti individua come conseguenza di questa lettura dei lavori di Flavin l'eccessiva irradiazione del colore sullo spazio circostante, un effetto metafisico enfatizzato dall'installazione di ciascuna lampada in ambienti singoli.

[...] crimson, pale blue, violet, yellow... It is less like a Minimalist Flavin and more like the set of a sci-fi movie, some newly wrought ending for *2001*, where, in the Cartesian hotel suite in the sky, the astronaut is being gathered into the hands of God.⁶⁰

Le stanze e il *Varese Corridor* di Flavin, nella loro apoteosi cromatica, simboleggiano la fine di un percorso, l'acme dell'esperienza percettiva. L'inizio di tale esperienza, però, è stata concepita da Panza come un richiamo al sublime trasmesso dalle ricerche artistiche californiane. Nelle intenzioni del collezionista, il quale accompagnava di sovente i visitatori negli ambienti della villa, il percorso in questa esperienza conoscitiva doveva iniziare al buio.

Il primo ambiente di cui sollecitava la visita era infatti la *Varese Room* (1976) di Maria Nordman. Qui il visitatore è tutt'oggi indotto a confrontarsi con i propri timori, quelli delle tenebre e del vuoto, per poi percepire la propria presenza, gradualmente, in uno spazio in cui inizia a penetrare la luce dall'esterno. Si tratta di un ambiente da esperire in solitudine,

⁵⁸ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 102. Lucy R. Lippard nel 1964 aveva proposto una lettura non dissimile quando riconosceva nelle immagini create da Flavin «the direct and immediate presence of the supernatural»: *Dan Flavin, Kaymar Gallery*, "Artforum", 2, n. 11 (May 1964), p. 64, qui p. 64.

⁵⁹ Rosalind Krauss, *Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism*, in *American Art of the 1960s*, New York, The Museum of Modern Art, 1991, pp. 123-141, qui p. 138.

⁶⁰ *Ibidem*. Questa posizione critica rispetto all'installazione di Panza è condivisa da Donald Judd ed espressa in: Donald Judd, *Una Stanza per Panza, Part III*, "Kunst Intern" (September 1990), pp. 3-10.

secondo le indicazioni dell'artista, di un ritorno al grado zero della percezione sensoriale e intellettuale. Può così avere inizio un'esperienza trasformativa che sollecita l'individuo a una maggiore comprensione dei propri limiti e potenzialità percettive e conoscitive.

2. 3. Per una relazione tra spiritualità e scienza

L'enfasi posta da Panza, nella presentazione delle opere, sull'aspetto trasformativo che possono vantare sull'esperienza dello spettatore induce a individuare nella sua concezione dell'arte una componente maieutica che origina, a nostro giudizio, da un'aspirazione alla spiritualità nella sfera esistenziale.

Il collezionista chiarisce tale aspetto in un passaggio che, da questo punto di vista, risulta eloquentemente esemplificativo:

La qualità dell'opera d'arte ha un potere silenzioso ma che riesce sempre a manifestare la sua presenza, è una forza invisibile che penetra lentamente nelle coscienze, ma quando penetra non può essere tolta.⁶¹

La citazione riconduce le motivazioni del collezionismo alla sfera esistenziale. A ben vedere, tuttavia, questo anelito alla spiritualità può collegarsi, da una parte, alla stessa formazione di Panza nell'ambito del cattolicesimo,⁶² mentre dall'altra alla condivisione dell'esperienza artistica e spirituale con alcuni degli autori che ha collezionato. A riguardo del primo punto, la religiosità del collezionista è un aspetto tra i più importanti della sua attività, in quanto lo ha condotto a interpretare gran parte dei fenomeni artistici in senso metafisico.

Come evidenzia Anna Chave, la figura di Giuseppe Panza è da includersi in un contesto culturale in cui il fervore spirituale determina la committenza di una serie di opere, tra le quali il *Roden Crater* di James Turrell, da parte non soltanto del collezionista italiano ma

⁶¹ Giuseppe Panza, *Il collezionista creatore? La collezione è un'opera*, "Gran Bazaar" (aprile 1983), p. 10, qui p. 10.

⁶² Durante la giovinezza Panza aveva manifestato l'intenzione di prendere i voti, come ricorda James Turrell (conferenza stampa della mostra *Aisthesis*, Villa Panza, 26 novembre 2013) e come ci ha confermato la senior curator del MOCA, Alma Ruiz, il 3 ottobre 2012 a Los Angeles.

soprattutto dei mecenati americani Heiner Friedrich e Philippa de Menil.⁶³ Infatti, la produzione di Turrell, nella complessità dei riferimenti culturali, filosofici e cosmologici, è soprattutto ispirata a una spiritualità che include, oltre alla personale pratica religiosa in seno al quaccherismo, lo studio delle filosofie orientali e dello Zen in particolare.⁶⁴ In quest'ultima componente, Turrell trova un terreno di confronto con Robert Irwin il quale, pur non praticando alcuna forma di religione, si era interessato tra gli anni '60 e '70 alla filosofia orientale nell'ambito delle sue sperimentazioni sulla psicologia percettiva.

I due artisti condividono, in particolare, l'interesse per la ricerca scientifica che li porta a collaborare, a partire dal 1967, al programma quadriennale *Art and Technology* del Los Angeles County Museum of Art. Si trattò della prima iniziativa promossa da un'istituzione museale a indagare il rapporto tra arte e tecnologia attraverso la collaborazione tra artisti e corporazioni industriali. Benché Turrell abbia lasciato il programma nel 1969, i due artisti condussero una serie di esperimenti di psicologia percettiva non privi di conseguenze sulla loro produzione successiva. In quella circostanza collaborarono con Edward C. Wortz, psicologo della compagnia aerospaziale Garrett Corporation, impegnato per conto della NASA in ricerche sulle condizioni psicofisiche degli astronauti (Fig. 18).

I tre lavorarono sulla deprivazione sensoriale conducendo test all'interno di una camera anecoica, una stanza in cui la totale assenza di suono, luce e odore, provocava un'alterazione delle facoltà percettive. Indagarono, inoltre, gli effetti della luce sperimentando i *ganzfeld*, campi visivi totali. Come nei successivi ambienti percettivi di Irwin e Turrell, l'idea era quella di indurre lo spettatore a esperire le proprie percezioni, attraverso un processo di destabilizzazione dell'esperienza psicofisica.

Il programma del LACMA nasce dall'unicità dell'ambiente culturale di Los Angeles, dove convivono innovazione tecnologica, industria aerospaziale e cinematografica, tutti elementi che rendono accessibili agli artisti nuovi materiali tecnici e la possibilità di

⁶³ Giuseppe Panza aveva contribuito al finanziamento del *Roden Crater* nelle sue prime fasi progettuali, come faranno in misura maggiore i De Menil. Inoltre, in merito a queste relazioni, il collezionista aveva fatto parte del consiglio direttivo della Dia Art Foundation negli anni '70. Si veda: Anna C. Chave, *Revaluing Minimalism: Patronage, Aura and Place*, "The Art Bulletin", 90, no. 3 (September 2008), pp. 466-486.

⁶⁴ Johns Coplans, tra i primi, ha suggerito che il quaccherismo è stata una componente rilevante nei lavori di Turrell: vedilo in Craig Adcock, *James Turrell...* cit., p. 211.

integrazione tra diversi ambiti della conoscenza. Tale contesto culturale contribuisce a incrementare l'interesse di Giuseppe Panza per la relazione tra ricerca scientifica e produzione artistica, almeno sin dalla fine degli anni '60, quando Irwin lo mette a conoscenza delle sperimentazioni tra arte e scienza. Infatti, come testimoniano i suoi scritti, Panza attribuisce una notevole importanza storica al programma *Art and Technology*.⁶⁵

Il suo interesse per tali interrelazioni si concretizzerà, come si è visto, nella commissione degli ambienti per villa Panza, traducendosi in un coinvolgimento concreto quanto profondo verso l'arte prodotta nel sud della California. In particolare dal 1973, grazie alla presenza degli artisti a Biumo e ai frequenti viaggi nella città statunitense, il collezionista si dedica allo studio di fisica, astronomia e filosofia della scienza. Al contrario dell'approccio più rigorosamente empirico di Irwin, Panza approfondisce la componente metafisica e spirituale dei fenomeni scientifici e artistici. Alla base della sua aspirazione a ricercare la qualità ideale e trascendente delle opere collezionate, si trova naturalmente la sua formazione religiosa. Ciò che emerge in alcuni scritti del collezionista è, in effetti, una visione piuttosto unitaria e panteistica delle relazioni tra ambiti disciplinari tra loro differenti, con la conseguenza che le investigazioni filosofiche sottendono reciprocamente le sue riflessioni sulla sfera artistica quanto su quella spirituale.

La summa di tali concatenazioni è, a nostro parere, l'intervento dal titolo *Il trascendente come componente dell'arte moderna*, presentato al meeting di Comunione e Liberazione nel 1981.⁶⁶ Nel testo, Panza ripercorre il tema della trascendenza nell'arte dal 1962 al 1980, riconoscendo in questa categoria filosofica le «proprietà esclusive dell'Essere Supremo che è infinito», in opposizione alle proprietà che «non possono essere dell'essere finito, come noi siamo e assieme a noi tutte le cose che conosciamo.»

A partire da tale distinzione, che tuttavia intende aderire solo nominalmente alla definizione filosofica per abbracciare quella religiosa, il collezionista considera vari aspetti del campo scientifico, quali la cosmologia e il principio di entropia, per giungere a

⁶⁵ Come emerge a più riprese nei *Ricordi...* cit.

⁶⁶ Getty Research Institute, *GPP*, Series III. Writings, Box 163: Giuseppe Panza, *Il trascendente come componente dell'arte moderna*, testo dell'intervento al meeting di Rimini di Comunione e Liberazione, 25 agosto 1981. L'affiliazione al movimento cattolico è documentata dalla presenza di Panza ai meetings di Rimini negli anni '80 (in particolare dal 1981 al 1987). James Turrell compare tra i partecipanti dell'incontro del 1987.

individuare nelle categorie di bene e bello, due qualità indefinibili e relative. Come si riconosce in questa prima disamina, molti elementi sono chiamati in causa nella concezione del trascendente, dal trascendentale kantiano all'idealismo di età romantica, prima di entrare nel merito della ricerca artistica. Ciononostante, sin dai primi contenuti in relazione all'arte, emerge una tendenza all'idealismo che collima con la teoria evoluzionistica della «storia del nostro pianeta».

Accanto a tali riferimenti culturali, riteniamo si possa ravvisare nel testo un'assonanza con le relazioni stabilite tra cosmologia e spiritualità nel pensiero del filosofo e scienziato gesuita Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955). Si tratta di connessioni da provare sul piano documentario e che meriterebbero un approfondimento successivo, tuttavia le teorie evoluzionistiche di Chardin, espresse nello studio che lo ha reso celebre, *Le Phénomène Humain* (1955),⁶⁷ potrebbero aver costituito un motivo di interesse per Panza che entrò in contatto con l'Ordine dei Gesuiti sin dagli anni '60.⁶⁸ Le posizioni espresse da Panza in merito alla capacità dell'uomo di desiderare e pensare modelli di vita progressivamente più complessi sembra riecheggiare la nozione di «punto Omega» che in De Chardin è la fase culminante dell'evoluzione umana. Analizzando il fenomeno umano dalle fasi antecedenti la creazione della vita nell'universo, De Chardin conclude la sua trattazione riconoscendo una convergenza spirituale e trascendente tra la complessità del sistema cosmico (il punto Omega) e l'essere umano. Inoltre, individua un vero e proprio processo di “personalizzazione dell'universo” che si riflette nella coscienza umana.⁶⁹ L'energia spirituale che pervade i

⁶⁷ Scritto tra il 1938 e il 1940, *Le Phénomène Humain*, Paris, Éditions du Seuil, 1955 è stato tradotto in Italia da Ferdinando Ormea: *Il fenomeno umano*, Milano, Il Saggiatore 1968. Il testo riflette, oltre alla concezione filosofica di Teilhard de Chardin, la sua molteplicità di interessi scientifici, fu infatti paleontologo e condusse estese ricerche in Cina. I testi dell'autore furono banditi dalla curia romana a partire dal 1939 e il suo pensiero venne riabilitato e incluso nella teologia cattolica soltanto a partire dagli anni '80. Giancarlo Vigorelli, *Il Gesuita proibito: vita e opere di Teilhard de Chardin*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

⁶⁸ Panza collaborò regolarmente con il Centro Culturale e la Galleria San Fedele di Milano, gestito dall'Ordine dei Gesuiti e diretto, dall'amico di lunga data, padre Andrea Dall'Asta. Il collezionista vi ha esposto gli artisti in collezione, tra i quali Richard Nonas nel 1979, Alfonso Fratteggiani Bianchi nel 2001 e Lawrence Carroll nel 2004.

⁶⁹ Al «punto Omega», De Chardin dedica il secondo capitolo del libro IV della sua trattazione dal titolo *Beyond the Collective: The Hyper-Personal*. Si rimanda all'edizione consultata: *The Phenomenon of Man*, New York and London, Harper Perennial, 1976, pp. 254-263, 298.

fenomeni naturali è, in quanto a punti di relazione con il pensiero di Panza, un elemento piuttosto ricorrente.

Infatti, è a partire dalle creazioni artistiche temporanee, espresse in particolare nella *Land Art*, che il collezionista riconosce una tensione spirituale che accomuna natura e arte. Nel testo che analizza il trascendente, Panza individua nel *Las Vegas Piece* di Walter de Maria, una linea di terra quasi impercettibile all'occhio umano e posizionata nel 1969 nel Tula Desert, l'aspirazione al superamento dell'effimero nella persistente ricerca del trascendente. In questa analisi, il deserto costituisce l'ambiente per eccellenza in cui si manifesta la presenza del trascendente, attraverso la sua qualità atemporale:

Solo nel deserto si prova la possibilità di esistere al di fuori del tempo, perché le cose che vediamo esistevano prima che la vita incominciasse e continueranno ad esistere dopo la scomparsa nostra e del genere umano.⁷⁰

Le ricerche ambientali californiane, derivate almeno nel caso di Irwin e Turrell proprio dalle investigazioni percettive condotte nel deserto,⁷¹ esemplificano un'evidente presenza del trascendente. Le stanze di James Turrell con le aperture verso il cielo, gli *Skyspace*, sono paragonate alla bellezza degli antichi monasteri, al fascino di un luogo mistico, in cui ammirare l'immagine di una realtà metafisica. Al contempo, le ricerche sulla percezione attraverso la luce e lo spazio condotte da Irwin, ci assicura Panza, creano le premesse per l'arte ambientale nella sua relazione con l'immateriale.⁷²

In questa inclusione delle ricerche californiane nel trascendente si può individuare una relazione con la fenomenologia di Edmund Husserl, in quanto il filosofo tedesco indica nel

⁷⁰ *Il trascendente...* cit.

⁷¹ Irwin narra queste esperienze che pertengono anche la sfera esistenziale, insieme a quella artistica, nella conversazione con Lawrence Weschler, *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: Over Thirty Years of Conversations with Robert Irwin*, Berkeley, University of California Press, 2008, in particolare alle pp. 159-162.

⁷² Questi elementi del lavoro di Turrell e Irwin sono affrontati, a più riprese, nei seguenti contributi: Michael Govan, Christine Y. Kim (eds.), *James Turrell: A Retrospective*, exhibition cat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, May 26, 2013-April 6, 2014; The Israel Museum, Jerusalem, June 1 - October 18 2014; National Gallery of Australia, Canberra, December 12, 2014 - April 6, 2015; with concurrent exhibitions at the Museum of Fine Arts, Houston, June 9-September 22, 2013, and the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, June 21-September 25, 2013, Los Angeles, Munich and New York, Lacma DelMonico Books, 2013. *Robert Irwin: Primaries and Secondaries*, with essays by Hugh M. Davies and Robert Irwin, San Diego and New York, Museum of Contemporary Art; D.A.P./Distributed Art Publishers, 2008.

trascendente la percezione degli oggetti, da contrapporsi alla percezione immanente che la coscienza ha di se stessa.⁷³

In un testo di qualche anno successivo, Panza indicherà nelle opere di Irwin la ricerca di una verità finale che, alla luce delle nostre considerazioni, assume i toni di una dichiarazione di poetica in senso spirituale:

Irwin tries to remove all incidental qualities from his work. He aims to find the thing-in-itself behind external reality and to understand what is real and what is not real. [...].

In order to achieve this goal, he removes everything that is not eternal, everything that changes, everything that is not as close as possible to the ultimate truth. This process is accomplished through elimination of all that is not necessary. This process means throwing away almost everything, because the final truth can be found in every kind of situation.⁷⁴

⁷³ Edmund Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, prefazione di Ezio Paci, Milano, Il Saggiatore, 2008 (ed. orig. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Belgrad, 1936).

⁷⁴ Giuseppe Panza in Julia Brown, Bridget Johnson (eds.), *The First Show...* cit., pp. 77-78.

II. 3. UN *DISPLAY* SPECULARE: LE FOTOGRAFIE DI INSTALLAZIONE DEL COLLEZIONISTA

Nel dipinto *The Artist in His Museum* (1822), il pittore americano Charles Willson Peale si ritrae nell'atto di disvelare la propria collezione allo sguardo dello spettatore. In questa rappresentazione del museo privato dell'artista, un «mondo in miniatura» composto di oggetti artistici e naturali, Peale mostra un'immagine del *cabinet de curiosit * che ha costituito nel corso di una lunga esistenza e che   stato uno dei primi musei americani di arte e scienza.⁷⁵

Il processo di svelamento che l'immagine suggerisce   volto a evidenziare, con una malcelata punta di orgoglio, la presentazione degli oggetti nello spazio espositivo. Peale   stato infatti, uno dei primi artisti e collezionisti a occuparsi, in qualit  di curatore, della propria raccolta che ha inteso aprire al pubblico per fini educativi, come suggeriscono le figure di visitatori sullo sfondo. In questo dipinto suggestivo e al contempo autocelebrativo, si trovano gli elementi per un'esplicita rappresentazione della propria collezione. L'immagine   finalizzata a restituire ci  che Peale intende comunicare del museo che ha istituito. L'idea sottesa a quest'immagine   potenzialmente estendibile ad altre immagini di collezione in cui l'artefice raffigura il proprio modo di intenderla. Si tratta quindi, di un punto di vista privilegiato per la posterit  e che pu  dirci molto su finalit  ed intenti che animano una raccolta d'arte.

A distanza di oltre un secolo da quell'immagine, possiamo coglierne le suggestioni attraverso alcuni scatti fotografici di Giuseppe Panza che si ritrae allo specchio, negli spazi espositivi che accolgono opere della collezione. Il complesso della sua produzione fotografica, che non intendiamo certo esaurire in questo capitolo, restituisce una visione personale e soggettiva, inclusiva delle implicazioni visuali su criteri espositivi e comprensione dell'arte acquistata. Tuttavia riteniamo opportuno, in conclusione di questo

⁷⁵ David R. Brigham ha analizzato le relazioni tra *display* e fruizione pubblica del museo di Peale: *Public Culture in the Early Republic. Peale's Museum and Its Audience*, Washington, D.C. and London, Smithsonian Institution Press, 1995.

percorso, volgere brevemente lo sguardo all'attività svolta dai fotografi professionisti incaricati di riprodurre opere e ambienti della sua collezione.

3. 1. Guardare attraverso l'immagine

La fotografia ha rivestito un ruolo centrale sin dagli esordi della raccolta. Intenzionato a collezionare artisti d'oltreoceano, Panza ne giudica l'opera principalmente attraverso le riproduzioni fotografiche inviategli dai galleristi. Benché si tratti di una pratica non del tutto desueta nella storia del collezionismo contemporaneo, il nostro la trasforma in una modalità operativa costante, almeno fino al completamento della prima collezione.

Il primo impiego della fotografia come mezzo per comperare opere d'arte si registra con l'acquisto, avvenuto attraverso la galleria di Sidney Janis a New York, di *Buttress* di Franz Kline. La narrazione dell'episodio da parte del collezionista appare piuttosto emblematica dei suoi criteri nel giudicare l'arte e della disparità tra immagine fotografica e opera:

Kline era il primo contatto con l'arte americana. Attesi con ansia l'arrivo del quadro. Quando fu appeso, la mia passione aumentò: la sua forza era maggiore di quella dell'immagine fotografica. Era un quadro travolgente. [...]. Si apriva un nuovo mondo da esplorare; si potevano acquistare grandi artisti a prezzi che io potevo pagare. Non costavano più di equivalenti artisti europei o italiani. Il sistema di comperare scegliendo per mezzo delle fotografie funzionava.

La fotografia toglie qualità al dipinto, ma non ne aggiunge; se era bello nella riproduzione, l'originale doveva essere migliore.⁷⁶

In tutta evidenza, il sistema implica anche un notevole risparmio di denaro in quanto, come suggerisce poco oltre, evitando viaggi a New York si possono impiegare le risorse per l'acquisto di opere. Accanto alle immagini inviate dalle gallerie, le riproduzioni su riviste d'arte, tra le quali "Art News", permettono al collezionista non soltanto di avere un'idea sulle recenti tendenze artistiche, ma anche di poter scegliere le opere riprodotte ed eventualmente

⁷⁶ *Ricordi...* cit., p. 67.

entrare in contatto con le gallerie stesse.⁷⁷ La fotografia dunque, entra a pieno titolo in quell'attività di ricerca, di reperimento di informazioni, che sottende l'atto del collezionare artisti emergenti. Da questo punto di vista, la fotografia è stata un elemento costante della collezione, insieme, come'è ovvio, al lavoro sul campo: i viaggi, le visite agli studi d'artista, ai musei e alle esposizioni, la consuetudine di rapporti con galleristi e critici.

Ciononostante, il periodo iniziale della collezione riveste un interesse particolare, in quanto gran parte delle opere dell'Espressionismo Astratto vengono acquistate tramite fotografie. La congiunzione tra questa tendenza artistica e la modalità negli acquisti appare abbastanza significativa, poiché Panza sembra agire secondo un procedimento quasi automatico: vede la riproduzione e ne compra l'opera originale. Tuttavia, sappiamo che la caratteristica precipua di questa pittura è il coinvolgimento diretto dello spettatore nello spazio emotivo e, nel caso di Rothko, contemplativo dell'opera. Questi dipinti, cioè, richiedono il mantenimento di quell'aura che la riproduzione meccanica dell'immagine tende a eliminare.

A ciò si deve aggiungere che, tra gli anni '50 e '60, le riproduzioni in bianco e nero restituiscono la natura formale e i contrasti cromatici di un'opera con una certa precisione. Nel seguire la modalità di acquisto prescelta, Panza sembra fidarsi quasi completamente della fedeltà del mezzo fotografico.⁷⁸ Infatti, spiega a Restany le motivazioni di quest'apparente incongruenza, riconducendole alla capacità di intuire e riconoscere lo stile di un artista. A proposito delle opere dell'Espressionismo Astratto, il collezionista afferma:

Una volta entrato nello stile dell'artista non avevo bisogno di vedere fisicamente l'opera originale. È lo stesso per le opere minimali che sono il prodotto preciso di un progetto. Sono capace di leggere un progetto e quando ne ho capito il senso posso benissimo assumerne la più fedele realizzazione.⁷⁹

⁷⁷ Oltre al già citato caso di Kline, Panza ricorda l'acquisto tramite fotografia, da Sidney Janis, di un dipinto di Philip Guston. Tuttavia, alla visione diretta del dipinto ne rimase deluso e lo vendette: cfr. *ivi*, p. 68.

⁷⁸ Come in effetti ammette a Bruce Kurtz, *Interview with Giuseppe Panza di Biumo*, "Arts Magazine", 46, no. 5 (March 1972), pp. 40-43, qui p. 40.

⁷⁹ Pierre Restany, *Giuseppe Panza di Biumo: come mostrare l'arte*, "Domus", 747 (marzo 1993), pp. 14-16, qui p. 14.

Questa interessante assonanza con i progetti di arte *Minimal* allude a un ulteriore aspetto della questione: quello relativo alla pratica di *connoisseurship* che Panza esercita nel corso degli anni e che caratterizza il suo approccio da autodidatta nella disciplina storico-artistica.⁸⁰

Con il costituirsi della seconda parte della collezione, tra gli anni '60 e '70, il ruolo della fotografia negli acquisti rivestirà via via una funzione differente, in quanto volta a trasmettere non più le qualità formali dell'opera ma la progettualità degli artisti attraverso disegni, diagrammi e certificati. Questo periodo corrisponde anche alla formazione della collezione fotografica di Panza, incentrata sulla fotografia concettuale, acquistata principalmente presso le gallerie Sperone di Torino e Konrad Fischer di Düsseldorf.⁸¹

Sarà bene, tuttavia, tornare alla funzione svolta dalla fotografia nei primi acquisti, in quanto è in quel periodo che l'immagine fotografica inizia a costituire per Panza un terreno di sperimentazione sul *display* della propria collezione. L'inedita produzione fotografica del collezionista, conservata in gran parte presso l'Archivio Panza Collection di Mendrisio e attualmente in fase di catalogazione, costituisce un potenziale territorio di indagine in quanto non è stata finora oggetto di studio. L'analisi, del tutto preliminare, che propongo in questa sede è finalizzata a considerare soltanto alcuni aspetti, funzionali alla ricerca, nell'ambito dei criteri espositivi del collezionista. Ciò che emerge a un primo sguardo sulla produzione fotografica è una cornice cronologica che consente di individuare tre fasi principali che vanno a incrociarsi con l'attività dei professionisti della fotografia assunti da Panza nel corso degli anni.

Una prima fase è costituita dagli scatti che il collezionista effettua tra la fine degli anni '50 e l'avvio del successivo decennio, che corrispondono all'installazione delle opere di Espressionismo Astratto, *New Dada* e *Pop Art*. La produzione prosegue fino al principio degli anni '80 quando, avendo incaricato i fotografi professionisti, e nello specifico Giorgio Colombo, il collezionista fotografa di persona sempre più sporadicamente. Inoltre, come

⁸⁰ Panza rammenta che durante l'adolescenza, avendo contratto la scarlattina, era rimasto a lungo in casa trascorrendo il tempo esaminando le riproduzioni d'arte dell'Enciclopedia Treccani. Memorizzava attraverso quelle immagini lo stile degli artisti per poi procedere al loro riconoscimento nascondendo le didascalie. *Ricordi...* cit., p. 30.

⁸¹ Il *corpus* principale della collezione fotografica concettuale di Panza è costituito da opere di: Douglas Huebler, Hamish Fulton e Jan Dibbets.

attestano gli album conservati presso il Getty Research Institute, alcune fotografie scattate da Panza negli anni '60 furono in seguito ristampate da Gian Sinigaglia, fotografo della collezione nel periodo antecedente Colombo. Con l'avvento del digitale inizia la terza fase della sua produzione che si fa, a questo punto, piuttosto copiosa. Benché non si sappia con esattezza a quale anno risalga la ripresa dell'attività fotografica, si presume che sia avvenuta in concomitanza con l'apertura al pubblico di Villa Panza nel 2000.⁸²

Per quanto riguarda la prima parte della produzione fotografica si comprende come l'occhio del collezionista, piuttosto che focalizzarsi sulle singole opere, è incentrato sugli ambienti nel loro complesso. Questo aspetto caratterizza anche le fotografie successive e appare come un elemento significativo ai fini delle sperimentazioni sullo spazio espositivo. Inoltre, Panza dimostra una specifica cura nel riprendere gli effetti della luce sulle opere registrando, come nel caso dei dipinti di Kline, le diverse condizioni atmosferiche.

Il reperimento di alcuni appunti di mano del collezionista attestano che la fotografia, pur rientrando in un'attività amatoriale, fu oggetto di uno studio metodico e analitico proprio in merito all'illuminazione artificiale e naturale dei dipinti (Tav. III).⁸³ Panza prende nota dei tempi di posa e della messa a fuoco sia delle singole che dei gruppi di opere. Nonostante gran parte degli scatti di questo periodo riflettano il criterio del *display* monografico, l'occhio del collezionista restituisce qualche prospettiva inedita volta a enfatizzare il rapporto visivo tra le pitture. Un esempio in questo senso è fornito dalla relazione tra l'opera di Kline *Tower* (1953) e *Remains* (1946) di Jean Fautrier: la prima disposta sulla parete della sala da pranzo, la seconda nella biblioteca di Villa Panza.

Benché sia complesso stabilire in quale misura il mezzo fotografico ha influito sulla configurazione dello spazio espositivo, la riproduzione pressoché costante delle stanze di villa Panza induce a ritenere che la fotografia sia intesa dal collezionista come atto di verifica. Piuttosto che costituire una documentazione su opere e ambienti, l'immagine diventa lo strumento attraverso il quale Panza, in qualità di curatore della collezione, mette

⁸² È quanto emerge dalla mia conversazione con Francesca Guicciardi Panza, Mendrisio, Archivio Panza Collection, 7 febbraio 2012.

⁸³ Mendrisio, Archivio Panza Collection, Archivio fotografico, Giuseppe Panza, *Luce artificiale notte - Buttress. Luce artificiale notte - Kline-Dogon-Fautrier*, senza data [primi anni '60], appunto scritto a mano, Provini B/W + Neg.

alla prova l'efficacia dei propri criteri espositivi. D'altra parte, l'atto del collezionare implica di per sé una procedura di verifica che si attua anche attraverso il mezzo fotografico, oltre che nel vissuto quotidiano con le opere.

Per verificare il primo assunto chiamiamo in causa le fotografie scattate all'installazione permanente per il Palazzo Ducale di Sassuolo con opere della terza collezione eseguite appositamente per quegli spazi. Laddove le fotografie ufficiali di Colombo hanno inquadrature e tagli prospettici piuttosto convenzionali, gli scatti di Panza indugiano su dettagli - quali la giustapposizione tra gli stucchi dorati e la pittura monocroma di Phil Sims - e comprendono nel campo visivo elementi dell'allestimento museale. In questa visualità meno rigorosa, il collezionista include se stesso, ritraendosi allo specchio nell'atto di fotografare la *Camera delle Fontane* di Winston Roeth (Fig. 19).

Questa inclusione nello spazio dell'opera è ancor più enfatizzata nel corridoio dei rustici di Villa Panza. In questo caso, si ritrae a figura intera nel tripudio dei colori artificiali di Dan Flavin, in uno spazio che, come abbiamo rilevato, è il risultato della creazione dell'artista ma anche del collezionista (Fig. 20). L'occhio di questo "ideatore di spazi" indugia, in maniera significativa, non tanto sulle singole installazioni di Flavin, quanto sui riflessi e le irradiazioni cromatiche che emettono nello spazio circostante. La visione eterea e immateriale che Panza ha voluto conferire alla collezione e al suo luogo di elezione, trova un'assonanza con le fotografie dei tramonti di Biumo, in continuità con l'osservazione del cielo attraverso "l'inquadratura" dello *Skyspace* di James Turrell.

3. 2. L'attività dei fotografi professionisti

La metà degli anni '60 segna l'inizio della collaborazione con fotografi professionisti che contribuiranno, con i loro scatti, a rendere celebre la collezione. La rivista di arredamento "Vogue. Italia" pubblica nel 1966 le fotografie di Ugo Mulas che, oltre a restituire le prime immagini di Villa Panza, introducono la figura del collezionista al pubblico dell'arte.⁸⁴

⁸⁴ Le fotografie di Mulas sono pubblicate in: *Pop Art in una villa del '700*, "Vogue. Italia" (Maggio 1966), pp. 5-11 e successivamente in Tommaso Trini, *Un diario segreto di quadri celebri. La collezione Panza di Biumo*, "Domus", n. 458 (gennaio 1968), pp. 51-55.

In primo piano, appoggiato a *Untitled Combine* di Rauschenberg, il ritratto di Panza diviene un'immagine emblematica della rispondenza, quasi puntuale, tra le immagini fotografiche che compongono l'opera e le suggestioni culturali certamente condivise dal collezionista. Il disegno di Leonardo da Vinci sulla destra e il ritratto di gentiluomo, cui corrisponde nella parte superiore quello di Panza, indicano la volontà di rappresentare una comunità d'intenti, un'affinità elettiva tra le opere e il loro collezionista. Si tratta inoltre, di un'affermazione decisa delle proprie scelte culturali, di una dichiarazione d'intenti proclamata nel momento in cui gran parte dei suoi acquisti vengono costantemente derisi dalla comunità culturale milanese.⁸⁵

Il servizio di Mulas include anche la dimensione familiare della casa e della quotidianità del collezionista, restituendoci una delle prime immagini pubbliche della coppia Panza ritratta nello studiolo che accoglie alcune delle opere di Oldenburg recentemente acquistate. Le fotografie di Mulas testimoniano, al di là del loro valore artistico, la disposizione delle opere nella villa nel periodo antecedente le acquisizioni del MOCA di Los Angeles. La scalinata d'ingresso con i dipinti di Rothko e la giustapposizione tra le grandi tele dell'artista americano e il copricapo di antilope Kurumba dimostrano la cura per il dettaglio e le molteplici prospettive visive che il collezionista intende conferire alla presentazione dell'arte.

La fotografia professionale acquista un valore di documentazione sulle opere e i criteri espositivi del collezionista a cavallo tra anni '60 e '70, quando Panza incarica il fotografo Gian Sinigaglia di realizzare un'estesa campagna che includa le immagini degli allestimenti così come delle singole opere d'arte.

Il fotografo milanese, che aveva al suo attivo una serie di esperienze professionali tra le quali le fotografie di allestimenti per la Triennale negli anni '50, esegue dai primi anni '70 una documentazione pressoché completa delle opere di *Minimal* e *Conceptual Art*.⁸⁶ In

⁸⁵ Le memorie del collezionista documentano a più riprese questi episodi di discrepanza tra il suo giudizio in fatto d'arte e quello della comunità milanese di riferimento, a cominciare dalle prime opere di Rothko e Rauschenberg acquistate: *Ricordi...* cit., pp. 77, 81.

⁸⁶ Non è possibile risalire con esattezza alla data in cui Sinigaglia ha avuto l'incarico di fotografare la collezione, in quanto il fotografo apponeva sul retro delle stampe un timbro con il nominativo dello studio ma sprovvisto di data. Le date di acquisizione delle opere in collezione contribuiscono a delimitare l'ambito cronologico. Tuttavia, alcuni esemplari fotografici sono corredati da una scritta a mano che riporta date e soggetto delle opere. Le prime risalgono al 1973, al periodo quindi antecedente il trasferimento della collezione in Svizzera in vista della realizzazione del museo di Mönchengladbach.

ragione della successiva acquisizione da parte del Guggenheim di New York, le fotografie di Sinigaglia costituiscono una documentazione preziosa soprattutto in merito alle opere disposte nelle scuderie della villa di Biumo. Nella scuderia grande, il ciclo di Robert Ryman, *Surface Veil* (1970-1971), si mette a paragone con tre strutture geometriche di Morris, mentre sulla parete opposta il collezionista dispone i tubi fluorescenti di Flavin.⁸⁷ Questo trionfo della scultura minimalista prosegue nei piani superiori e in particolare nelle gallerie.

Gli scatti fotografici di Sinigaglia testimoniano infatti le modifiche avvenute in questi spazi, in quanto dagli inizi degli anni '70 Panza aveva rimosso e messo in deposito la prima parte della collezione sostituendola con le installazioni di arte *Minimal*. La galleria del secondo piano diventa uno spazio percorribile camminando sulla superficie riflettente di *2x18 Aluminium Lock* (1968) di Carl Andre sulla quale si rispecchiano le sculture Bamana e le pitture minimaliste di Ryman, alle quali sono dedicate le intere pareti del corridoio. Nello scalone di ingresso, ai Rothko protagonisti delle immagini di Mulas, si aggiunge una sequenza di cinque opere di Lawrence Weiner, secondo un paradigma espositivo che ritroveremo nella seconda mostra del MOCA del 1985. Stampate su pellicola Agfa e in bianco e nero, le fotografie di Sinigaglia documentano inoltre le singole opere della collezione di arte extraeuropea, così come la mobilia e i tappeti appartenuti alla famiglia Panza.

A questa prima, esaustiva documentazione della collezione, segue l'incarico a Giorgio Colombo che diviene il fotografo ufficiale della raccolta. Nel 1977 Colombo aveva realizzato un servizio fotografico sulla villa di Biumo pubblicato su "Casa Vogue", a corredo dell'articolo di Tommaso Trini.⁸⁸ A partire da questa prima conoscenza professionale s'instaura tra il collezionista e il fotografo un rapporto di lunga durata che porterà quest'ultimo a seguire tutte le fasi successive della collezione fino alle ultime acquisizioni.

⁸⁷ Per quanto riguarda i Morris, si tratta delle opere: *Untitled (4 Wedges)*, *Untitled (4 Round Wedges)* e *Untitled (Aluminum I-beams)* tutti del 1967. Di Flavin erano invece esposte tre luci fluorescenti.

⁸⁸ Si tratta di: Tommaso Trini, *The Panza di Biumo Collection*, "Casa Vogue", n. 79 (Febbraio 1978), pp. 50-67. Il servizio fotografico di Colombo comprende immagini degli esterni della villa e documenta, per quanto attiene agli interni, l'esposizione delle opere di Bob Law, Robert Ryman, Peter Joseph, Sol LeWitt, gli ambienti di Irwin, Douglas Huebler, Bruce Nauman, Larry Bell, James Turrell, Alan Charlton e Richard Nonas. Si tratta di uno degli articoli più esaustivi, in quanto a corredo di immagini, mai pubblicati sulla collezione.

Attraverso l'archivio fotografico che tutt'oggi amministra, Colombo conserva la memoria storica della collezione e pertanto il suo ruolo nelle vicende della raccolta potrebbe costituire il soggetto di uno studio monografico, volto ad analizzare le relazioni di reciprocità tra pratica fotografica e collezionistica. In qualità di collezionista d'arte contemporanea e in ragione dell'elevata perizia tecnica delle sue immagini, il fotografo era ritenuto da Panza un sensibile interprete delle vicende artistiche del presente. Il collezionista lo giudica a tutti gli effetti un artista, il cui ruolo va ben oltre la documentazione delle opere in collezione.⁸⁹

Le fotografie di opere e ambienti scattate negli anni '70 e '80 mostrano infatti la specifica competenza di Colombo nella stampa in bianco e nero, in quanto le modulazioni cromatiche e luministiche vengono restituite attraverso un calibrato uso dei grigi. Queste qualità emergono, ad esempio, nelle immagini della sala da pranzo della villa di Varese che un tempo accoglieva sulle pareti i dipinti di Kline. Negli anni '70, invece, le tre opere di Allan Graham, restituite attraverso un'immagine raramente riprodotta nei cataloghi, consentono al fotografo di evidenziare la monocromia dei dipinti nel contesto luministico dell'ambiente, attraverso il sapiente uso delle sfumature dei grigi.

Negli anni '80, il fotografo riproduce gran parte degli ambienti di Dan Flavin e degli artisti del *Light and Space*, confrontandosi con le qualità immateriali caratteristiche di questa produzione artistica. Al consueto lavoro sul bianco e nero, si affiancano le stampe a colori che enfatizzano il rapporto cromatico e luministico delle opere con l'ambiente naturale, come emerge nelle riproduzioni di *Skyspace I, Varese* di Turrell e *Varese Portal Room* di Irwin. Gli ambienti sono fotografati per mezzo di ottiche grandangolari, evitando però le deformazioni caratteristiche di questo tipo di obiettivo, e ripresi in differenti condizioni atmosferiche.⁹⁰ Si viene a creare, in tal modo, una vera e propria sequenza percettiva volta a enfatizzare l'incorporeità dell'esperienza psicofisica.

Il notevole livello di perizia tecnica raggiunto dal fotografo nella resa del colore, come si evince dalle campagne del 1994 e del 2000, è in particolare evidente nelle fotografie delle

⁸⁹ Panza si sofferma su questo aspetto nel paragrafo delle sue memorie che dedica al fotografo: *Ricordi...* cit., pp. 275-276, dichiarando di preferire la riproduzione in bianco e nero rispetto a quella a colori.

⁹⁰ Conversazione con Giorgio Colombo, 31 ottobre 2013, Studio Giorgio Colombo, Milano, che ringraziamo anche per aver concesso la riproduzione delle sue opere fotografiche.

stanze e del *Varese Corridor* (1976) di Dan Flavin. Le immagini di questi ambienti registrano prontamente il susseguirsi dei colori, dal blu al viola, dal giallo all'arancione, in un continuo gioco di rimandi tra le singole stanze e l'ambiente nel suo complesso.⁹¹

Le fotografie delle ricerche artistiche che indagano la luce e la percezione suggeriscono una tematica di difficile risoluzione che pertiene il limite del mezzo fotografico. Come evidenziato da una parte della critica statunitense sin dagli anni '80, la fotografia può restituire soltanto un'immagine parziale dell'opera, in quanto non è in grado di riprodurre le componenti fenomeniche e percettive che, al pari dei materiali e della tecnica, sono elementi costitutivi di primaria importanza per la sua corretta fruizione e comprensione.⁹²

Si tratta di una tematica piuttosto diffusa tra gli artisti, specialmente tra i californiani, come indica il caso di Maria Nordman, la quale tutt'oggi ritiene che le sue opere non possano essere trascritte attraverso la fotografia.⁹³ Il medesimo problema veniva affrontato da Robert Irwin al principio degli anni '60, quando oppose un netto rifiuto alle riproduzioni fotografiche delle sue opere, salvo poi dare il consenso negli anni '70, quando chiede proprio a Panza di inviargli immagini delle opere installate a Varese.⁹⁴

Non siamo in grado, per il momento, di stabilire in quale misura una tematica siffatta abbia costituito un motivo di riflessione per il collezionista. Tuttavia, data la diffusione delle immagini degli ambienti nelle pubblicazioni sulla collezione, le esigenze di documentazione e comunicazione delle opere devono aver prevalso. Giuseppe Panza, anche a rischio di

⁹¹ L'interferenza tra i colori del Varese Corridor e quelli delle stanze è una delle problematiche conservative dell'installazione che ha reso necessario accendere la prima opera soltanto alla fine del percorso di visita. Lucia Borromeo Dina, *Le installazioni di Dan Flavin a Villa Panza: tra soluzioni espositive e problemi di conservazione*, in Angela Vettese, Giuseppe Panza di Biumo, Laura Mattioli Rossi (eds.), *Dan Flavin: Rooms of Light. Works of the Panza Collection from Villa Panza, Varese and The Solomon R. Guggenheim Museum New York*, exhibition cat. Villa Panza, Varese, September 30 – December 12, 2004, Milano, Skira, 2004, pp. 45-51.

⁹² Su questo tema si è soffermata sin dal 1976, Nancy Foote, *The Apotheosis of a Crummy Space*, "Artforum" (October 1976), pp. 28-37. E, a seguire, Jan Butterfield, *Context: Light and Space as Art*, "LAICA Journal: A Contemporary Art Magazine", no. 32 (Spring 1982), pp. 57-61.

⁹³ L'artista preferisce che le sue opere siano illustrate con una veduta esterna oppure con piante. Il principale mezzo di diffusione della sua opera sono i volumi da lei stessa curati. Tra questi: *De Musica; New Conject City Proposals*, Münster, Westfälisches Landesmuseum, 1993.

⁹⁴ Questo aspetto della pratica operativa di Irwin in relazione alla fotografia è analizzato nel contributo di Adrian Kohn, *Work and Words*, in Robin Clark (ed.), *Phenomenal, California Light, Space, Surface*, exhibition cat. Museum of Contemporary Art, La Jolla and San Diego, September 25, 2011 - January 22, 2012, San Diego, Berkeley and Los Angeles, The Museum of Contemporary Art; University of California Press, 2011, pp. 151-171, nello specifico si veda: pp. 163-164.

trasmettere una lettura formalistica degli ambienti attraverso l'immagine, riteneva la fotografia un mezzo indispensabile per favorire la diffusione pubblica della collezione.⁹⁵ Si tratta, con ogni evidenza, di un approccio che lo contraddistingue anche rispetto alla pittura del monocromo, in quanto incarica Colombo di eseguire le riproduzioni fotografiche di tutta questa produzione artistica in collezione, nonostante l'evidente difficoltà di restituire la vibrazione luministico-cromatica dei dipinti.

Con il passaggio dalla riproduzione analogica a quella digitale, a Colombo subentra il fotografo Alessandro Zambianchi. Il mezzo digitale viene prevalentemente impiegato per fotografare le opere e gli ambienti in funzione di pubblicazioni e di cataloghi di mostre.⁹⁶ La sua attività documenta soprattutto le ultime esposizioni della collezione, tra queste la mostra *Conceptual Art. The Panza Collection*, tenutasi al MART di Rovereto nel 2010, e *The Panza Collection: An Experience of Color and Light* organizzata presso l'Albright-Knox Art Gallery di Buffalo nel 2007.⁹⁷

⁹⁵ Come afferma nei *Ricordi...* cit., p. 275.

⁹⁶ Va rilevato, tuttavia, che la pubblicazione del 2006 contenente le memorie del collezionista, citata alla nota precedente, si avvale in larga misura delle fotografie scattate da Giorgio Colombo nel corso del tempo. L'ultimo volume sulla collezione presenta una selezione piuttosto equilibrata tra le riproduzioni di Colombo e Zambianchi, con qualche esemplare di Sinigaglia e di altri fotografi incaricati dai musei (tra questi, Brian Forest che ha fotografato le opere del MOCA): Giuseppe Panza in *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti. Conversazione con Philippe Ungar*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2012.

⁹⁷ Gabriella Belli, Richard Koshalek (a cura di), *Conceptual Art. The Panza Collection*, cat. mostra Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 25 settembre 2010 - 27 febbraio 2011, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2010; *The Panza Collection: An Experience of Color and Light*, exhibition cat. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, November 16, 2007 - February 24, 2008, Buffalo, The Buffalo Fine Arts Academy, 2007.

CONCLUSIONE

Il graduale processo di musealizzazione della villa che abbiamo individuato negli spazi delle scuderie, secondo una tipologia allestitiva che può definirsi pre-museale, concerne in prima istanza il rapporto con i visitatori della villa. Dagli anni '70 infatti, con l'installazione delle sculture *Minimal* e degli interventi *site-specific*, il luogo acquista una sempre maggiore notorietà tra i professionisti e gli amatori d'arte. Come emerge dalla corrispondenza del periodo con alcuni direttori di musei, curatori e collezionisti, è principalmente la presentazione dell'arte a richiamare a Varese un segmento di pubblico, in principio ristretto, che progressivamente aumenta per quantità e tipologia (Tav. IV).⁹⁸ Questa fase intermedia che precede l'apertura al pubblico nel 2000 costituisce un elemento significativo ai fini di una potenziale analisi della storia del museo attraverso il ruolo attivo del visitatore.⁹⁹

Questa analisi sarebbe principalmente motivata dall'intenzione del collezionista, esplicitata con dichiarazioni ma soprattutto attraverso un *display* della *mise en scène*, di trasmettere al pubblico un'esperienza trasformativa. Come speriamo di aver dimostrato in questo capitolo, quella sollecitata dalla presentazione delle opere non è una dinamica di fruizione quanto un'esperienza del tutto soggettiva. Mentre il concetto di fruizione può implicare una passività da parte dello spettatore, l'etimologia della parola esperienza (dal greco *empeiria*, composta da *en* - all'interno - e *peira* - prova), implica l'idea di saggiare la realtà dal suo interno e pertiene, quindi, all'ambito della sperimentazione.

⁹⁸ Emblematica la corrispondenza con direttori e curatori, di cui presentiamo un esempio in regesto: scrivono a Panza Franz Meyer, direttore del Kunstmuseum, Frank Vischer, Presidente della Commissione delle Belle Arti. Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 11, Folder 1: Lettera di Franz Meyer e Frank Vischer a Giuseppe Panza, 3 aprile 1974, dattiloscritta.

⁹⁹ Il primo studio ad affrontare il tema del museo analizzando le modalità di fruizione del visitatore in rapporto ai criteri espositivi è quello di Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London and New York, Routledge, 1995. Tuttavia, partendo da una prospettiva sociologica, Duncan enfatizza la passività del visitatore includendola in un discorso sul rituale. Sulla scia di questo studio, ma con una prospettiva aperta ad indagare il ruolo attivo del visitatore si pone Julia Noordegraaf, *Strategies of Display: Museum Presentation in 19th and 20th Century Visual Culture*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; NAI Publishers, 2004.

Indagare l'esperienza del visitatore non è, tuttavia, un compito semplice. Come ha dimostrato Barbara J. Soren, le prove effettive del fatto che il museo sia in grado di veicolare un'esperienza trasformativa nel visitatore sono tutt'altro che evidenti.¹⁰⁰

A seguito dell'apertura al pubblico con la donazione al FAI, questo territorio d'indagine avrebbe già potuto e potrebbe essere in futuro più attentamente perlustrato. Si potrebbero ripercorrere, in un apposito spazio espositivo della villa, le principali tappe di questa storia dell'esperienza, attraverso lettere, documenti e fotografie che illustrino le evoluzioni nella presentazione dell'arte nelle sue interazioni con i visitatori.

Per il momento, bisognerà rivolgersi all'esposizione curata e controllata da Panza nello spazio del museo, nel quale ha inteso riproporre i criteri espositivi sperimentati in villa, al fine di verificare se «dalla messinscena di una collezione la strada porta al problema della messinscena di una mostra.»¹⁰¹

¹⁰⁰ Barbara J. Soren, *Museum Experiences that Change Visitors*, "Museum Management and Curatorship", 24, no. 3 (2009), pp. 233-251.

¹⁰¹ Jean-Christophe Ammann, *Im Raum inszeniert. Wie soll zeitgenössische Kunst präsentiert werden?*, "Basler Zeitung", Samstag 25. Januar 1975, p. IV.

REGESTO DOCUMENTARIO

1. Documenti d'archivio

- Giuseppe Panza, *Luce artificiale notte - Buttress. Luce artificiale notte - Kline-Dogon-Fautrier*, senza data [primi anni '60], inchiostro su carta, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Archivio fotografico. Provini B/W + Neg. (Tav. III).

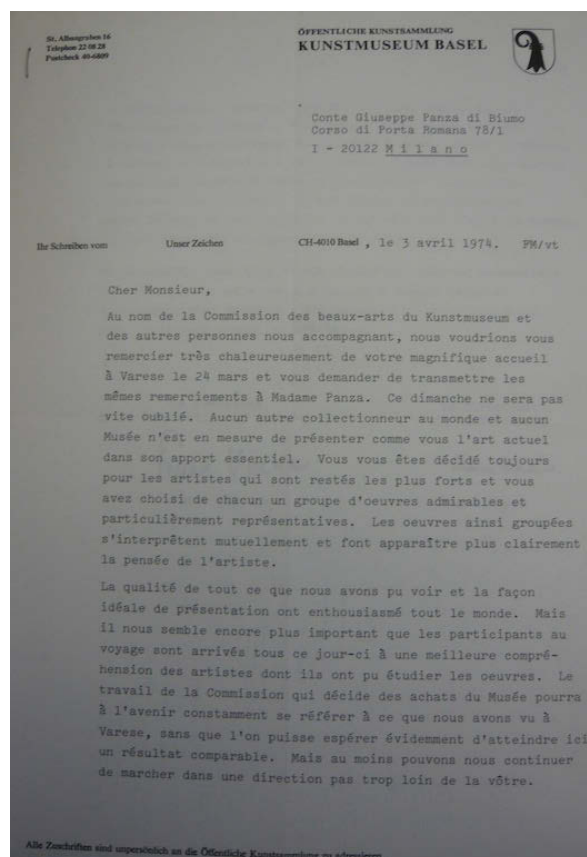
Reperito tra le fotografie scattate dal collezionista, questo appunto contiene la misurazione dei tempi di posa e della messa a fuoco di due gruppi di opere nella medesima condizione di luce. Nel primo caso, lo studio riguarda l'opera *Buttress* (1956) di Franz Kline, nel secondo l'ambiente costituito da *Tower* (1953) di Kline, *Remains* (1946) di Jean Fautrier e la scultura Dogon (Regione di Bandiagara, Mali).

Luce artificiale notte - Buttress				Luce artificiale Notte - Kline Dogon Fautrier - H P 4			
HP4	I	Scale 8:2 - + 1/2	1.56	I	Scale 0.8 - + 15"	f 22	foco 0
	II	" " - " "	4	II	" " " 10"	"	"
	III	" " - T "	8	III	" " " 20"	"	"
	IV	" " - + 1"	1.8	IV	" " " 15"	"	foco ∞
	V	" " - + 1"	5.6 1/2	V	" " " 20"	"	quello più
	VI	" " - + 1"	11	VI	" " " 20"	"	"
	VII	" " - + 8"	22	Dogon Hoop			
	VIII	" " - + 6"	22	VII	Scale 7:30 - " 20"	f 22	foco ∞
	IX	" " - + 10"	22	VIII	" " " 30"	"	"
	X	" " - + 12"	22	IX	" " " 45"	"	"
	XI	" " - + 15"	22	X	" " " 20"	"	f. su Dogon
	XII	" " - + 4"	22	XI	" " " 15"	"	"
				XII	" " " 25"	"	"

tutta a fuoco uguale

- Lettera di Franz Meyer e Frank Vischer a Giuseppe Panza, 3 aprile 1974, dattiloscritta, Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library, *Giuseppe Panza papers*, 1956-1990, Series I. General files, Box 11, Folder 1. D'ora in poi: Getty Research Institute, *GPP*. (Tav. IV). Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

La lettera documenta la visita a Villa Panza di Meyer, direttore del Kunstmuseum di Basilea, e Vischer, presidente della Commissione di Belle Arti della medesima città. I due curatori ricevono una profonda impressione dalla presentazione e dalla qualità delle opere, tanto da ritenere la collezione un punto di riferimento per il futuro indirizzo del museo in fatto di acquisizioni. Il documento testimonia un interesse delle istituzioni per il progetto *Environmental Art Museum*.¹⁰²



¹⁰² Giuseppe Panza, *Environmental Art Museum*, "Data", 4, n. 12 (estate 1974), pp. 28-33.

3/4/1974

A part cela nous pensons toujours à l'idée magnifique du "Environmental Museum". Vous nous avez confirmé que vous aimeriez particulièrement le réaliser à Bâle. Après la visite à Varese la discussion a naturellement repris chez nous autour de quelques nouvelles idées de réalisation. Nous voulons consacrer à cette discussion une séance de la Commission après Pâques, et nous espérons de pouvoir peut-être à ce moment-là vous soumettre quelques premiers résultats.

En attendant, nous vous prions encore une fois de transmettre nos hommages et notre reconnaissance à Madame Panza et d'accepter, cher Monsieur, l'expression de notre gratitude pour la journée inoubliable à Varese.

Le Président
de la Commission des beaux-arts:

Frank Vischer

Frank Vischer

Le Directeur
du Kunstmuseum:

Franz Meyer

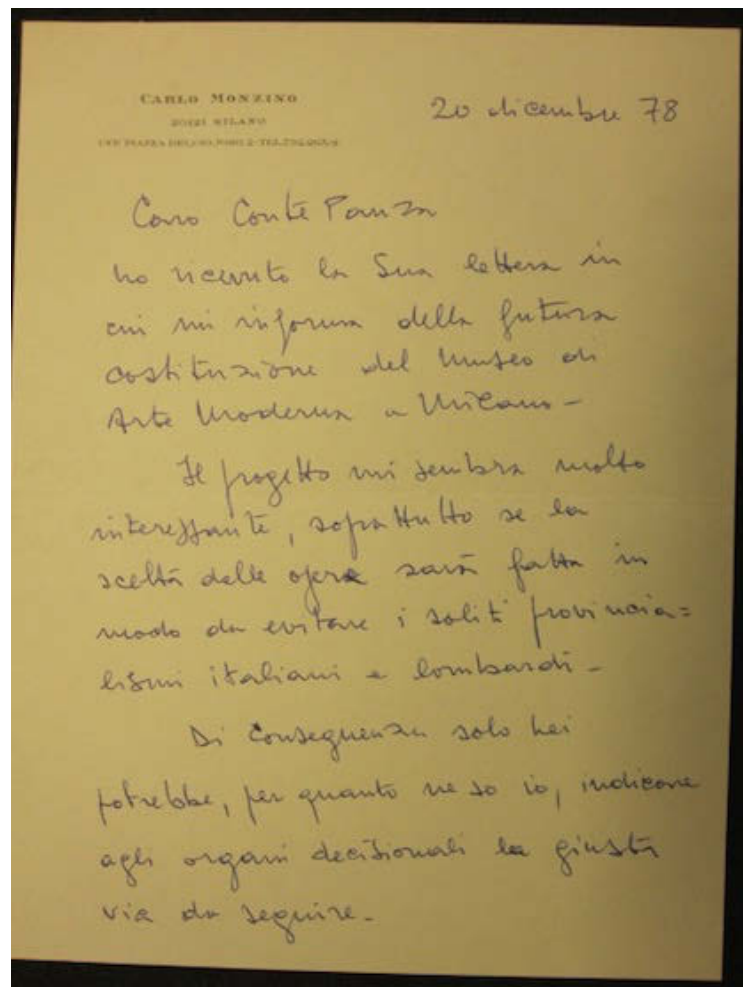
Franz Meyer

- Lettera di Giuseppe Panza ad Alberto Burri, 27 novembre 1978, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 62, Folder 1.
- Lettera di Giuseppe Panza a Claude Bernard, 12 dicembre 1978, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 62, Folder 1.

Le due lettere fanno riferimento al progetto elaborato da Giuseppe Panza per un museo di arte contemporanea da realizzarsi a Palazzo Reale, Milano (1978-1982). Per tale progetto, mai realizzato, il collezionista elaborò una proposta che prevedeva il coinvolgimento di artisti italiani e internazionali. Nella prima lettera, Panza invita Alberto Burri ad aderire alla proposta con il prestito di alcuni esemplari della serie dei *Sacchi* degli anni '50. La risposta dell'artista non si trova tra le carte d'archivio, tuttavia Panza menziona al gallerista Claude Bernard l'avvenuta adesione da parte di Burri al progetto.

- Lettera di Carlo Monzino a Giuseppe Panza, 20 dicembre 1978, manoscritta, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 62, Folder 1. (Tav. V). Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

Intendendo inserire le arti extraeuropee nel progetto di museo per Palazzo Reale, Giuseppe Panza informò il collezionista Carlo Monzino della proposta, invitandolo a contribuire con il potenziale prestito di opere della sua prestigiosa collezione di arti africane e pre-colombiane. Per quanto riguarda le arti extraeuropee, secondo i documenti d'archivio reperiti, Monzino risultò l'unico collezionista coinvolto nel progetto.



Io sono in partenza per l'oriente
ma penso di tornare alla fine
di gennaio e, appena in Europa,
mi metterò in contatto con lei
per avere altre informazioni.

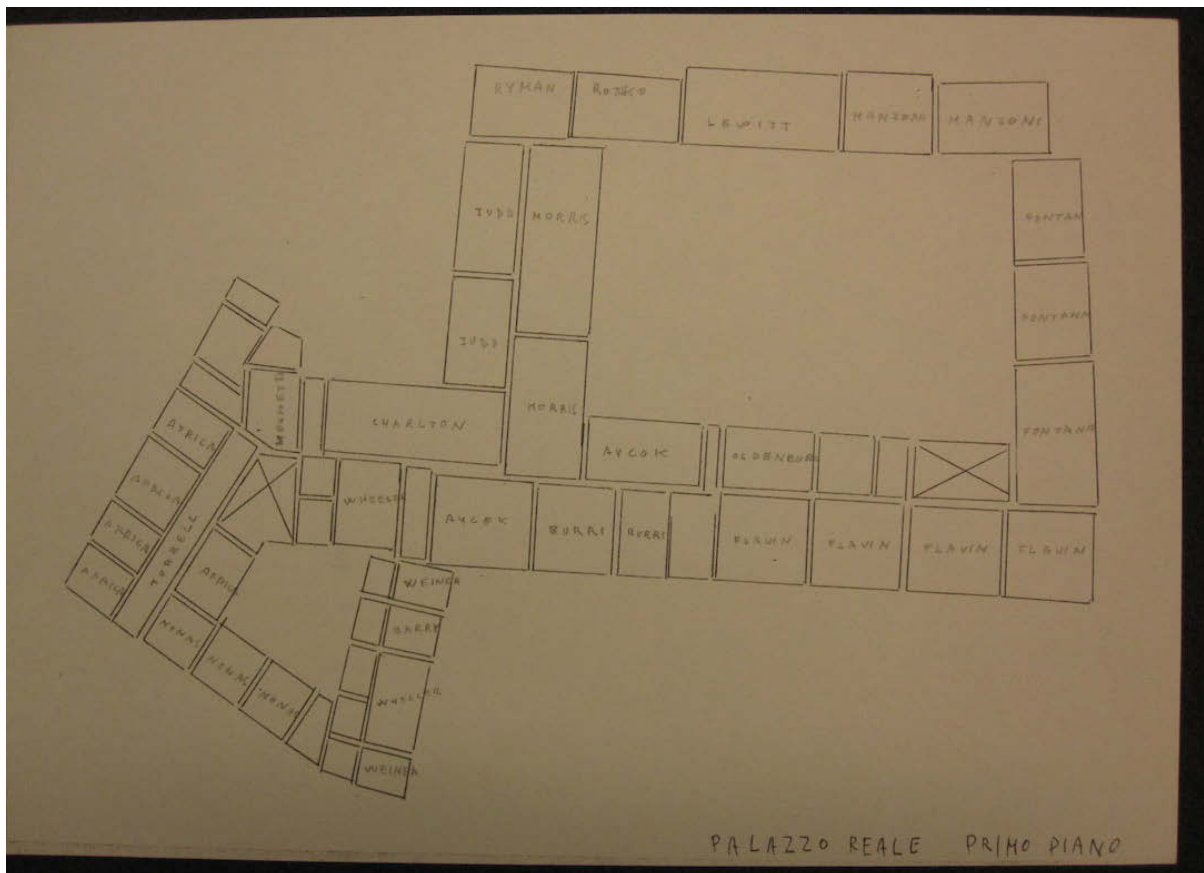
Scusi di aver pensato a
me, anche se un mio eventuale
contributo non potrà che essere
molto modesto rispetto al Suo

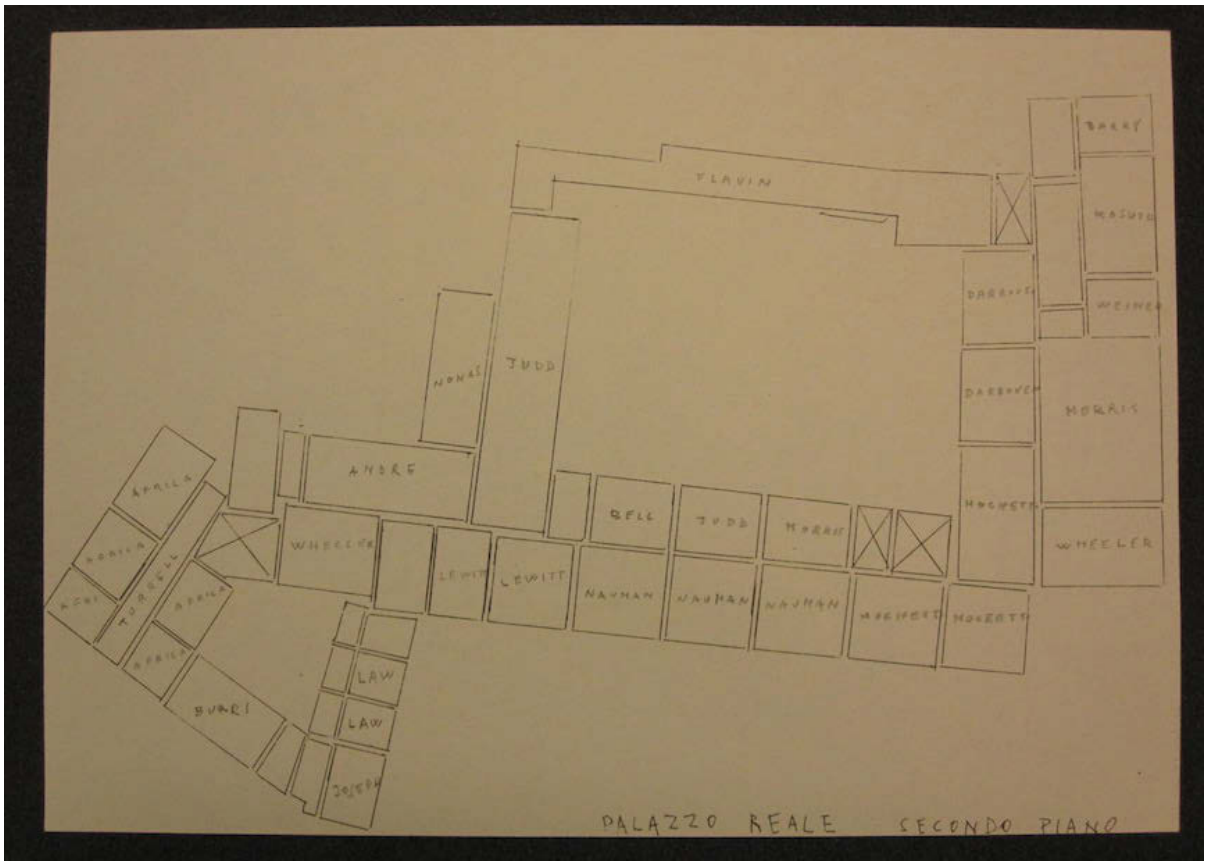
Cordialmente

Carli Monzi

- Giuseppe Panza, disegni di allestimento, Palazzo Reale, Milano, senza data, pianta d'architettura in fotocopia con nomi degli artisti manoscritti, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 62, Folder 1. (Tav. VI-VII). Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

I disegni di allestimento evidenziano l'inclusione delle arti africane nel progetto per il museo di Palazzo Reale su entrambi i piani dell'edificio. Oltre alle opere di artisti in collezione, che sarebbero state concesse in prestito, Panza incluse Lucio Fontana, Piero Manzoni e Alice Aycock le cui opere intendeva richiedere a collezionisti privati e artisti.





PALAZZO REALE SECONDO PIANO

- Lettera di Carlo Ludovico Ragghianti a Giuseppe Panza, 5 giugno 1980, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 62, Folder 1.
- Lettera di Giuseppe Panza a Carlo Ludovico Ragghianti, 21 giugno 1980, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 62, Folder 1.

Le due lettere testimoniano i rapporti intercorsi a questa data tra Panza e Ragghianti in merito alle arti extraeuropee. Lo studioso invita Panza a partecipare all'istituzione del Centro Studi di Arte Africana nell'ambito dell'Università Internazionale dell'Arte di Firenze. Panza rimarrà socio del Centro fino al 1990.

- Giuseppe Panza, schizzo di allestimento, Villa Panza, 1980. Environmental Art Museum, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 34 EN-ES, Folder 4.

I due schizzi riguardano la potenziale sistemazione delle opere in collezione a Villa Panza. Nel 1980, in concomitanza con le trattative istituite con l'azienda autonoma di soggiorno e il Consiglio Provinciale di Varese, il collezionista si dedica ad alcune elaborazioni progettuali per adibire la villa a museo.

- Giuseppe Panza, *Il trascendente come componente dell'arte moderna*, testo dell'intervento al meeting di Rimini di Comunione e Liberazione, 25 agosto 1981, Getty Research Institute, *GPP*, Series III. Writings, Box 163.

Questo scritto ripercorre il tema del trascendente nell'arte dal 1962 al 1980, dalla *Minimal Art* fino al movimento denominato *Light and Space*. Si tratta di un contributo significativo per comprendere l'approccio all'arte del collezionista in quanto l'analisi delle ricerche artistiche è condotta con una prospettiva volta a convogliare arte, scienza e spiritualità.

- *Inventario mobili - oggetti di provenienza Litta, oggetti di provenienza Panza. Donazione Giuseppe Panza di Biumo - Fondo per l'Ambiente Italiano, 1995, Mendrisio, Archivio Panza Collection.*
- *Inventario 21 Opere di Primitivi. Donazione Giuseppe Panza di Biumo - Fondo per l'Ambiente Italiano, 1995, Mendrisio, Archivio Panza Collection.*

Gli inventari furono redatti in vista della donazione al FAI di villa Panza, delle opere d'arte, degli oggetti e della mobilia in essa contenuti. Si rimanda al registro del capitolo I per il numero degli oggetti e l'elenco degli artisti le cui opere sono oggi di proprietà del FAI.

Capitolo III

Il collezionista curatore: i progetti museali e i disegni di allestimento di Giuseppe Panza

INTRODUZIONE

Le musée idéal est [...] sans doute le musée de la recherche, car la connaissance de l'art c'est essentiellement la recherche. Comprendre la création passe par la recherche la plus belle du monde. Mais d'après mon expérience, je suis presque sûr que ce musée n'existera jamais; quand on propose aux musées les oeuvres qui sont encore dans l'ambiance de la recherche, on les refuse, parce qu'on ne croit pas à la recherche.

La recherche est toujours quelque chose dont on ne connaît pas encore la qualité ou la valeur. C'est seulement lorsque le jugement positif se répand à un grand nombre de personnes qu'il est possible de réaliser le musée de l'art contemporain qui cependant n'est plus réservé à un art contemporain: c'est déjà de l'histoire. Malheureusement, c'est un problème auquel je ne vois pas de solution.¹

Questo brano esprime una tensione di fondo che percorre tutta l'attività di Giuseppe Panza: la dicotomia tra nuove ricerche artistiche e fruizione pubblica delle medesime; l'arte del presente persegue il proposito di un ingresso nel museo, ma quando riesce a entrarvi è immessa nel meccanismo della storia. Dal collezionare opere di artisti emergenti fino al

¹ Giuseppe Panza, *L'importance sociale et économique des musées d'arte contemporain*, in Denys Zacharopoulos (ed.), *Le présent de l'art dans le monde contemporain, actes du colloque de Genève*, Centre d'art contemporain, du 24 au 25 octobre 1987, Genève, Centre d'art contemporain, 1989, pp. 19-34, qui p. 58.

progettare musei e allestimenti, Panza pone al centro delle sue sperimentazioni la possibilità per il pubblico di avere un'informazione sulle investigazioni artistiche della contemporaneità.

Al pari del museo ideale, il collezionismo è in primo luogo una ricerca. Le implicazioni sottese a questo tipo di attività nella sfera della fruizione pubblica dell'arte, si traducono nella compresenza in un'unica personalità di diverse professionalità: dal collezionista al curatore, dal critico al committente.

I progetti per musei e allestimenti enfatizzano il ruolo curatoriale di Panza, dalla dimensione inizialmente privata della Villa di Biumo sino all'istituzionalizzazione della collezione. In questo capitolo indagheremo tale aspetto, in quanto consente non soltanto di rilevare un coinvolgimento in tutte le fasi operative di mostre e acquisizioni della collezione, ma permette anche di enfatizzare il processo interpretativo sull'arte e sulla sua esposizione in rapporto all'attività di curatela. Se quella proposta negli spazi di Villa Panza è l'idea costante di veicolare attraverso il *display* un'esperienza trasformativa sul visitatore, si tratterà di verificare in quale maniera tale esperienza venga elaborata e sviluppata nello spazio pubblico.

Il ruolo curatoriale svolto da Panza è chiaramente connesso a un determinato concetto di museo, un museo storico, in cui al criterio della narrazione e della presentazione cronologica delle opere si sostituisce la nozione di "museo dell'esperienza". Questo processo è messo in atto attraverso un *display* monografico e una calibrata orchestrazione dello spazio espositivo. Per delineare tale riconfigurazione del rapporto tra opera e fruitore, abbiamo scelto di analizzare alcuni casi di studio relativi alla prima attività del collezionista in ambito museale che consentono di stabilire una connessione con la sua attività più recente.

Il processo di istituzionalizzazione dell'arte contemporanea, evoluzione complessa e determinata dalla necessità di una distanza storica dal presente, s'intreccia con quello della sua musealizzazione. Quest'ultima risulta l'elemento centrale dell'analisi in quanto consente di indagare i criteri espositivi del collezionista nel contesto culturale in cui ha operato. Si tratta, pertanto, di due elementi strettamente connessi, come ben dimostra l'analisi del documento inedito che presentiamo sul *display* della collezione Panza.

Nel delineare il contesto culturale è emersa la dimensione globale della collezione e dell'approccio del collezionista. Da questo punto di vista, ci si è resi conto della convergenza tra strategie del collezionismo e della presentazione dell'arte che ha determinato una diffusione dei criteri espositivi di Panza presso alcune delle istituzioni con cui ha collaborato e a un livello ben più esteso.

Negli anni '70 il collezionista interruppe l'attività di acquisto per dedicarsi ai progetti per musei e allestimenti con il proposito di evitare la dispersione della collezione e di trovare un'appropriata collocazione alle numerose opere (nel 1976 erano circa 800). Il complesso di progetti, effettivamente realizzati oppure rimasti sulla carta, consente di evidenziare le modalità operative del collezionista. Costui procede all'esecuzione di disegni d'installazione a mano su carta a quadretti e riporta l'allestimento sulla pianta architettonica, indicando le opere con i numeri d'inventario.² I suoi disegni, divenuti ormai leggendari per i curatori con i quali ha collaborato, accompagnano dagli inizi i progetti di Panza e nella loro precisione chiariscono non soltanto i criteri di distribuzione delle opere nello spazio, ma anche la sequenza e l'eventuale interrelazione tra un ambiente e il successivo.³

I disegni di allestimento si caratterizzano per l'essenzialità del tratto grafico, nonostante il loro autore non rinunci in taluni casi a fornire dettagli sulle singole opere. Evidenziano, inoltre, la capacità di visualizzare lo spazio espositivo configurandolo in maniera immediata, mentre mostrano un occhio allenato per le proporzioni, dal quale deriva una composizione piuttosto precisa dell'opera nello spazio. Quest'ultima caratteristica è confermata dall'assenza, tra i documenti d'archivio, di prototipi o *maquette* comunemente utilizzati dai

² I numeri d'inventario delle opere in collezione costituiscono la base archivistica e la costante della raccolta. Sin dai primi acquisti, Giuseppe Panza, e in seguito i suoi familiari che si sono occupati dell'archivio, ha assegnato a ciascuna opera l'iniziale del nome dell'artista e il numero progressivo di acquisizione del lavoro. Ad esempio, *Varese Corridor* (1976) di Dan Flavin è inventariato come DF 19.

³ Nel 2005 Giuseppe Panza fu insignito del dottorato *honoris causa* in Architettura dall'Accademia di Mendrisio - Università della Svizzera italiana. Benché molto importanti per la storia della collezione, i suoi disegni di allestimento sono raramente pubblicati. Tra le eccezioni, si annoverano: *The Panza Collection: An Experience of Color and Light*, exhibition cat. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, November 16, 2007 - February 24, 2008, Buffalo, The Buffalo Fine Arts Academy, 2007; Julia Brown (ed.), *The Museum of Contemporary Art. The Panza Collection*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, February 13 - September 29, 1985, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1985; *This Is Not to Be Looked at: Highlights from the Permanent Collection of the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, February 10 - May 19, 2008, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2008.

curatori in fase di allestimento. Se ne può dedurre che il collezionista fosse solito passare direttamente dalla fase ideativa a quella sperimentale nell'ambiente espositivo. Infatti, dall'analisi dei progetti realizzati emerge che la differenza intercorsa tra il primo e il secondo stadio è ridotta al minimo.

I progetti museali riflettono una concezione purista dell'architettura che sostituisce al rigoroso criterio modernista del *White Cube* una personale rielaborazione della neutralità dello spazio, direttamente correlata alle esigenze espositive della ricerca artistica contemporanea, principalmente *Minimal Art*, Arte Concettuale e Arte Ambientale. D'altra parte, i piani evidenziano una pratica progettuale che trova un'assonanza con le coeve sperimentazioni degli artisti sullo spazio e l'ambiente, si pensi in particolare a James Turrell e Robert Irwin, mentre impronta la stessa attività collezionistica. L'enfasi posta dalla prassi artistica sulla fase ideativa concorre a determinare i suoi acquisti di disegni su carta e progetti, la cui possibilità di trasformarsi in opere è demandata proprio al collezionista.

Nel capitolo successivo verranno analizzate le implicazioni di questo *modus operandi* sui concetti di autorialità e di fabbricazione, componenti ontologiche per eccellenza di questo momento della ricerca artistica. Abbiamo scelto di indagare anche i progetti espositivi non eseguiti proprio perché, nel periodo storico in cui sono stati concepiti, lo scarto tra progettualità ed esecuzione non determina una minore rilevanza qualitativa del progetto sulla sua effettiva realizzazione. Gli intrecci tra pratica artistica, attività curatoriale e collezionistica determinano a più riprese la formazione dei criteri del collezionista sulla presentazione delle opere, come questo percorso intorno a tre nuclei tematici principali intende dimostrare.

III. 1. UN *WHITE CUBE* VISIONARIO: NUOVI MUSEI E AMBIENTI

La preferenza di Giuseppe Panza per un contenitore neutro è la caratteristica principale dei suoi interventi nello spazio espositivo. Tale prerogativa lo conduce a un processo di decostruzione del contenitore a partire dall'opera d'arte. Questa elaborazione teorico-pratica sul *display* non implica, tuttavia, l'applicazione pedissequa del modello museale e architettonico del *White Cube* di origine modernista. Il progetto per un *Environmental Art Museum* e quello attuato a Basilea fanno emergere soluzioni di adeguamento alle specifiche caratteristiche dello spazio, mentre testimoniano la ricerca di caratteristiche comuni da perseguire nell'ambiente espositivo.

La convergenza con la cultura del Modernismo si risolve principalmente sul piano di una lettura evolucionistica dell'arte e della storia dell'arte, tuttavia non va intesa come riproposizione di quel paradigma espositivo nella relazione dell'opera d'arte con lo spazio museale. Come hanno evidenziato gli studi sul Modernismo, in tale congiuntura storica si afferma il *topos* dell'opera d'arte autoreferenziale, disposta in un contesto caratterizzato dalla presunta neutralità delle pareti bianche e dalla minimizzata presenza di oggetti, secondo la canonizzazione del modello che ne fece il direttore del MoMA, Alfred H. Barr.

In ambito modernista, la nuova concezione dell'arte si riflette sulle modalità espositive:

With the new, Modern vision of art as a self-sufficient entity, rather than as a functional, religious object, an illusion of reality, or a decoration, came the tendency to isolate it in so-called neutral spaces, removed from everyday life.⁴

La qualità atemporale dell'opera viene sancita attraverso uno «script of the transparent museum», concetto brillantemente teorizzato da Julia Noordegraaf in merito alla presentazione delle opere nei musei funzionalisti del secondo dopoguerra:

The post-war script of museum presentation can be characterized as a strategy of effacement and simultaneous self-negation. Everything that used to remind visitors of them being in a museum - monumental architecture,

⁴ Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York, Monacelli Press, 2005, p. 23.

decoration, furniture - had to go, leaving the museum practically transparent. In addition, all clues as to how to interpret the works of art were removed. [...]. The 'transparent' presentation gave the art works a unique and timeless appearance, for with the decorations gone all references to the past had gone too.⁵

In questo processo di “dematerializzazione” del museo si ritrovano le radici storiche del concetto di spazio “interiorizzato” perseguito da Panza nella teoria e nella pratica progettuale. Per quanto storicamente debitrice a questa visione, l’opera, nella concezione espositiva del collezionista, non svolge una funzione autoreferenziale ma interagisce con lo spazio che la circonda, condizionandolo e venendone condizionata. Pertanto essa non deve essere decontestualizzata, ma stabilire un rapporto simbiotico con l’ambiente architettonico.

Ciò non esclude, come vedremo, una relazione con gli edifici storici che consente anch’essa di enfatizzare l’aura e l’energia dell’opera. I criteri e le strategie espositive del collezionista si sviluppano in un momento storico fortemente contrassegnato sia dal concetto di *site-specificity* che dall’emergere dell’Arte Fenomenica, sensibile agli elementi immateriali e trasformativi dell’esperienza artistica. Entrambi questi sviluppi dell’arte del XX secolo, a nostro giudizio, devono essere tenuti presenti in una valutazione sul paradigma di Panza in merito al *display*, contribuendo al superamento della visione unidirezionale di stampo modernista.

Come emerge dai progetti museali, la funzione passiva del contenitore è determinata e resa necessaria dal fatto che l’opera è *anche* la sua presentazione. Inoltre, emerge che lo spazio deve relazionarsi all’opera in virtù delle sue stesse caratteristiche. Il passaggio decisivo, rispetto ai criteri espositivi dei musei del Modernismo e in quelli dell’architettura funzionalista del dopoguerra, appare la ridefinizione del contenitore a partire dall’opera d’arte, sia che si tratti di un luogo storico-monumentale che di un edificio industriale.⁶

Da questo punto di vista, la posizione di Panza trova rispondenza con la poetica di fondo dell’arte minimalista americana sulla relazione imprescindibile dell’opera con lo spazio e collima, nonostante le note divergenze sulla fabbricazione delle sculture, con quella di

⁵ Julia Noordegraaf, *Strategies of Display: Museum Presentation in 19th and 20th Century Visual Culture*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; NAI Publishers, 2004, p. 161.

⁶ Si pensi in particolare all’esempio costituito da Mies van der Rohe alla Neue Nationalgalerie di Berlino (1968).

Donald Judd. Tale assonanza si riscontra specialmente nelle concezioni dell'artista americano in merito allo spazio espositivo attuate presso la Chinati Foundation di Marfa in Texas, un complesso di ex edifici militari convertiti in museo aperto al pubblico dal 1986.⁷

Come osserva Karsten Schubert:

L'insistenza di Judd sul concetto di spazio in sé - che non deve essere portatore di altri significati se non la sua stessa spazialità, ossia una sorta di spazio tautologico - può essere letta come strategia per sfuggire al potere omologante del museo.

Difatti, l'autore aggiunge:

Per Judd, lo spazio doveva funzionare soprattutto in quanto spazio. Doveva essere neutro [...] e secondo il suo pensiero questo risultato si otteneva al meglio adattando edifici che già c'erano.⁸

Si tratta di caratteristiche affini all'approccio del collezionista rispetto agli edifici preesistenti. Tuttavia, si riscontra una differenza sostanziale rispetto alla visione dell'artista. Laddove Judd concepisce il suo "museo ideale" in diretta relazione con gli spazi immensi degli altipiani desertici del West Texas, Panza intende trasmettere al visitatore l'esperienza del deserto nella dimensione civica del museo e dello spazio espositivo storicamente connotato. Di conseguenza, «se è vero che l'esperienza della collezione ha simbolicamente qualcosa a che vedere con quella del deserto,»⁹ Panza opera da umanista, nel tentativo di conciliare l'esperienza introspettiva e conoscitiva dell'arte (che corrisponde all'ascetismo della cultura del deserto) con la dimensione storica, per quanto questa possa essere percepita dall'uomo contemporaneo come frammentaria. Il tentativo è quindi la ricostruzione di una totalità perduta.

⁷ Per la storia della fondazione si rimanda a: Marianne Stockebrand, *Chinati: The Vision of Donald Judd*, Marfa (Tex); New Haven, Chinati Foundation; Yale University Press, 2010.

⁸ Karsten Schubert, *Museo. Storia di un'idea. Dalla rivoluzione francese a oggi*, Milano, Il Saggiatore, 2004 (ed. orig. *The Curator's Egg*, London, One-Off Press, 2000), pp. 101, 102.

⁹ *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti. Conversazione con Philippe Ungar*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2012, p. 166.

Accanto a questo aspetto, emerge l'idea di un'esperienza fisica dell'arte in evidente relazione con le indagini degli artisti che interessarono Panza a partire dagli anni '70. Siamo nel 1972 quando Bruce Kurtz, in un'intervista al collezionista, osserva acutamente: «You seem to be interested in the *physical world* and the *imaginative ways* artists have invented to deal with it»¹⁰; difatti Panza stava interessandosi alle investigazioni sulla corporeità in relazione allo spazio nelle opere di Bruce Nauman e alle indagini percettive di Irwin. Sono proprio questi gli anni in cui elaborerà una personale riflessione sull'Arte Ambientale con l'*Environmental Art Museum*.

1. 1. Il museo come ambiente: *The Environmental Art Museum*

Les musées, comme je les conçois, sont les lieux où des hommes peuvent vivre et peuvent avoir une vision synthétique de la vie réelle. [...] L'espace et l'architecture en seront organisés suivant les indications que je donne aux architectes. Et l'installation des oeuvres d'art sera conçue par moi-même, parce que je trouve essentiel que ce lieu soit vraiment quelque chose de différent des musées habituel. Quand on va voir des musées d'art contemporain, on a l'impression d'être au marché des arts; des oeuvres différentes se choquent entre elles et s'annulent par les qualités opposées qu'elles ont. Tandis que pour comprendre vraiment la qualité d'une oeuvre d'art, il faut l'isoler; il faut la placer dans un espace neutre, dans un espace homogène où il n'y a pas des éléments contrastant.¹¹

Nel 1974 fu pubblicata sulla rivista di arte contemporanea "Data", diretta da Tommaso Trini, una proposta museale inedita e destinata a diffondersi presso i principali museo del mondo (Tav. VIII). Artefice ne fu Giuseppe Panza il quale, in qualità di collezionista, presentò per la prima volta la sua idea di museo dell'Arte Ambientale da realizzarsi con i progetti e le opere della collezione installati soltanto in minima parte nella villa di Varese. La

¹⁰ Bruce Kurtz, *Interview with Giuseppe Panza di Biumo*, "Arts Magazine", New York, 46, n. 5 (March 1972), pp. 40-43, qui p. 43. Corsivo dell'autrice.

¹¹ Giuseppe Panza in Hervé Fischer, *Entretien Hervé Fischer - Giuseppe Panza à Milan (Italie) février 1976*, "Parachute", 7 (Été 1977), pp. 25-29, qui pp. 28-29.

proposta s'inserisce nell'ambito delle investigazioni sui musei che il collezionista andava compiendo dagli inizi degli anni '70, con la finalità di trovare un'istituzione che potesse conservare le 80 opere della prima parte della collezione, in seguito confluite al MOCA di Los Angeles. Gli spazi di Varese erano ormai insufficienti per ospitare l'arte recentemente acquistata.

Si tratta di una proposta sperimentale e tuttavia concreta: un edificio da realizzarsi su tre piani con un ingombro massimo calcolato in 5.299 mq (Tav. IX). L'*Environmental Art Museum* fu concepito come potenziale ampliamento di strutture museali preesistenti oppure come museo da realizzarsi *ex novo*. Tale progetto fu principalmente motivato dalla necessità di ideare uno spazio museale apposito per le opere di grandi dimensioni, una nuova ricerca artistica verso la quale i musei del momento raramente si rivolgevano, sia in termini di acquisizioni museali sia di esposizioni temporanee. Per questo motivo, la proposta assunse una diffusione globale, come testimoniano i carteggi conservati presso il Getty Research Institute che consentono di ricostruire il contesto culturale e l'estesa rete di relazioni che il collezionista promosse allo scopo di esporre una collezione ormai giudicata matura per la fruizione pubblica.

Al centro del progetto si trova la relazione tra opera e ambiente investigata da *Minimal Art* e *Arte Ambientale*. Ciononostante, Panza incluse anche alcuni artisti dell'*Arte Concettuale*. Analizzando il disegno di allestimento, schematico ma preciso in quanto a suddivisione degli spazi, scelta degli artisti e dimensioni delle opere, emerge una definizione allargata di *Arte Ambientale*, non esclusivamente ricondotta alle tendenze denominate dalla critica statunitense *Light & Space*. Possiamo affermare che il progetto riguarda sia un museo dell'*Arte Ambientale* che l'idea di un museo ambientale *tour court*. Nel testo a corredo della pianta, Panza enfatizzò la necessità di reperire uno spazio omogeneo per le recenti tendenze dell'arte americana, incentrate sulle grandi dimensioni, in quanto «[...] lo spazio circostante determina la fruibilità intellettuale di ciò che vi si colloca.»¹²

Le considerevoli dimensioni delle opere comportano, secondo la prospettiva del collezionista, un allargamento del campo visivo allo spazio circostante, per tale motivo gli

¹² Giuseppe Panza di Biumo, *Environmental Art Museum*, "Data", 4, n. 12 (estate 1974), pp. 28-33, qui p. 30.

elementi estranei al rapporto, da privilegiare, tra opera e spettatore devono essere eliminati. In linea con le problematiche sulla fruizione sollevate dagli artisti della *Minimal Art*, e da Donald Judd in particolare, Panza evidenziò l'esigenza di stimolare una concentrazione della visione.¹³ A suo giudizio, i musei sono raramente in grado di veicolare questa comprensione psicofisica dell'arte. In primo luogo, perché sono necessari ampi spazi per fruire correttamente le caratteristiche delle opere, che richiedono un approccio intuitivo da parte dello spettatore. In secondo luogo, se l'edificio ha velleità pseudo-artistiche viene a mancare la funzione stessa del museo. A ben guardare la pianta proposta, infatti, il principio basilare di tutto il progetto è la creazione di una struttura estremamente semplificata nella suddivisione degli spazi interni nei quali ogni stanza è dedicata a ciascun artista.

Si tratta di una struttura evidentemente riduzionista, ma la cui essenzialità non può andare nella direzione indicata dalla berlinese Neue Nationalgalerie di Mies van der Rohe, inaugurata sette anni prima. Benché non si menzioni alcun caso specifico di contenitore che prevale sul contenuto, non è da escludersi che il bersaglio della sua critica fosse questo edificio, primo museo in Europa a eliminare ogni connotazione storica, ma al contempo fortemente condizionante nella fruizione delle opere. Le ampie vetrate e l'assenza di pause tra un'opera e l'altra non potevano evidentemente concordare con l'esperienza intima e personalizzata che il collezionista propose in questo come in altri progetti.

Conversando con Pierre Restany negli anni '90, dichiarò in merito agli architetti che avrebbero potuto realizzare un "contenitore" per la collezione:

Questa scatola ideale me la potrebbe fare Frank Gehry perché sa rispettare la neutralità degli spazi interni, si sbizzarrisce all'esterno. Invece un Richard Meier no, e anche Mies van der Rohe della grande Halle della Nationalgalerie di Berlino non mi convince affatto.¹⁴

Nelle intenzioni del collezionista, la vera sfida consisteva nel costruire una relazione osmotica tra contenuto e contenitore. Nel progetto, il museo diveniva ambientale in quanto

¹³ Si veda: Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1975, dove queste considerazioni emergono chiaramente e in più parti del testo.

¹⁴ Pierre Restany, *Giuseppe Panza di Biumo: come mostrare l'arte*, "Domus", 747 (marzo 1993), pp. 14-16, qui p. 14.

inclusivo di una serie di ricerche artistiche che ripensano criticamente i rapporti spaziali. Di conseguenza, Panza propose una lettura dell'arte *Minimal* e Concettuale sotto forma di ambienti. In aggiunta alla definizione di *Arte Ambientale* storicamente circoscritta all'arte prodotta a Los Angeles tra la fine degli anni '60 e '70, si trovano inclusi nella proposta esponenti della pittura minimalista e riduzionista come Robert Ryman. La suddivisione delle opere nei tre piani del museo avrebbe dovuto convogliare le diverse soluzioni di ricerca perseguite dagli artisti nei riguardi del rapporto con lo spazio.

Insieme a esponenti del Minimalismo, quali Dan Flavin e Donald Judd, il progetto comprendeva artisti tradizionalmente associati al movimento *Light & Space*. Inoltre, venivano presentate le ricerche sul linguaggio di Robert Barry, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner, nel tentativo di evidenziare le caratteristiche ambientali di alcune tendenze in seno al concettualismo (di Kosuth sono incluse le *Eight Investigations* e le *Definitions*).¹⁵

Un interessante elemento che potrebbe sollecitare un'indagine monografica sul progetto, è l'inclusione di due opere *site-specific* destinate alla villa di Biumo: *Varese Corridor* (1976) di Flavin e *Varese Scrim* di Robert Irwin, quest'ultima in *situ* dal 1973. È un fatto piuttosto significativo in quanto denota un atteggiamento flessibile rispetto al concetto di *site-specificity*, si tratta tuttavia di un approccio che Dan Flavin non condivideva. Come ha evidenziato James Meyer, Panza avrebbe chiesto nel 1980 all'artista di poter realizzare il *Varese Corridor* negli spazi della villa medicea di Poggio a Caiano, luogo da destinarsi a museo dell'arte ambientale.¹⁶

Panza però si vide opporre il rifiuto dell'assistente dell'artista poiché l'opera era stata creata appositamente per i rustici della villa e non adattabile ad altri spazi. Nel 1972, due anni prima del progetto pubblicato su "Data", Panza dichiarò a Bruce Kurtz: «I don't like to have works made on commission for a specific space.»¹⁷ Nonostante l'anno successivo avrebbe

¹⁵ Il progetto incluse i seguenti artisti, oltre ai già citati: Bruce Nauman, Jan Dibbets, Richard Serra, Robert Irwin, Michael Ascher, Richard Long, Brice Marden, Robert Mangold, Louis Cane, Alan Charlton, Lawrence Weiner, Maurizio Mochetti, Douglas Huebler, Robert Morris e Larry Bell.

¹⁶ Cfr. James Meyer, *The Minimal Unconscious*, "October", n. 130 (Fall 2009), pp. 141-176, qui p. 156. L'assistente di Dan Flavin, Helen Geary, scrisse a Panza il 30 settembre 1980: «Dan feels the corridor installation must remain in place at Varese. The work was designed specifically for that space and is, therefore, uniquely situated; it cannot be adapted to changed circumstances», p. 156.

¹⁷ Bruce Kurtz, *Interview...* cit., p. 43.

chiesto a Irwin di intervenire negli spazi della villa, Panza rimase legato a una visione poco ortodossa del *site-specificity*, riconducibile alla sua concezione piuttosto eterogenea di Arte Ambientale. Al contempo, l'accezione di significato conferita dal collezionista trova una rispondenza abbastanza puntuale con il concetto di *site-generated* (o *site-conditioned*) di Robert Irwin. Secondo la prassi dell'artista californiano, il luogo determina la configurazione del progetto che si rende di conseguenza adattabile ad altri siti.¹⁸

La proposta di Panza, all'indomani della pubblicazione, sollevò reazioni da parte di direttori e curatori di museo in merito agli aspetti teorici così come prettamente operativi.¹⁹ La più interessante tra queste può essere ritenuta quella di Jean-Christophe Ammann, direttore del Kunstmuseum di Lucerna, poiché direttamente connessa alle problematiche museali sollevate dalla nuova arte.²⁰ Nell'articolo intitolato *Messinscena Ambientale. Come va presentata l'arte contemporanea?* Ammann mise al centro delle sue argomentazioni la questione dei criteri espositivi, rilanciando una controproposta.²¹

Dichiarando che nessun museo sarebbe stato in grado di accogliere il progetto in ragione delle limitazioni di spazio disponibile, il curatore aprì a una questione di primaria importanza per la relazione tra mecenatismo e arte prodotta negli anni '60: la crescente affermazione

¹⁸ Ammette Irwin: «By the seventies, people like Bob Morris were beginning to talk about 'site-specific' art: that is, they would visit a site and tailor their proposal to the particular character of the site; but it was still very much their ideas overlaid onto this particular new site; or perhaps, phrased differently, their ideas in the version allowed by this site. What I'm moving toward in my recent work is something I would call, by contrast, 'site-generated.' The site in its absolute particularity dictates to me the possibilities of response.» In Lawrence Weschler, *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1982, pp. 194-195. Si rimanda anche a: Robert Irwin, *Notes Toward a Conditional Art*, introduced and edited by Matthew Simms, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2011.

¹⁹ Ricordiamo che la Biennale del 1976, curata da Germano Celant, faceva ampio ricorso al *display* monografico per le sale dedicate agli ambienti nella ricerca contemporanea degli artisti: Blinki Palermo, Daniel Buren, Dan Graham, Joseph Beuys, Sol LeWitt, Mario Merz, Bruce Nauman, Jannis Kounellis, Vito Acconci, Robert Irwin, Maria Nordman, Dough Wheeler e Michael Asher. Germano Celant, *Ambiente/Arte: dal futurismo alla body art*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977.

²⁰ Curatore dalla prolifica attività, tra i primi ad occuparsi delle nuove ricerche tra gli anni '60 e '70, Jean Christophe Ammann lavorò a fianco di Harald Szeemann tra il 1967-68 alla Kunsthalle di Berna. Dal 1978 al 1988 diresse la Kunsthalle di Basilea.

²¹ Jean-Christophe Ammann, *Im Raum inszeniert. Wie soll zeitgenössische Kunst präsentiert werden?*, "Basler Zeitung", Samstag 25. Januar 1975, pp. III-IV. Panza aveva fatto tradurre l'articolo dal tedesco, ci avvaliamo di tale traduzione per le citazioni che seguono.

della mostra temporanea nel processo di ricezione pubblica di tali ricerche artistiche, motivata dalla mancanza di ambienti espositivi nei musei.

Si tratta di un aspetto che, come abbiamo evidenziato, costituiva un motivo di preoccupazione per Panza in quanto, oltre a rendere difficile la realizzazione dei progetti e la sistemazione delle opere, andava di fatto a incidere sull'educazione del pubblico verso la nuova arte. Secondo il curatore tedesco, il museo si trovava nell'impossibilità di poter fornire una panoramica esaustiva sull'arte prodotta nel presente. In una situazione siffatta, il ruolo di promotore dell'arte era demandato alla figura del collezionista, malgrado in quel periodo si riscontrassero pochi casi di mecenatismo europeo di arte americana contemporanea.

L'acquisizione tardiva da parte del museo è, tuttavia, soltanto uno degli elementi del problema. A questo si deve aggiungere, secondo Ammann, la difficoltà da parte del museo ad acquisire nuclei consistenti di opere di un medesimo artista, specialmente se si tratta di progetti sulla carta. Per favorire una panoramica sull'attività di un artista il curatore preferisce acquisire opere già realizzate piuttosto che elaborazioni progettuali. Considerata da una prospettiva storica, si tratta di un'argomentazione senz'altro realistica alla luce delle vicende relative all'acquisizione dei progetti della collezione Panza da parte del Guggenheim.

Ammann si chiese, affrontando uno degli aspetti più rilevanti della questione, se la presentazione monografica risponda effettivamente all'esigenza da parte del museo di informare il pubblico sul contemporaneo. A suo giudizio, l'esposizione tematica sarebbe da preferirsi in quanto immette le singole opere in un sistema artistico e di relazioni storico-critiche, che è pur sempre il modo in cui lo spettatore vi si relaziona.²² Alla tendenza estetico-formale del *display* della collezione privata, Ammann contrappose la visione curatoriale interpretativa. In effetti, tale concezione costituirà, per gli anni a venire, la linea predominante nella storia della curatela fino a quando l'artista, in veste di curatore, non

²² In realtà Ammann, mettendo la mostra tematica al centro del suo discorso sull'esposizione, non stava coniato una nuova formula espositiva in quanto Harald Szeemann con la curatela di Documenta 5 del 1972 dal titolo *Mitologie Individuali* canonizzava il paradigma della mostra tematica. Ammann aveva organizzato una sezione sull'iperrealismo americano proprio in questa edizione di Documenta.

rimetterà in discussione il sistema di conoscenze veicolato dalla cultura museale ufficiale.²³ A proporre un nuovo approccio allo studio dei musei sarà, negli anni '90, la *New Museology* attraverso un'analisi delle componenti socio-politiche del ruolo educativo del museo che andrà a influire anche sulla pratica curatoriale.²⁴

Nella sua disamina sulla situazione, Ammann non si soffermò a indagare il modo in cui la proposta operativa di Panza, che ben conosceva in quanto coinvolto anch'egli nel progetto di Basilea, intendeva istituire una relazione tra l'Arte Ambientale e il museo come ambiente. Riconoscendo genericamente che «nell'arte contemporanea il modo di presentare costituisce o può costituire parte del contenuto di un'opera», non approfondì in che misura una diversa caratterizzazione dello spazio possa contribuire a fornire una differente percezione delle opere, specialmente per quanto riguarda gli sviluppi del Minimalismo.

Considerata secondo questa prospettiva, l'elaborazione da parte di Panza della tipologia del *White Cube* per esporre l'arte americana s'inseriva in un'aspirazione a riportare la sintesi delle arti nello spazio espositivo. Secondo la sua linea interpretativa, l'arte americana ambientale si caratterizzava per una propria specificità culturale ponendosi, tuttavia, in una linea di continuità con l'arte antica e Rinascimentale in quanto perseguiva un'unità tra architettura, pittura e scultura. Riteniamo che questa riproposizione del concetto di sintesi delle arti nel museo contemporaneo, attraverso l'*Environmental Art Museum*, costituisca il motivo principale dell'enfasi conferita dal collezionista sull'esperienza fisica dello spettatore nella fruizione dell'opera.

Come abbiamo evidenziato nel secondo capitolo, Panza proponeva di esperire lo spazio espositivo attraverso visione e movimento, intese come due componenti indissociabili

²³ Naturalmente si tratta di una fase storico-culturale di cui stiamo a tutt'oggi sperimentando gli sviluppi. Tra gli esponenti principali e più interessanti di questa pratica artistico-curatoriali si annovera Fred Wilson, che a partire dalla storica mostra *Mining the Museum* del 1992 presso la Maryland Historical Society di Baltimora, utilizza il *display* come forma di svelamento delle contraddizioni del sistema museale contemporaneo. Doro Globus (ed.), *Fred Wilson: A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011. Sul tema dell'artista-curatore si rimanda al recente ricerca di: Ada Cattaneo, *L'artista curatore. Per una storia delle mostre curate da artisti da Jacques-Luis David a Thomas Demand*, tesi di dottorato, tutor: Prof. Xavier Barral i Altet, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2013.

²⁴ Come ha dimostrato Deirdre C. Stam, *The informed muse: The implications of 'the new museology' for museum practice*, "Museum Management and Curatorship", vol. 12, no. 3 (1993), pp. 267-283. Per una definizione della *New Museology* si rimanda al testo fondante di Peter Vergo, *The New Museology*, London, Reaktion Books Ltd, 1989.

nell'esperienza dell'arte. Al ruolo passivo dello spettatore, si andava a sostituire quello di co-agente nel processo di definizione dell'opera. Il collezionista, infatti, ha scritto:

Solo oggi si tenta di tornare a una sintesi di tutte le possibilità umane. L'artista che crea un'opera ambientale diventa pittore, scultore, architetto per dare ancora all'uomo una visione unitaria della vita, la possibilità di essere nel reale, nelle idee e nella poesia concretamente.²⁵

L'accento fatto da Ammann al collezionismo consente di collocare questa proposta nell'ambito più generale di una ricezione dell'arte americana tra i collezionisti europei. Da questo punto di vista, il ruolo rivestito da Panza procede di pari passo (benché abbia cominciato a collezionare arte americana prima di loro) a quello di Karl Ströher e di Peter Ludwig, entrambi determinanti nella costituzione di alcuni dei principali musei tedeschi.

Ospitata prima presso il Hessisches Landesmuseum di Darmstadt, che ha contribuito a fondare, e oggi confluita al Museo d'Arte Moderna di Francoforte, la collezione Ströher comprende principalmente opere d'arte americana, dalla *Pop Art* al Minimalismo, collezionate prima del 1981. Ströher, noto soprattutto per le vicende che hanno riguardato l'acquisto di una intera mostra di Beuys, aveva comperato una parte consistente delle opere dalla collezione di Leon Kraushar che, insieme a Robert Scull e ai coniugi Tremaine, era il principale collezionista della *Pop Art*.²⁶

L'imponente collezione di Irene e Peter Ludwig, dall'arte antica alla *Pop Art* al Minimalismo, che oggi conta almeno 11 istituzioni sotto il suo nome, aveva assunto una finalità museale sin dal 1957 quando la coppia decise di collezionare per completare i vuoti delle acquisizioni dei musei tedeschi. Questi collezionisti condividevano al momento il medesimo problema cui Panza proponeva, attraverso il progetto, una possibilità di risoluzione. In particolare, Ströher si trovava in una situazione simile, avendo acquistato *floor pieces* di Carl Andre, luci di Dan Flavin e sculture di Donald Judd che non trovavano spazio nei musei, come lamentava a Lawrence Alloway nel 1973.²⁷

²⁵ *Environmental Art Museum...* cit, p. 33.

²⁶ In merito a questa collezione, si rimanda a: Jean Christophe Ammann, Christmut Präger (eds.), *Museum für Moderne Kunst und Sammlung Ströher*, Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, 1991.

²⁷ Lawrence Alloway, *Art*, "The Nation", August 13 (1973), pp. 125-126.

Il progetto del collezionista milanese richiamava a un problema condiviso nel collezionismo d'avanguardia che contribuì, insieme alle gallerie di Heiner Friedrich e Konrad Fischer (e per l'Italia di Gian Enzo Sperone), alla diffusione della recente arte americana. Tra le istituzioni maggiormente coinvolte nella promozione di quest'arte, si annoverano soprattutto i musei del Nord-Europa, tedeschi e olandesi in particolare, con i quali Panza entrò in contatto per poter negoziare la possibilità di una sistemazione di questa prima e seconda parte della collezione.²⁸

Se il progetto che abbiamo analizzato riguardava l'arte ambientale, il collezionista, sin dal 1970, aveva preso accordi e proposto l'ampliamento di musei con l'arte della prima collezione, come testimoniano i carteggi con una serie d'istituzioni internazionali: da Tokyo alla National Gallery di Washington. Appare evidente che il processo di musealizzazione della collezione è stato improntato da una vera e propria pratica curatoriale in cui all'acquisizione museale, proposta o effettivamente realizzata, si accompagnò una progettualità museale volta a convogliare tutti gli aspetti del lavoro di curatela: dall'attività di studio e ricerca sui singoli artisti alla progettazione dello spazio espositivo, fino all'ideazione di mostre temporanee. Si tratta di un aspetto da tenere in considerazione in quanto non è soltanto connesso alla pratica collezionistica, ma determina tutta l'attività a 360 gradi del collezionista.

Ci chiediamo, proprio a partire da questi primi esercizi di curatela, in che misura i progetti museali riflettano le stesse caratteristiche del *display* della Villa di Biumo. Inoltre, con l'acquisto della *Minimal Art*, a partire dal 1967, e gli interventi *site-specific* di Turrell e *site-generated* di Irwin in villa, il concetto dell'esperienza dell'arte viene riproposto in egual misura nel contesto museale? Dal complesso dei progetti di Panza emerge una risposta

²⁸ Tra queste istituzioni, si annoverano soprattutto le seguenti in quanto coinvolte, per merito di direttori e curatori lungimiranti, in un processo di diffusione dell'arte contemporanea prodotta negli Stati Uniti: Edy de Wilde che dirige lo Stedelijk Museum di Amsterdam dal 1963 fino al pensionamento, promuovendo l'acquisizione dell'arte prodotta dal 1960 in poi. Naturalmente lo aveva preceduto Willem Sandberg (1945-1962 alla direzione del museo) che con la sua pionieristica visione curatoriale espone, tra gli altri, Rauschenberg e Jasper Johns. Johannes Cladders, che dirige dal 1967 al 1985 il Museum Abteiberg nella città tedesca di Mönchengladbach disegnato da Hans Hollein; Pontus Hulten, a partire dalla sua attività a Basilea, fino al suo coinvolgimento nella costituzione del Centre Pompidou e del MOCA di Los Angeles; naturalmente Harald Szeemann, in particolare nella sua attività svolta presso la Kunsthalle di Berna, dal 1961 al 1969; Rudi Fuchs, direttore dal 1975 al 1986 del Van Abbemuseum di Eindhoven.

affermativa che viene confermata, in special modo, dalle trattative intraprese con il Van Abbemuseum di Eindhoven, diretto da Jean Leering dal 1964 al 1973.²⁹

Il progetto ideato per questo museo prevedeva la costruzione di una nuova ala dell'edificio in ragione della necessità di reperire spazio per le opere di grandi dimensioni. La soluzione preferibile appariva, tuttavia, la conversione della fabbrica di Bergeyk in museo, un'iniziativa che, se portata avanti, avrebbe reso Eindhoven uno dei primi esempi di utilizzo a scopo museale di edifici dell'archeologia industriale. Il progetto non verrà mai realizzato anche in ragione del trasferimento di Leering presso il Tropenmuseum di Amsterdam dal 1974.

Nel 1973, le trattative condotte fino a quel momento erano riassunte dal direttore in un documento, reperito tra i *Giuseppe Panza Papers*, che riveste una notevole importanza perché permette di evidenziare le modalità attraverso le quali il collezionista intendeva perseguire la musealizzazione della collezione. In quel documento, le motivazioni e le richieste di Panza sono messe a raffronto con le esigenze del museo espresse dal direttore; si tratta di due posizioni che ben esemplificano le diverse prospettive di curatela istituzionale e privata. Oltre all'esposizione delle opere in prestito al museo per dieci anni (con possibilità di divenire permanente), che dovrà però essere concordata alla luce del criterio di rotazione e delle mostre tematiche del museo, l'ipotesi di accordo prevedeva l'organizzazione dello spazio interno secondo caratteristiche simili alla Villa di Biumo: «walls, ceiling, floors, lightnings should be similar to the situation in Varese.»³⁰

Questa evidente finalità conferma il ruolo sperimentale della villa in fatto di *display* e, al contempo, l'applicazione di un paradigma espositivo ricorrente nella futura esposizione museale della collezione. Inoltre, se Panza metteva in chiaro che la sua raccolta avrebbe

²⁹ Successore di De Wilde, Leering ha contribuito alla diffusione dell'arte americana in Olanda, costituendo una delle prime collezioni museali del paese incentrata sull'arte *Minimal*. Nel 1968 organizzò una mostra congiunta di opere di Beuys e Robert Morris che Panza visitò in quanto aveva appena iniziato a collezionare l'artista americano. Durante la sua attività presso il museo di Eindhoven, Leering ha curato esposizioni su Donald Judd e Bruce Nauman, tra gli altri, e la rassegna sperimentale *Kompass*.

³⁰ Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library, *Giuseppe Panza papers*, 1956-1990, Series I. General Files, Box 34, Folder 3: Jean Leering, *Proposition of Mr. G. Panza, Milan, to the Van Abbemuseum, Eindhoven, regarding a permanent loan of a part of his collection*, May 11, 1973. D'ora in poi: Getty Research Institute, *GPP*. Il prestito includeva opere di Fautrier, Tàpies, Kline, Rothko, Oldenburg, Rauschenberg, Lichtenstein, Rosenquist, Flavin, Morris e Judd.

dovuto essere separata da quella permanente, Leering era interessato a definire la possibilità di un'estensione del prestito, dato che la presenza della collezione Panza avrebbe profondamente influito su programmazione scientifica e immagine del museo.

Il progetto per un *Environmental Art Museum* è stato dunque, uno dei momenti fondativi della storia della collezione, contribuendo alla definizione del suo passaggio dalla dimensione privata a quella pubblica e inserendosi in un contesto museale che avrebbe determinato i futuri sviluppi in merito alla musealizzazione delle opere. Il problema dell'architettura degli edifici resta una componente imprescindibile di questo processo e, come indica la citazione in apertura, un potenziale motivo di discussione con gli architetti al fine di realizzare questa personale visione di un "museo dell'esperienza".

Esemplificativo di questa problematica è senza dubbio il caso del Museo Abteiberg di Mönchengladbach, costruito da Hans Hollein nel 1982 durante la direzione di Johannes Cladders. Si tratta di una delle prime istituzioni a rispondere alle investigazioni compiute da Panza sui musei che avrebbero potuto accogliere prestiti a lungo termine. Sebbene il collezionista abbia ammesso in seguito che il progetto non andò in porto a causa dei ritardi nella costruzione del museo, un ruolo importante in questo senso lo ha rivestito il progetto museale di Hollein:

From the beginning, Panza was dissatisfied with Hollein's split-level, pierced-wall concept, with its eclectic use of materials and architectural allusions. Above all, the fact that the spectator could look from one exhibition space into the next was diametrically opposed to Panza's esthetics.³¹

La questione dell'architettura è, tuttavia, soltanto uno dei motivi del contendere. L'intervista a Werner Schmalenbach (all'epoca direttore del Nordrhein Westfalen Museum di Düsseldorf) e a Johannes Cladders, entrambi impegnati in trattative con il collezionista nella prima metà degli anni '70, fa emergere ciò che sostiene David Galloway:

³¹ David Galloway, *Report from Italy: Count Panza Divests*, "Art in America", 72, no. 11 (December 1984), pp. 9-19, qui p. 14.

Both directors see Panza's epicurean installations in Varese as the ultimate fulfillment of his insistence that the 'container' is as important as the work it holds. «This», says Cladders, «is Panza's own distinctive creation. His inner world is here.»

But museum professionals doubt that any public institution will ever entirely satisfy the collector's fastidious tastes. Panza emerges from such discussions as a bespectacled Don Quixote in a gray-flannel suit.³²

Sappiamo, tuttavia, che nel 1984 Panza concluse quella che può forse ritenersi, anche per il ruolo che ha svolto nella storia dell'istituzione, la trattativa più importante per la collezione: la vendita al Museum of Contemporary Art di Los Angeles.

1. 2. Edifici industriali come musei d'arte contemporanea: il caso di Basilea, 1980

Negli anni '60 la fabbrica olandese di tabacco Turmac a Zavenaar tentò un esperimento sorprendente, senza eguali nella cultura industriale e nel collezionismo dell'epoca: esporre l'arte in fabbrica. La collezione Peter Stuyvesant fu costituita con il proposito di essere esposta a stretto contatto con il lavoro quotidiano degli operai e con l'intento di diffondere una conoscenza sugli sviluppi dell'arte contemporanea. Le fotografie degli spazi dimostrano un'attenzione per la pittura ambientale di grandi dimensioni, in particolare verso l'Informale segnico di Mathieu e Hantai, e per le opere del gruppo CoBRa. L'operazione ebbe, da una parte, una ripercussione sul modo di intendere il luogo di lavoro, e dall'altra aprì alla possibilità di poter concepire una collezione con una finalità comunitaria e sociale.³³ La fabbrica come luogo di esposizione dell'arte avrà, tuttavia, altri sviluppi nei due decenni successivi, che si indirizzeranno verso il recupero di edifici di archeologia industriale in funzione museale.

I progetti elaborati da Panza tra gli anni '70 e gli '80 vanno in quest'ultima direzione e sono da considerarsi tra i primi casi di riconversione di edifici industriali in musei nel Nord-Europa. Tali edifici erano in gran parte inutilizzati a causa della diversificazione della

³² Ibidem.

³³ *Le musée dans l'usine : collection Peter Stuyvesant*, préfacier de René Salanon, Herbert Read, cat. de l'exposition Centre Art et Recherches, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, Paris, 28 septembre-14 novembre 1966, Paris, Centre Art et Recherches, 1966.

produzione industriale e dell'ascesa del settore dei servizi. Benché il progetto di ampliamento del Van Abbemuseum nella ex fabbrica di Bergeyk non si realizzò, dal 1973 Giuseppe Panza intraprese piani per un prestito a lungo termine con il Kunstmuseum di Basilea, diretto da Franz Meyer, in collaborazione con la Fondazione Hoffmann, nell'ipotesi della riconversione dell'ex mulino locale in museo.

Questo caso di studio può essere considerato, nell'ambito delle sperimentazioni del collezionista sulla percezione dello spazio, un primo banco di prova al di fuori di villa Panza. Il progetto che infine si realizzò, l'esposizione di una selezione di opere della raccolta (tenutasi dal novembre 1980 al giugno 1981), avrebbe dovuto includere in principio la collocazione permanente della collezione.³⁴ Rispetto al progetto espositivo per Düsseldorf, a Basilea Panza operò in qualità di curatore avendo a disposizione, per la prima volta, un intero spazio di 3000 mq circa e lavorò in stretta collaborazione con gli architetti incaricati del progetto per il futuro Museum für Gegenwartskunst, Wilfred e Katharina Steib.³⁵

L'idea nacque dalla volontà della collezionista Maja Sacher di creare un nuovo museo per la città che potesse ospitare le opere della Fondazione Hoffmann, da lei costituita nel 1933, integrandole con le nuove ricerche artistiche. Industriali nel campo della chimica, Maria e Emanuel Hoffmann, suo primo marito, avevano costituito una collezione di arte moderna con capolavori del Surrealismo e del Cubismo.³⁶ Maja Sacher e Giuseppe Panza erano dunque, animati dalle stesse intenzioni di conciliare la ricerca artistica del presente con le evoluzioni dell'arte moderna; la missione principale della Fondazione era, infatti, costituire una collezione con opere di artisti non affermati nel mercato e nel sistema dell'arte.

³⁴ *Minimal + Conceptual Art aus der Sammlung Panza*, katalog Museum für Gegenwartskunst, Basel, 9. November 1980 bis 28. Juni 1981, Basel, Kunstmuseum, 1980.

³⁵ Per quanto riguarda il progetto di Düsseldorf, viene organizzata una mostra dal titolo *Sammlung Panza*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Kunsthalle, 19 settembre-2 novembre 1980. In questa occasione viene pubblicato il catalogo della collezione da Germano Celant, *Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biuno*, katalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Kunstmuseum und Kunsthalle, Düsseldorf, 19. September bis 2. November 1980, Milan, Electa International, 1980.

³⁶ La collezione Sacher è esposta sia al Kunstmuseum che al Museum für Gegenwartskunst. Per le collezioni museali si rimanda a: Gian Casper Bott (ed.), *Kunstmuseum Basel*, Zürich, Foundation BNP Paribas, Swiss Institute for Art Research, 2004; Nina Zimmer, Bernard Mendes Bürgi (eds.), *Kunstmuseum Basel. The Masterpieces*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.

La visita a Varese del 1976, sembrò confermare le intuizioni della collezionista in merito alla produzione artistica americana e si risolse in una collaborazione che avrebbe portato Panza a realizzare, tra gli altri aspetti, la prima sala interamente dedicata a Robert Ryman. L'edificio venne progettato lavorando in accordo con gli architetti Steib che riconvertirono uno dei due corpi della ex fabbrica, correlandolo a una nuova ala attraverso un ponte trasparente, istituendo così una relazione dinamica tra spazio interno ed esterno. L'aspetto più innovativo del progetto appare la soluzione studiata da Panza e dagli Steib in merito all'illuminazione. Tale soluzione si collega direttamente alle sperimentazioni sulla luce quale elemento privilegiato per il rapporto del visitatore con l'opera, specialmente in considerazione della difficoltà a illuminare i dipinti riduzionisti dell'arte *Minimal*.

Come riconosciuto anche dalla stampa dell'epoca,³⁷ il maggior contributo del collezionista è dato dall'illuminazione delle opere con luce naturale: viene ideato un sistema di riflessi tra pavimento e soffitto senza apporre alcun filtro all'ingresso dei raggi ultravioletti, in quanto il colore dei filtri comunemente utilizzati avrebbe modificato la luce naturale.³⁸

Le opere esposte includevano arte *Minimal* e Concettuale, tuttavia il fulcro dell'esposizione può considerarsi lo spazio dedicato alla pittura di Ryman (Fig. 21). Qui, l'andamento curvilineo delle pareti creava una rispondenza immediata tra le opere, in un confronto tra linguaggio artistico dell'artista e incidenza della luce. Il percorso di scoperta della pittura minimalista conduceva verso le opere di Robert Mangold e Brice Marden; le sale, lungi dall'essere chiuse, istituivano un'apertura dialettica tra ricerche artistiche, pur rispettando lo spazio dedicato ai singoli autori.

Quello proposto dalla mostra non era un percorso obbligato per il visitatore il quale, come dimostrano le immagini, aveva a disposizione ambienti piuttosto che sale il modo da

³⁷ Si veda in particolare: *Un nuovo museo a Basilea*, "Neue Zürcher Zeitung", Samstag/Sonntag, 9/10 Februar 1980, n. 33, p. 39.

³⁸ Oltre all'utilizzo del riflettore, venne studiata la dimensione delle finestre in maniera tale da ottenere una luce contenuta entro i 600 lux sui dipinti a mezzogiorno; integrando in parte con la luce artificiale nelle ore dopo il tramonto. Il sistema è chiaramente enunciato nella corrispondenza tra Panza e gli architetti Steib: Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 11, Folder 1. Il collezionista ne parla anche nella sua intervista con Christopher Knight in *Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza*, prefazione di Richard Koshalek, Milano, Jaca Book, 1987, p. 46.

favorire il movimento da una parte all'altra del museo. La ricerca artistica rappresentata nella mostra includeva anche i cristalli stratificati di Larry Bell che creavano l'illusione di situazioni ambientali. Quasi in contrasto con l'immaterialità di questi ultimi, *Belts* di Richard Serra rappresentava lo sviluppo delle ricerche *Anti-form*, enfatizzando la connessione tra Minimalismo e Post-Minimalismo.³⁹

La creazione di una struttura di relazioni tra opera e ambiente può essere ricondotta alle medesime motivazioni che spingevano il collezionista a scegliere edifici preesistenti. Come dichiara in un'intervista di qualche anno successiva:

I prefer to use an existing building because we can make clear decisions about what works can be put inside. We know exactly from the beginning the quality and the main characteristics of each interior space. In this way it becomes very easy to make a program and to choose the most suitable works for each space. It is very important for me to make a strict relationship between the work and space and, if possible, to know the space exactly.⁴⁰

A Basilea, nella riconfigurazione dello spazio industriale si registra un processo di "dematerializzazione" delle parti strutturali dell'edificio che erano anch'esse, come le pareti, completamente dipinte di bianco così da creare un gioco di riflessi tra soffitto e pavimento. La materialità delle strutture era evidentemente sottoposta a una riduzione al minimo del linguaggio architettonico, aspetto questo che riportava l'opera d'arte al centro dell'interesse per lo spazio, come riscontrato nel progetto per un *Environmental Art Museum*.

L'operazione portata avanti dal collezionista con il progetto di Basilea richiama l'esposizione della collezione Crex, negli stessi anni, presso Hallen für Neue Kunst di Schaffhausen in Svizzera. Le affinità appaiono evidenti sia nell'impiego dell'edificio industriale, consono alle opere di grandi dimensioni, sia nell'organizzazione dello spazio interno. Le opere della collezione Crex erano state esposte a Zurigo nel 1978 e alla Kunsthalle di Basilea nel 1982, determinando un contesto culturale non soltanto ricettivo nei

³⁹ In esposizione vi era anche Robert Morris, e uno *Stone Circle* di Richard Long, mentre per l'arte concettuale: Joseph Kosuth, Jan Dibbets e Lawrence Weiner.

⁴⁰ Giuseppe Panza in Julia Brown, Bridget Johnson (eds.), *The First Show: Painting and Sculpture from Eight Collections, 1940-1980*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, November 20, 1983 - February 18, 1984, Los Angeles and New York, The Museum of Contemporary Art, Arts Publishers, 1983, p. 76.

riguardi dell'arte americana, ma anche propenso alla conversione di spazi industriali sufficientemente ampi per accogliere le opere di grandi dimensioni.⁴¹ La collezione, nata per merito dall'artista Urs Rausmüller, è tutt'oggi composta di capolavori del Minimalismo e dell'Arte Concettuale e incarna anche uno dei primi esempi di artista-curatore e collezionista, sebbene la collezione Crex sia stata per anni avvolta nel mistero a riguardo del nome dei suoi proprietari.⁴²

L'istituzione, fondata nel 1982 e aperta al pubblico dal 1984, occupa tre piani di un ex edificio industriale con grandi finestre ai lati, dove viene riproposta l'idea di una molteplicità di ambienti piuttosto che di sale. Il carattere distintivo della collezione Crex, negli stessi anni in cui Panza elaborava le sue proposte espositive, è infatti costituito non soltanto da un *display* monografico, ma da una pratica collezionistica volta ad approfondire la produzione dei singoli artisti. La raccolta è un caso piuttosto emblematico del processo di decodificazione dello spazio espositivo che conduce a rilevare parallelismi tra ambiente e pratica artistica e a immettere il visitatore nel contesto industriale da cui le installazioni derivano. Si assiste pertanto a un'equivalenza tra sistemi di produzione artistica e spazio espositivo, come avviene in particolare nel Minimalismo.

Il procedimento sotteso all'operazione di Panza e alla collezione Crex è, com'è ovvio, del tutto opposto all'edificio museale che cita esplicitamente l'estetica della fabbrica, esemplificato dal Centre Georges Pompidou inaugurato tre anni prima del progetto di Basilea. L'architettura è soltanto uno degli aspetti problematici della fruizione dell'arte nell'edificio parigino, mentre appare più significativo l'opposto approccio all'arte che tale edificio rappresenta rispetto alle posizioni di Panza.⁴³

⁴¹ Le due mostre cui abbiamo fatto riferimento sono: Christel Sauer, Urs Rausmüller (eds.), *Works from the Crex Collection, Zürich - Werke aus der Sammlung Crex, Zürich*, katalog Halle für Internationale Neue Kunst, Zürich; Louisiana Museum, Humlebaek; Städt Galerie im Lenbachhaus, München; Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven; Zürich, Halle für Internationale Neue Kunst, 1978; *Werke aus der Sammlung Crex*, katalog Kunsthalle, Basel, 18. Juli bis 12. September 1982, Basel, Kunsthalle, 1982.

⁴² La collezione Rausmüller è attualmente esposta presso Hallen für Neue Kunst di Schaffhausen, secondo criteri prevalentemente monografici che si riflettono anche nelle pubblicazioni dedicate a ciascun artista, tra i quali Mario Merz, Robert Mangold, Robert Ryman e Carl Andre. Recentemente è stata pubblicata un'approfondita ricostruzione del *Das Kapital* di Joseph Beuys: Christel Sauer, *Eine Entstehungsgeschichte: Das Kapital Raum 1970-1977 & Die Hallen für Neue Kunst Schaffhausen*, Basel, Rausmüller Collection, 2012.

⁴³ Una delle critiche più lucide al Centre Pompidou rimane quella di Jean Baudrillard, *The Beaubourg Effect: Implosion and Deterrence*, "October", no. 20 (Spring 1982), pp. 3-13.

In più di un'occasione il collezionista si è espresso sull'idea di museo quale luogo-emblema dell'industria culturale. Le sue considerazioni sono esplicitate nella conversazione con Pierre Restany:

Non è mia la filosofia di Piano e di Rogers: hanno voluto creare una 'fabbrica di cultura' con una successione di spazi totalmente fluidi, a vocazione pluridisciplinare. Il Centro Pompidou è destinato al consumo dell'arte. Non sono d'accordo con questo approccio che si oppone alla mia concezione della realtà artistica: l'arte non si consuma, si conserva. La libertà assoluta è un fattore dispersivo. L'opera d'arte esige uno spazio definitivo e precisamente delimitato. L'arte corrisponde ad una necessità della coscienza e non del momento.⁴⁴

Infatti, negli stessi anni in cui elaborava i progetti per edifici industriali, nella convinzione che l'Italia potesse offrire, con il suo patrimonio monumentale, importanti opportunità per l'arte contemporanea, Panza s'impegnava in diversi piani di riconversione di edifici storici in musei d'arte. In questo modo, poteva offrirsi dal raffronto con la storia una potenziale risoluzione al carattere transitorio della contemporaneità.

Si apriva così, un nuovo capitolo per i progetti museali del collezionista che lo vedranno impegnato nei due anni successivi, con la mostra a Roma nel 1980 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e con il museo per Villa Doria Pamphilj, in un confronto tra opere d'arte contemporanea ed edifici storici, originato dalla fruizione privata della collezione negli spazi di Villa Panza. Questi due progetti daranno al collezionista la possibilità di ampliare la riflessione sul rapporto tra storia e ultime ricerche artistiche nel contesto espositivo, oltre i confini della Villa di Varese, nello spazio pubblico.

⁴⁴ Pierre Restany, *Giuseppe Panza di Biumo...* cit., 1993, p. 14.

III. 2. ATTUALITÀ DEL PASSATO: L'ARTE CONTEMPORANEA ALLESTITA IN EDIFICI STORICI

I would like to tell you how very sorry I am that you have lost the museums for your collection. I know how much effort you have put into these projects over the years and how much it means to you... It seems unfair... your dedication, scholarly approach have made your collection an historical monument. But as is too often the case with something so unique our contemporaries miss the opportunity to rise to the occasion you give them.

But you must not give up, if there is any way I can help you, please give me the opportunity.⁴⁵

Nel contesto della pratica museale di destinare edifici storici e monumentali all'arte contemporanea, di cui il Museum Fredericianum di Kassel dal 1955 costituisce uno dei primi esempi, il caso della collezione Panza si situa con precocità rispetto a quella che costituirà, a partire dalla seconda metà degli anni '80, una tendenza in graduale ascesa. Dopo il 1976, con la conclusione della prima e seconda parte della collezione, il collezionista ha modo di sperimentare le possibilità dello spazio di Villa Panza, sistemando gli ultimi acquisti nelle scuderie e commissionando lavori *site-specific*. Al contempo, si dedica a una serie di proposte per la sistemazione delle opere in edifici storici italiani.

Così come l'acquisto di progetti su carta di artisti dell'arte *minimal* e ambientale aveva determinato la necessità di concepire un *Environmental Art Museum* quale potenziale espansione di strutture preesistenti, le notevoli dimensioni di tali creazioni motivano la ricerca di nuovi spazi in edifici monumentali. Si tratta di attività che procedono congiuntamente e che, nel caso dei progetti per dimore storiche, evidenziano una strutturata elaborazione teorica tangente a un'interpretazione più generale della storia dell'arte e delle modalità di fruizione delle opere.

Tale prassi progettuale ed espositiva, perseguita per tutta la sua carriera, riteniamo sia originata soprattutto da un confronto costante con le opere negli spazi di Villa Panza. Le riflessioni su contenuto e contenitore scaturite da questo luogo, vissuto come una costante

⁴⁵ Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 115, Folder 2: Biglietto di Robert Irwin a Giuseppe Panza, senza data [1984].

sperimentazione, vengono riproposte negli edifici storici italiani, ritenuti sede tra le più appropriate per mettere in atto il nuovo approccio allo spazio perseguito, in particolare, dalle poetiche *Minimal* e ambientali. L'architettura del passato fornisce il quadro ideale per una corretta informazione sulla vitalità della ricerca artistica del presente, specialmente in Italia, dove «siamo abituati a considerare il nostro passato come un passato mai superato, [...] una meta irraggiungibile che noi moderni non siamo più in grado di realizzare e ripetere.»⁴⁶

Secondo Panza, per scongiurare tale stato di immobilismo culturale il confronto tra passato e contemporaneo fornisce, oltre a un'inedita chiave di lettura sulla storia, anche una comprensione sul nostro presente culturale. Si tratta di una proposta che al momento non viene però accolta dalle istituzioni, come indica la storia di queste mancate realizzazioni. Nei disegni del collezionista, l'arte delle grandi dimensioni trova un corrispettivo nelle imponenti architetture del Barocco, in un momento in cui sollecita le pubbliche amministrazioni al riuso di edifici che, nella maggior parte dei casi, sono inutilizzati e versano in condizioni conservative molto precarie.⁴⁷

La riconversione di edifici storici in musei d'arte contemporanea, elaborata in una considerevole quantità di progetti e di diverse soluzioni espositive, rientra nel disegno più generale di contrastare l'eventuale dispersione della collezione sistemandola per nuclei di opere. Tale tipologia progettuale risulta prevalente nell'attività del collezionista soprattutto tra la fine degli anni '70 e gli anni '80, determinando nella storia della collezione complesse vicende legate alla sua istituzionalizzazione attraverso i numerosi tentativi di donazione alle istituzioni italiane. Panza s'interessò allo studio dell'architettura, in particolare barocca e rinascimentale, sin dagli anni '60. Effettuando visite e sopralluoghi, specialmente nelle dimore storiche del nord Italia, raccolse materiale documentario e fotografico, come testimoniano i documenti conservati presso il Getty Research Institute.

Il Castello di Rivoli e la residenza sabauda della Venaria Reale possono considerarsi i due casi più significativi di questa produzione in ragione delle diversificate soluzioni

⁴⁶ Giuseppe Panza di Biumo, *Il museo d'arte contemporanea: alcuni modelli*, "Archivio", n. 1 (1987), pp. 120-122, qui p. 120.

⁴⁷ La partecipazione di Giuseppe Panza a congressi nazionali e internazionali di museologia e di conservazione in cui sollecita questa riconversione sono ampiamente documentati nei *Giuseppe Panza papers*, del Getty Research Institute, Los Angeles.

progettuali in fatto di allestimento, l'inserimento di lavori concepiti dagli artisti e i rivolgimenti in fatto di politica culturale che hanno determinato, in entrambi i casi, il fallimento dei piani museali. Le vicende legate alle due residenze piemontesi meriterebbero senza dubbio un contributo monografico, nell'ambito di uno studio volto ad approfondire il complesso dei progetti per edifici monumentali. Un contributo siffatto consentirebbe di gettare luce sul processo di istituzionalizzazione del contemporaneo, al fine di delinearne una storia nel contesto della politica istituzionale italiana negli anni '80 e '90 e le sue ripercussioni sulle vicende culturali.

Come emerge dal regesto a fine capitolo, i piani per il Castello di Rivoli datano al 1979 quando Panza intraprese i primi contatti con la Regione Piemonte per la riconversione dell'edificio in museo la cui apertura era prevista per il 1984. La finalità condivisa di preservare questo patrimonio storico e esporre l'arte contemporanea, spinse il collezionista a elaborare un'estesa serie di piani che hanno incluso, nel corso del tempo, principalmente l'Arte Minimal e la ricerca ambientale, benché fossero anche previste opere degli esponenti del concettuale, quali Robert Barry e Lawrence Weiner. Insieme ai lavori già presenti in collezione, era stata pianificata l'installazione di opere *site-specific* e *site-conditioned* di James Turrell, Robert Irwin e Dan Flavin.⁴⁸

Con una superficie di circa 4.000 mq del primo e 30.000 mq del secondo edificio, il collezionista avrebbe potuto agilmente sistemare una buona parte della seconda collezione e fornire un quadro complessivo dell'arte contemporanea americana del momento. Nel 1980, in attesa del completamento dei lavori di restauro, fu stipulato un contratto di comodato per quindici anni con la regione e con l'intenzione di trasformarlo nel 1983 in donazione. Tuttavia, la donazione non si concretizzò in quanto i funzionari regionali decisero che il museo doveva impiegare il criterio di rotazione con la conseguenza che non poteva più essere garantita l'esposizione permanente delle opere, fatto che vincolava le condizioni poste dal collezionista che quindi non siglò l'accordo.⁴⁹

⁴⁸ I disegni di allestimento e la corrispondenza relativa ai piani per Rivoli si trovano in: Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 70 e 71.

⁴⁹ Giuseppe Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 296.

Le vicende legate a questo progetto, così come ai piani per la Venaria Reale, s'intrecciarono, inoltre, con le questioni di natura legale in merito all'esportazione dei beni culturali che, come evidenziato nel capitolo I, si conclusero nel 1982 con una sentenza di non colpevolezza. La legge italiana, tuttavia, prescriveva il rimpatrio della collezione, soggetta a una tassazione del 20%, oppure la vendita all'estero e il rientro del ricavo della vendita.⁵⁰ Per tale motivo, Panza aveva intrapreso trattative per la vendita delle 80 opere della prima collezione con il MOCA di Los Angeles, di cui era membro del consiglio direttivo dal 1980, proponendone l'acquisto anche alla regione per 7 milioni di dollari. Nell'impossibilità da parte della pubblica amministrazione di far fronte all'acquisto, il nucleo venne acquistato dal MOCA per 11 milioni di dollari.

Accanto a questi elementi sul tavolo della discussione, un certo peso nel fallimento dei progetti museali lo rivestì l'opinione pubblica e, come sostiene Panza, soprattutto l'opposizione di una parte dell'ambiente culturale italiano alla diffusione della cultura artistica americana.⁵¹ L'intenzione di creare, sia con i piani per Rivoli sia con quelli della Venaria, un contesto comprensivo ed esclusivo sull'arte americana, congiuntamente al fatto che la collezione includeva un numero esiguo di artisti italiani, hanno contribuito ad alimentare una tale resistenza culturale. Tuttavia, il fallimento dei piani per il Piemonte non distolsero il collezionista dai suoi propositi di rendere pubblica la collezione con il riuso di edifici storici italiani.

Mentre andava elaborando le soluzioni per Rivoli, Panza si dedicava al progetto per la sistemazione di circa 100 opere presso il Castello Sforzesco di Vigevano con l'interessamento di Carlo Bertelli, allora soprintendente ai musei di Brera. Ad un contesto rinascimentale faceva anche riferimento il progetto per la residenza medicea di Poggio a Caiano, sollecitato dal collezionista Giuliano Gori con il proposito di istituire un museo interamente dedicato all'arte ambientale di Los Angeles. Nel complesso, queste sedi

⁵⁰ Si rimanda ai contributi: David Galloway, *Report from Italy: Count Panza Divests*, "Art in America", 72, no. 11 (December 1984), pp. 9-19. Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., pp. 290-291.

⁵¹ Da questo punto di vista, Panza chiama principalmente in causa gli artisti dell'Arte Povera e il Partito Comunista di Torino che avrebbero impedito la sistemazione della collezione presso il Castello di Rivoli. Ivi, p. 296. In merito all'opinione pubblica sul mancato acquisto da parte dello Stato italiano si veda, ad esempio: Francesco Poli, *Arte contemporanea/dollari. Sfuma il museo a Torino. I quadri li hanno comprati gli americani*, "Il Manifesto", 5 febbraio 1984, p. 3.

avrebbero dovuto costituire un sistema museale comprensivo anche della Villa di Varese, che il collezionista intendeva rendere pubblica sin dagli anni '70. Tale sistema doveva far riferimento alla regione Lombardia e, considerato da una prospettiva storica, sarebbe stato uno dei primi esempi di una tipologia amministrativa che verrà applicata alla gestione del patrimonio culturale di competenza regionale soprattutto a partire dagli anni '90.⁵²

Per quanto riguarda l'impegno di Panza verso la città di Milano, dal 1977-78 venivano parallelamente elaborati i piani per il Palazzo Reale di Milano, la Villa Scheibler a Quarto Oggiaro e la Cascina Taverna. Nel primo caso, come abbiamo evidenziato nel secondo capitolo, il sindaco di Milano chiese la collaborazione del collezionista per ottenere prestiti a lungo termine da artisti e collezionisti che sarebbero convogliati in un museo d'arte contemporanea. Nel secondo progetto, Panza, coinvolto da Franco Russoli, s'impegnò a donare opere della collezione per la villa barocca nel complessivo progetto di riqualificazione dell'area urbana fortemente degradata. Infine, la terza proposta prevedeva la realizzazione di un centro per l'arte contemporanea in cui, all'esposizione permanente e temporanea, si sarebbe affiancata un'attività didattica finalizzata a una diffusione pressoché capillare dell'informazione sull'arte emergente americana.

Tra i progetti non eseguiti si annoverano la mostra da realizzarsi per la Triennale del 1989, la sistemazione delle sculture minimaliste presso l'Arsenale di Venezia e a Palazzo Grassi. Inoltre, la ripresa delle trattative con le amministrazioni pubbliche negli anni '90 e 2000 determina anche nuovi progetti per il Castello di Rivoli e la Venaria Reale. Tale periodo segna anche, come vedremo, un diverso rapporto con le istituzioni e la possibilità di vedere realizzati importanti progetti museali per edifici monumentali.

Benché la maggior parte dei piani non siano stati eseguiti per diverse motivazioni, da ricercarsi nell'ambito dei singoli casi, in essi l'azione svolta dal collezionista è stata determinante nel richiamare l'attenzione delle istituzioni verso un patrimonio di incalcolabile valore dando di fatto impulso alla futura destinazione culturale e al restauro di questi edifici.

⁵² Tra gli esempi virtuosi di applicazione del sistema museo, volto a promuovere la cooperazione tra enti locali, si annoverano i casi dell'Umbria, della Toscana, della Lombardia, e del Veneto che comprende anche i Musei Civici di Venezia. Per un disegno complessivo della situazione italiana si veda il progetto LARTTE (Laboratorio Analisi Ricerca Tutela Tecnologie Economia per il patrimonio culturale) della Scuola Normale Superiore di Pisa che dal 2006 conduce un'indagine sulle politiche delle Regioni italiane in materia di musei, reti e sistemi museali: <http://sistemimuseali.sns.it/index.php> (ultimo accesso giugno 2013).

I casi più eclatanti sono senza dubbio quello di Rivoli e della Venaria. Il primo era soggetto a crolli dal 1978, finché la regione decise di stanziare finanziamenti per il restauro e di inaugurare, dopo aver perso la collezione Panza, il museo d'arte contemporanea nel 1984.⁵³ La seconda, aperta nel 2007, è oggi un complesso polifunzionale con un centro per lo studio e la formazione nel campo del restauro e della conservazione.

L'analisi di questi progetti ambiziosi, e la storia dei loro fallimenti, contribuisce a considerare diversamente il rapporto tra collezionismo e istituzioni, tra pubblico e privato nella costituzione del sistema dell'arte, offrendo spunti per una riflessione sullo scarto temporale esistente tra collezionismo e pubblico riconoscimento della nuova arte.

Nel complesso di tali proposte, i tre casi che esamineremo permettono in egual misura di sollevare alcuni aspetti problematici inerenti la storia della collezione e, in particolare, quella della sua esposizione attraverso i criteri del collezionista. In primo luogo, il caso di studio di Villa Doria Pamphilj consente di problematizzare l'esposizione dell'arte *Minimal* in uno stratificato contesto storico, tra barocco e arte antica, mentre evidenzia l'importanza del concetto di sintesi delle arti nelle elaborazioni del collezionista; componente, quest'ultima, spesso sottaciuta nei contributi sulla collezione.

In secondo luogo, il progetto di mostra per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, presentando una significativa integrazione tra opere contemporanee e collezione museale, fornisce la possibilità di soffermarsi su categorie storiche, quali classicismo e neoclassicismo, nel contesto della pratica curatoriale di Panza. Concludiamo questa sezione con il Palazzo Ducale di Sassuolo che, considerato dal collezionista uno dei progetti più felici della sua carriera, riguarda il tema della relazione tra le recenti indagini della pittura americana, le pitture del '600 e un contesto architettonico fortemente caratterizzato, proponendo per questa esposizione la definizione di *site-specific*.

⁵³ La mostra inaugurale è stata: *Overture*, Castello di Rivoli, 18 dicembre 1985 - 15 giugno 1985. Il primo catalogo della collezione è: *Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea. La Collezione*, Milano, Charta, 1994, alle pp. 151-155 è redatta una scheda sul restauro dell'edificio.

2. 1. La persistenza dell'antico: il progetto museale per Villa Doria Pamphilj, Roma

L'esperienza artistica diventa l'esperienza di una realtà totale, un'unità con l'ambiente, dove si entra per esistere fisicamente, non solo mentalmente. È l'arte come esperienza di vita, che gli antichi conoscevano meglio di noi.⁵⁴

Può la frammentarietà dell'antico restituire una visione unitaria della storia dell'arte e dell'esperienza artistica? Metafora della modernità, il frammento vive costantemente una contraddittoria condizione ontologica: quella della frammentazione e la «persistente idea di una unità nelle arti, nella religione e nella cultura.»⁵⁵ Se l'arte è, in effetti, un'esperienza totalizzante, il museo ha il compito di condurre a questa esperienza e di qualificarsi come luogo “altro”, un altrove che conservi intatta l'antica fascinazione delle Muse, secondo l'etimologia della parola *μουσεῖον*.

Questi alcuni degli spunti di riflessione suggeriti dal progetto di museo per Villa Doria Pamphilj a Roma, destinato a divenire un luogo di informazione ed esposizione dell'arte americana degli anni '60 e '70. Si tratta di un progetto che, mentre evidenzia una concezione sincronica della storia - corredata da un idealismo neo-umanista nell'interpretazione dell'arte contemporanea -, mette in atto il costante raffronto tra arte contemporanea e testimonianze del passato, elaborato nei progetti successivi fino all'ideazione della mostra per il Palazzo Ducale di Sassuolo. Con queste prime proposte per edifici monumentali, il collezionista avrà avuto modo di rimeditare, a seguito delle commissioni nella villa di Varese, sul legame tra *site-specificity* e storia che indirizzerà proprio la donazione di Sassuolo.

Il progetto inedito per Villa Doria Pamphilj si caratterizza per una stratificazione di livelli e significati tra opere e contesto, in quanto l'arte contemporanea è immessa in una relazione dialettica con l'architettura barocca e con le opere d'arte antica, alcune delle quali

⁵⁴ Giuseppe Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 108.

⁵⁵ Sul concetto di frammento come metafora della modernità si rimanda alla brillante analisi di Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London, Thames & Hudson, 1995. La citazione in chiusura di frase si deve a William Tronzo (ed.), *The Fragment: An Incomplete History*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2009, p. 4; traduzione dell'autrice.

rilette in chiave barocca dall'intervento di Alessandro Algardi. Giuseppe Panza idea il piano per il museo tra il 1980 e il 1981, incentrandolo sulla struttura del Casino del Bel Respiro (Fig. 22). In questo momento, la villa attraversa una delle fasi più critiche della sua travagliata vicenda di acquisizione pubblica, essendo oggetto d'interesse da parte delle istituzioni ma non ancora incamerata nei beni della Presidenza del Consiglio dei Ministri, come avverrà nel 1989.⁵⁶

Il progetto museale non è stato mai realizzato, benché nelle intenzioni di Panza e del Soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna Giorgio de Marchis, cui si deve la proposta, doveva essere uno dei primi e più importanti centri italiani per l'arte del nostro tempo.⁵⁷ Quest'occasione mancata avrebbe consentito alla città di Roma non soltanto di inserirsi nel circuito internazionale dei musei d'arte contemporanea, sopperendo così alla generale assenza di istituzioni italiane preposte alla ricerca artistica degli ultimi anni, ma anche di realizzare una struttura museale comprensiva di un centro studi, una biblioteca e una foresteria ubicati in edifici adiacenti il Casino.

Benché siano molteplici le ragioni per cui il museo non è stato realizzato, i carteggi conservati al Getty Research Institute consentono di poter avere un quadro piuttosto chiaro della situazione. Oltre al cambiamento ai vertici della Sovrintendenza a seguito delle dimissioni di De Marchis ed il ritorno alla direzione di Palma Bucarelli - dopo la reggenza di un anno di Dario Durbé -, il dato che emerge è la volontà da parte del collezionista di sistemare le opere destinate a Villa Doria Pamphilj nella sede molto più estesa della Venaria Reale in un periodo in cui i programmi per la sistemazione della collezione in questa sede sembravano realizzarsi.⁵⁸

⁵⁶ Per un quadro sulle vicende istituzionali della villa si rimanda a Antonio Thiery, *Le vicende dell'acquisizione pubblica tra partecipazione popolare e iniziative istituzionali*, pp. 217-226; e Carla Benocci, *La villa oggi. Il museo della villa come nuovo sistema museale*, pp. 227-232, entrambi in Carla Benocci, *Villa Doria Pamphilj*, Roma, Art Color Printing, 2005.

⁵⁷ I cittadini di Roma dovranno invece attendere la conclusione dei lavori del MAXXI nel 2009 per poter avere un museo di arte del proprio tempo in città. Il museo del Casino era stato concepito da Giorgio de Marchis e Giuseppe Panza come un'estensione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

⁵⁸ Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 87, Folder 4: Giuseppe Panza, bozza di lettera a Dario Durbé, senza data [1982].

Esempio significativo dell'ideale classico del barocco romano, il Casino del Bel Respiro fu edificato da Alessandro Algardi con l'aiuto del pittore e architetto Giovanni Francesco Grimaldi, tra il 1645 ed il 1648, per volontà di Camillo Pamphilj che vi espose la sua nota collezione di antichità, nonché la quadreria e il patrimonio di *naturalia*.⁵⁹ Vero e proprio *locus amoenus*, il Casino intendeva glorificare la famiglia Pamphilj attraverso un complesso programma iconografico in cui sculture e rilievi antichi s'integravano a stucchi e architettura seicenteschi, in un continuo gioco di rimandi tra antico e gusto barocco. In qualità di restauratore, Algardi intervenne sulle sculture romane, alcune delle quali sono ancora oggi *in situ*, cambiandone l'iconografia in accordo con i soggetti più diffusi del suo tempo: una statua di Amazzone divenne Artemide e un atleta si trasformò in Adone, mentre la copia del Doriforo di Policleto fu restaurata come guerriero. Questo luogo, dove si attuò una metamorfosi nella metamorfosi, mantiene ancora oggi intatta la suggestione mitopoietica dell'antico, nonostante il suo aspetto originario e la collezione di antichità dei Pamphilj vi siano conservati soltanto in parte.

Giuseppe Panza, dopo averlo visitato ritenne l'edificio di rara bellezza e adeguato, nonostante le contenute dimensioni, a ospitare una parte della sua collezione di *Minimal Art*, *Conceptual Art* e delle nuove indagini sulla pittura, tutte opere che sarebbero andate in comodato per quindici anni.⁶⁰ Il materiale inedito, conservato presso il Getty Research Institute, consente di seguire il *modus operandi* del collezionista nella disposizione delle opere nello spazio e nel rapporto con l'architettura. Come si riscontra in tutti i progetti per edifici monumentali, Panza studiò in primo luogo la storia e la pianta dell'edificio per poi procedere a una valutazione dell'architettura presentando agli architetti della Sovrintendenza una proposta tecnica di modifica degli spazi per essere adibiti a museo.

⁵⁹ Per la storia del Casino e della Villa Doria Pamphilj si rimanda a Beatrice Palma Venetucci (a cura di), *Villa Doria Pamphilj. Storia della collezione*, Roma, De Luca, 2001; Carla Benocci, *Algardi a Roma. Il Casino del Bel Respiro a Villa Doria Pamphilj*, Roma, De Luca, 1999. Nelle numerose pubblicazioni riguardanti la villa il tentativo di museo progettato da Panza non è mai menzionato.

⁶⁰ Tra i documenti si vedano: Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 62, Folder 3: Lettera di Giuseppe Panza al Dott. Romano, Milano 23 gennaio 1980; Lettera di Giuseppe Panza a Arch. Greci, Milano 5 giugno 1981 (ivi). Inoltre, Panza aveva intenzione di donare le opere allo Stato italiano, dopo la sua morte, al fine di costituire un museo permanente.

Sul piano del restauro e dell'adeguamento dell'edificio, la proposta di Panza prevedeva il ripristino delle ipotetiche condizioni originarie dell'intervento algardiano, alterate dalle successive necessità abitative, e il pieno rispetto degli assi prospettici che attraversano l'edificio, il cui fulcro è la rotonda centrale. Panza propose la copertura degli stucchi e delle pitture murali eseguiti agli inizi del '900 che, a suo parere, alteravano «la severa armonia dell'edificio.»⁶¹

Si tratta di un procedimento conservativo che, com'è noto, non è stato in seguito praticato nell'edificio, in quanto le pitture eseguite tra '800 e '900 sono ancora visibili. Inoltre, tale prassi sarebbe impensabile ai nostri giorni poiché gli interventi di tutela e conservazione tendono, in linea generale, a lasciare inalterate le testimonianze succedutesi nel corso del tempo. Al contrario, Panza evidenziava che la lettura del ritmo e dei rapporti armonici dell'edificio algardiano dovevano implicare un processo selettivo sulla storia stessa dell'edificio. Come si evince dalla proposta, per attuare un confronto col contemporaneo era necessario un ritorno alle qualità architettonico-decorative dell'Algardi, affinché l'arte del presente potesse offrire un'efficace chiave interpretativa del passato. Si suggeriva, in tal modo, una terza via alle due istanze di storicità ed estetica riconosciute nella teoria brandiana, una via che includeva il rapporto con l'arte attuale nel processo di riconfigurazione delle strutture monumentali del passato.⁶²

A differenza di quanto accadeva nei coevi progetti per edifici industriali, la conversione museale non prevedeva l'inserimento di strutture o elementi architettonici contemporanei. Il ritorno alla concezione originaria della villa era dunque motivata dalle sue connaturate caratteristiche in senso museale, μουσειον appunto.

Infatti, nella proposta di Panza si legge:

La scelta delle opere d'arte moderna, degli anni 60 e 70, è fatta in funzione delle caratteristiche dello spazio disponibile in modo da creare un rapporto armonico con l'architettura, dando il massimo risalto a quest'ultima.

⁶¹ Ivi: Giuseppe Panza, *Proposta per il restauro della palazzina dell'Algardi nella villa Doria Pamphilj e suo uso per esporre opere d'arte moderna provenienti dalla collezione Panza*, senza data [1981]. La proposta di restauro, sottoposta all'Arch. De Tommaso della Sovrintendenza ai Monumenti, era stata accolta con favore, come si evince dalla Lettera di Giuseppe Panza a Giorgio de Marchis, 19 ottobre 1981 (ivi).

⁶² Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1963.

In questo modo costruzione e contenuto devono formare un'unità, anche se attraverso opere di tempi molto diversi, ma che rappresentano valori comuni.⁶³

In che maniera si può raggiungere tale unità attraverso la selezione delle opere e quali sono i valori comuni tra passato e contemporaneo? Verifichiamolo nel merito del progetto e delle istanze culturali che lo determinano. In primo luogo, va evidenziata la necessità di una corretta illuminazione delle stanze, costante preoccupazione del collezionista e oggetto, anche in questo caso, di numerosi disegni contenenti soluzioni diversificate. La luce mediterranea, come nel caso di Varese, costituisce l'elemento unificante tra interno ed esterno, tra il Casino dell'Algardi e il giardino all'italiana che ne delinea la facciata sud insieme al panorama verso San Pietro in direzione opposta.⁶⁴

In secondo luogo, nel progetto per Villa Doria Pamphilj il criterio principale di allestimento, che ha reso celebre l'approccio curatoriale di Panza, è quello di dedicare ogni sala a ciascun artista. Ad eccezione di un disegno che convoglia più artisti in uno stesso spazio, ma risalente con ogni probabilità a una fase preliminare, gli allestimenti sono calibrati in modo da presentare un piano per ogni autore, mentre il primo piano è diviso tra le opere di Peter Joseph e quelle di Robert Mangold (Tav. XI). Il piano vede impegnati i tre livelli disponibili del Casino, compresa l'altana, e prevede due varianti allestitivo, la redazione finale risale all'8 ottobre 1981.

Nei primi disegni d'installazione, eseguiti su carta a quadretti, è rappresentata soprattutto la pittura, in particolare quella minimalista americana, con una serie di opere di Ryman e Mangold. Nel progetto finale si assiste invece a un maggiore equilibrio tra scultura *Minimal*, arte concettuale e ricerca pittorica, con opere che Panza aveva collezionato tra gli

⁶³ Giuseppe Panza, *Proposta...*, cit.

⁶⁴ Come si legge nella proposta, l'intervento del collezionista in merito all'illuminazione, testimoniato anche dai relativi disegni, si concentra soprattutto sul primo piano. Qui, le alterazioni ai lucernari create dal soppalco di epoca successiva, da eliminarsi, comportano due possibili soluzioni: il mantenimento dei lucernari e la chiusura delle finestre (Panza dimostra ancora una volta la preferenza per la luce zenitale), oppure l'eliminazione dei lucernari e di conseguenza il mantenimento di una finestra per stanza. La prima soluzione consentirebbe anche di realizzare due opere ambientali di Robert Irwin e Maria Nordman artisti che utilizzano proprio la luce zenitale nella creazione dei loro ambienti.

anni '60 e '70.⁶⁵ A Robert Ryman, il quale riveste un ruolo centrale nei pressoché coevi progetti di Düsseldorf e Basilea, sono destinate due stanze adiacenti al primo piano.⁶⁶

L'interazione tra antico, barocco e arte contemporanea ha inizio nel piano seminterrato che affaccia sul Giardino Segreto, completamente dedicato all'esposizione di cinque opere di Robert Morris (Tav. X), artista che si trova anche nell'altana con *Untitled (Steel grating)* del 1967.⁶⁷ Se, come sostiene Panza, la decorazione dell'Algardi «riempie spazi e volumi racchiusi in una struttura nettamente ritmata da rapporti precisi»⁶⁸, il ritmo è di fatto il protagonista di questo incontro, mentre evidenzia la complessa ambivalenza innescata dalla scultura *Minimal* in relazione all'ambiente storico. In questo gruppo di opere, si ravvisa uno degli elementi centrali di tutto il progetto: la risoluzione, se risoluzione esiste, di una dialettica formale e percettiva tra ricerca contemporanea e un passato storico da cui apparentemente non deriva. L'operazione appare come profondamente critica e didattica poiché avrebbe inciso, di fatto, sulla comprensione degli aspetti fenomenologici dell'arte contemporanea attraverso un raffronto diretto con una differente storia culturale.

Robert Morris spiega, in riferimento alle ricerche *Minimal*:

Some of the best of the new work, being more open and neutral in terms of surface incident, is more sensitive to the varying contexts of space and light in which it exists. It reflects more acutely these two properties and is more noticeably changed by them. [...]. Even its most patently unalterable property, shape, does not remain constant. For it is the viewer who changes the shape constantly by his change in position relative to the work. Oddly, it is the strength of the constant, known shape, the gestalt, which allows this awareness to become so much more emphatic in these works than in previous sculpture. A baroque figurative bronze is different from every side. So is a six-foot cube. The constant shape of the cube held in the mind, but which the viewer never literally experiences, is an actuality against which the literal changing perspective views are related. There are

⁶⁵ Oltre ai due artisti, il progetto preliminare prevedeva opere di: Robert Morris, Larry Bell, Carl Andre (tuttavia menzionato con un punto interrogativo accanto al nome), Sol LeWitt, Peter Joseph, Robert Law, Hanne Darboven, Alan Charlton, Richard Nonas.

⁶⁶ Come si evince nel seguente documento: Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 145, Folder 1, Lettera di Giuseppe Panza a Robert Ryman, 8 giugno 1981.

⁶⁷ Le cinque opere sono: *Untitled (Corner piece)*; *Untitled (Long wedge)*; *Untitled (Warped bench)*; *Untitled (Door stop)*; *Untitled (Steel grating)*. Tutte realizzate tra il 1964-67, e acquistate dalla Galleria Leo Castelli di New York, sono attualmente di proprietà del The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.

⁶⁸ È quanto si legge nella già citata proposta inviata alla Sovrintendenza.

two distinct terms: the known constant and the experienced variable. Such a division does not occur in the experience of the bronze.⁶⁹

Zoccolature per porte a dimensione colossale, strutture angolari, panchine ricurve innescano un gioco, anche ironico, di equilibrio/disequilibrio visivo con le strutture preesistenti, minando la consueta rigidità della forma geometrica attribuita alla scultura *Minimal*: una leggerezza visivamente percepita come pesante, eppure le strutture sono in fiberglass, tutta risolta sui valori lineari della forma e della sua ideale scomposizione. In questo che appare, a un tentativo di visualizzazione, come un rapporto dinamico e non univoco con lo spazio, non sorprende che il collezionista abbia scelto di far confrontare con l'ambiente barocco e l'arte antica non le successive opere *Anti-form* dell'artista americano, che all'epoca già possedeva, ma le sculture *minimal* degli anni '60, ovvero sia le indagini sulle possibilità percettive e ambientali scaturite da un'analisi geometrica.

Le stanze laterali rimeditano il rapporto con lo spazio dell'Algardi in termini di una continuità visiva in senso longitudinale, come accadeva a Villa Panza dove erano collocate nei lunghi corridoi. Nella sala centrale, invece, alla sobria decorazione barocca e alla *gravitas* delle statue romane fanno da contrappunto il volume raccolto e la superficie slittante di *Untitled (grey wedge)*. La soluzione di esporre un numero esiguo di opere di Morris, perlopiù risolte in senso longitudinale, scongiura l'ipotetico effetto claustrofobico derivato dal contrasto tra le grandi dimensioni della scultura *Minimal* e le esigue dimensioni delle sale. Si tratta di un espediente allestitivo che contribuisce a minimizzare l'effetto opposto, quello di una disparità nelle proporzioni: l'opera di grandi dimensioni che perde ogni riferimento spaziale se collocata in ambienti imponenti. Come suggeriva, infatti, Harald Szeemann: «Art cannot survive in huge buildings.»⁷⁰

Tuttavia, se a Villa Panza le stesse opere seguivano visivamente la fuga prospettica del corridoio con le due aperture alle estremità, oppure la interrompevano - come nel caso di *Untitled (Door stop)* disposta di spiego - , proporzionalmente, a Villa Doria Pamphilj le opere longitudinali di Morris dovevano essere fruite dalle aperture laterali della stanza. Questa

⁶⁹ Robert Morris, *Notes on Sculpture. Part II*, "Artforum", no. 2 (October 1966), pp. 21-23, qui pp. 21, 23.

⁷⁰ Victoria Newhouse, *Art and the Power...* cit., p. 242, dalla conversazione di Szeemann con l'autrice nel 1998.

significativa modifica nel rapporto con lo spazio, determinava una complessità più accentuata nell'interazione dialettica con lo spettatore, secondo quella "variabile esperenziale" chiamata in causa da Morris, il quale licenziava, proprio in questa fase, le sue *Permutations*.

Il piano terreno, che affaccia sul vestibolo e sul giardino d'ingresso, è invece dedicato alla ricerca concettuale di Hanne Darboven (Fig. 23). Giuseppe Panza non interviene nella sala centrale, molto caratterizzata dall'integrazione tra stucchi, pitture barocche e sculture romane, bensì dispone i disegni dell'artista sulle pareti delle quattro stanze laterali, che oggi conservano poco o nulla della decorazione originaria. Le progressioni numeriche dell'artista tedesca, se il progetto museale si fosse realizzato, sarebbero state rappresentate da alcuni gruppi di opere-chiave della sua produzione dei primi anni '70 che, esposte nel loro insieme, avrebbero sottolineato la qualità ambientale di certa ricerca concettuale.⁷¹

In questo caso, l'allestimento avrebbe quindi suggerito una lettura dell'opera basata sulla molteplicità dei suoi significati, in riferimento alle indagini sul linguaggio di Ludwig Wittgenstein che Panza riconosce, a più riprese, come fondamento delle ricerche concettuali a partire da Marcel Duchamp.⁷² Rispetto al contesto architettonico, l'elemento compositivo presente nei lavori basati sui sistemi matematici avrebbe dialogato anche con la regolare geometria del sottostante giardino all'italiana, accentuando quell'«impressione di armonia e di ordine di grande bellezza» che Panza riconosceva nell'opera dell'artista tedesca.⁷³

Nel primo piano, le sette stanze dovevano dare conto delle ricerche sulla luce nei quadri riduzionisti di Peter Joseph e nella pittura minimalista di Robert Mangold, secondo un confronto che il collezionista aveva presentato, sperimentandolo, alla mostra di Basilea del

⁷¹ Ventiquattro le opere in totale dell'artista, oggi divise tra SFMOMA di San Francisco, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington, D.C. e la proprietà Panza di Biumo. Sul lavoro della Darboven nel contesto del concettualismo tedesco, si veda: Ingrid Burgbacher-Krupka, *Hanne Darboven: Konstruiert, Literarisch, Musikalisch = Constructed, Literary, Musical: The Sculpting of Time*, Ostfildern, Hatje Cantz, 1994. Le interazioni tra interpretazione critica e arte concettuale nel lavoro dell'artista tedesca sono state recentemente evidenziate da: Dan Adler, *Hanne Darboven: Cultural History, 1880-1983*, London, Afterall Books, 2009.

⁷² Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, traduzione a cura di Mario Trichero, Torino, Einaudi, 1967 (ed. orig. *Philosophical Investigations*, translated by G.E.M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1953). Si veda: Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 135.

⁷³ Idem, p. 182.

1980.⁷⁴ Nella villa romana, l'accostamento delle due ricerche sarebbe apparso diversamente connotato, e forse più stimolante, in ragione dell'efficace presenza luministica del luogo. Mentre i quadri dell'artista inglese affrontano il tema della luce interna ed esterna al quadro, la pittura di Mangold apre a una sollecitazione sulla meccanicità della pratica pittorica, sulla compresenza di rigore ed eccezione alla regola.

Secondo il disegno di allestimento, si prevedeva l'esposizione di diciannove pitture disposte in sette ambienti: un massimo di tre dipinti per ogni sala. A essere evidenziato è, ancora una volta, il rapporto privilegiato e riflessivo tra opera e spettatore, attraverso un sistema espositivo che concentra in pochi ma significativi quadri le indagini dei due artisti, il loro ritorno al grado zero della pittura. Al di là del nostro tempo, c'è il tempo dell'opera. Giuseppe Panza ce lo suggerisce attraverso un'esposizione concepita sulle pause tra un quadro e l'altro, sull'essenzialità di un'esperienza visiva consapevole che i mutamenti di luce e di percezione sono l'opera stessa.

Alla base di questa concezione dello spazio espositivo riteniamo ci sia un legame imprescindibile, confermato anche dalla citazione in apertura - inserita non casualmente in un brano che Panza dedica a Morris - con l'esperienza psicofisica dell'opera. Tuttavia, ci chiediamo, in quale maniera questa preminenza conferita alla fisicità e al movimento nella fruizione dell'opera possa ricongiungersi a una relazione tra arte antica e arte contemporanea. In tale relazione, si fa nuovamente appello alla presunta passività del contenitore, del *White Cube*? Quali sono i criteri che inducono, ad esempio, a concepire un'assonanza tra l'esperienza della scultura *Minimal* e quella dell'arte antica?

Si tratta infatti, di verificare come, nella relazione tra passato e contemporaneo, la componente ontologica dell'opera sia immediatamente percepibile attraverso i criteri espositivi. Il frammento, sia dell'antico che delle parti che costituiscono l'opera, in relazione

⁷⁴ Le opere di Joseph incluse sono undici in totale, tutte realizzate tra il 1975-1976; di Mangold doveva essere rappresentata soprattutto la sua produzione in cui prevalgono le forme geometriche, con 8 quadri. Le opere di entrambi gli artisti si trovano oggi presso The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. Il lavoro del primo artista è stato oggetto di una monografia pubblicata dalla Lisson Gallery: *Peter Joseph*, published on the occasion of the exhibition "Peter Joseph", Lisson Gallery, London, February 2 - March 10, 2007, London, Lisson Gallery, 2007. Per un approfondimento sulla serie di Robert Mangold inclusa nel progetto e sul suo lavoro in generale (compresi gli scritti) si rimanda a: Richard Shiff, Robert Storr, Arthur C. Danto (eds.), *Robert Mangold*, London, Phaidon, 2000.

al tutto, all'ambiente. Tali questioni possono essere parzialmente risolte a partire dalla relazione tra classicismo e modernismo, affrontata nel paragrafo seguente.

2. 2. Un classicismo modernista

Mentre Panza concepiva il progetto per Villa Doria Pamphilj accadeva che, nel 1980, aveva finalmente occasione di esporre la scultura minimale in Italia. Era la seconda volta che avveniva, a seguito della sezione presso la mostra *Europa America. L'astrazione determinata* del 1976.⁷⁵ Alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma si apriva in gennaio la mostra *Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Sculture Minimal*, che vedeva la congiunta curatela del collezionista e di Ida Panicelli.⁷⁶ Giorgio de Marchis è ancora una volta l'artefice di questa collaborazione, durante la quale vengono fabbricate in Italia due delle opere di Judd in mostra, esposte alla mostra di Düsseldorf dello stesso anno.⁷⁷

Nel contesto dell'edificio ottocentesco, le sculture degli artisti americani occupavano a turno la sala monumentale al centro. Si era reso, infatti, necessario articolare l'esposizione in tre fasi corrispondenti al lavoro di ciascun artista, a causa delle grandi dimensioni delle opere. Nelle trattative antecedenti la mostra, Panza era stato piuttosto esplicito su questo punto sottolineando la pressante esigenza di un intervento sulle condizioni di manutenzione delle sale. Nell'ambiente espositivo, secondo la sua proposta, andavano eliminate le aggiunte successive e doveva predominare una generale essenzialità visiva in cui il bianco si estendeva, oltre che a pareti e soffitti, ad alcune strutture dell'edificio in seguito alterate.

In questa scelta programmatica riecheggia l'osservazione del collezionista in merito allo spazio "ideale" in cui esibire la scultura *Minimal*:

⁷⁵ Flavio Caroli (a cura di), *Europa America. L'astrazione determinata, 1960-1976*, cat. mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Bologna, maggio - settembre 1976, Casalecchio di Reno, Grafis, 1976.

⁷⁶ Ida Panicelli (a cura di), *Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris. Sculture Minimal*, cat. mostra Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 16 gennaio - 2 marzo 1980, Roma, De Luca Editore, 1979. Dei tre artisti americani si espongono un totale di 11 opere tutte appartenenti al decennio 1965-1974. Inizialmente, la mostra era più estesa nel numero di opere comprendendo anche Nauman, Serra, Flavin e Sol LeWitt. Si trattava degli stessi artisti che Panza pensava di esporre a Basilea, per le cui opere attendeva l'autorizzazione all'esportazione dal Ministero. Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 59, Folder 3: Lettera di Giuseppe Panza a Giorgio de Marchis, 10 luglio 1979.

⁷⁷ Si tratta di *Eight hot rolled steel boxes* e *Straight single tube* entrambe del 1974.

In queste opere è importante la funzione interamente passiva del contenitore. Le stanze in cui le opere sono collocate devono essere neutre, cosa che purtroppo ben raramente accade quando sono presentate nelle mostre e nei musei, si stabilisce un rapporto di interazione tra l'opera e lo spazio circostante.⁷⁸

Applicata al contesto storicizzato del palazzo neoclassico, la regola non implica la trasformazione dello spazio museale nello spazio immacolato della galleria commerciale sebbene, come abbiamo visto, le esposizioni delle opere *Minimal* presso la Galleria Leo Castelli abbiano avuto un certo peso nelle strategie espositive del collezionista. Questo tipo di operazione evidentemente non interessa Panza, in funzione di curatore, in questo contesto espositivo e nella congiuntura storica in cui s'inserisce al momento la collezione. Si può invece affermare che lo spazio espositivo viene organizzato e concepito per corroborare l'interpretazione in senso classicista delle sculture *Minimal* proposta, oltre che nella mostra, nel testo in catalogo. Il luogo dell'esposizione viene pertanto codificato a partire dagli elementi che favoriscono tale lettura e la sua diffusione.

Se a Villa Doria Pamphilj la serialità della scultura *Minimal* trovava una cassa di risonanza nel ritmo dell'architettura algardiana, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna è la colossale scultura del Canova, *Ercole e Lica*, a fornire il parallelismo in senso classicista di una strutturazione logica e sintetica della forma geometrica. Per questa ragione e per la buona riuscita della mostra, diviene fondamentale collocare la statua del Canova al centro dell'atrio della galleria, a immediata visibilità per il visitatore, quale presenza costante nel dialogo con le sculture *Minimal* durante le tre fasi espositive.⁷⁹

⁷⁸ Giuseppe Panza, *L'arte ambientale*, in Flavio Caroli, *Europa America...* cit., pp. 155-159, qui pp. 156,158.

⁷⁹ Panza scrive a Ida Panicelli: «È molto importante lo spostamento della statua del Canova nel centro della stanza grande a m. 5 dal portale di fondo, per ragioni di equilibrio formale e di contenuti. È molto interessante stabilire delle relazioni sulla estensione della definizione di classicismo.» Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 59, Folder 3: Lettera di Giuseppe Panza a Ida Panicelli, 12 dicembre 1979. Emblema della cultura neoclassica dell'800, la statua del Canova, già all'indomani della sua traduzione in marmo nel 1815, era esposta nel Palazzo Torlonia, per volere del proprietario Giovanni Torlonia, insieme a un gruppo di sculture antiche e contemporanee, a simbolo di una continuità dell'ideale del classicismo.

Mentre alcuni artisti *Minimal* mettono in discussione la derivazione dalla tradizione scultorea,⁸⁰ ponendola in una posizione a questa diametralmente opposta in quanto negazione dei valori della composizione e della struttura della forma, Giuseppe Panza propone un legame tra le due culture, quella classica e quella contemporanea, verso l'individuazione di una norma comune, di un procedimento logico che le sottende entrambe:

Nel Canova, più facilmente che per gli altri artisti, è possibile determinare in base a quali norme, ogni elemento della scultura è in relazione con gli altri. La composizione è scomponibile in cerchi e semicerchi ideali che si uniscono e si sovrappongono, le curve sono delle ellissi che si snodano lungo un percorso con determinati rapporti di lunghezza e raggi di curvatura.⁸¹

Il riferimento più indicato appare al futuro Richard Serra delle *Torqued Ellipses* (anni '90) piuttosto che ai Judd e agli Andre di questo periodo. Allo stesso tempo, l'interpretazione della figura come schema - una lunga tradizione di origine winckelmanniana - ci riporta alle sottili osservazioni etimologiche del matematico Robert Kaplan:

The word 'figura' began with the Romans trying to translate the Greek word 'schema' but coming up instead with their own notion - and since this was in their most vigorous days, they arrived not at something lifelessly schematic but focused on the changing aspect of what is always there: which is why the word 'nova', new, often appears in their writing with 'figura': nova figura, the new figure, the latest manifestation of the permanent. 'Figura' was more radiant and dynamic than anything mechanical as a scheme.⁸²

Panza, in linea con l'accezione greca, pone enfasi sulla possibilità di definire la forma, analizzando la figura, attraverso sistemi matematici e geometrici. Rintraccia, così, un

⁸⁰ Sono soprattutto Judd e Frank Stella a opporsi alla derivazione della loro opera dalla tradizione europea del passato. Judd ha affermato in merito alla nozione di simmetria nei suoi lavori: «I don't have any ideas as to symmetry. My things are symmetrical because [...] I wanted to get rid of any compositional effects, and the obvious way to do it is to be symmetrical. [...]. Those effects [compositional effects] tend to carry with them all the structures, values, feelings of the whole European tradition» in Bruce Glaser, *Questions to Stella and Judd*, in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1968, pp. 148-164, qui p. 155.

⁸¹ Giuseppe Panza, *L'arte Minimal e la tradizione del classico*, in Ida Panicelli (a cura di), *Carl Andre...* cit., pp. 5-7, qui p. 5.

⁸² Robert Kaplan, *The Figure that Stands Behind Figures. Mosaics of the Mind*, Los Angeles, The Institute for Figuring, 2004, p. 1.

apparato normativo che, riconosce, possiamo indagare soltanto a priori dato che nel Canova era con ogni probabilità presente in modo intuitivo piuttosto che consapevole. Da tale costruito teorico deriva il rapporto espositivo instaurato dalle norme classiciste con la logica sottesa alla serialità e alla ripetizione delle indagini *Minimal*.⁸³

Può avere un certo peso rilevare che un interessante precedente culturale sulla relazione tra neoclassicismo e cultura contemporanea è costituito dalle riflessioni di Tommaso Trini. Il critico, amico di lunga data e tra i più apprezzati dal collezionista, investigava in un articolo su “Domus”, la correlazione tra il neoclassico e il Neo Concettuale, soffermandosi anche sul Minimalismo:

Tratti della temperie neoclassica si erano mostrati già nell'arte minimal di Morris e compagni, le cui strutture primarie costituiscono vere e proprie tipologie derivate dalle nuove geometrie non euclidee. I minimalisti non legano più l'invenzione formale alla tecnica, rinunciano anzi all'invenzione per avvicinarsi alla pura speculazione filosofica: sono tratti rilevati da Argan a proposito dei neoclassici.⁸⁴

A ragione Trini menziona Giulio Carlo Argan il quale, evidenziando nel Neoclassicismo il superamento della concezione dell'arte come mimesi, lo riteneva una cultura progettuale piuttosto che dogmatica, e di fatto l'apripista dell'arte moderna.⁸⁵ Si comprende allora come le speculazioni di Panza in merito all'estensione della definizione di classicismo vadano lette nel contesto più generale di un approfondimento e ripensamento delle definizioni di classico e classicismo, operate dagli studiosi italiani tra gli anni '70 e '80. In questo periodo, infatti, la complessità delle indagini storico-teoriche non esulava da un continuo raffronto col presente,

⁸³ Aggiunge Panza: «Si potrà obiettare che questo lavoro è inutile perché nessuna forma può sostituire l'emozione dell'intuizione visiva [...] ma è anche certo che una vera emozione non può essere comunicata dalla forma se non si è coscienti della esistenza di una solida costruzione logica che pone in relazione gli elementi dell'opera d'arte», *L'arte Minimal e la tradizione del classico*, in Ida Panicelli (a cura di), *Carl Andre... cit.*, p. 5.

⁸⁴ Tommaso Trini, *Neoclassico in bianco e nero, con note estese al Neo Concettuale*, “Domus”, n. 495 (febbraio 1971), pp. 52-54, qui p. 53. Trini ritiene che il richiamo ai neoclassici si fa esplicito in artisti come Lucio Del Pezzo, in cui il recupero avviene per via iconica, e Giulio Paolini, per via concettuale. Ma il critico ne rileva le convergenze anche con il concettualismo americano. L'articolo di Trini scaturisce dalla mostra fotografica *Antonio Canova 1757-1822*, esposta alla Gnam nel 1970, nell'ambito della ricerca di gruppo dal titolo *Canova e il Neoclassicismo* condotta dall'Istituto di Storia dell'Arte di Roma con la partecipazione di Giulio Carlo Argan.

⁸⁵ Come emerge in Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna: 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1970. Tra i contributi dello studioso sull'argomento: *Studi sul Neoclassico*, “Storia dell'arte”, n. 7-8 (1970), pp. 249-266. Si segnala, inoltre: Maurizio Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Il Neoclassicismo*, Roma, Bulzoni, 1968.

sia in termini di produzione artistica sia architettonica, come emerge nei contributi di Argan e di Bruno Zevi.⁸⁶

L'apporto delle argomentazioni filosofiche riconosciuto da Trini alla base del neoclassicismo e a fondamento dell'estetica hegeliana - in particolare la costituzione di una filosofia del bello -, sono storicamente riconducibili alla nascita dell'era industriale. Gli fa eco Panza quando rileva: «New York, è una città nuova, ma le sue fondamenta sono ad Atene. Senza Platone, la filosofia greca, la ricerca scientifica che questo pensiero ha reso possibile [...] questa città non potrebbe esistere.»⁸⁷ La cultura *Minimal*, perciò, non poteva nascere se non a New York, città-emblema dell'uomo moderno. Il grande scultore del nostro secolo, ci assicura, è dunque l'ingegnere, in grado non soltanto di creare forme gigantesche, i ponti e i grattacieli, ma soprattutto in quanto espressione della possibilità di produrre a partire da un'idea, da un progetto.

Con un notevole balzo cronologico, il collezionista individua un percorso del classicismo che trae origine dal concetto platonico di arte come manifestazione dell'idea e che approda alle ricerche di *Minimal Art*. I legami con il classicismo si possono comprendere alla luce della capacità radicale della nuova arte di lavorare sull'idea, rimettendo in discussione i parametri del fare artistico e procedendo per un processo di astrazione.

James Meyer osserva che il riferimento di Panza al concetto di idea in Platone, lungi dall'essere una diretta derivazione dal pensiero del filosofo greco, in realtà è espressione di un sincretismo:

While Panza claims Plato as his inspiration, his notion of the artwork as idea contradicts the Platonic view that ideas do not exist in our minds, but on a spiritual plane most of us aspire to know: the work is a simulacrum of

⁸⁶ Tali definizioni venivano indagate, rispetto alla cultura Rinascimentale e Barocca, da: Giulio Carlo Argan, *Classico Anticlassico: il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milano, Feltrinelli, 1984. La storica mostra *Brunelleschi Anti-classico*, tenutasi a Firenze, S. Maria Novella, ottobre 1977 - gennaio 1978, organizzata da Bruno Zevi, Francesco Capolei e Piero Sartogo, proponeva una polemica riflessione sulla tradizione del classico e sul confronto tra passato e contemporaneo. Si veda: F. Capolei, P. Sartogo, *Brunelleschi anticlassico*, Torino, Testo & Immagine, 1999. Nel 1978 Bruno Zevi pubblicava, *Da Brunelleschi anticlassico alla carta del Machu Picchu*, "Cronache di Architettura", n. 1181-1228, Bari, Universale Laterza, 1978.

⁸⁷ *L'arte Minimal e la tradizione del classico*, in Ida Panicelli (a cura di), *Carl Andre... cit.*, p. 6.

the idea it fails to depict. Panza's "idea" is syncretic, unrigorous - an amalgamation of Winckelmann [...] and Hegel's narrative of art history as a progressive unveiling of truth.⁸⁸

Se Erwin Panofsky chiarisce che nella genealogia del pensiero estetico l'idea intesa da Platone va distinta dalle successive elaborazioni dei neoplatonici, come ricorda Meyer⁸⁹, l'assunto di Panza appare piuttosto una derivazione culturale dall'umanesimo e dalla cultura enciclopedica. Non si tratta certamente di un umanesimo filologico quanto di un umanesimo rivisitato e funzionale alla lettura del presente, inteso come stratificazione temporale e risonanza di un passato frammentario, pertanto passibile di sincronicità. Suggerisce Guido Ballo nel 1973:

Giuseppe Panza est, en substance, un nouvel humaniste; chez lui la raison prend le pas sur les intrications - attirantes, pourtant - de la vie irrationnelle.⁹⁰

A voler considerare la narrazione della storia dell'arte fornita da Panza nel testo citato e nella mostra romana, essa appare dettata da una logica interna che è il risultato di una equiparazione tra classicismo e modernismo. È in ragione di questa analisi che, mentre concordiamo con Meyer nel riconoscere che l'idealismo della formazione di Panza sottende la sua lettura delle *Primary Structures*, riteniamo tuttavia che la sua propensione verso opere che appaiono come manifestazione delle forme ideali, piuttosto che essere motivata da una

⁸⁸ James Meyer, *The Minimal Unconscious...cit.*, p. 148.

⁸⁹ Erwin Panofsky, *Idea: contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1952 (ed. orig. *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1924) in J. Meyer, *The Minimal Unconscious...cit.*, pp. 147-148.

⁹⁰ Guido Ballo, *Un grand collectionneur européen d'art américain: Giuseppe Panza*, "XXe siècle", XXXV, n. 41 (décembre 1973), pp. 124-127, qui p. 124.

generica questione di gusto, sia originata da una riflessione sintetica tra le due categorie storiche in apparente antitesi.⁹¹

In seno all'arte moderna sono, in particolare, le ricerche artistiche improntate da una indagine sulla forma che conduce verso l'astrazione, a poter essere definite classiche. Il principio dell'arte astratta, riconosce il collezionista, è esistito in ogni tempo, determinato da una ricerca interiore e da un'indagine sulla forma, è pertanto un procedimento intellettuale.⁹² Classico e moderno si equivalgono per via del perseguimento, da parte di entrambi, di quei valori ideali riconosciuti da Panza come comuni a tutte le epoche e da egli inseriti in una concezione evolucionistica della storia dell'arte.

Tale concezione è espressione di una sintesi, di una visione totalizzante dell'esperienza artistica,⁹³ individuata quale componente determinante delle sue investigazioni sullo spazio espositivo:

L'arte non è solo un'esperienza emotiva, individuale, mentale, è la sintesi di una realtà totale dentro la quale ogni individuo è immerso. Per questa ragione non si può separare la storia dell'arte dalla storia in senso lato.⁹⁴

⁹¹ James Meyer suggerisce in merito alle prolifiche acquisizioni di Panza: «Something else, something dear to the collector, was also at stake: his taste. Simply put, Panza was drawn to works that appeared to be manifestations of ideal forms, ones that fostered “transcendental” perceptual encounters. [...] His essay “Minimal Art and the Classical Tradition” (1980), for example, suggests that the idealist aesthetics imbibed during his youth remained intact. [...] Panza argues for an art that does not depict empirical reality but underlying “universals,” “the real behind the appearance of reality.” His narrative of art history unfolds from this premise. Panza rates the kouroi of archaic Greece more highly than the veristic figures of Hellenistic art. He prefers Cézanne, discoverer of the cylinder and cone in nature, to the Impressionists with their “ephemeral” depictions.» *The Minimal Unconscious...cit.*, p. 147.

⁹² Giuseppe Panza, *Arte astratta*, “Realtà Nuova”, XXV, n. 4 (aprile 1960), pp. 380-387, qui p. 382. Nell'intervista di Christopher Knight, Panza si sofferma sulla componente astratta nel Manierismo: «[...] i Manieristi erano in realtà pittori astratti. Per loro non era importante l'espressione dell'immagine, ma la sua qualità. Era importante il rapporto tra i colori, l'armonia delle forme, non che l'immagine assomigliasse a qualcosa di reale. L'immagine era soltanto il mezzo per costruire delle forme che erano una creazione intellettuale», *Arte anni Sessanta e Settanta... cit.*, p. 59.

⁹³ Piuttosto interessante la convergenza istituita, nell'ambito della storia della sintesi delle arti, in particolare con il Romanticismo dove, come ha analizzato Silvia Bordini, tale modello risulta incisivo nell'ideazione dell'arte. Si veda: Silvia Bordini, *La sintesi delle arti: il modello della totalità dell'arte dal primo Romanticismo alle avanguardie storiche*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1985. Tra i contributi più recenti si segnala il seguente convegno organizzato dall'artista: Nicola Carrino (a cura di), *La sintesi delle arti oggi*, atti del convegno internazionale, Accademia di San Luca, Roma, 21 marzo 2002, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2002.

⁹⁴ Giuseppe Panza di Biumo, 1995. *L'arte alla fine del secolo*, in Gabriella Belli, Giuseppe Panza di Biumo (a cura di), *La collezione Panza di Biumo: artisti degli anni '80 e '90*, cat. mostra Palazzo delle Albere, Trento, 12 settembre – 8 dicembre 1996, Milano, Electa, 1996, pp. 33-49, qui p. 33.

Secondo questa prospettiva sintetica e sincretista, a qualificare un'opera come classica non è l'imitazione della natura. Riecheggiando la *Repubblica* di Platone, Panza afferma:

[...] è facile distinguere ciò che è classico da ciò che non lo è. Bisogna superare l'episodio, l'individuale, il particolare, il dato concreto, bisogna risalire alle cause, al principio fondamentale, all'origine del fenomeno, per arrivare a quella realtà che è prima di tutto; è quindi necessariamente un processo di astrazione.

Di conseguenza, dopo le indagini del Canova, il classicismo riemerge nella storia con Seurat e Cézanne, entrambi impegnati in una ricerca sul superamento della forma, per arrivare poi a Mondrian che «analizza in modo cosciente e sistematico le forme» e in cui «la pittura senza prospettiva è cosciente della relativa realtà delle cose che vediamo e di come le vediamo.»⁹⁵ Brancusi e Duchamp chiudono il cerchio dei “grandi classici”, specialmente il secondo in ragione della preminenza dell'idea, aprendo alla parabola minimalista.

D'altro canto, il Modernismo consiste, secondo Panza, in una continua attività di ricerca e sperimentazione con una finalità evolutiva che si pone in antitesi all'involuzione della cultura Postmoderna.⁹⁶ Questa personale visione del Modernismo risulta funzionale alle proprie scelte collezionistiche e, al contempo, si pone quale negazione della tendenza citazionista, riconosciuta componente costitutiva dell'arte postmoderna.⁹⁷

Se consideriamo il ruolo rivestito dall'esperienza fisica e relazionale con lo spazio nella presentazione delle opere *Minimal*, è evidente che entrambe le tipologie architettoniche (edificio industriale e storico-monumentale), rispondono in egual misura alle esigenze

⁹⁵ L'esplicito riferimento alla teoria della relatività formulata da Albert Einstein ci richiama a quell'interesse per la scienza che a più riprese abbiamo individuato come componente fondante le stesse riflessioni sull'arte. Questa come le citazioni precedenti sono tratte da *L'arte Minimal e la tradizione del classico...* cit., pp. 5-6.

⁹⁶ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 327. Per una disamina sulle differenze teoriche su Modernismo e Post modernismo si rimanda a: Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloch, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York and London, Thames & Hudson, 2004.

⁹⁷ All'incirca negli stessi anni in cui si elaborava questo progetto, in Italia il Citazionismo e l'Anacronismo erano adottati nelle opere pittoriche di Stefano di Stasio, Carlo Maria Mariani e Roberto Barni. La prima esposizione pubblica internazionale a sancire questi sviluppi artistici è stata la Biennale di Venezia con la sezione di arti visive curata da Maurizio Calvesi: *41. Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia, Arte e arti. Attualità e storia*, catalogo della mostra, Venezia; Milano, La Biennale di Venezia; Electa, 1984. Sul contesto di relazione con la Transavanguardia e la parabola iniziale della tendenza, sul finire degli anni '70, si rimanda alla recente esposizione: Daniela Lancioni (a cura di), *Anni 70 a Roma*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014, Roma, Iacobelli Editore, 2013.

espositive di quest'arte. L'apparente antinomia dell'assunto viene superata ricercando una semplicità della struttura che si unisce alla qualità estetica dello spazio. Come abbiamo osservato nell'analisi di questi casi di studio, alla base di un *display* siffatto persiste un'attività di studio e analisi delle caratteristiche architettoniche del luogo con la finalità di trovare la soluzione più indicata per ogni specifico progetto museale, in una combinazione di interventi di restauro e selezione delle opere.

Da una parte, la *Minimal Art* entra in sintonia con strutture più tecniche create dagli ingegneri, tra cui le fabbriche appunto, in quanto espressione della natura progettuale che accomuna entrambi.⁹⁸ Questo tipo di codificazione dello spazio espositivo risulterà una componente importante nella storia delle mostre e della presentazione dell'arte degli ultimi decenni in concomitanza con l'affermazione della pratica artistica dell'installazione.

Dall'altra, l'esigenza di offrire al visitatore una fruizione dello spazio in cui è inclusa l'opera attraverso un processo intuitivo rimane uno degli aspetti centrali di questa costruzione dell'esperienza dell'arte proposta dal collezionista. Non si tratta, tuttavia, di contribuire allo sviluppo del modello sensoriale di museo,⁹⁹ quanto di un'enfasi conferita all'atto intuitivo che, ci ricorda l'etimologia latina del termine (dal verbo *Intuèri* - guardare dentro), implica l'atto del guardare con l'occhio della mente.

Tale processo è sperimentato, nel giro di qualche anno, nel museo Reina Sofia di Madrid, un edificio monumentale settecentesco in cui Panza organizza la mostra sull'arte *Minimal*, come vedremo, tra le più discusse della sua attività.

Scriverà, a distanza di decenni, su quell'esposizione:

La mostra di Madrid era il trionfo della scultura *Minimal*, in un ambiente che sembrava essere la replica esatta della filosofia Minimalista. Lunghe stanze con poderose volte che poggiavano su muri altrettanto poderosi.

⁹⁸ Si vedano in particolare le dichiarazioni di Panza rilasciate a Christopher Knight in *Arte anni Sessanta e Settanta...* cit., p. 69.

⁹⁹ Le implicazioni museali di ricerche artistiche che hanno indagato le pratiche corporee, quali quelle di Olafur Eliasson, Janine Antoni o della stessa Vanessa Beecroft, hanno contribuito a una più estesa riflessione sul modello sensoriale di museo. Tra le recenti indagini si veda: Mara Esther Gladstone, *Sensing the Museum: Contexts of Experience with Contemporary Art*, Ph.D. dissertation, supervisor Janet Catherine Berlo, Program in Visual and Cultural Studies, University of Rochester (N.Y.), 2012. Caroline Jones ha analizzato la relazione tra la tecnologia elettronica e il corpo in direzione sensoriale, negli sviluppi degli ultimi decenni: Caroline Jones (ed.), *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2006.

Lunghi corridoi ritmati da una successione di imponenti pilastri. Una ripetizione di forme come nelle sculture di Judd e Andre. La trasfigurazione visibile del momento creativo del pensiero.¹⁰⁰

L'assonanza tra il ritmo compositivo della struttura architettonica e la serialità della ricerca *Minimal* riecheggia i medesimi propositi progettuali per la Villa Doria Pamphilj.

2. 3. Un'esposizione *site-specific*: la donazione al Palazzo Ducale di Sassuolo

Nell'ambito dei progetti museali da realizzarsi in Italia, a partire dal 1996 si registra un nuovo corso nella storia della collezione. Dopo le complesse vicende che hanno riguardato in particolare i progetti piemontesi negli anni '80, la pubblica amministrazione dimostrò una maggiore apertura nei confronti della collezione e dei progetti di Giuseppe Panza. Come riconosce lo stesso collezionista, il cambiamento ebbe inizio con la donazione, nello stesso anno, della villa di Biumo e di 133 opere della collezione al FAI.¹⁰¹ Dopo lunghe trattative durate quasi trent'anni con l'amministrazione varesina, segnate dal succedersi della classe politica dirigente, il FAI s'impegnò, con il concorso della Fondazione Cariplo e della Provincia di Varese, a tutelare questo patrimonio aprendo la villa al pubblico, dopo i necessari lavori di sistemazione.

Questo mutato atteggiamento fu determinato anche dalla politica culturale del governo di centro sinistra, appena costituitosi. In occasione della cerimonia per la donazione il ministro dei Beni Culturali, Walter Veltroni, presentò pubblicamente le scuse a nome del governo per la scarsa attenzione dimostrata nei riguardi della collezione Panza.¹⁰² Tale segnale istituzionale si tradusse, quasi all'indomani dell'inaugurazione, nella possibilità di vedere realizzati alcuni dei progetti del collezionista in edifici monumentali e in alcuni musei italiani.

¹⁰⁰ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 309.

¹⁰¹ Ivi, p. 319.

¹⁰² Si vedano in particolare: Renata Manzoni, "Conte, l'Italia le chiede scusa". *Subito i restauri, tra due anni apertura al pubblico*, "La Prealpina", Varese, 19 giugno 1996, p. 44; Marco Mangiarotti, *Da villa privata a museo pubblico*, "Il Giornale", Milano, 19 giugno 1996, p. 20.

Risale al 1996 la mostra presso il cinquecentesco Palazzo delle Albere di Trento organizzata in concomitanza con l'inizio dei lavori per il nuovo museo Mart progettato da Mario Botta. All'esposizione seguì il comodato, formalizzato nel 1999 e inizialmente della durata di sei anni, di 70 opere della terza collezione al museo.

La mostra del Mart segnò il primo passo verso una duratura collaborazione con la direttrice Gabriella Belli, promotrice di una diffusione della conoscenza sugli artisti e le opere di questa parte della raccolta, come attestano le numerose esposizioni sulla collezione e le sale dedicate agli artisti che vi appartengono.¹⁰³ Il museo Mart sarà anche, come vedremo nel capitolo seguente, il protagonista dell'ultima mostra concepita da Giuseppe Panza sull'arte concettuale.

Questo nuovo corso storico nella ricezione della raccolta è testimoniato dai progetti che riguardano principalmente i palazzi della tradizione architettonica rinascimentale e seicentesca. Durante questo periodo il collezionista è impegnato, a seguito di vendite e donazioni ai musei americani, in un'attività di promozione delle ultime ricerche artistiche americane in Italia, non ancora oggetto di attenzione da parte delle istituzioni.

Gli artisti degli anni '80 e '90 furono i protagonisti del progetto per il Palazzo Ducale di Gubbio, con il cortile disegnato da Francesco di Giorgio Martini, per il quale s'impegnarono in comodato cinquanta opere della collezione con la Soprintendenza di Perugia, dal 1998 al 2003.¹⁰⁴ A Verona, il restauro del Palazzo della Gran Guardia determinò il deposito del 2002, preceduto dalla mostra di opere *Minimal* provenienti dal Guggenheim e di lavori appositamente concepiti da Phil Sims e Lewis Carroll. Tale unione di opere del minimalismo

¹⁰³ Gabriella Belli, Giuseppe Panza di Biumo (a cura di), *La collezione Panza di Biumo...* cit. A questa esposizione seguiranno le tre sezioni all'interno delle mostre: Gabriella Belli (a cura di), *Le stanze dell'arte. Figure e immagini del XX secolo*, cat. mostra Mart, Rovereto, 15 dicembre 2002 - 13 aprile 2003, Milano, Skira, 2002; *In viaggio con le muse. Percorsi dell'arte del XX secolo nella collezione permanente del museo*, Rovereto, Mart, 17 maggio-16 novembre 2003; Gabriella Belli, Nicoletta Boschiero (a cura di), *Il laboratorio delle idee. Figure e immagini del '900*, Rovereto, Mart, 30 aprile 2004-20 novembre 2005; Gabriella Belli (a cura di), *Scultura e pittura. Opere dalla collezione permanente del Mart*, Rovereto, Mart, 16 maggio 2006-29 ottobre 2006.

¹⁰⁴ Caterina Bon Valsassina (a cura di), *La collezione Panza di Biumo. Artisti degli anni '80-'90*, Museo del Palazzo Ducale, Gubbio, 5 dicembre 1998 - 4 dicembre 2003, Roma, De Luca, 1998.

storico americano e di artisti della terza collezione riflette, elemento più volte riscontrato in questa fase espositiva, una concezione allargata della poetica del minimalismo.¹⁰⁵

Le finalità di diffusione e promozione della recente arte americana, come dimostrano questi progetti eseguiti, sono perseguite attraverso una ponderata strategia attuata non soltanto sul piano espositivo, ma nella modalità con cui Panza istituzionalizzò le opere d'arte.

Il deposito a lungo termine, dai cinque ai dieci anni - secondo una pratica costante che si riscontra sin dai progetti degli anni '70-'80 -, viene preceduto da una mostra che costituisce il primo passo in direzione di una conoscenza delle opere della collezione da parte del pubblico. A questa fase, segue la possibilità di rinnovare il comodato e di effettuare la donazione, in conseguenza della politica culturale e della diffusione di una corretta informazione sulle opere che le istituzioni promuovono durante il periodo di comodato. Tale procedimento trova ragion d'essere nella tutela delle opere e dell'immagine della collezione che accomuna diversi collezionisti, ma nel caso della collezione Panza è determinato, con ogni probabilità, anche dagli esiti negativi delle trattative dei decenni precedenti.

Va rilevato che si tratta di un paradigma che si è andato diffondendo con maggiore frequenza negli ultimi due decenni, con le crescenti acquisizioni da parte dei musei italiani di opere in collezioni private. Sarebbe senz'altro auspicabile effettuare una ricognizione della situazione italiana per verificare punti di tangenza e svolgimenti nel rapporto istituzionale rispetto, ad esempio, alla grande stagione del collezionismo milanese degli Jesi, degli Jucker e del compianto Lamberto Vitali, i cui patrimoni artistici sono confluiti nelle collezioni della Pinacoteca di Brera e del Museo del Novecento.

Il modello delle donazioni di Panza all'Italia sul finire degli anni '90 deve aver costituito un esempio cui far riferimento nel rapporto tra istituzioni e collezioni private, come attestano alcuni dei casi più recenti. Ad esempio, la donazione di Claudia Gian Ferrari è rapportabile alle ultime vicende italiane della collezione Panza. La gallerista, nel 2007, scelse il FAI per la donazione delle opere del Novecento italiano appartenute al padre Ettore. Questo nucleo collezionistico è esposto alla Villa Necchi Campiglio di Milano, gestita dall'istituzione, ed è

¹⁰⁵ Giorgio Cortenova, Giuseppe Panza di Biumo (a cura di), *La percezione dello spazio. Arte Minimal della collezione Panza dal Guggenheim di New York*, cat. mostra Palazzo della Gran Guardia, Verona, 29 giugno – 18 novembre 2001, Milano, Electa, 2001.

stato oggetto di una mostra in anteprima presso Villa Panza.¹⁰⁶ La collezionista milanese inoltre, a seguito del comodato di 58 opere alla Fondazione MAXXI di Roma, decise per una donazione alla stessa istituzione nel 2010.

Un altro caso esemplare riguarda la storica collezione di Ileana Sonnabend, celebrata da una recente mostra alla Galleria di Ca' Pesaro, che costituisce il primo passo verso una duratura collaborazione tra l'istituzione veneziana, diretta da Gabriella Belli, e la Sonnabend Collection.¹⁰⁷ Si tratta di un importante accordo inter-istituzionale che riecheggia la necessità, sulla scia della strategia operata da Panza, dell'istituzione di rapporti internazionali nella gestione e formazione della collezione museale.

Negli ultimi progetti per edifici monumentali proposti da Giuseppe Panza alle istituzioni italiane emerge l'importanza conferita ai criteri espositivi che configurano il modello di interazione tra privato e pubblico. Il collezionista svolse un ruolo di primo piano nella messa in opera dei progetti e nell'operare un vigilante controllo affinché le condizioni poste dai contratti di comodato fossero adempiute. In tal senso, appare significativo il caso del deposito presso il Palazzo Ducale di Gubbio in quanto il collezionista ritirò le opere con qualche mese di anticipo sulla scadenza dell'accordo. La decisione può essere ricondotta a due motivazioni principali. Da una parte, i lavori di manutenzione effettuati all'interno dell'edificio mentre l'esposizione era in corso avevano implicato una ridotta visibilità di una parte importante del comodato. Dall'altra, la mancanza di un'efficace informazione e attività di promozione sulle opere aveva limitato, secondo il giudizio di Panza, la comprensione da parte del pubblico delle nuove ricerche artistiche.¹⁰⁸

In questa tarda fase della sua attività curatoriale, si riconferma il rigore e l'inflessibilità in fatto di criteri espositivi, evidentemente non subordinati alle situazioni contingenti e alla possibilità di mettere in opera i progetti. A maggior ragione se si considera che il rapporto tra

¹⁰⁶ Claudia Gian Ferrari, Antonello Negri (a cura di), *Capolavori del Novecento italiano*, cat. mostra Villa e Collezione Panza, Varese, 12 ottobre 2006-18 febbraio 2007, Milano, Skira, 2006.

¹⁰⁷ Gabriella Belli (a cura di), in collaborazione con Sonnabend Collection, New York, *The Sonnabend Collection*, Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia, dal 31 maggio 2013 al 6 gennaio 2014.

¹⁰⁸ Sulle vicende relative al comodato presso il Palazzo Ducale di Gubbio si rimanda al carteggio tra Panza e i funzionari della Sovrintendenza di Perugia, in particolare con Vittoria Garibaldi, conservato presso Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 6, Folder Mostra Gubbio Corrispondenza.

arte contemporanea e architettura antica è percorso da una complessità di fondo in cui il rischio di vedere esaltata una componente sull'altra è sempre costante.

A partire da questa riflessione, Panza concepì la sua proposta per Sassuolo, nella consapevolezza che si trattava di:

[...] un'operazione difficile che si può fare solo quando si dispone delle opere adatte per ogni situazione particolare. È la prova della bellezza delle cose che si mettono dentro, ma può essere anche la loro condanna. Se l'operazione è giusta si esalta la bellezza dell'edificio antico e la bellezza dell'arte contemporanea.¹⁰⁹

Il progetto museale e la donazione al Palazzo Ducale di Sassuolo s'inseriscono nel contesto di questo ultimo decennio di attività e nella storia della collezione come uno degli esiti più riusciti, sia in merito al rapporto instaurato dalle opere con il contesto storico del palazzo, sia per la convergenza d'intenti tra il collezionista e Filippo Trevisani, soprintendente di Modena.

Nella lunga attività di Giuseppe Panza la progettualità è stata una costante ricerca di idee e nuovi spazi per realizzarle e trova nell'attuazione di questo progetto tutte le componenti perseguite dal collezionista.¹¹⁰ A cominciare dal restauro dell'edificio con il ripristino delle sue condizioni originarie, per giungere alla creazione di opere contemporanee concepite appositamente per lo spazio e, infine, la possibilità di incidere con la donazione su una comprensione diffusa dell'arte scelta a rappresentare il proprio tempo.

Il progetto espositivo è infatti completamente incentrato, come nella mostra di Palazzo delle Albere del 1996 e in quella di Gubbio successiva di due anni, sugli artisti della terza collezione. Le evoluzioni che lo hanno caratterizzato sono piuttosto interessanti in quanto determinano la scelta di dare vita a un'esposizione *site-specific*, in cui l'incompletezza del passato trova completamento nell'intervento contemporaneo: “quadri mancanti” che inducono gli artisti a ripensare lo spazio.

¹⁰⁹ *L'Appartamento Stuccato nel Palazzo Ducale di Sassuolo*, in Filippo Trevisani (a cura di), *Monochromatic light. Artisti americani ed europei dalla Collezione Panza*, cat. mostra Palazzo Ducale, Sassuolo, settembre 2001 – settembre 2006, Modena, Il Bulino edizioni d'arte, 2002, pp. 14-20, qui p. 16.

¹¹⁰ Dalla conversazione con Francesca Guicciardi Panza, Mendrisio, Archivio Panza Collection, 7 febbraio 2012.

Nell'idea di Trevisani il palazzo estense doveva ospitare, sotto il nome di "Progetto Contemporaneo", una serie di manifestazioni sull'arte contemporanea nell'ambito delle quali la collezione Panza avrebbe rivestito un ruolo centrale. Il soprintendente portò a conclusione i lavori di restauro, iniziati negli anni '80, che avevano ripristinato architettura e decorazioni barocche, rimuovendo le decorazioni del XIX secolo. Trevisani ritenne che le opere di arte contemporanea avrebbero valorizzato gli ambienti distinti da una pressoché totale assenza di arredi, conducendo il visitatore in un percorso espositivo di scoperta tra architettura e arte.¹¹¹

Difatti, a seguito dei primi contatti intrapresi con il collezionista nel 1999, il soprintendente propose l'esposizione di cinque pitture di Rothko appartenute alla collezione, così da poter essere in seguito esposte anche a Villa Panza, il cui prestito non fu però accordato dal MOCA di Los Angeles in ragione delle necessità espositive del museo. Vennero studiate diverse soluzioni tra le quali, oltre ai dipinti monocromi da eseguirsi nelle stanze, l'inclusione dell'arte *Minimal* e di opere degli anni '60 e '70 ormai confluite nelle collezioni del The Solomon R. Guggenheim Foundation.¹¹² Si prevedeva, inoltre, di realizzare ed esporre nella grande corte d'onore del palazzo, il *Triangular Labyrinth* di Robert Morris (1973), all'epoca allo stato di progetto, così da creare una stringente relazione tra il concetto di labirinto nella cultura rinascimentale e in quella contemporanea.

Se la soluzione di chiedere in prestito le opere dal Guggenheim improntava la mostra di Verona, inaugurata due mesi prima, a Sassuolo la decisione finale consistette nel far eseguire nuove opere ad artisti che lavoravano sul monocromo.

Giuseppe Panza ne spiegò in seguito le ragioni:

Non mi convinceva la possibilità di mettere sculture nel centro delle stanze dipinte. Sono perfette vuote, vuote sono anche piene, i colori delle pareti e dei soffitti le riempiono. Non hanno bisogno di nulla, non bisogna interrompere la magia.¹¹³

¹¹¹ Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 13, Folder Sassuolo Guggenheim: Lettera di Filippo Trevisani a Thomas Krens e Lisa Dennison, 28 marzo 2001.

¹¹² L'elenco di artisti e opere da includere nella mostra e provenienti dal Guggenheim è soggetto a diverse modifiche. Gli artisti di questa fase preliminare sono: Richard Serra, Robert Morris, Sol LeWitt, Carl Andre, Jene Highstein, Dan Flavin, Donald Judd, Bruce Nauman e Richard Long.

¹¹³ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., p. 321.

Si tratta di una motivazione principalmente dettata dal contesto architettonico. Tuttavia, nella decisione finale di non includere le opere ormai storicizzate della seconda collezione si ravvisa un'ulteriore affermazione di indipendenza in merito alla validità della nuova arte collezionata; una puntuale risposta ai giudizi non proprio lusinghieri tributati dalla critica americana a questa parte della raccolta.¹¹⁴ Ciononostante, Panza promosse ed incoraggiò i suoi artisti attraverso questi progetti.¹¹⁵

Nel progetto di Sassuolo il collezionista, in qualità di committente, finanziò la realizzazione di 51 pitture nelle otto stanze dell'ala del palazzo denominata l'*Appartamento stuccato e dorato*. Qui, i rilievi a stucco eseguiti con polvere di marmo e le decorazioni dorate sulle pareti e sui soffitti ospitavano, in appositi alloggiamenti, le tele eseguite da artisti barocchi, tra i quali Guercino, i fratelli Cittadini e Salvator Rosa, appartenute alla famiglia d'Este e andate ormai disperse. A partire dal 1634, Francesco I d'Este trasformò il palazzo, appartenuto alla famiglia Pio di Savoia, in un vero e proprio luogo di delizia barocca. I saloni e i cicli decorativi creavano un ambiente in cui il colore degli interni e l'aspetto esterno dell'edificio si univano in un'armonica eleganza (Tav. XII-XIII).

Il colore è di fatto il protagonista di tutta l'operazione curata da Panza e dal soprintendente, i quali fecero eseguire pitture le cui dimensioni combaciavano perfettamente con le cornici in stucco che un tempo ospitavano i quadri barocchi. Tale necessità di completamento della frammentarietà del passato non trova paragoni stringenti con altri progetti, di altrettanto ampio respiro, in edifici monumentali italiani, quanto semmai un'assonanza operativa con l'opera singola di Remo Salvadori, *La stanza delle tazze*

¹¹⁴ Un certo peso, da questo punto di vista, lo ha rivestito la critica del giornalista del "Los Angeles Times", Christopher Knight che aveva intervistato Panza nel 1985. Si veda in particolare: Christopher Knight, *Panza's Two Divergent Worlds*, "Los Angeles Times", February 5, 2000, f. 1.

¹¹⁵ Scrive Panza a Lawrence Carroll: «You have not to worry about the bad judgement of the press. The future will be different. In my life I had these problems for many years. [...] What is fine is the fact that in Italy now the State and the cities are offering me the best historical buildings to fill with art in which I am happy to include your work. Also the building in Verona will be wonderful. I will send you the plans, despite bad American criticism.» Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 14, Folder Sassuolo Corrispondenza, 1999-2000: Lettera di Giuseppe Panza a Lawrence Carroll, 25 maggio 2000. Panza si riferisce alla recensione della mostra di Carroll alla Ace Gallery apparsa sul "New York Times" in cui le ultime opere dell'artista vengono giudicate deboli e prive di elementi di novità. Ken Johnson, *Art in Review; Lawrence Carroll*, May 5, 2000, <http://www.nytimes.com/2000/05/05/arts/art-in-review-lawrence-carroll.html> (ultimo accesso agosto 2013).

(1985-86), collocata nelle cornici incomplete del Castello di Rivoli. Oppure con i calibratissimi interventi degli anni '80, nel medesimo castello piemontese, ad opera di Ettore Spalletti.¹¹⁶

Nel progetto, la *site-specificity*, tradizionalmente relegata al contesto della scultura d'avanguardia degli anni '60, è applicata alla pittura, proprio come avveniva per l'arte rinascimentale e barocca. Tale prassi artistica connota in maniera più stringente il rapporto tra opera e spazio circostante, rispetto, ad esempio, alle stanze che Panza aveva commissionato a Robert Ryman per i progetti museali di Düsseldorf e Basilea negli anni '80.

Si è trattato infatti di una mostra concepita a partire dal processo inverso a quello della dislocazione e in cui a ogni artista, sette in totale, viene affidata una stanza.¹¹⁷ Impiegando il criterio del *display* monografico, si persegue la finalità di rendere l'ambiente visivamente più omogeneo e, al contempo, s'intende evidenziare il confronto istituito dagli artisti sia con le singole parti sia con il complesso dell'architettura.

Ad esclusione di Lawrence Carroll, tutti gli artisti portano avanti - seppur con premesse e risultati molto differenti tra loro -, indagini sul colore come elemento autonomo e significativo piuttosto che in qualità di *medium* pittorico. Alcuni di essi impiegano tecniche molto antiche di cui analizzano le potenzialità nel contesto della ricerca artistica contemporanea, secondo un processo non involutivo in quanto volto ad aprire nuove possibilità linguistiche attraverso l'uso del monocromo.

Come si evince nel lavoro di Winston Roeth, originario di Chicago, il primo a essere collezionato dai Panza nel 1990, che interviene nella *Camera delle Fontane* (Fig. 19). Dipingendo con la tecnica a tempera, stesa con numerosi strati successivi per conferire un aspetto del tutto uniforme alla superficie, Roeth impiega come supporto il moderno alluminio

¹¹⁶ Ci riferiamo in particolare al gruppo di sculture *Anfora, Bacile Vasi* del 1982.

¹¹⁷ Sul concetto di dislocazione in riferimento alla nascita delle mostre temporanee si veda naturalmente Francis Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, in particolare *Introduction*, pp. 1-7.

alveolare, utilizzato in aeronautica.¹¹⁸ Nel suo intervento, il pittore si concentra sulla creazione di un'esperienza visiva ed emotiva che scaturisce dalla diversificata relazione tra luce e colore nelle singole parti che compongono la stanza, alla ricerca di una unità nella molteplicità (Tav. XIV).¹¹⁹

Anne Appleby usa anch'essa una tecnica di antica derivazione, la pittura a olio mescolata con cera, che assorbe e rilascia gradualmente la luce e che impiega nella *Camera di Fetonte* in una serie di pitture a predominanza di blu. Nella reinterpretazione del mito, Appleby utilizza i suoi consueti pannelli installati assieme, come i trittici della tradizione pittorica quattrocentesca. In fase di ideazione delle opere, questo riferimento alla pittura antica venne appositamente enfatizzato da Panza, il quale suggerì all'artista di realizzare dieci pannelli a comporre un unico dipinto, proprio alla maniera dei polittici di Piero della Francesca.¹²⁰

Una differente tensione dinamica e creativa tra passato e contemporaneo si riscontra nei lavori per la *Camera della Musica* di David Simpson, tra i protagonisti dell'ultima installazione di Villa Panza dedicata alla terza collezione. Nel lavoro dell'artista californiano, il cangiamento dei dipinti manieristi viene reinterpreted attraverso pigmenti metallici che, mischiati a uno speciale minerale, riflettono la luce e variano a seconda della posizione dello spettatore rispetto all'opera. Imprevedibili nei loro mutamenti continui, i dipinti di Simpson inducono a un'osservazione potenzialmente infinita, che non risulterà mai uguale alla precedente; una condizione assoluta ma al contempo effimera e contingente. La qualità ineffabile dei suoi dipinti che, come osservò Panza in più di un'occasione, richiamano

¹¹⁸ La tecnica impiegata da Roeth e il suo percorso artistico sono stati inseriti, insieme a quello di Phil Sims, in un volume che approfondisce il contesto pittorico degli ultimi anni, in direzione astratta, volto a convogliare pittori americani ed europei: Nino Weinstock, *Radical Painting und Präsenz der Farbe in den achtziger Jahren: Rudolf de Crignis, Christiane Fuchs, Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Winston Roeth, Erik Saxon, Adrian Schiess, Phil Sims, Frederic Matys Thursz, Julius Tobias, Peter Tollens, Günther Umberg, Dieter Villinger, Ulrich Wellmann, Peter Willen*, Düsseldorf, Richter, 2001.

¹¹⁹ Scrive Roeth a Panza: «I see some colors reaching out to greet the light while others embrace the light with their color.» Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 14, Folder Sassuolo Corrispondenza, 1999-2000: Lettera di Winston Roeth a Giuseppe Panza, 15/16 aprile 2000, manoscritta.

¹²⁰ Ivi: Lettera di Giuseppe Panza a Anne Appleby, 25 febbraio 2000.

all'attività cosmica,¹²¹ potenzia la struttura simmetrica della stanza per sottrazione e per mezzo della vibrazione del colore, laddove pavimenti geometrici e decorazioni dorate la materializzano.

Il radicale astrattismo di Ettore Spalletti reinterpreta la *Camera degli Incanti* attraverso un gioco di equilibri e di proporzioni che evidenzia il rapporto tra la capacità espressiva del colore e quella della forma. Apprezzato dal collezionista per il suo riduzionismo portato alle estreme conseguenze, Spalletti viene scelto in questo contesto, con ogni probabilità, in ragione del processo di dematerializzazione cui le sue pitture e sculture si associano.¹²²

La constatazione su Spalletti ci riporta al terreno della scelta degli artisti operata da Panza in direzione di una comune assenza di ogni riferimento visivo immediato,¹²³ di un apparente distacco dalla realtà, componente che sollecita lo spettatore a utilizzare criteri di giudizio diversamente strutturati nella fruizione dell'opera rispetto a quelli indotti dalla pittura figurativa. Tuttavia, la relazione con la realtà e con la storia dell'arte, non si attua per via di una valenza ermetica o intellettualistica, ma sul piano dell'esperienza visiva ed emotiva veicolata non soltanto dalla capacità espressiva del colore, ma dalla sua funzione decostruttiva, al di là dell'esperienza retinica.

Quella proposta da Panza è la più recente declinazione della linea diretta che confluisce, via Newton e Goethe, all'indagine sul colore negli ultimi lavori di James Turrell, inseribile in

¹²¹ Simpson è tra gli artisti più affermati della terza parte della collezione, a riguardo dell'arte del monocromo. Tra le prime mostre che gli sono state dedicate, quella di San Francisco ne ripercorreva le tappe salienti prima dell'utilizzo, dalla fine degli anni '80, dei colori metallici: *David Simpson, 1957-1967*, exhibition cat., San Francisco Museum of Art, San Francisco, March 15 - April 23, 1967, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1967. Mostre più recenti, che tuttavia non includono monografie, si sono tenute presso la Haines Gallery di San Francisco (2007 e 2011) e lo Studio La Città di Verona (2007 e 2008).

¹²² Questo aspetto del suo lavoro emergeva, tra gli altri contributi critici nella mostra di Anversa: Florent Bex, Bruno Corà, Ronald Van de Sompel (eds.), *Ettore Spalletti*, exhibition cat., Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp, September 8 - November 5, 1995, Antwerpen, MUHKA, Museum van Hedendaagse Kunst, 1995; e nella mostra: Adachiara Zevi (a cura di), *Ettore Spalletti; il colore si stende asciuga ispessisce*, catalogo della mostra, Académie de France, Villa Medici, Roma, 11 maggio - 16 luglio 2006, Roma, Académie de France, 2006.

¹²³ Cfr. Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box SGP 8: Giuseppe Panza, *Le otto stanze stuccate e dorate del Palazzo Ducale di Sassuolo con opere della collezione Panza*, 19 settembre 2004.

un complesso processo di decostruzione e percezione del reale attraverso le sue componenti immateriali.¹²⁴

A questo filone d'indagine sul colore è attribuito da Panza un ruolo di primaria importanza tra i recenti esiti artistici, poiché evidenzia la presenza del trascendente dentro l'immanente. Si tratta di una componente che il collezionista riconosceva, oltre che nell'arte italiana e fiamminga del '400, nella pittura di Rothko che iniziò a collezionare proprio perché attratto dal suo uso significativo del colore.¹²⁵ Nonostante astrattismo e pittura monocromatica siano due sviluppi artistici storicamente distinti, esiste tra queste ricerche una convergenza nell'esplorazione della realtà interiore.

Il colore, in quanto prodotto della luce ha, al pari di quest'ultima, una qualità sublime che il collezionista sottolineò a più riprese nei suoi testi:

Al di sopra del soggettivismo vi è una realtà oggettiva, dove l'individualità scompare. Quando il colore è puro si è davanti a qualcosa di definitivo, non si può andare oltre. Si è nell'ambito del sublime, 'sub limes', sotto il limite. Si è al punto massimo del percettibile e del conoscibile.¹²⁶

Lawrence Carroll rappresenta, al contrario degli altri artisti, una ricerca completamente differente rispetto a quella sul colore. Intervenendo nella *Camera della Fama* (Fig. 24), dove predominano i ritratti equestri dei principi estensi ancora *in loco*, Carroll riporta il discorso visivo sul terreno della neutralità del colore con opere dislocate sulla parete e al centro della

¹²⁴ L'ultimo corso dell'arte di Turrell è incluso nella recente retrospettiva del Lacma: Michael Govan, Christine Y. Kim (eds.), *James Turrell: A Retrospective*, exhibition cat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, May 26, 2013-April 6, 2014; The Israel Museum, Jerusalem, June 1 - October 18 2014; National Gallery of Australia, Canberra, December 12, 2014 - April 6, 2015; with concurrent exhibitions at the Museum of Fine Arts, Houston, June 9-September 22, 2013, and the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, June 21-September 25, 2013, Los Angeles; Munich and New York, Lacma; DelMonico Books, 2013.

¹²⁵ Scrive Giuseppe Panza: «[Nei] quadri di Rothko, la funzione estetica è affidata al colore che è steso in strati che si sovrappongono e in piani che si contrappongono creando distanze illusorie, come delle finestre aperte su dei tramonti che non possiamo vedere, dove l'ultima luce del giorno si mescola al buio della notte.» Getty Research Institute, *GPP*, Series III. Writings, Box 163: Giuseppe Panza, *Il trascendente come componente dell'arte moderna*, testo dell'intervento al meeting di Rimini di Comunione e Liberazione, 25 agosto 1981. In merito al riferimento all'arte del '400 si veda: Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., pp. 238-239.

¹²⁶ Idem, p. 255. Inoltre, l'idea che l'arte astratta in quanto superamento della forma abbia avviato alle ricerche sul colore è espressa dal collezionista nel suo testo in catalogo: *L'Appartamento Stuccato nel Palazzo Ducale di Sassuolo...* cit., p. 20.

stanza (Tav. XV).¹²⁷ In maniera significativa, Panza caldeggiava a Timothy Litzmann, nella *Camera dei Sogni*, la medesima qualità in ragione della cromia leggera, quasi eterea, della stanza a predominanza di bianco assoluto e oro.¹²⁸

Il collezionista, in qualità di abile regista nell'orchestrare i lavori nello spazio, non intendeva procedere per contrapposizioni quanto piuttosto per un'interazione sottilmente complessa tra opera e contesto, con un'attenzione meticolosa al rapporto tra le differenti poetiche. Se si guardano, infatti, le sue fotografie delle stanze del palazzo di Sassuolo si scoprono, rispetto agli scatti professionali di Giorgio Colombo, relazioni inedite tra i singoli elementi dello spazio e l'insieme, scorci prospettici tra architettura e opere, tutte caratteristiche che sembrano minimizzare la componente bidimensionale del mezzo fotografico. Si tratta di una pratica fotografica quasi "investigativa", secondo la consuetudine di Panza di tornare di volta in volta nei luoghi dei suoi progetti per verificare il mutante rapporto tra opera e contesto.

Il progetto di Sassuolo è un caso di studio significativo proprio in ragione della strategia del *display* che esalta la diversità delle indagini pittoriche e, dunque, sfida la consuetudine a vedere nell'arte monocromatica una ricerca omogenea e unidirezionale.

Tale approccio curatoriale trova una diretta affinità con la mostra del 2007 presso l'Albright-Knox Art Gallery di Buffalo. Nonostante il diverso contesto architettonico e culturale, l'esposizione ha indagato, in maniera altrettanto approfondita, l'arte del colore e del monocromo (vi erano esposti cinque degli artisti presentati a Sassuolo).¹²⁹ L'istituzione è stata tra le poche ad aver pubblicato in catalogo i disegni di allestimento che Giuseppe Panza ha eseguito in preparazione dell'esposizione. Il curatore, Douglas Dreishpoon, ha immediatamente compreso che i disegni sono parte integrante della concezione espositiva e un mezzo efficace per indagare la pluralità delle ricerche artistiche, così come emergono dai criteri espositivi. In questa occasione è stato enfatizzato, come riconosciuto dagli stessi

¹²⁷ La ricerca sulle forme scultoree di Lawrence Carroll, che il collezionista conobbe a New York nel 1992, è stata oggetto di una recente mostra veneziana curata da Laura Mattioli Rossi, *Lawrence Carroll*, catalogo della mostra, Museo Correr, Venezia, 16 febbraio - 4 maggio 2008, Milano and New York, Charta Books, 2008.

¹²⁸ Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 14, Folder Sassuolo Corrispondenza, 1999-2000: Lettera di Giuseppe Panza a Timothy Litzmann, 16 gennaio 2000.

¹²⁹ *The Panza Collection: An Experience of Color...* cit.

artisti, il raffronto tra concezioni diverse sul piano delle problematiche connesse alle singole operatività. Phil Sims, presente a Sassuolo nella *Camera della Pittura*, ha sottolineato il convergente ruolo svolto da Panza nell'unire ed esaltare, mettendole insieme, intenzioni e prospettive differenti.¹³⁰

L'attività curatoriale incentrata sull'esposizione della collezione in edifici monumentali apre a nuovi scenari in merito alla futura presentazione delle opere, a seguito della scomparsa del collezionista nel 2010. Mentre questo aspetto riguarda anche potenziali sviluppi dell'allestimento in altri contesti espositivi, sarà di particolare interesse poter seguire le evoluzioni del *display* in relazione agli edifici storici poiché hanno rivestito un ruolo centrale nei progetti di Panza, sin dagli inizi dell'attività collezionistica.

Nel prossimo futuro si potrà verificare se, nell'esporre la collezione, si procederà alla presentazione in contesti monumentali. Al contempo, si tratterà di assistere alle possibili declinazioni del modello espositivo di Panza nell'attività curatoriale della famiglia e degli operatori museali. I due elementi principali riguardano da una parte, l'eredità culturale del collezionista, il suo forte ruolo decisionale e la sua visione curatoriale e dall'altra, l'apertura alla possibilità di un rinnovamento dei principi espositivi che ne sono derivati.

Una prima indicazione sulla continuità della visione di Panza sembra provenire dalla mostra di prossima inaugurazione presso il palazzo barocco di Ca' Pesaro a Venezia, concepita come un tributo al collezionista.¹³¹ Tra i primi esempi di esposizione di una collezione d'arte moderna in un contesto storico, il palazzo ospita dal 1902 la Galleria Internazionale d'Arte Moderna le cui collezioni sono state arricchite nel corso del tempo dalle opere acquistate dal Comune, principalmente in occasione della Biennale di Venezia e da donazioni di collezionisti privati, tra i quali il barone Edoardo Franchetti.

Con la curatela della direttrice dell'istituzione veneziana, Gabriella Belli, la mostra presenterà una selezione di capolavori della *Pop art*, arte *Minimal* e dell'arte concettuale. A

¹³⁰ Sims interviene al panel in occasione della mostra di Buffalo, si veda *The Panza Collection at the Albright-Knox Art Gallery*, video, Vimeo, post di Architecture for Art, 2011, <http://vimeo.com/14067099> (ultimo accesso marzo 2013).

¹³¹ Si tratta della mostra dal titolo *Giuseppe Panza di Biumo. Dialoghi americani*, a cura di Gabriella Belli ed Elisabetta Barisoni, in collaborazione con MOCA - The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; The Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Panza Collection, Lugano, Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia, dal 2 febbraio al 4 maggio 2014.

mostra inaugurata si vedrà se i criteri espositivi del collezionista saranno perseguiti oppure se si creeranno nuove strategiche interazioni tra passato e contemporaneo nella presentazione della collezione. In ogni caso, le opere verranno presentate per la prima volta, dopo la loro collocazione a Villa Panza, in un contesto storico, a seguito dell'acquisizione da parte del museo Guggenheim di New York e del MOCA di Los Angeles. Nel paragrafo successivo si analizzeranno queste due istituzioni per approfondire le idee del collezionista in merito alla collocazione delle opere nei musei, in maniera permanente e in occasione di mostre.

III. 3. UN *DISPLAY* MONOGRAFICO: ACQUISIZIONI MUSEALI E MOSTRE TEMPORANEE

Comme j'ai toujours cherché dans la vie à trouver une signification aux choses et à la réalité,
de même j'ai mené cette recherche vis-à-vis des artistes.
Je trouve que l'art ne peut exister dehors de sa signification.
Par définition, à mon avis, l'art, c'est: signifier.¹³²

Delineare un'epistemologia dell'immagine attraverso l'esposizione delle opere è senza dubbio uno dei contributi più significativi di Panza alla storia del collezionismo e della pratica espositiva. Il percorso attraverso i suoi progetti museali ed espositivi chiama continuamente in causa la relazione tra *display* e significato dell'opera. Tale relazione di reciprocità, lungi dall'essere univoca, è comunque caratterizzata dal rigore di una pratica espositiva che non ammette compromessi, come gran parte delle relazioni con curatori e artisti dimostra. Allo stesso tempo, in questa ricerca sul significato ultimo, che dall'arte si trasferisce alla sfera esistenziale e spirituale, si trovano accomunate pratica collezionistica ed espositiva.

Nel corso della sua attività curatoriale, in prima istanza nella dimensione privata di Villa Panza e poi in quella pubblica dei musei, rimane costante l'idea di esporre nuclei consistenti di opere dello stesso autore in un unico spazio espositivo, secondo la pratica che abbiamo definito "*display* monografico". In alcuni casi Panza ha proposto confronti tra artisti, tuttavia, anche quando ciò è avvenuto, gli autori perseguivano indagini affini e a prevalere rimaneva senz'altro l'idea di restituire una visione complessiva del percorso creativo.

In questo scritto abbiamo spesso definito spazio espositivo ciò che comunemente viene indicato come sala del museo, in quanto è una relazione complessiva tra le singole parti che costituiscono il luogo museo e il museo nella sua totalità di spazio espositivo a determinare l'esperienza dell'arte. Questa sfumatura di significato trova conferma nei casi in cui Panza ha discusso con i curatori, nella maggior parte delle volte opponendovisi, la possibile

¹³² Giuseppe Panza, in *Entretien Hervé Fischer...* cit., p. 25.

integrazione tra opere già appartenenti alla collezione museale e quelle della *Panza Collection*. Si tratta, a ben vedere i progetti di Panza realizzati o rimasti sulla carta, di una differenza sostanziale che determina la percezione dello spazio nel suo complesso e che il collezionista ha sperimentato nel corso del tempo, a partire dagli ambienti della Villa di Varese fino ai progetti per l'esposizione delle acquisizioni nei musei e per mostre temporanee.

Tuttavia, vale la pena ribadire ciò che abbiamo evidenziato nel secondo capitolo, ovvero sia che la diffusione dei criteri sul *display* non è avvenuta secondo un netto passaggio dalla sfera privata a quella pubblica, in quanto Panza ha saputo orchestrare sapientemente la ricezione delle opere da parte di un pubblico sempre più vasto fino appunto ad arrivare all'*audience* museale. È in questo processo graduale di diffusione della nuova arte collezionata, evidente anche nello scarto tra idea progettuale ed esecuzione finale, che si coglie la dimensione didattica dell'operazione di Panza.

Tornando alla questione della rispondenza tra strategia del collezionismo e criteri espositivi, il paradigma che abbiamo individuato come una costante deriva dalla pratica perseguita da subito di collezionare a fondo singoli artisti. Ancora una volta, le derivazioni non sono automatiche né definitive: collezionare non potrebbe, in definitiva, voler dire avere, sin dagli inizi, una “visione museale”? Nella sua attività emerge la consapevolezza che nel processo di selezione si ricrea, per quanto personale essa sia, una storia dell'arte dentro la storia dell'arte:

Non si compra un'opera singola. O se ne acquistano molte o non se ne acquista nessuna, e questo per permettere a un'opera di collocarsi tra altre dello stesso artista. Si crea così un ambiente, un contesto che permette di penetrare più facilmente nell'universo da lui proposto. Quello che mi interessa è avere abbastanza opere da poter mettere in dialogo tra loro e facilitare così l'ingresso nell'universo dell'artista.¹³³

A nostro avviso, questa componente ambientale della fruizione dell'opera determina la scelta di un *display* siffatto. La questione viene sollevata a partire dagli ambienti che Panza crea nell'appartamento milanese e in villa con i primi acquisti di Kline e Rothko. Sin dagli

¹³³ Giuseppe Panza in *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti ... cit.*, p. 106.

anni '60, la pittura ambientale disposta secondo un criterio monografico nel salotto rosso di villa Panza e nella sala da pranzo di Milano, riconfigura gli spazi in un dialogo tra spazio interno ed esterno all'opera, in linea con le preoccupazioni diffuse tra gli artisti dell'Espressionismo Astratto che le opere non apparissero come meramente decorative.¹³⁴ Il *display* monografico applicato dal collezionista sin da queste prime prove trova un'assonanza con i cicli pittorici dipinti dagli artisti americani, in particolare da Rothko, ai quali lo stesso collezionista era interessato, come s'è detto nel primo capitolo.

Nel suo modello espositivo troviamo, ancora una volta, un parallelismo con la dimensione spirituale e trasformativa dell'arte enfatizzata da John e Dominique de Menil attraverso la cappella di Rothko a Houston (1971), tempio dell'arte ma anche della spiritualità. Tale proposta di ricerca sull'arte è stata del resto perseguita da Philippa De Menil e dall'ex gallerista Heiner Friedrich (dal quale Panza aveva comperato numerose opere del Minimalismo) sin dalla fondazione della Dia Art Foundation a New York nel 1974. L'istituzione si prefigge tutt'oggi il proposito di riflettere nei criteri espositivi una pratica collezionistica monografica cui si unisce il coinvolgimento diretto in progetti *site-specific* e di *Land Art*. Se questo è il contesto culturale e spirituale che motiva scelta ed esposizione dell'arte è, tuttavia, proprio con la creazione degli ambienti in villa dedicati all'Arte Ambientale e al Minimalismo che si crea la possibilità di un'esperienza sulle singole opere, in cui il *site-specificity* riconfigura le strutture settecentesche: lo spazio è l'opera.

Il caso dell'acquisizione e dell'esposizione delle opere presso il MOCA di Los Angeles permette di analizzare la proposta museale del collezionista, effettivamente messa in pratica, in quanto l'istituzione si lega dalla sua fondazione alla figura di Panza. Si vedrà che il tentativo di Panza è principalmente quello di sostituire a una concezione postmodernista del museo di massa, dove l'arte viene consumata piuttosto che fruita, un'idea di museo in cui al tempo dello spettatore subentra il tempo dell'opera.

Il *display* monografico appare pertanto lo strumento funzionale per eccellenza a innescare questo processo, attraverso concentrazione e contemplazione nei riguardi

¹³⁴ Come testimoniano gli interventi in particolare di Rothko e Jackson Pollock al symposium del MoMA nel marzo 1951, dal titolo *How to combine architecture, painting and sculpture*, analizzato da Eric Lum, *Pollock's Promise: Toward an Abstract Expressionist Architecture*, "Assemblage", no. 39 (August 1999), pp. 62-93.

dell'opera e per garantire un'omogeneità della visione. Opponendosi a una connotazione esclusivamente formale dell'arte, questo paradigma espositivo consente il passaggio da un "museo della narrazione", basato sul criterio cronologico, al "museo dell'esperienza".

3. 1. Per un "museo dell'esperienza": MOCA, Los Angeles

Mentre erano in corso le trattative con i musei italiani per sistemare la collezione negli edifici monumentali, nel 1980 Giuseppe Panza entrò a far parte del consiglio direttivo del MOCA, presieduto da Eli Broad. Il museo si era appena costituito con la direzione di Pontus Hulten e la vicedirezione di Richard Koshalek. Panza partecipò, insieme a collezionisti di livello internazionale - tra i quali Dominique De Menil - al momento fondativo del nuovo museo, il cui edificio sarà disegnato da Arata Isozaki.

La prima corrispondenza con Richard Koshalek ed Eli Broad è piuttosto interessante, in quanto Panza ribadiva a più riprese la necessità per il museo di rappresentare le ricerche americane della *Minimal* e *Conceptual Art*, rendendosi disponibile con le opere della collezione. Inoltre, riteneva indispensabile che l'istituzione promuovesse l'Arte Ambientale prodotta a Los Angeles, le cui speciali condizioni culturali l'avevano resa possibile.¹³⁵ Parallelamente, come si è visto, il collezionista s'impegnava in un'attività di informazione attraverso prestiti a lungo termine, per diffondere a livello internazionale le ricerche del *Light and Space*.

Oltre al tentativo di musealizzare la collezione e di rendere possibile l'esecuzione dei progetti ambientali, la direzione suggerita al museo californiano - valorizzare l'arte locale per diffonderla a livello internazionale -, verrà ribadita anche nel 1994 con la donazione di 70 opere della terza collezione di dieci artisti operanti a Los Angeles. Tuttavia, il suggerimento rimane in questo momento inascoltato, mentre avrebbe potuto effettivamente contribuire a una maggiore apertura del museo alle ricerche artistiche degli ultimi dieci anni.

¹³⁵ Panza scrisse a Eli Broad: «Since 1968 I was very interested to several artists from Los Angeles because I believe the art made in your City very important to the development of the culture of our time. Essential aspects of the human being was [were] explored in a new way by these artists, and the importance of this work will be more and more recognized in the future.» Getty Research Institute, *GPP*, Series V. Museums, Box 202, Folder 1: Lettera di Giuseppe Panza a Eli Broad, 4 dicembre 1980.

Le preoccupazioni del collezionista erano essenzialmente rivolte alle dimensioni del nuovo edificio che lo indussero a proporre l'utilizzo del Temporary Contemporary (oggi denominato Geffen Contemporary), nel periodo di transizione verso la nuova costruzione di Isozaki. Questa struttura, risalente agli anni '40 e situata in Downtown Los Angeles, prima di essere appositamente convertita in spazio espositivo da Frank Gehry, aveva rivestito la funzione di negozio di elettronica e di stazione di polizia. In questa sede si tenne la prima mostra interamente dedicata alla collezione Panza nel 1985, a seguito della vendita al museo di 80 opere dell'Espressionismo Astratto e *Pop Art* nel 1984.

Le 80 opere, acquistate tra il 1956 e il 1962, costituivano un nucleo collezionistico piuttosto e la vendita al MOCA dava la possibilità al collezionista di lasciarlo intatto, contribuendo in maniera determinante alla formazione della collezione museale *in fieri*. Tuttavia, ci furono polemiche su alcuni giornali americani in quanto si sollevò la presenza di un evidente conflitto d'interesse derivato dalla vendita di opere della collezione privata da parte di un membro del *board of trustees* del medesimo museo.¹³⁶

Nel contratto di vendita al MOCA il collezionista pose quale prima condizione che le opere esposte mantenessero il nome Panza nella provenienza e, in secondo luogo, che queste non dovessero essere vendute per i prossimi vent'anni. Inoltre, stabilì le condizioni per la presentazione delle opere chiedendo che venisse esposto un solo artista in ogni sala,¹³⁷ in accordo con il criterio monografico che nel successivo contratto con la Fondazione Guggenheim canonizzerà in maniera precipua.

Per Panza questo tipo di *display* rivestiva una funzione specifica:

¹³⁶ Sulla questione si rimanda alla puntuale analisi di Patricia Failing, *Los Angeles Gets a New Temple of Art*, "ARTnews", Vol. 85, no. 9 (November 1986), pp. 88-94. L'autrice evidenzia la particolarità del caso, in quanto i *trustees* sono soliti donare e non vendere opere ai musei. Inoltre, si chiede se, da un punto di vista legale, l'operazione di Panza sia stata legittima e spiega l'avvenuta modifica nella legislazione californiana: «Given the growth of contemporary art market, there is little doubt that he profited personally from the transaction. Prior to 1980, in the opinion of art-law authority John Merryman, (Prof. at Stanford) the Panza transaction would have been prohibited by California law. Until that year trustees of museums were governed by the same regulations that applied to trustees of charitable trusts. These laws strictly prohibit the use of trust funds for any transaction in which a trustees might have a conflict of interest. In 1980 a new, more lenient set of guidelines for trustees of nonprofits corporations was enacted in California, which permits self-dealing transactions if the state attorney general approves or if the board ratifies payment in a specifically prescribed manner. [...] The California attorney general was not asked to validate the Panza sale», p. 91.

¹³⁷ Si veda: *Arte anni Sessanta e Settanta...* cit., p. 70 e *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti...* cit., pp. 179-180.

If there are several paintings by one artist in a room, there is some kind of energy connecting them, which makes it much easier for the viewer to understand the quality of each work and the meaning of the artist's personality in relation to the work.¹³⁸

Prima del 1985, una selezione della raccolta era stata esposta alla mostra inaugurale del MOCA, *The First Show* del 1983. L'esposizione comprendeva opere eseguite tra il 1940 e il 1980 e appartenenti ad altri collezionisti che, in misura diversa, avevano contribuito a fondare l'istituzione: Dominique De Menil, Howard e Jean Lipman, Peter e Irene Ludwig, Robert A. Rowan, Charles e Doris Saatchi, Taft e Rita Schreiber e la collezione dei Weisman. Questa e la successiva mostra interamente, dedicata alla raccolta Panza, rivestono un significato determinante nel processo di istituzionalizzazione della collezione e per la storia del MOCA. Infatti, giunte al termine le trattative per l'acquisizione, l'esempio della collezione Panza, una selezione di opere di livello internazionale, determinò l'impulso di altri collezionisti a donare opere al museo.

La profonda fiducia del collezionista per la neonata istituzione indusse, come ha rilevato Alma Ruiz, Barry Lowen a donare nel 1986, tra le altre, opere del Minimalismo e post-minimalismo. Seguirono, nel 1989, Rita e Taft Schreiber con la donazione di 18 opere dell'Espressionismo Astratto, ma anche di Mondrian e Alberto Giacometti, recentemente allestite nella sala antecedente i Rothko di Panza, introducendola idealmente.¹³⁹

La mostra interamente dedicata alla Collezione Panza del 1985 si tenne al Temporary Contemporary, mentre l'edificio di Isozaki inaugurerà nel dicembre del 1986. Per questa esposizione, il ruolo curatoriale del collezionista fu piuttosto esteso, a partire dai disegni di allestimento che, integrati alle fotografie, consentono una comprensione effettiva dei suoi criteri di presentazione delle opere nello spazio espositivo.¹⁴⁰ Nel catalogo della mostra sono

¹³⁸ Giuseppe Panza in Julia Brown, Bridget Johnson (eds.), *The First Show...* cit., p. 71.

¹³⁹ Alma Ruiz, Senior Curator, dalla conversazione del 3 ottobre 2012 presso il MOCA, ha curato l'allestimento del 2012 della Collezione Panza. In questa occasione, le 80 opere sono state esposte quasi per intero, a seguito della mostra del 2000, insieme ad altre opere di collezioni seminali per la storia del museo: *The Panza Collection and Selections from Major Gifts of Beatrice and Philip Gersh, Rita and Taft Schreiber, and Marcia Simon Weisman*, August 20, 2012 - October 10, 2013.

¹⁴⁰ Le fotografie sono state fornite dallo staff curatoriale del MOCA che ringraziamo.

riprodotti alcuni di questi disegni, dai quali emergono le fasi progettuali e la complementarità con lo stadio finale. La fase progettuale, originata da una conoscenza approfondita dello spazio, predomina in effetti su quella operativa.

Mentre Frank O' Gehry riconverte l'edificio in museo, Panza si dedica all'organizzazione degli interni, concepiti come una sequenza aperta, mai interrotta, di ambienti. Lo spazio espositivo si rende *environment*:

I am trying to make a kind of environment in which the viewer going through the rooms will have several experiences that are connected to each other and form a kind of progression.¹⁴¹

Infatti, questa progressione rimane, a nostro giudizio, l'aspetto più interessante dell'esposizione. Il grande spazio unico della ex stazione di polizia viene suddiviso da pannelli bianchi che aprono lo spazio alle opere invece di circoscriverlo. Alla mostra storica, della narrazione cronologica si contrappone la mostra dell'esperienza, secondo la felice definizione di Nicholas Serota in merito al dilemma museale tra interpretazione ed esperienza.¹⁴²

Il *display* monografico è attuato in uno spazio in cui predominano l'assenza di filtri visivi tra opera e visitatore e l'estrema cura per il dettaglio, favorendo parallelismi, come tra George Segal e Tàpies. Gli ambienti di Kline creano in misura maggiore rispetto agli altri una corrispondenza tra il linguaggio segnico dell'opera e le strutture dell'edificio industriale. Si tratta di un'assonanza ontologica piuttosto che formale poiché richiama le circostanze storico-culturali in cui le opere furono eseguite.

In questa concezione purista dello spazio, l'illuminazione diffusa crea raggi d'incidenza che s'intersecano quasi al centro della stanza, come appare evidente per i Rothko (Fig. 25), creando una serie di riflessi tra soffitto e pavimento. Date le caratteristiche dello spazio, si è fatto ricorso anche all'illuminazione artificiale con lampade alogene posizionate sul soffitto e indirizzate verso il muro bianco, in funzione di diffusori di luce. La predilezione del

¹⁴¹ Giuseppe Panza in Julia Brown, Bridget Johnson (eds.), *The First Show...* cit., p. 73.

¹⁴² Nicholas Serota, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*, London, Thames & Hudson, 1996.

collezionista per la luce naturale lo aveva portato a riflettere sul problema dell'illuminazione sin dalla fase progettuale preliminare dell'edificio su Grand Avenue. Una volta ricevuti i disegni di Isozaki, Giuseppe Panza concordò completamente con l'uso della luce naturale,¹⁴³ caratteristica precipua di Los Angeles, e determinante per l'esposizione delle opere di Arte Ambientale che aveva intenzione di installare nel museo.

A questo punto della sua attività, Panza aveva, in effetti, raggiunto un grado di perizia nell'arte dell'illuminotecnica che gli veniva dai numerosi progetti e sperimentazioni a Villa Panza. Contrario all'utilizzo di lucernari troppo estesi, il collezionista lavorò principalmente sulla modulazione della luce naturale: invece di optare per un'illuminazione dall'alto con l'uso estensivo del vetro, secondo la consuetudine del museo modernista, a suo giudizio era sufficiente una proporzione del 10% tra dimensione del soffitto e del pavimento (che permetteva anche di non far penetrare i dannosi raggi ultravioletti). Nelle sue sperimentazioni, così come nei suggerimenti per il MOCA, a essere prediletta era la luce proveniente dal nord, come negli edifici industriali.¹⁴⁴ In sostanza, si ripropose un'ulteriore elaborazione del sistema impiegato al museo di Basilea durante la proficua collaborazione con gli architetti Steib; si tratta, per altro, di un sistema che il collezionista cercherà di impiegare in gran parte dei progetti museali, laddove le condizioni preesistenti degli edifici lo potevano consentire.

Si può ipotizzare che a tale competenza nell'illuminazione possano aver contribuito gli studi e le sperimentazioni compiuti dagli artisti del *Light and Space* sulla luce, quale elemento architettonico e percettivo. Robert Irwin ha recentemente messo a disposizione dello spazio museale la sua esperienza artistica collaborando con la Dia Art Foundation per la riconfigurazione dello spazio Dia:Beacon, ex fabbrica di scatole.

Come evidenzia Victoria Newhouse, che ha studiato il caso:

¹⁴³ La predominanza della luce naturale, in relazione alle esigenze museali, si riscontra anche nel recente progetto dell'architetto giapponese per il museo CAFA - Central Academy of Fine Arts di Pechino, completato nel 2008: Ken Tadashi Oshima (ed.) *Arata Isozaki*, London, New York, Phaidon, 2009. Il MOCA di Los Angeles ha pubblicato uno studio sull'attività di Isozaki fino al 1990: David B. Steward, Hajime Yatsuka, Richard Koshalek, *Arata Isozaki: Architecture, 1960-1990*, Los Angeles; New York, Museum of Contemporary Art; Rizzoli, 1991.

¹⁴⁴ Come emerge dalla lettera a Max Palevsky (all'epoca *trustee* del MOCA che aveva finanziato la nuova architettura). Getty Research Institute, *GPP*, Series V. Museums, Box 202, Folder 2: Lettera di Giuseppe Panza a Max Palevsky, 18 settembre 1981.

The sublime light quality is largely due to the structure's twenty-five thousand square feet of north-facing shed skylights, numerous clerestories, and some windows through which daylight penetrates, without ever flooding, almost a quarter million square feet of gallery space. Irwin picked floor textures (maple in some places, concrete in others) and a wall color [...] compatible with this exclusively natural illumination.¹⁴⁵

Tale qualità sublime della luce appare anche evidente negli spazi di Villa Panza e contribuisce, insieme ad altri elementi, a veicolare un'esperienza conoscitiva e trasformativa nel visitatore:

It is important to have a total experience, one that does not only involve the retina or the intellectual activity of the brain but the personality of the people who look at the painting, the artworks.¹⁴⁶

Nello spazio museale, Panza ha inteso produrre un'esperienza simile attraverso l'impiego della luce e la disposizione delle opere nello spazio. Sebbene abbia collaborato alla presentazione delle opere per la retrospettiva sulla collezione del 2000, il collezionista ha curato personalmente per il MOCA soprattutto la mostra del 1985. Infatti, l'affinità in fatto di criteri espositivi con lo staff curatoriale del museo, senz'altro fino alla direzione di Paul Schimmel, ha fatto sì che si procedesse a una curatela congiunta e collaborativa.

Panza: The legacy of a Collector, del dicembre 1999, è stata la mostra più comprensiva sulla collezione, avendo presentato le 80 opere acquisite nel 1984 e le 70 donate dal collezionista nel 1994. Eseguite tra il 1982 ed il 1993, queste opere rappresentano l'arte prodotta a Los Angeles negli ultimi due decenni che veniva idealmente collegata alla prima collezione. Artisti affermati, come Robert Therrien (collezionato in seguito anche da Eli Broad) e Lawrence Carroll, si univano a nomi ancora poco conosciuti nel panorama artistico internazionale e che rappresentano tutt'oggi una scena artistica variegata in attesa di un

¹⁴⁵ Victoria Newhouse, *Art and the Power...* cit., pp. 250-251.

¹⁴⁶ Giuseppe Panza in Julia Brown, Bridget Johnson (eds.), *The First Show...* cit., p. 73.

riconoscimento nel contesto museale.¹⁴⁷ I dieci artisti esemplificano nel loro complesso i tre filoni principali di indagine che interessano il collezionista dalla seconda metà degli anni '80: l'arte organica, l'arte del monocromo e i lavori su oggetti di piccole dimensioni.

L'esposizione, il cui catalogo ospita una serie di contributi critici determinanti per la storiografia sulla collezione, ben esemplifica la tipologia di acquisizione che ha reso celebre la collezione: la combinazione di vendita e donazione. Si tratta di un criterio di istituzionalizzazione che caratterizza anche l'acquisizione da parte della Fondazione Guggenheim di New York, con l'acquisto nel 1990 e la donazione nel 1992, di opere e progetti seminali del Minimalismo, Post-Minimalismo e Arte Concettuale. In occasione di quest'ultima acquisizione il collezionista definirà, con un documento ad uso dei curatori, i suoi parametri espositivi.

3. 2. *Governing Criteria*: un documento inedito sull'esposizione delle opere

Il paradigma espositivo che abbiamo fin qui delineato trova compiuta esplicitazione nel documento inedito, reperito tra le carte del collezionista nell'Archivio Panza Collection di Mendrisio. Si tratta di una testimonianza fondamentale in quanto il collezionista vi delinea, in maniera puntuale, i criteri che determinano la presentazione delle opere nel contesto espositivo, in cui un ruolo centrale è rivestito dal *display* monografico, riflettendo le elaborazioni sulla carta così come i progetti eseguiti. Considerato nel complesso della storia della collezione, il documento permette di chiarire i risvolti di carattere pubblico di una collezione privata, e dunque la diffusione della visione del collezionista. La finalità precipua appare l'affermazione e il mantenimento del proprio criterio curatoriale, attraverso una nota di natura legale, originata dall'inflessibilità del collezionista in fatto di esposizione.

¹⁴⁷ Gli artisti rappresentati nella mostra sono stati, oltre ai due menzionati: Gregory Mohoney, Peter Shelton, Greg Colson, Jeff Colson, Ron Griffin, Mark Lere, Ross Rudel, Roy Thurston. Si veda: *Panza: The Legacy of a Collector. The Panza di Biunio Collection at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, December 12, 1999 - April 30, 2000, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999.

Questi «10 comandamenti», come li definisce con una punta d'ironia Michael Govan¹⁴⁸, sono stati redatti da Panza e allegati al contratto di acquisizione delle 350 opere Minimaliste, Post-Minimaliste e Concettuali alla fondazione Guggenheim di New York nel 1990, con il titolo di *Governing Criteria for the Display of the Works of the Panza Collection*.¹⁴⁹

Nella genericità dell'assunto, la seguente dichiarazione esplicita gli obiettivi che il collezionista si era prefisso nel redigere il documento:

Il museo si è impegnato nell'atto di vendita e di donazione ad applicare i "governing criteria" quando le opere della collezione Panza sono esposte. Regole semplici, indispensabili per una buona fruizione del pubblico. Non sempre queste regole elementari vengono rispettate. Qualche volta i "curators" [...] non hanno la sensibilità per capire come vanno esposte le opere d'arte, specialmente quelle di grandi dimensioni.

Spesso manca la comprensione dell'ambiente: si decide cosa mettere in mostra prima di sapere se i quadri ci possono stare nel modo giusto.¹⁵⁰

Michael Govan al tempo dell'accordo rivestiva la carica di Deputy Director del Guggenheim, durante la presidenza di Thomas Krens, e ha svolto un ruolo chiave nell'acquisizione delle opere della *Panza Collection*. In questo momento della storia dell'istituzione i piani di espansione sono in via di sviluppo e Panza è in cerca di una sede appropriata per ospitare le opere di grandi dimensioni e realizzare i progetti acquistati tra il '60 ed il '70. L'imponente progetto perseguito da Krens di creare una rete internazionale di musei satelliti trova un'analogia, come abbiamo visto, con la strategia del collezionista di sistemare nuclei di opere in musei internazionali mantenendo il brand *Panza Collection*, che consente di ricostruire idealmente l'insieme della collezione. L'obiettivo di musealizzare la

¹⁴⁸ Dalla conversazione con l'autrice presso il Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 11 Marzo 2013. La redazione del documento è stata sollecitata affinché il collezionista mettesse in chiaro alcune regole costanti nei criteri espositivi in maniera da evitare un'esposizione non conforme alle sue idee ed eventuali dissidi curatoriali.

¹⁴⁹ Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 10, Folder Guggenheim: *Governing Criteria for the Display of the Works of the Panza Collection*, Annex I, in *Acquisition of the Panza Collection of Minimal Sculptures and Paintings from Dr. Giuseppe Panza di Biumo by the Solomon R. Guggenheim Foundation*, 1990. L'annesso viene inserito in quanto la Fondazione s'impegna nel contratto a consultare il collezionista, fino alla sua scomparsa, per l'esposizione della collezione.

¹⁵⁰ Giuseppe Panza, *Ricordi...* cit., pp. 315-316.

raccolta coincide con le grandi aspirazioni di Krens il quale tuttavia, nel voler conferire una nuova immagine al museo, commise un errore:

A mio giudizio [Krens] commise un errore *psicologico*. Nei suoi discorsi programmatici insisteva sulla necessità di amministrare i musei come un'azienda. L'attività culturale doveva essere considerata come un'attività di produzione e amministrata allo stesso modo.

Queste dichiarazioni furono molto criticate. Anche se in pratica tutti i musei [...] devono fare le stesse cose, corteggiare i donatori ricchi, discutere le loro condizioni, cercare le aziende interessate a finanziare le mostre a scopi pubblicitari, con conseguenti compromessi.

Sono tutte cose che si devono fare ma non bisogna dirlo. L'arte deve essere una cosa sacra, al di sopra degli interessi.¹⁵¹

Sappiamo, invece, come la strategia di Krens e dell'istituzione museale, in cui rientrava la vendita della collezione Panza, siano da valutare secondo una prospettiva storico-critica che includa le problematiche su ricezione e diffusione della scultura *Minimal*, in cambiamento rispetto ai suoi primi sviluppi, e in relazione al contesto sociale e museale.¹⁵²

Per tornare alla dichiarata sacralità dell'arte, troviamo un primo punto in questa direzione - quasi un anticipo sulla carta ai *Governing Criteria* - proprio nelle trattative tra il collezionista e Krens, che hanno inizio nel 1986, per il progetto museale del MASS MoCA che includeva opere della raccolta. In quest'occasione, Panza collabora per la prima volta con Michael Govan, curatore del Williams College Museum of Art, incaricato al *fund raising* del museo da realizzarsi nel complesso di edifici industriali della città di North Adams.¹⁵³ Com'è noto, il museo inaugurerà soltanto nel 1999 in ragione delle difficoltà economiche dello stato del Massachusetts, e non comprenderà opere della collezione.¹⁵⁴

¹⁵¹ Ivi, pp. 312-313. Corsivo dell'autrice.

¹⁵² Una prima analisi in questa direzione è fornita da: Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, "October", Vol. 54 (Fall 1990), pp. 3-17.

¹⁵³ È in questo momento che Govan conosce Dan Flavin artista al quale dedicherà numerosi progetti di mostre sia al Guggenheim che nel suo successivo incarico come presidente e direttore della Dia Art Foundation. Dalla conversazione con l'autrice, Los Angeles, 11 marzo 2013.

¹⁵⁴ Per le vicende che hanno riguardato l'istituzione del MASS MoCA e la conversione del complesso industriale in museo, si rimanda a: Jennifer Trainer (ed.), *MASS MoCA: From Mill to Museum*, North Adams (Mass.), MASS MoCA Publications, 2000. In merito al progetto museale che ha coinvolto Panza: Suzanne Muchnic, *More Panza Art May Be Headed East*, "Los Angeles Times", June 3, 1987, pp. 1, 9. Editorial, *Big Art Museum Planned for Rural Massachusetts*, "New York Times", May 3, 1987, A 51.

Nel carteggio relativo al progetto emerge l'intenzione di Krens di eseguire quasi alla lettera i piani espositivi del collezionista, una fiducia che gli viene dalla personale esperienza a Villa Panza «the best and most sensitive installation of art of this period that I have ever seen». ¹⁵⁵ Inoltre, la corrispondenza evidenzia alcune delle motivazioni che determinano la scelta di un *display* monografico per la *Minimal Art*:

Many considerations must be present in order to choose the best installation for each work and each group. Every Minimal sculpture need a given empty space around related to the size, the mass, the nature of the material.

Every good work radiate around a kind of energy which must be seen through our intuition of the space needed. ¹⁵⁶

Si tratta di un'anticipazione sulla componente spirituale dell'arte che il collezionista intende enfatizzare nell'esposizione delle opere, sancita tre anni dopo nei *Governing Criteria* con regole ad uso dei curatori. Tra le prime ad essere esplicitate nel documento del Guggenheim, si trova l'idea di organizzare le mostre in modo da mantenere una relazione costante tra gli artisti e la sequenza delle sale, attraverso un percorso preferibilmente monografico:

In an installation, do not mix works or artists that do not have a similar background or a similar level of realized expression. Often it is better to install a room only with the work of one artist. ¹⁵⁷

Tale criterio nel *display* delle opere può essere ricondotto alla preferenza per “one artist room” di Donald Judd e Dan Flavin. Judd, nel dichiarare la sua autonomia dai parametri museali ricorrenti, che non condivideva, dispose a Marfa nuclei di opere di grandi dimensioni in relazione all'ambiente naturale circostante, per favorire una concentrazione nell'esperienza

¹⁵⁵ Getty Research Institute, *GPP*, Series V. Museums, Box 212, Folder 5: Lettera di Thomas Krens a Giuseppe Panza, 9 febbraio 1987.

¹⁵⁶ In base a questo criterio Panza propone, nel complesso degli edifici, di dividere i nuclei di opere dedicando l'edificio n. 6 esclusivamente alla *Minimal Art*, per lasciarne un altro solo all'Arte Concettuale. Ivi: Telex di Giuseppe Panza a Thomas Krens, 28 settembre [1987].

¹⁵⁷ *Governing Criteria...* cit. La medesima fonte riguarda la citazione che segue.

dell'arte. In questa visione totalizzante, che sollecita un simbiotico dialogo con la natura, è stato privilegiato un numero limitato di interventi artistici, tra i quali quelli di Flavin, Carl Andre e Richard Long.¹⁵⁸

Nel documento del Guggenheim, ancor prima di entrare nel merito della presentazione delle opere, Panza indica chiaramente le finalità della raccolta:

Discovering, understanding and correctly presenting non-objective art produced in the second half of the 20th century is the goal of the Panza Collection.

It is a search for the life of the mind and its relationship to reality.

The Collection provides an environment where people can more fully experience their existence.

Possiamo affermare che questi tre punti sintetizzano la storia della collezione, esplicitando alcune delle sue fonti d'ispirazione nel contesto del collezionismo. Il termine «non-objective art» conduce nuovamente alla storia del Guggenheim che, dall'apertura nel 1939 fino al 1952, è denominato *Museum of Non-Objective Art*. Tale definizione è canonizzata dalle raccolte di Solomon R. Guggenheim e di Hilla Rebay, fondatori dell'istituzione, ed esprime una tensione utopica e spirituale da perseguirsi nell'arte.

Le aspirazioni di Hilla Rebay, prima direttrice e curatrice del museo, alla creazione di un tempio della *non-objective art* si collegano al suo interesse per la teosofia che procede parallelamente alle sperimentazioni nel campo della presentazione delle opere, dalle prime sedi provvisorie del museo a quella definitiva dell'edificio di Frank Lloyd Wright, cui la Rebay diede il primo impulso. Entrambi i fondatori del Guggenheim, in qualità di collezionisti, avevano applicato il criterio monografico, come testimoniano i nuclei di opere confluiti nel museo newyorkese, tra i quali 150 dipinti di Kandinsky acquistati da Solomon R. Guggenheim a partire dal 1929.

Si deve soprattutto a Hilla Rebay l'applicazione di ingegnosi parametri espositivi nell'ambito del *display* monografico, come l'ambiente interamente dedicato all'opera di Kandinsky che includeva musica e profumi d'incenso per sollecitare nel visitatore

¹⁵⁸ Si veda: Marianne Stockebrand, *Chinati...* cit.

un'esperienza totalizzante.¹⁵⁹ Naturalmente le fonti d'ispirazione per tale approccio spirituale e sensoriale sono riconducibili ai dipinti e ai testi dello stesso Kandinsky. Il pittore russo è, del resto, un riferimento culturale piuttosto costante negli scritti e nelle dichiarazioni di Panza.¹⁶⁰

Il richiamo, nel documento in oggetto, alla *non-objective art* indica una continuità, in nome della ricerca astratta, con le acquisizioni originarie del museo, enunciando anche l'aspirazione a influire attraverso l'arte sulla componente esistenziale del visitatore. D'altra parte, costituisce un'indicazione significativa sui precedenti del criterio monografico nel collezionismo d'arte moderna e nelle scelte dello stesso Panza.¹⁶¹

Da questo punto di vista, riteniamo che un'ulteriore assonanza tra collezionismo monografico e sua musealizzazione come *display* monografico possa riscontrarsi con il caso, già menzionato, di Louise e Walter Arensberg. I nuclei consistenti di opere di Brancusi e di Marcel Duchamp sono stati esposti al Philadelphia Museum of Art dagli anni '50, con sale interamente dedicate a questi artisti; una collezione che, tra l'altro, annovera noti capolavori di arte africana e precolombiana.¹⁶² Se il collezionismo d'arte moderna offre alcune suggestive chiavi di lettura per i principi e le finalità della collezione, la contemporaneità delle ricerche artistiche raccolte da Panza irrompe in tutto il testo, laddove all'interesse per la filosofia e la scienza si unisce l'influenza degli studi sulla percezione.¹⁶³

¹⁵⁹ Sulla storia della collezione e sulla figura di Hilla Rebay si rimanda a: Karole Vail (ed.), *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2009. Per un approfondimento sulla componente spirituale nella sua attività: Joan M. Lukach, *Hilla Rebay: In Search of the Spirit in Art*, New York, George Braziller, 1983.

¹⁶⁰ Diffusi in particolare dal testo *Lo Spirituale nell'Arte*, Milano, SE, 1989 (ed. orig. *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, 1912). Nei *Ricordi di un collezionista* cit., si trovano diversi riferimenti al pittore russo, così come in Giuseppe Panza di Biumo, *Arte e Rappresentazione della Realtà*, "Spazio Umano", 1 (gennaio - marzo 1989), pp. 94-117.

¹⁶¹ Il Guggenheim non fu soltanto una delle prime istituzioni, insieme alla Kunsthalle di Berna e al Kunstmuseum di Basilea a chiedere al collezionista opere in prestito fin dagli anni '60, ma ha costituito un esempio di collezionismo cui ha guardato agli inizi della sua attività: *Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti ...* cit., p. 124.

¹⁶² *The Louise and Walter Arensberg Collection. Philadelphia Museum of Art*, 2 voll., Philadelphia, Museum of Art, 1954.

¹⁶³ Naturalmente ci riferiamo alla profonda influenza culturale che ebbe dagli inizi degli anni '60 la *Fenomenologia della percezione* di Maurice Merleau-Ponty, Milano, Il Saggiatore, 1965, tradotto negli Stati Uniti nel 1962 (ed. orig. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945).

Il riferimento alla mente e ai suoi legami con la realtà, così come l'idea di mettere a disposizione del visitatore un ambiente in cui possa fare esperienza della propria esistenza fisica e interiore, sono motivi-chiave della ricerca sulla percezione che caratterizza le tendenze artistiche ambientali a Los Angeles tra la fine degli anni '60 e gli anni '70. In questo momento gli artisti, in qualità di sperimentatori, lavorano con i nuovi mezzi messi a disposizione dalla scienza, come testimonia lo storico progetto *Art & Technology* del Lacma che ha avuto profonde ripercussioni sull'interazione tra ricerca percettiva e nuove tecnologie, ed è stato uno dei capisaldi del rapporto tra produzione industriale ed artistica.¹⁶⁴

Nella sua precoce e lucida esegesi sul *Light and Space*, Jan Butterfield ha evidenziato che tali ricerche sono state influenzate sia dalla fenomenologia che, in misura minore, dal Buddismo Zen, elementi che hanno condotto a un nuovo approccio all'arte: «there is no longer a work of art to go *up* to and look *at*, but, rather, a state of being, an ephemeral presence, a wholeness.»¹⁶⁵ Come abbiamo sottolineato in precedenza, è soprattutto Robert Irwin, che introduce Panza all'ambiente artistico di Los Angeles, a perseguire congiuntamente sperimentazione artistica e ricerca teorica sulla percezione impegnandosi in una costante diffusione di questi studi tra la comunità accademica e artistica.¹⁶⁶

La concezione di spazio museale sancita da Panza nei *Governing Criteria* implica anche una definizione di spazio architettonico “ideale” per l'esposizione della collezione. Partendo dal principio che l'architettura appropriata per la collezione è quella in cui il contenitore non prevale sul contenuto, anzi diviene parte integrante dell'opera, il collezionista ribadisce la centralità di uno spazio neutro al fine di un rapporto non mediato tra spettatore e opera: «The perfect, pure, clean, white box is the ideal architectural solution for the display of the Collection.»¹⁶⁷

¹⁶⁴ Maurice Tuchman (ed.), *Art and Technology. A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1971.

¹⁶⁵ Jan Butterfield, *Context: Light and Space as Art*, “LAICA Journal: A Contemporary Art Magazine”, no. 32 (Spring 1982), pp. 57-61, qui p. 57.

¹⁶⁶ Si veda: Lawrence Wäscher, *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: Over Thirty Years of Conversations with Robert Irwin*, Berkeley, University of California Press, 2008.

¹⁶⁷ *Governing Criteria...* cit.

Si tratta di un principio al quale il collezionista fa ricorso sin dalle prime prove nel progettare il suo *Environmental Art Museum* e che ha visto nei progetti di Basilea e del MOCA (specialmente nell'edificio del Temporary Contemporary), una delle applicazioni più riuscite anche in termini di interazione con il lavoro degli architetti.¹⁶⁸

Ad una prospettiva storica appare piuttosto significativo il fatto che, a distanza di qualche anno dai *Governing Criteria*, Panza esporrà la collezione nel Museo di Bilbao (inaugurato nel 1997), in occasione della grande mostra ad essa dedicata e che troverà lo spazio assolutamente funzionale all'esposizione delle opere *Minimal*.¹⁶⁹ Nel formulare tale giudizio devono aver contribuito gli spazi interni imponenti che lo rendono un museo adeguato alle opere di grandi dimensioni, sebbene queste possano incorrere in problemi di perdita di proporzione rispetto all'edificio.¹⁷⁰

Nel suo interesse quasi esclusivo per l'architettura interna del museo, Panza ritiene che l'edificio di Frank Gehry sia riuscito a valorizzare le opere con un'illuminazione appropriata e a rispettare la neutralità degli ambienti, pur proponendo una soluzione formale esterna in netta opposizione alla filosofia del *White Cube*.¹⁷¹

In merito a questi parametri in fatto di architettura va evidenziato che l'acquisizione delle opere da parte del Guggenheim era motivata anche dai piani di espansione del museo. Dal punto di vista architettonico infatti, l'edificio di Wright non avrebbe potuto accogliere le opere Minimali della collezione Panza nella loro interezza, date le sue modeste dimensioni. La filosofia di Panza, improntata da una concezione purista dell'architettura, si può collegare evidentemente alla visione di Philip Johnson. Piuttosto che alla prima attività di Johnson, in qualità di curatore del dipartimento di architettura del MoMA, l'assonanza si riscontra con i

¹⁶⁸ Come sottolinea il collezionista in *Panza di Biumo, dalla collezione al museo, intervista di Corinna Ferrari*, "Domus", 667 (dicembre 1985), pp. 65-67.

¹⁶⁹ Cfr. Giuseppe Panza in *Collezionare arte contemporanea: incontri con Giuseppe Panza di Biumo*, Attilio Codognato, Egidio Marzona, Udine, LithoStampa, 1999, pp. 15-48.

¹⁷⁰ Si veda il caso delle *Torqued Ellipses* di Richard Serra, esposte presso il Guggenheim di Bilbao nel 2005. Per un confronto si rimanda a: Michael Govan, Lynne Cooke (eds.), *Richard Serra: Torqued Ellipses*, exhibition cat., New York, Dia Center for the Arts, September 25, 1997 - June 14, 1998, New York, Dia Center for the Arts, 1997 e a Victoria Newhouse, *Art and the Power...* cit.

¹⁷¹ Cfr. Pierre Restany, *Giuseppe Panza di Biumo...* cit., pp. 14-16. Tuttavia, Panza in merito al Museo di Bilbao assume una posizione critica in quanto l'architettura è in effetti diventata la principale attrazione per il pubblico superando l'interesse nei riguardi di opere e mostre, in *Ricordi...* cit., p. 311.

principi estetici messi in atto nelle gallerie di pittura e scultura annesse alla Glass House a New Canaan nel Connecticut, che l'architetto progettò nel 1965 e nel 1970 per ospitare la propria collezione d'arte contemporanea.¹⁷² In tale contesto, le sculture di Robert Morris e di Donald Judd sono allestite in un ambiente in cui predominano bianco e strutture ritmate, in maniera da garantire a ogni opera un calibrato spazio circostante, favorendo una presentazione individuale piuttosto che complessiva.

L'installazione purista di Johnson ha indirizzato il suo progetto per la Rothko Chapel a Houston, in seguito costruita da Howard Barnstone, per la quale l'architetto si era ispirato ai principi estetizzanti dei De Menil nel perseguire l'idea di uno spazio apparentemente di contenute dimensioni dall'esterno che catturasse lo spettatore con la grandiosità dell'interno.¹⁷³ Giuseppe Panza, mentre andava elaborando i suoi piani per l'*Environmental Art Museum*, apprezzava dell'architetto l'Art Museum of South Texas di Corpus Christi, realizzato nel 1972 per il quale, scrivendo a Johnson, sperava che al suo interno si sarebbero potute esporre soltanto poche e calibrate opere, così da mantenere un equilibrio minimale con la struttura architettonica.¹⁷⁴

La medesima concezione si riflette, quasi puntualmente, nei *Governing Criteria*:

Maintain a balance between a painting and the void white wall around it. When looking at sculpture, nothing should be seen behind, only a white wall. A sparse installation is best.

Se il documento si conclude con un monito chiaro «never make compromises about the quality of art», i principi che ha istituito hanno in effetti avuto un'influenza sulle istituzioni vicine al collezionista, come abbiamo evidenziato nel caso del MOCA. Tuttavia, per quanto riguarda il Guggenheim, ad esclusione della mostra presso la sede di Bilbao, un evento che

¹⁷² La concezione estetica di Johnson influì profondamente sul museo modernista negli anni in cui diresse il dipartimento del MoMA tra il 1932 e il '34. Nella mostra *Machine Art* (1934), Johnson fece esplicito ricorso a un idealismo estetico di matrice platonica in cui predominava il concetto di bellezza da perseguire in ogni dettaglio dell'allestimento. Si veda: Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998, pp. 152-160.

¹⁷³ Si veda: *The Menil Collection. A Selection From the Paleolithic to the Modern Era*, New York, Harry N. Adams Inc. Publishers, 1987, pp. 9-13, 314.

¹⁷⁴ Come emerge in: Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 2, Folder 1, Lettera di Philip Johnson a Giuseppe Panza, 7 gennaio 1976.

meriterebbe senz'altro un'analisi a parte, le opere della collezione sono state raramente esposte.¹⁷⁵ Tale situazione è potenzialmente in fase di cambiamento, in quanto la Fondazione ha dato vita dal 2010 a un progetto di ricerca triennale che riguarda proprio gli artisti e le opere della collezione.

Nell'ambito dei piani di espansione di Krens, la collezione è stata oggetto di una mostra alla Peggy Guggenheim di Venezia, interamente dedicata all'arte ambientale nella storica sede di Palazzo Venier dei Leoni e nel contesto della collezione d'arte moderna.¹⁷⁶ L'esposizione, curata da Michael Govan nel 1992, nella neoistituita sede di Soho è stata, invece, un esplicito omaggio alla concezione dell'arte di Panza, secondo una relazione mai interrotta tra arte moderna e arte contemporanea. Mentre la rotonda di Frank Lloyd Wright ospitava l'installazione di Dan Flavin, a Soho venivano presentate le opere di sei artisti a confronto: Ryman e Brancusi, Andre e Kandinsky, Bourgeois e Beuys.¹⁷⁷

Le connessioni che abbiamo rilevato in precedenza con i De Menil, i loro progetti e la loro enfasi sull'esperienza artistica, hanno trovato proprio attraverso l'attività di Michael Govan alla Dia Art Foundation, un ulteriore punto di congiunzione in merito al paradigma espositivo e collezionistico proposto da Panza.¹⁷⁸ Govan, che perlopiù condivideva i principi espressi nei *Governing Criteria*¹⁷⁹, con l'istituzione nel 2003 della Dia:Beacon ha perseguito il proposito dei fondatori dell'istituzione di incrementare gli spazi ospitando mostre

¹⁷⁵ Da un punto di vista della comunicazione museale e della divulgazione scientifica, ad esempio, un altro limite è stato la realizzazione del catalogo della mostra di Bilbao in lingua spagnola, del resto poco reperibile in commercio: Germano Celant, Susan Cross (eds.), *Percepciones en Transformación. La colección Panza en el Museo Guggenheim, Bilbao*, exhibition cat. Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 10 de octubre y 18 de noviembre, 2000; 11 de febrero y 22 de abril, 2001, New York and Bilbao, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Guggenheim Bilbao Museoa, 2000.

¹⁷⁶ Germano Celant, Susan Cross (eds.), *Venice/Venezia. Arte Californiana della Collezione Panza al Museo Guggenheim*, exhibition cat. Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 2 settembre 2000 – 7 gennaio 2001, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000.

¹⁷⁷ Si è trattato della mostra *From Brancusi to Bourgeois: Aspects of the Guggenheim Collection*, Guggenheim Museum SoHo, New York, June 28–September 6, 1992.

¹⁷⁸ Govan lascia l'incarico al Guggenheim nel 1994 quando assume presidenza e direzione della Dia Art Foundation che con la sua amministrazione raddoppia gli spazi creando Dia:Beacon. Dal 2006 è CEO e direttore del Los Angeles County Museum of Art.

¹⁷⁹ Dalla conversazione con Michael Govan presso il Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 11 Marzo 2013.

monografiche sulle ricerche artistiche dagli anni '60 ad oggi.¹⁸⁰ Alla Dia:Beacon, in misura maggiore rispetto alle altre sedi dell'istituzione, proprio in virtù delle caratteristiche del luogo e della luce studiata da Irwin, il complesso di accorgimenti che conduce a un'esperienza diretta con le opere determina un *display* che ne preserva l'aura. Ciò è particolarmente evidente nella presentazione della pittura minimalista di Robert Ryman e di Agnes Martin¹⁸¹ dove il linguaggio interno della pittura si riflette sulle pareti, bianche, dello spazio in un gioco di rimandi tra interno ed esterno; proprio come accadeva nella sala dedicata a Robert Ryman al museo di Basilea.

¹⁸⁰ Su questo spazio espositivo e la collezione permanente si veda: Lynne Cooke, Michael Govan, *Dia:Beacon*, New York, Dia Art Foundation, 2003.

¹⁸¹ Entrambi gli artisti sono stati oggetto di monografie edita dalla fondazione: Lynne Cooke, Karen Kelly (eds.) *Agnes Martin*, New York, Dia Art Foundation, 2011. *Robert Ryman*, New York, Dia Art Foundation, 1988.

CONCLUSIONE

Può l'idea del *display* monografico costituire una risorsa culturale a livello nazionale che unisce diverse istituzioni museali? *Mutatis mutandis*, sembrerebbe proprio di sì. Nel 2008 le National Galleries of Scotland e la Tate di Londra acquisiscono, con una combinazione di vendita e donazione, più di 725 opere dal collezionista e gallerista Anthony d'Offay, con il vincolo di creare le *Artist Rooms*.¹⁸²

Questo progetto di estese dimensioni è finalizzato a raggiungere un pubblico di livello nazionale e a incrementare il turismo culturale, rivolgendosi soprattutto all'*audience* giovanile. Nelle finalità divulgative che animano *Artist Rooms*, riveste un'importanza centrale il *display* monografico poiché ritenuto il criterio espositivo più adeguato per rendere accessibile l'arte contemporanea al pubblico dei musei.

L'ex gallerista e promotore del progetto ha infatti dichiarato:

My reference is the Dia:Beacon in the United States, with its huge spaces dedicated to a single artist. It's powerful and visually accessible for younger generations. That's the public we're aiming at.¹⁸³

Da Andy Warhol a Damien Hirst, da Robert Ryman a Jannis Kounellis, le *artist rooms* propongono mostre monografiche, se ne contano più di un centinaio da quando è iniziato il progetto, diffuse su tutto il territorio nazionale presso gallerie private e pubbliche istituzioni. Il principio educativo alla base dell'operazione è che la mostra monografica può avvicinare il grande pubblico all'arte contemporanea, attraverso un percorso che in alcune istituzioni è stato suddiviso per temi.

Il progetto riflette una collezione notevolmente diversificata, risultato di una calcolata strategia di investimento nell'arte contemporanea, itinerante e completamente dedicata a

¹⁸² Per le opere e gli artisti coinvolti nel progetto, si veda: <http://www.tate.org.uk/whats-on/other-venues/exhibitionseries/artist-rooms> (ultimo accesso marzo 2013).

¹⁸³ Antony d'Offay in Judith Benhamou-Huet, *Global Collectors. Collectionneurs du monde*, Paris, Phébus, 2008, p. 201.

nomi affermati nel panorama artistico odierno.¹⁸⁴ *Artist Rooms* è una formula “brandizzata” che include il concetto di una raccolta potenzialmente e idealmente ricostruibile nella sua totalità, benché esposta in luoghi differenti. Si tratta di un principio che trae evidente origine dalle strategie espositive del collezionista milanese. Ciononostante, la diversa finalità comunicativa e divulgativa, l’assenza di una stringente relazione tra opera e contesto espositivo e l’idea di promuovere un’arte ormai consolidata, rendono il progetto un’estrema conseguenza della diffusione capillare ed estremamente dinamica della collezione presso le istituzioni pubbliche e private.

¹⁸⁴ Si veda l’articolo di Richard Dorment, *Anthony d’Offay: Artist Rooms*, “The Telegraph”, May 11, 2009: <http://www.telegraph.co.uk/journalists/richard-dorment/5308992/Anthony-dOffay-Artist-Rooms-review.html> (ultimo accesso gennaio 2013).

REGESTO DOCUMENTARIO

Il regesto è strutturato in tre sezioni. La principale è costituita dai progetti per musei e spazi espositivi ideati dal collezionista tra il 1970 e il 2010. Questa notevole quantità di proposte comprende soluzioni per nuovi musei, così come per ampliamenti e riconversione di strutture esistenti, per mostre temporanee e in occasione di acquisizioni di nuclei della collezione presso istituzioni pubbliche e private. Nella maggior parte dei casi, i progetti includono disegni di architettura, di allestimento, materiale informativo sui siti e testi che approfondiscono finalità e obiettivi dei singoli piani. I disegni di allestimento, in cui Panza studia soluzioni per l'esposizione delle opere della collezione, costituiscono il materiale prevalente di questo *corpus* progettuale.

La finalità del regesto è documentare tale produzione che evidenzia un'attività estesa e continuativa nel corso del tempo. Nel redigere questa sezione dello scritto ci si è avvalsi dei documenti d'archivio, dei cataloghi di mostre e di altro genere di pubblicazione inerente la raccolta (compresa una selezione della rassegna stampa). I materiali d'archivio consultati sono conservati presso il Getty Research Institute di Los Angeles e l'Archivio Panza Collection di Mendrisio che nella loro continuità cronologica consentono di ottenere una serie di informazioni pressoché complete sui progetti.

I dati che emergono dall'elenco sono stati ottenuti incrociando tra di loro una serie di tipologie di materiale documentario: la corrispondenza, le immagini fotografiche, il materiale a stampa, le piante di architettura, i disegni di allestimento e gli scritti del collezionista. Ciò ha consentito di ricostruire, laddove possibile, lo svolgimento dei rapporti con le istituzioni alle quali i progetti erano destinati, includendo referenti e i primi contatti intrapresi.

Mentre evidenzia le diverse finalità dei progetti e dei contatti istituzionali (prestito, vendita, donazione, mostra), l'elenco documenta come la maggior parte dei progetti siano stati finalizzati al prestito a lungo termine di opere della collezione. Emerge, inoltre, una progettualità estesa a tipologie molto differenti di spazio espositivo: dalla riconversione di edifici preesistenti all'intervento di allestimento nel museo di nuova costruzione, fino alla

concezione di spazi museali dedicati alle correnti artistiche collezionate, tra cui Arte Ambientale, Minimalismo e Arte Concettuale.

Benché strutturato in ordine cronologico, il regesto può essere oggetto di una consultazione sincronica a partire dalle istituzioni coinvolte, che farà emergere la contemporanea attività di Panza su più fronti progettuali. Questo elenco non comprende i progetti espositivi realizzati dal collezionista in occasione di comodati o acquisizioni di opere in istituzioni museali, per i quali si rimanda al regesto del capitolo 1.

La seconda sezione di questo regesto include una lista dei materiali d'archivio relativi al capitolo in oggetto, mentre la terza è costituita dalla trascrizione del documento accluso al contratto con il Guggenheim *Governing Criteria for the Display of the Works of the Panza Collection*.

1. Elenco dei progetti per musei e mostre concepiti da Giuseppe Panza con relativi contatti istituzionali (1970 - 2010).

1970 - 1979

Serie di proposte per il prestito a lungo termine della collezione. Includono *Environmental Art Museum* (concepito tra il 1973-1974) con disegni di allestimento e progetto dell'edificio museale.

Tra le istituzioni contattate per attuare la proposta si annoverano:

- National Museum of Modern Art, Tokyo - GIAPPONE
- Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles - USA
- Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma - ITALIA
- National Gallery of Art, Washington, D.C. - USA
- Metropolitan Museum of Art, New York - USA
- National Gallery of Canada, Ottawa - CANADA
- Stedelijk Museum, Amsterdam - OLANDA
- The Art Institute of Chicago, Chicago - USA
- Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk - DANIMARCA
- The Albright- Knox Art Gallery, Buffalo - USA
- Van Abbemuseum, Eindhoven - OLANDA

Anni '70

Progetto per *Minimal Art Museum* e *Conceptual Art Museum*.

Anni '70

Municipalità di Zurigo - SVIZZERA

Progetto di esposizione e riconversione museale delle officine per la produzione del gas nella città di Zurigo.

Contatti con Christov Vitali, responsabile delle attività culturali per la città (1971-1978).

1970 - 1972

San Eustorgio, Milano - ITALIA

Progetto per la riconversione museale dell'edificio ecclesiastico.

1973 - 1982

Museum Abteiberg, Mönchengladbach - GERMANIA

Progetto per prestito a lungo termine delle opere in collezione, in vista del nuovo edificio museale (realizzato nel 1982 da Hans Hollein).

Contatto: Johannes Cladders (direttore dal 1967 al 1985).

1973 - 1982

Institute for Art and Urban Resources, The Clocktower, New York - USA

Progetto di donazione ed esposizione di opere della collezione.

1973 - 1986

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Stadt museum, Kunstmuseum, Düsseldorf - GERMANIA

Progetto per prestito a lungo termine delle opere in collezione.

Contatto: Werner Schmalenbach (direttore del Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1962-1990).

Mostre realizzata - *Sammlung Panza*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 19 settembre - 2 novembre 1980.

1974 - 1975

Long Beach Museum of Art, Long Beach - USA

Progetto di prestito a lungo termine con le opere della collezione.

Contatto con Jan Ernst Adlmann (direttore).

1974 - 1986

Kunstmuseum, Hoffmann Foundation, Basilea - SVIZZERA

Progetto di prestito a lungo termine con le opere della collezione e per il *Museum für Gegenwartskunst* (aperto nel 1980).

Primi contatti con Franz Meyer, direttore del Kunstmuseum, risalgono al 1959.

Contatti con Maja Hoffmann Sacher fondatrice della Hoffmann Foundation (dal 1974).

Mostra realizzata - *Minimal + Conceptual Art aus der Sammlung Panza*, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 9. November 1980 bis 28. Juni 1981.

1975 - 1988

Ginevra, SVIZZERA

1975 - 1984

Musée d'Art et d'Histoire, contatti con Charles Goerg, conservatore del museo e in seguito curatore al Musée Rath, per prestiti delle opere in collezione e visite a Villa Panza, Varese.

1987

Palais Wilson, progetto di mostra.

1988

Musée Rath, progetto di mostra.

Mostra realizzata - *Minimal Art dans la collection Panza di Biumo*, Musée Rath, Ginevra, 10 luglio - 16 ottobre 1988.

1976 - 1984

Castelli, SCOZIA

Serie di progetti di esposizione e conversione museale di Castelli in Scozia per esposizione delle opere in collezione.

Contatto: Richard De Marco.

1976 - 1985

Staatsgalerie, Stuttgart - GERMANIA

Contatti con i curatori Gudrun Inboden, Peter Beye per prestito a lungo termine ed esposizione della collezione.

1977

Cascina Taverna, Parco Forlanini, Milano - ITALIA

Progetto per un Museo d'Arte Ambientale.

1977 - 1980

Villa Scheibler, Quarto Oggiaro, Milano - ITALIA

Progetto museale e di donazione delle opere in collezione.

Contatto con Franco Russoli, Soprintendente della Pinacoteca di Brera (1973-1977).

1977 - 1984

Vancouver Art Gallery, Vancouver - CANADA

Progetto per prestito a lungo termine ed esposizione.

Contatto con Luke Rombout, direttore (1975-1984).

1978 - 1979

Palazzo Reale, Milano - ITALIA

Progetto per museo di arte contemporanea, per l'esposizione di opere da collezioni italiane e straniere, progetto di mostra con opere della collezione.

Contatto con Carlo Tognoli, sindaco di Milano (1976-1986).

1979

Kunsthalle, Bern - SVIZZERA

Contatti dal 1959 con Franz Meyer (vedi sopra). Progetto di esposizione, per il quale intraprende trattative con Johannes Gachnang, direttore (1974-1982).

1979 - 1981

Palais Lichtenstein; Neugebaude, Vienna - AUSTRIA

Progetto museale di prestito a lungo termine di opere della collezione.

1979 - 1982

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma - ITALIA

Progetto di esposizione e prestito delle opere in collezione.

Primi contatti: 1974 con Palma Bucarelli (soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna dal 1942 al 1975) per il progetto di *Environmental Art Museum*.

Mostra realizzata - *Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris. Sculture Minimal*, cat. mostra
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 16 gennaio - 2 marzo 1980.

1979 - 1982

Poggio a Caiano, Firenze - ITALIA

Progetto per un *Museo dell'Arte Ambientale di Los Angeles*.

Contatti: Giuliano Gori.

1979 - 1983; 1990; 1996-1997

Castello di Rivoli, Rivoli - ITALIA

Progetto di riqualificazione del Castello, donazione, vendita ed esposizione delle opere della collezione.

Negli anni '90: progetti per una serie di esposizioni.

Primi contatti: Gianluigi Gabetti (fiduciario della famiglia Agnelli, direttore generale e amministratore delegato dell'Istituto Fiduciario Italiano 1971-1993); avv. Aldo Viglione (presidente della Regione Piemonte, 1975-1980, 1983-1985); arch. Luigi Rivalta (addetto al restauro del castello, Regione Piemonte).

Contatto: Ida Gianelli, direttrice (1980-2008) conosciuta nel 1970.

1980

Meccanica Romana, Ostia, Roma - ITALIA

Progetto di riconversione dell'edificio industriale come possibile sede espositiva per le opere della collezione. Proposta suggerita da Donald Judd per tramite di Laretta Vinciarelli, New York.

1980 - 1981

Villa Doria Pamphilj, Roma - ITALIA

Contatto con Giorgio De Marchis (soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (1979-1981).

Progetto museale con prestito a lungo termine di opere della collezione.

1980 - 1988

Arsenale, Venezia - ITALIA

Progetto di esposizione delle opere in collezione, proposto da Gianni de Michelis (Ministro delle Partecipazioni Statali, 1980-1983; Ministro del Lavoro e della Previdenza Sociale, 1983-1987; Vicepresidente del Consiglio dei Ministri, 1988-1989)

1981 - 1982

Museum Folkwang, Essen - GERMANIA

Progetto di conversione del complesso industriale Carl Funke di Essen e di altri complessi di archeologia industriale della zona per ospitare la collezione.

Contatti con Zdenek Felix, (direttore del museo, 1976-1986).

1981 - 1982

Castello di Vigevano, Vigevano - ITALIA

Progetto di riconversione dell'edificio per l'esposizione delle opere in collezione.

Primi contatti con Carlo Bertelli (soprintendente Pinacoteca di Brera, 1978-1984).

1982 - 1983; 2000

Venaria Reale, Torino - ITALIA

Progetto di riconversione dell'edificio in museo d'arte contemporanea, donazione ed esposizione con opere della collezione.

Primi contatti: avv. Aldo Viglione (presidente della Regione Piemonte, 1975-1980, 1983-1985); arch. Luigi Rivalta (addetto al restauro del castello, Regione Piemonte); arch. Clara Palmas Devoti (soprintendente per i beni ambientali e architettonici del Piemonte 1982-1999).

1982 - 1984

ROSC, exhibitions - IRLANDA

Contatti con i curatori Rosemarie Mulcahy and Patrick Murphy, per la selezione di opere ed artisti dell'edizione del 1984.

1983 - 1987

Documenta VIII, Kassel - GERMANIA

Proposta espositiva e di collaborazione progettuale per l'edizione VIII di Documenta (1987).

1983 - 1990

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi - FRANCIA

Primi contatti con Suzanne Pagé, direttore (1988-2006), per progetto di esposizione.

Mostra realizzata: *Un Choix d'Art Minimal dans la Collection Panza*, 12 luglio - 4 novembre 1990.

1983 - 1987;1990

Fundació Joan Miró, Barcellona - SPAGNA

Progetto di esposizione con opere della collezione.

1984 - 1986

LACMA - Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles - USA

Trattative con Earl A. Powell, direttore (1980-1992) per l'acquisizione di opere della collezione.

1984 - 1987

Palazzo Grassi, Venezia - ITALIA

Progetti espositivi e di acquisizione della collezione, sollecitati dal Ministro Gianni de Michelis e per iniziativa della famiglia Agnelli. I rapporti con Palazzo Grassi, ex proprietà della Snia Viscosa, società appartenente a Franco Marinotti, risalgono alla fine degli anni '60.

1985

Dong Woo Development, Seoul -COREA

Contatto con l'artista Se Duk Lee e Hee-Ja Chung promotrice dell'arte contemporanea coreana e fondatrice dell'ArtSonje Center and Museum.

Progetto per potenziale installazione della collezione in Corea.

1985 - 1986

Light and Space Museum; Institute for Perceptual Studies, Los Angeles - USA

Progetto museale con istituto annesso.

Primi contatti: Mark Pally (artista, consulente e pianificatore urbanista, Community Redevelopment Agency, Los Angeles); Ari Sikora (pianificatore e addetto al *fund raising*, CRA, Los Angeles).

1985 - 1986

Art Center College of Design, Pasadena - USA

Progetto per prestito a lungo termine per il giardino di scultura.

1985 - 1987

Marine Terminal Transit Shed; Cruiser Terminal; B Street Pier Warehouse; Art Center, San Diego; La Jolla Museum of Contemporary Art - USA

Progetti di esposizione con le opere in collezione.

Primi Contatti con Sebastian Adler, direttore La Jolla Museum of Contemporary Art (1973 - 1983) e San Diego Art Center (1985 - 1986); e con Hugh Davies, direttore del Museo di La Jolla (dal 1983).

1985 - 1988

Museo Nacional Centro de Art Reina Sofía, Madrid - SPAGNA

Contatto con Carmen Giménez, consulente esecutivo per il Ministero della Cultura (1983-1989) per progetto di mostra e conversione dell'edificio, ex-ospedale, in struttura espositiva.

Mostra realizzata: *Arte Minimal. Collección Panza*, 24 Marzo - 31 Dicembre 1988.

1986 - 1987

MASS MoCA - Museum of Contemporary Art; Williams College Contemporary Museum of Art - Massachusetts - USA

Progetto di conversione del complesso industriale di North Adams con prestito a lungo termine delle opere della collezione.

Contatto con Thomas Krens, direttore (1981- 1988); Michael Govan, curatore (1986-1988).

1987 - 1988

Concourse of Contemporary Art, Saint Paul, Minneapolis - USA

Progetto di riqualificazione della stazione di Saint Paul per finalità museale con esposizione delle opere in collezione.

Contatto con Robert Sain, consulente artistico (fondatore del *development office*, MOCA).

1987 - 1988

Lingotto, Torino - ITALIA

Progetto per la mostra *Luce-Torino*.

1987 - 1990

Des Moines Art Center, Iowa - USA

Primi contatti con Julia Brown Turrell, direttore (1987-1991), per prestito a lungo termine della collezione.

1988 - 1989

Musée Saint-Pierre d'Art Contemporaine, Lione - FRANCIA

Contatti con Thierry Raspail, direttore (dal 1984), per progetto espositivo.

Mostra realizzata - *Collection Panza: Dan Flavin*, 29 giugno - 6 settembre 1989.

1988 - 1990

Musée d'Art Moderne, Saint Etienne - FRANCIA

Contatti con Bernard Ceysson, conservatore e in seguito direttore (1987-1998), per progetto espositivo.

Mostra realizzata - *Collection Panza. Richard Long, Bruce Nauman*, 29 giugno - 6 settembre 1989.

1988-1990

Santa Monica Airport - USA

Progetto di acquisizione di opere di artisti californiani ideato in collaborazione con la Lannan Foundation presieduta da Patrick Lannan Jr. (in carica).

1989

Triennale di Milano - ITALIA

Progetto per una mostra dal titolo *Luce Spazio Percezione Energia*.

1989 - 1990

Hangar, Santa Monica - USA

Progetto di esposizione con opere della collezione.

1997

Llonja, Palma de Mallorca - SPAGNA

Progetto di esposizione con opere della collezione.

Mostra realizzata - *Col-lecció Panza di Biumo. Anys 80 i 90*, catàleg Conselleria d'Educació, Sa Llonja, Palma de Mallorca, Agost - Setembre 1997, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports del Govern Balear, Sa Llonja 1997.

1997 - 1999

Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe - GERMANIA

Progetto per un *Collectors' Museum*, in collaborazione con lo ZKM.

Contatti con Heinrich Klotz, fondatore e direttore (1989-1999).

1999

The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, CT - USA

Progetto di esposizione e prestito con opere della collezione.

1999

OCMA - Orange County Museum of Art, Newport Beach - USA

Progetto di esposizione e prestito con opere della collezione.

Primi contatti: Naomi Vine, direttore (1996-2000).

1999 - 2001

Galerie der Stadt, Stoccarda - GERMANIA

Progetto di esposizione con opere della collezione.

Primi contatti: Johann Karl Schmidt, direttore (1986-2005).

2000 - 2002

Museum Ludwig, Koblenz - GERMANIA

Progetto espositivo con opere della collezione.

Contatto con Beate Reifenscheid, direttore (1997- in carica).

2002 - 2003

Castel Sant'Elmo, Napoli - ITALIA

Progetto di esposizione e prestito a lungo termine di opere della collezione.

Primi contatti: Nicola Spinosa (soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Napoli, 1984-2009).

2003

Bochum Museum, Bochum - GERMANIA

Progetto di esposizione con opere della collezione.

Contatto con Sepp Hiekisch-Picard, vice direttore (in carica).

2003 - 2004

Palazzo della Ragione, Mantova - ITALIA

Progetto di mostra *Luce e colore strumento di espressione artistica e progettuale*, con opere della collezione.

Contatto Arch. Gisella Gellini e Arch. Mario Bisson, *Laboratorio Luce e Colore*, Milano

2003 - 2004

Girard College, Philadelphia - USA

Progetto di esposizione con opere della collezione.

Contatto con Eric Stark, proprietario di Stark Fine Arts.

2004

Palazzo Besta, Teglio - ITALIA

Progetto di esposizione e prestito con opere della collezione.
Contatto Arch. Alberto Artioli, Ministero dei Beni Culturali.

2004 - 2006

Hangar Bicocca, Milano - ITALIA

Progetto di esposizione e prestito delle opere in collezione nel costituendo museo d'arte contemporanea.

Primi contatti: Gianluca Winkler, direttore marketing e comunicazione Pirelli (2002-2008).

2005

Museo Storico del Castello di Miramare, Trieste - ITALIA

Progetto di esposizione/prestito con opere della collezione.

Primi contatti: Arch. Giuseppe Franca, Soprintendente reggente per i beni architettonici ed il paesaggio del Friuli Venezia Giulia.

2005

Palazzo Ducale, Rivalta - ITALIA

Progetto di esposizione con opere della collezione.

Contatto Arch. Walter Baricchi, presidente dell'ordine degli architetti di Reggio Emilia (2005 - in carica).

2005

Palazzo Doria Pamphilj, Valmontone - ITALIA

Progetto di esposizione/comodato con opere della collezione.

Primi contatti: Arch. Aldo Meucci.

2005 - 2006

Palazzo Colonna, Genazzano - ITALIA

Progetto per museo d'arte contemporanea con esposizione/comodato di opere della collezione.

Primi contatti: Francesco Pitocco, sindaco di Genazzano (2004-2008).

2005 - 2006

Singapore City Hall, Singapore - ASIA

Progetto di esposizione con opere della collezione.

2006 - 2007

Ex Magazzini Generali, Verona - ITALIA

Progetto espositivo e di acquisizione da parte della Fondazione Cassa di Risparmio di Verona per la sistemazione delle opere nell'edificio degli ex Magazzini Generali, contatto con il presidente Paolo Biasi.

2006 - 2007

Lonja del Pescado, Alicante - SPAGNA

Progetto di esposizione con opere della collezione.

Contatto con Pablo J. Rico Lacasa, direttore del SEA - Simposium de Escultura de Alicante.

2006 - 2007

MACBA - Museu d'Art Contemporani, Barcellona - SPAGNA

Progetto di esposizione con opere della collezione.

Contatto Manuel J Borja Villed, direttore (1998-2008).

2007

Cenacolo di Andrea del Sarto, Convento di San Salvi, Firenze - ITALIA

Proposta di esposizione *L'armonia nei secoli. Luce = colore*, con opere di Phil Sims e David Simpson dalla Collezione Panza per la Soprintendenza di Firenze. Contatto con la Cristina Acidini (soprintendente per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale di Firenze, in carica).

2009-2010

MART - Museo d'Arte Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto - ITALIA

Progetto per esposizione di opere della collezione.

Mostra realizzata - Gabriella Belli, Richard Koshalek (a cura di), *Conceptual Art. The Panza Collection*, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 25 settembre 2010 - 27 febbraio 2011.

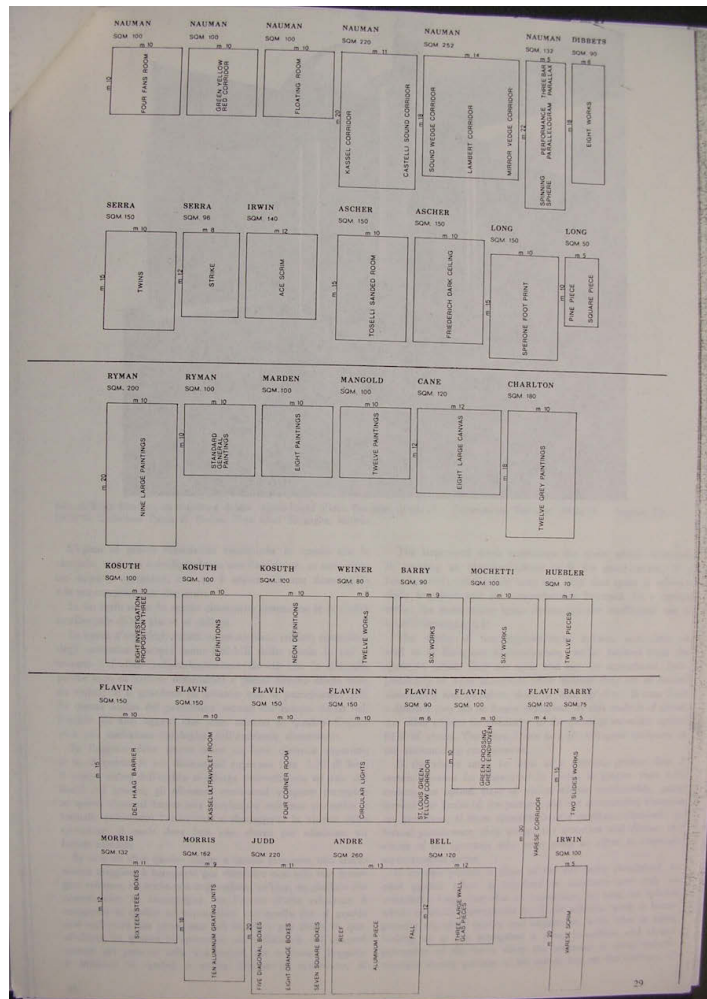
2. Documenti d'archivio

- Jean Leering, *Proposition of Mr. G. Panza, Milan, to the Van Abbemuseum, Eindhoven, regarding a permanent loan of a part of his collection*, May 11, 1973, dattiloscritto, Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library, *Giuseppe Panza papers*, 1956-1990, Series I. General files, Box 34, Folder 3. D'ora in poi: Getty Research Institute, *GPP*.

Il direttore del museo sintetizza con questo documento lo stato delle trattative con Giuseppe Panza per il prestito delle opere appartenenti alla prima collezione. Vi sono puntualizzate, da una parte, le richieste di Panza e, dall'altra, le posizioni del museo. In particolare, emerge l'esigenza da parte del collezionista di riproporre nello spazio museale le condizioni espositive della villa Panza di Biumo, mentre il direttore solleva la questione dell'integrazione delle opere con la collezione permanente e del criterio espositivo tematico rispetto a quello monografico.

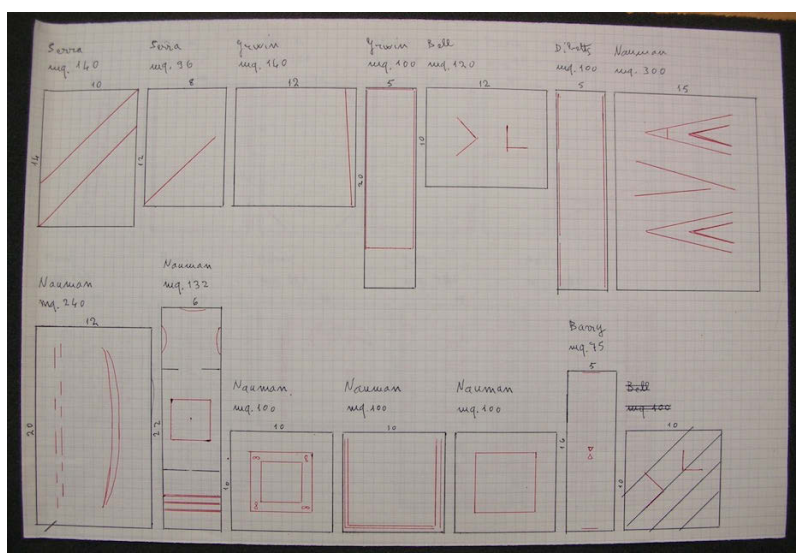
- Giuseppe Panza, *Environmental Art Museum*, disegno di allestimento, 1974, pubblicato in “Data”, 4, n. 12 (estate 1974), p. 29. (Tav. VIII).

Il progetto di museo è stato concepito come potenziale ampliamento di edifici preesistenti oppure come struttura da costruirsi *ex novo*, con un ingombro massimo di 5.299 mq. Si tratta della prima proposta che Panza rivolge ai principali musei del mondo attraverso la rivista “Data”, diretta da Tommaso Trini, per poter realizzare il primo museo dell’Arte Ambientale comprensivo delle opere e dei progetti che il collezionista aveva acquistato tra gli anni ’60 e ’70.



- Giuseppe Panza, schizzo di allestimento, *Environmental Art Museum*, senza data [1974], inchiostro su carta, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 34, Folder 4. (Tav. IX). Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

Mentre la pianta precedente mostra le opere selezionate per i tre piani del museo, in questo schizzo Panza studia la soluzione per il primo piano visualizzando graficamente le singole opere negli ambienti.



- Lettera di Philip Johnson a Giuseppe Panza, 7 gennaio 1976, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 2, Folder 1.

La lettera fa riferimento a una precedente missiva inviata dal collezionista in cui esprimeva apprezzamento per l'Art Museum of South Texas di Corpus Christi, realizzato dall'architetto nel 1972, e recentemente visitato.

- Lettera di Giuseppe Panza a Giorgio de Marchis, 10 luglio 1979, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 59, Folder 3.
- Lettera di Giuseppe Panza a Ida Panicelli, 12 dicembre 1979, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 59, Folder 3.

Le due lettere testimoniano le fasi progettuali della mostra tenutasi presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma dal titolo *Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris. Sculture Minimal* del 1980.¹⁸⁵ La prima, inviata al soprintendente De Marchis, indica che in un momento iniziale si pensava di comprendere nella mostra le opere di Nauman, Serra, Flavin e Sol LeWitt. La seconda, indirizzata alla curatrice Panicelli, testimonia l'importanza che rivestiva per Panza la collocazione al centro della sala principale della scultura neoclassica di Antonio Canova *Ercole e Lica*.

¹⁸⁵ Ida Panicelli (a cura di), *Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris. Sculture Minimal*, cat. mostra Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 16 gennaio - 2 marzo 1980, Roma, De Luca Editore, 1979.

- Lettera di Giuseppe Panza al Dott. Romano, 23 gennaio 1980, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 62, Folder 3.
- Lettera di Giuseppe Panza all'Arch. Greci, 5 giugno 1981, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 62, Folder 3.

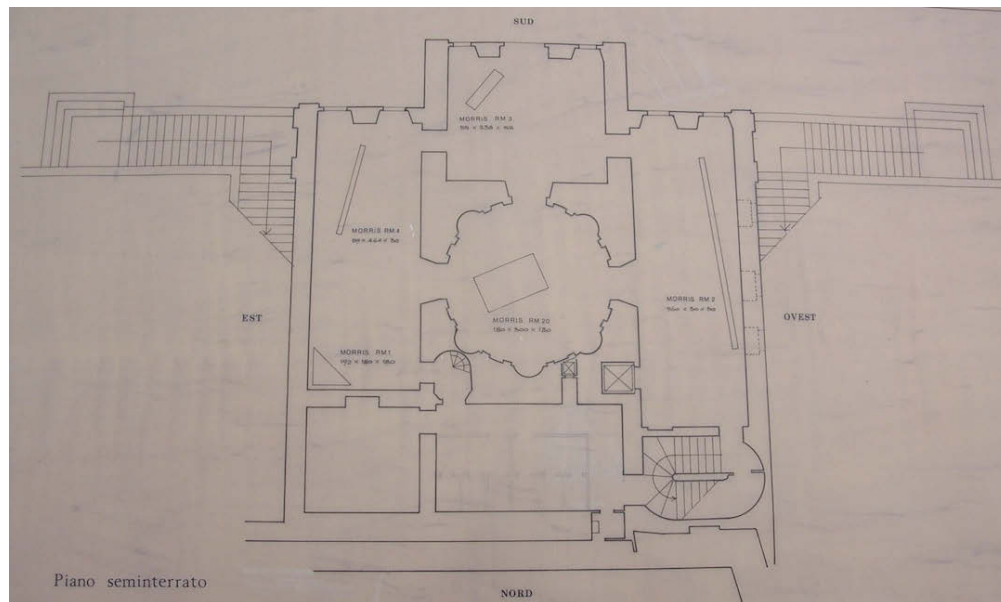
Nell'ambito del progetto museale per la Villa Doria Pamphilj di Roma, elaborato tra il 1980 e il 1981, le due lettere testimoniano dell'intenzione di concedere in comodato per quindici anni le opere di *Minimal Art*, *Conceptual Art*, incluse nel piano, con la possibilità di una donazione allo Stato italiano. La prima lettera, in particolare, contiene le impressioni sull'edificio barocco e sulle sue potenzialità espositive in relazione all'arte contemporanea.

- Lettera di Giuseppe Panza a Robert Ryman, 8 giugno 1981, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 145, Folder 1.

Nella fase preliminare del progetto romano, alla quale risale questa lettera, Panza intendeva dedicare alcune sale alla pittura minimalista di Ryman e Mangold. A Ryman erano destinate due stanze adiacenti al primo piano, come gli comunica nella lettera. Tuttavia, nella redazione finale del progetto dell'8 ottobre 1981, l'artista non vi è incluso poiché, con ogni probabilità, la sua ricerca pittorica trovava ampio spazio nei pressoché coevi progetti espositivi di Basilea e Düsseldorf.

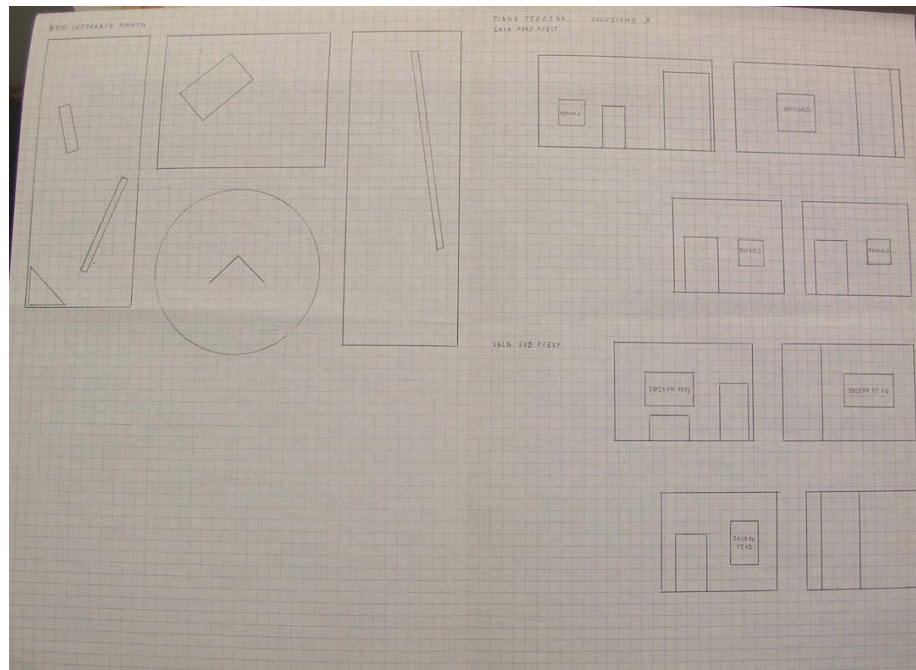
- Giuseppe Panza, pianta di allestimento per Villa Doria Pamphilj, Piano seminterrato, senza data [1980-1981], Getty Research Institute, *GPP*, Series IX. Architectural drawings, ca. 1974-1990, Roll 37. (Tav. X). Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

Il piano seminterrato era dedicato a Robert Morris con l'esposizione di: *Untitled (Corner piece)*, *Untitled (Long wedge)*, *Untitled (Warped bench)*, *Untitled (Door stop)*, *Untitled (Steel grating)*, realizzate tra il 1964-67.



- Giuseppe Panza, disegno di allestimento per Villa Doria Pamphilj, Piano seminterrato e piano terreno, senza data [1980-1981], matita su carta, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 62, Folder 4. (Tav. XI). Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

Il progetto preliminare, oltre a Ryman e Mangold, includeva Larry Bell, Carl Andre (tuttavia menzionato con un punto interrogativo accanto al nome), Sol LeWitt, Peter Joseph, Robert Law, Hanne Darboven, Alan Charlton, Richard Nonas. Come evidenzia il disegno, a Mangold e a Joseph era destinata una parte consistente del piano terreno.



- Giuseppe Panza, *Proposta per il restauro della palazzina dell'Algardi nella villa Doria Pamphilj e suo uso per esporre opere d'arte moderna provenienti dalla collezione Panza*, senza data [1981], dattiloscritto, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 62, Folder 3.
- Lettera di Giuseppe Panza a Giorgio de Marchis, 19 ottobre 1981, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, 1956-1990, Box 62, Folder 3.
- Giuseppe Panza, bozza di lettera a Dario Durbé, senza data [1982], manoscritta, Getty Research Institute, *GPP*, Series I. General files, Box 87, Folder 4.

La proposta di restauro indica alcuni capisaldi del collezionista nei progetti per musei in edifici monumentali. Tra questi, il ripristino delle condizioni originarie che in tal caso riguardano l'architettura e la decorazione di Alessandro Algardi, alterate nel corso del tempo. Il rispetto del ritmo compositivo della struttura architettonica diviene una componente determinante nel produrre un rapporto armonico tra architettura e opere d'arte contemporanee. Come si evince dalla lettera a Giorgio de Marchis dell'ottobre dello stesso anno, il progetto di restauro del collezionista era stato accolto con favore dalla Soprintendenza ai Monumenti. Il progetto museale, tuttavia, non verrà portato a termine anche in ragione della volontà da parte del collezionista di sistemare le opere destinate a Villa Doria Pamphilj nella sede più estesa della Venaria Reale, come testimonia la bozza di lettera al soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Dario Durbé, che rivestì la carica nel 1982.

- Lettera di Giuseppe Panza a Eli Broad, 4 dicembre 1980, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series V. Museums, Box 202, Folder 1.
- Lettera di Giuseppe Panza a Max Palevsky, 18 settembre 1981, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series V. Museums, Box 202, Folder 2.

Il documento va contestualizzato al momento fondativo del MOCA di Los Angeles di cui Panza è nominato *trustee* nello stesso anno. In questa lettera al presidente del consiglio direttivo, il collezionista lo sollecita affinché il museo possa divenire compiuta espressione dell'arte prodotta a Los Angeles negli ultimi due decenni.

Al periodo iniziale della storia del museo fa riferimento anche la seconda lettera, indirizzata al *trustee* del MOCA Palevsky, in cui il collezionista si sofferma sulle caratteristiche dell'illuminazione museale in relazione al suo coinvolgimento nella costruzione del nuovo edificio di Arata Isozaki.

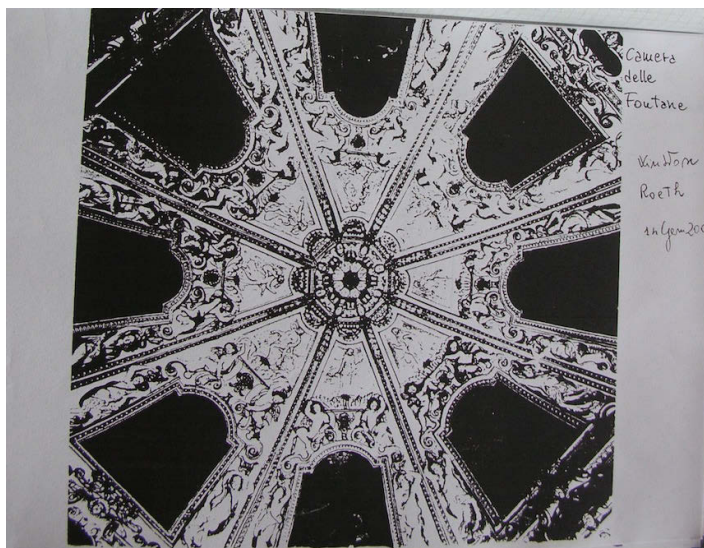
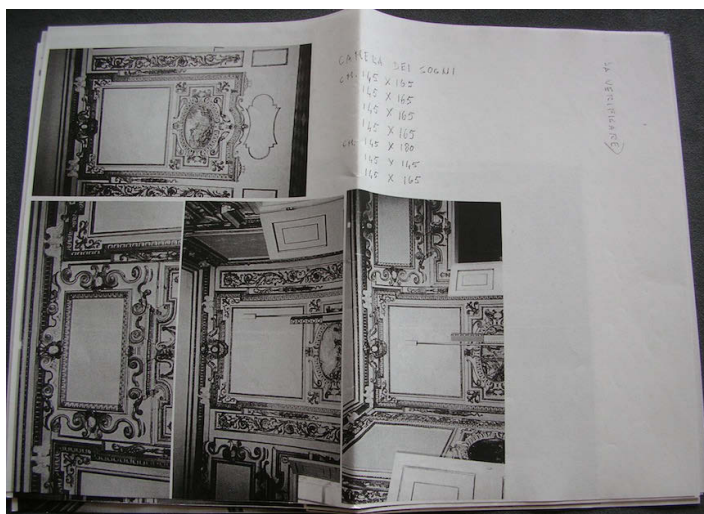
- Robert Irwin, Biglietto a Giuseppe Panza, senza data [1984], inchiostro su carta, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 115 Robert Irwin, Folder 2.

L'artista comunica il proprio rammarico per la mancata realizzazione dei piani di Panza in edifici storici (pur non menzionandoli, il riferimento è al Castello di Rivoli e alla Venaria Reale), in cui era stato coinvolto con progetti concepiti appositamente.

- Lettera di Thomas Krens a Giuseppe Panza, 9 febbraio 1987, Getty Research Institute, *GPP*, Series V. Museums, Box 212, Folder 5.
- Telex di Giuseppe Panza a Thomas Krens, 28 settembre [1987], Getty Research Institute, *GPP*, Series V. Museums, 1959-1990, Box 212, Folder 5.

Entrambi i documenti testimoniano la collaborazione di Panza alla fase preliminare del progetto per il MASS MoCA di North Adams per il quale era previsto il prestito di opere della collezione. La lettera di Krens fa riferimento alla visita a Villa Panza dimostrando la sua ammirazione per i criteri espositivi del collezionista. Nel telex che il collezionista invia al direttore del Williams College Museum of Art, è esplicitata la necessità di un'esposizione calibrata concepita sulle pause tra un'opera e l'altra, in ragione dell'energia emanata da ciascuna scultura *Minimal*.

- Giuseppe Panza, materiale documentario contenente appunti, Palazzo Ducale di Sassuolo, 14 gennaio 2000, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 13, Folder Sassuolo Piante. (Tav. XII-XIII).

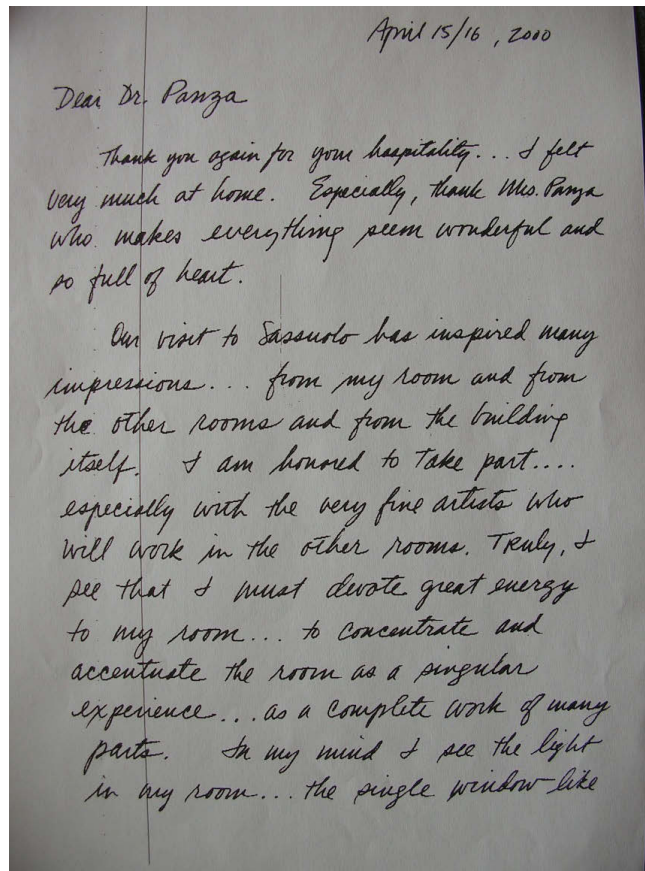


- Lettera di Giuseppe Panza a Timothy Litzmann, 16 gennaio 2000, fotocopia, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 14, Folder Sassuolo Corrispondenza, 1999-2000.
- Lettera di Giuseppe Panza a Anne Appleby, 25 febbraio 2000, fotocopia, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 14, Folder Sassuolo Corrispondenza, 1999-2000.

Entrambe le lettere sono riferibili alla fase progettuale preliminare degli interventi per il Palazzo Ducale di Sassuolo e il collezionista vi comunica le caratteristiche dello spazio espositivo (dimensioni, descrizione delle pitture e della decorazione esistenti). A Litzmann suggerisce di realizzare lavori pittorici basati su colori leggeri, quasi neutrali, in ragione delle caratteristiche decorative della *Camera dei Sogni*. Per Anne Appleby, enfatizza il riferimento alla pittura antica, elemento costante nei lavori dell'artista americana.

- Lettera di Winston Roeth a Giuseppe Panza, 15/16 aprile 2000, manoscritta, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 14, Folder Sassuolo Corrispondenza, 1999-2000. (Tav. XIV).

Nell'ambito del progetto per il Palazzo Ducale di Sassuolo, Roeth interviene nella Camera delle Fontane. La lettera testimonia la profonda impressione ricevuta dall'edificio storico e l'intenzione di elaborare un intervento concepito, attraverso un uso precipuo della luce, sulla strutturazione delle singole parti e dell'insieme nel contesto architettonico.

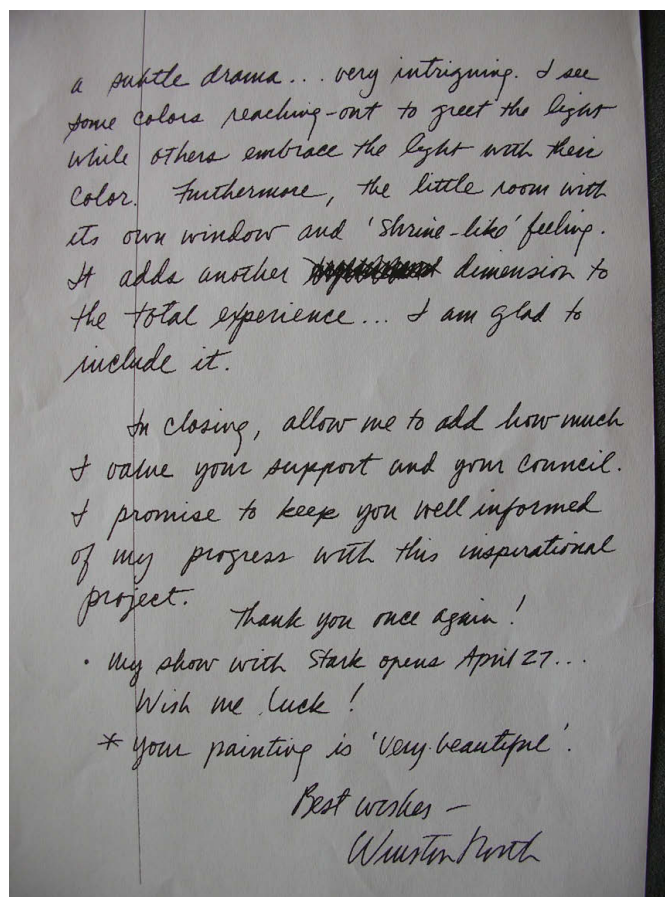


April 15/16, 2000

Dear Dr. Panza

Thank you again for your hospitality... I felt very much at home. Especially, thank Mrs. Panza who makes everything seem wonderful and so full of heart.

Our visit to Sassuolo has inspired many impressions... from my room and from the other rooms and from the building itself. I am honored to take part... especially with the very fine artists who will work in the other rooms. Truly, I see that I must devote great energy to my room... to concentrate and accentuate the room as a singular experience... as a complete work of many parts. In my mind I see the light in my room... the single window-like

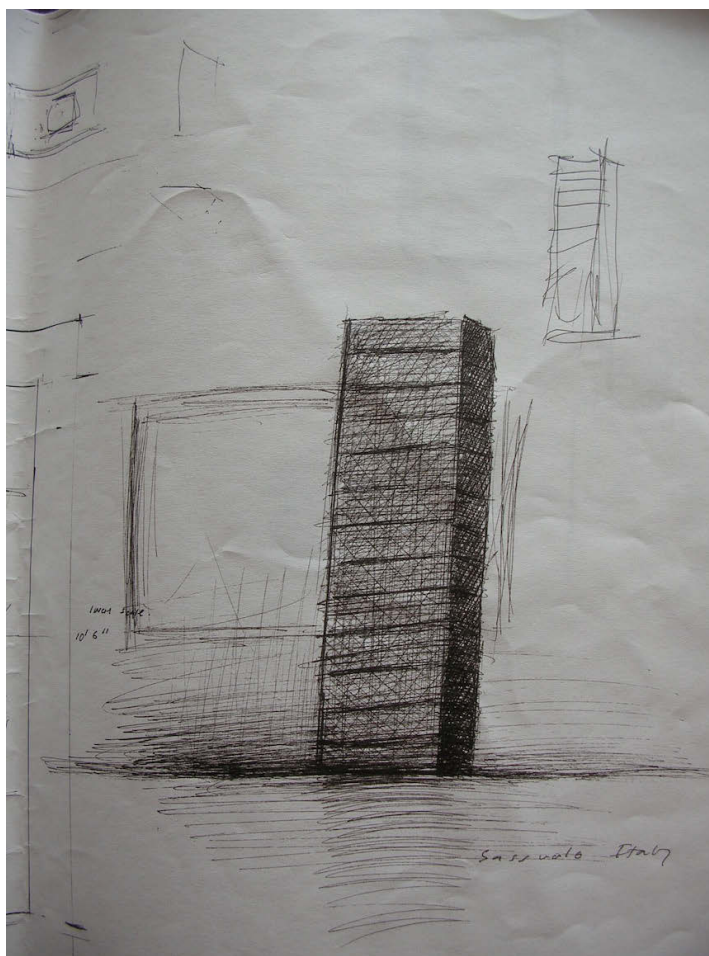


- Lettera di Giuseppe Panza a Lawrence Carroll, 25 maggio 2000, fotocopia, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 14, Folder Sassuolo Corrispondenza, 1999-2000.
- Lawrence Carroll, disegno per l'opera *Family*, senza data [2000-2001], inchiostro su carta (particolare), Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 14, Folder Sassuolo Corrispondenza, 1999-2000. (Tav. XV).

Nella lettera Panza incoraggia l'artista a proseguire nel proprio lavoro, nonostante la critica negativa che aveva ricevuto in occasione della mostra alla Ace Gallery di Los Angeles del

maggio 2000.¹⁸⁶ Alla missiva include i piani per il Palazzo Ducale di Sassuolo in cui l'artista è coinvolto con interventi appositamente ideati, coevi ai lavori esposti al Palazzo della Gran Guardia di Verona.

Lo schizzo è relativo all'opera *Family* (2001), posizionata al centro della Camera della Fama, dove sono ancora *in loco* i ritratti equestri dei principi estensi.



¹⁸⁶ La recensione della mostra era apparsa sul “New York Times” in cui le ultime opere dell'artista vengono giudicate deboli e prive di elementi di novità. Ken Johnson, *Art in Review; Lawrence Carroll*, May 5, 2000, <http://www.nytimes.com/2000/05/05/arts/art-in-review-lawrence-carroll.html> (ultimo accesso agosto 2013).

- Lettera di Filippo Trevisani a Thomas Krens e Lisa Dennison, 28 marzo 2001, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 13, Folder Sassuolo Guggenheim.

Nell'ambito delle diverse soluzioni ideate dal soprintendente e da Panza, oltre ai dipinti monocromi da eseguirsi nelle stanze, erano incluse opere della collezione degli artisti: Richard Serra, Robert Morris, Sol LeWitt, Carl Andre, Jene Highstein, Dan Flavin, Donald Judd, Bruce Nauman e Richard Long da richiedere in prestito al Guggenheim di New York. Nella lettera, Trevisani illustra il progetto al direttore e al curatore dell'istituzione americana, intraprendendo contatti preliminari. Tuttavia, quest'idea verrà abbandonata in favore della realizzazione di una mostra *site-specific*.

- Giuseppe Panza, *Le otto stanze stuccate e dorate del Palazzo Ducale di Sassuolo con opere della collezione Panza*, 19 settembre 2004, manoscritto, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box SGP 8.

Questo testo, che dalle ricerche effettuate risulta essere inedito, è successivo a quello redatto per il catalogo della mostra.¹⁸⁷ Panza si sofferma sui singoli interventi degli artisti in rapporto al contesto storico del Palazzo Ducale, illustrando la poetica di ciascun artista nell'ambito della loro produzione. In questa esegesi, emerge l'idea che i lavori *site-specific* incentrati sull'uso del monocromo possano indurre lo spettatore a utilizzare nuovi criteri di giudizio sollecitati dall'assenza di ogni riferimento visivo immediato.

¹⁸⁷ Giuseppe Panza, *L'Appartamento Stuccato nel Palazzo Ducale di Sassuolo*, in Filippo Trevisani (a cura di), *Monochromatic light. Artisti americani ed europei dalla Collezione Panza*, cat. mostra Palazzo Ducale, Sassuolo, settembre 2001 – settembre 2006, Modena, Il Bulino edizioni d'arte, 2002, pp. 14-20.

3. Trascrizione di documenti

Governing Criteria for the Display of the Works of the Panza Collection, Annex I, in *Acquisition of the Panza Collection of Minimal Sculptures and Paintings from Dr. Giuseppe Panza di Biumo by the Solomon R. Guggenheim Foundation*, 1990, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 10, Folder Guggenheim.

Discovering, understanding and correctly presenting non-objective art produced in the second half of the 20th century is the goal of the Panza Collection.

It is a search for the life of the mind and its relationship to reality.

The Collection provides an environment where people can more fully experience their existence.

The following criteria must be adopted in order to achieve these goals:

1. Organize exhibitions in such a way as to maintain an ideal relationship between artists and a sequence of rooms.
2. In an installation, do not mix works or artists that do not have a similar background or a similar level of realized expression. Often it is better to install a room only with the work of one artist.
3. Pay great attention to what is inside the room, and on the walls, ceiling and floor. Small architectural details and extraneous objects have potential to disturb the experience of this art. The perfect, pure, clean, white box is the ideal architectural solution for the display of the Collection.
4. The character of good and appropriate architecture for the Collection is that which does not prevail over the art.
5. Maintain a balance between a painting and the void white wall around it. When looking at sculpture, nothing should be seen behind, only a white wall. A sparse installation is best.

6. Day light is the most beautiful light. It should not be filtered through more than one layer of glass, as it loses its qualities. Do not use strong artificial light; it is better to use indirect, reflected light.

7. Works should be installed to establish harmonic composition of objects in each room. What we see from near the entrance of a room is the most important point of observation, most affecting the mind of the viewer.

8. Never make compromises about the quality of Art.

Capitolo IV

Per una fenomenologia dell'effimero: Minimalismo, Arte Concettuale e Arte Ambientale.

INTRODUZIONE

Se allarghiamo la visione all'*orizzonte* che, immenso e immobile, si estende al di là di noi, o se, al contrario, concentriamo il nostro sguardo sull'*immagine* che, minuscola e instabile, ci passa accanto, percepiremo cose molto diverse. L'immagine è *luciolina* delle intermittenze passeggiere, l'orizzonte inonda di *luce* gli stati definitivi, i tempi immutabili del totalitarismo o i tempi finiti del Giudizio. Vedere l'orizzonte, l'al di là, significa non vedere le immagini che giungono a sfiorarci.¹

La *luciolina* come emblema dell'immagine definisce la qualità dell'effimero: la componente che induce a farci vedere ciò che ci sfiora. È secondo questa accezione di fenomeno transitorio e al contempo rivelatore che intendiamo fornire alcuni elementi per una individuazione dell'effimero nelle ricerche collezionate da Panza. Tuttavia, nel delineare questo percorso si prenderà in considerazione la valenza temporale così come la possibilità del suo contrario. Questi due elementi, la permanenza e la contingenza, sembrano riflettere e caratterizzare la figura del collezionista in relazione a quella dell'artista e al radicalismo della prassi operativa tra gli anni '60 e '70.

¹ Georges Didi-Huberman, *Come le luciole*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010 (ed. orig. *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009), p. 69. Il corsivo è in originale nel testo.

Le declinazioni dell'effimero che intendiamo proporre in questo capitolo riguardano principalmente gli sviluppi artistici di ambito progettuale che trovano un'assonanza con la stessa inclinazione al progetto dell'attività di Panza.

Nell'ambito del Minimalismo, la mancata esecuzione del progetto, elemento che accomuna anche l'arte del *Light And Space*, espone l'opera al potenziale oblio della storia relegandola alla temporaneità del presente, al momento in cui è stata concepita. Il caso della *Minimal Art* presenta una fenomenologia che è, nella pratica operativa, quasi in contraddizione con l'effimero: le grandi dimensioni delle sculture, la loro forte presenza nello spazio espositivo le riportano, quando eseguite, alla dimensione del permanente. Giuseppe Panza ha inteso nel trasferimento di diritto sull'opera dall'artista al possessore, la capacità di poterla fare e rifare. Se questo aspetto, come vedremo, ha creato situazioni di conflittualità proprio con alcuni degli esponenti del Minimalismo, va d'altra parte sottolineato che tale elemento di natura legale trasforma di fatto l'opera in una «presenza che può scomparire e poi riapparire a distanza di tempo.»² Nel caso della *Minimal Art* dunque, la componente effimera non è attribuibile principalmente alla condizione ontologica dell'opera quanto alla prassi artistica. Nella *querelle* che ha coinvolto Panza e Judd si può anche attribuire una qualità effimera alla “versione” eseguita su progetto dell'artista e da costui non approvata in quanto considerata, in taluni casi, un “falso”.

Durante gli anni '60 si assiste a un progressivo mutamento di prospettiva. All'autonomia e all'isolamento della scultura *Minimal* si sostituisce il concetto di installazioni indefinite, come ha evidenziato Germano Celant, evidente nei lavori di Richard Nonas e di Jane Highstein (artisti presenti in collezione Panza), nelle quali «l'effimero disegna le installazioni, cosicché il valore del lavoro si distribuisca nella catena degli effetti sul pavimento e sul muro, sulla strada e sul selciato.»³

In questa transizione che include anche l'arte concettuale è la natura stessa dell'opera, secondo le sue varie declinazioni, a essere consegnata al territorio del transitorio e del temporaneo. Nel concettuale infatti, i materiali sono costituiti da complessi testuali, fogli,

² Giuseppe Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 113.

³ Germano Celant, *Una collezione ideale*, in Marco Magnifico, Lucia Borromeo Dina (a cura di), *Villa Menafoglio Litta Panza e la collezione Panza di Biumo*, Milano, Skira, 2001, pp.15-55, qui p. 45.

diagrammi, proposizioni linguistiche che, in taluni casi, sono in attesa di essere tradotte visivamente. Storicamente ricondotte all'ambito della dematerializzazione, secondo la definizione datane da Lucy Lippard, queste elaborazioni implicano un processo di allontanamento dall'oggetto e di derivazione dall'idea e dal concetto.⁴ Ciononostante, nell'ambito di tali forme di espressione artistica, in particolare quelle incentrate sull'uso del linguaggio, il collezionista cercherà di restituire una materializzazione visiva riportandole all'ambito dell'oggettualità.

Infine, le ricerche fenomeniche sviluppatesi in California dalla fine degli anni '60 riconducono la componente della temporaneità all'esperienza psicofisica e percettiva dello spettatore, soggetta alle mutevoli condizioni atmosferiche. L'esperienza del transitorio è legata al momento specifico dell'atto percettivo, mai uguale a se stesso e potenzialmente sottoposto a infinite declinazioni di senso. In questo ambito conoscitivo, gli elementi naturali, la luce e il colore determinano la transitorietà dell'esperienza. Inducono gli artisti a sperimentare le declinazioni empiriche dell'effimero nella relazione con i fenomeni scientifici, come indica il termine "effemeride": le tavole sulle quali un tempo si registravano le osservazioni scientifiche dei fenomeni naturali.

⁴ Il primo testo in cui si definisce criticamente questo processo è l'articolo a firma di Lucy Lippard e John Chandler, *The Dematerialization of Art*, "Art International" (February 1968), p. 44. Il volume che raccoglie la documentazione relativa agli anni 1966-1972 è: Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1973.

IV. 1. COLLEZIONISTA *VERSUS* ARTISTA: *QUERELLES* SU AUTORIALITÀ E MODALITÀ D'INSTALLAZIONE

Dedicò i suoi scrupoli e le sue veglie a ripetere in un idioma estraneo un libro preesistente.
Moltiplicò i rifacimenti, corresse e lacerò migliaia di pagine manoscritte.
Non permise a nessuno di esaminarle, e curò che non gli sopravvivessero.
Invano ho cercato di ricostruirle.⁵

Parafrasando Roland Barthes, Hal Foster ha scritto che nella poetica minimalista la soppressione di gesti e immagini antropomorfe, piuttosto che costituire una reazione al modello di arte proposto dall'Espressionismo Astratto, rappresenta la "morte dell'autore" e, al contempo, «a birth of the viewer.»⁶ La relazione tra oggetto e soggetto indagata dagli artisti attraverso il contesto spaziale, le variabili condizioni di luce e l'atto intuitivo definiscono la condizione fenomenologica del Minimalismo in relazione al Modernismo, come ebbe a sostenere Rosalind Krauss.⁷

Nel passaggio di prospettiva dall'opera allo spettatore è stato appunto riconosciuto il contributo precipuo della *Minimal Art* alle vicende artistiche degli anni '60. Tale cambiamento di prospettiva, di cui gli artisti sono stati portavoce mediante i loro contributi teorici,⁸ non sembra tuttavia implicare la predetta morte dell'autore.

⁵ Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autore del "Don Chisciotte"*, in *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, vol. 1, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1984, pp. 649-658, qui pp. 657-658 (ed. orig. *Pierre Menard, autor del Quijote*, in *El Jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1941).

⁶ *The Crux of Minimalism*, in *The Return of the Real: the Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996, pp. 35-70, qui p. 50.

⁷ Cfr. *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1977, p. 250.

⁸ Si pensi in particolare alla serie di articoli di Robert Morris apparsi su "Artforum" e suddivisi in contributi dal medesimo titolo: *Notes on Sculpture. Part I*, "Artforum", no. 6 (February 1966), pp. 42-44; Part II, no. 2 (October 1966), pp. 21-23; Part III, no. 8 (April 1969), pp. 50-54. Si rimanda al corpus degli scritti dell'artista: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.), New York, The MIT Press, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1993.

I recenti studi sull'arte prodotta tra anni '60 e '70 evidenziano, come vedremo, il mantenimento del ruolo autoriale dell'artista benché la prassi teorica e operativa di delegare a terzi la fabbricazione delle opere abbia determinato un cambiamento radicale nel rapporto tra artefice e opera. Si tratta di una componente che, come sostiene James Meyer, nel periodo in cui veniva coniata la “formula” del Minimalismo (metà anni '60) era percepita come strettamente connessa alla prassi del *design* in ragione dell'estetica modulare che proponeva.⁹

Le vicende che narrano il ruolo svolto da Giuseppe Panza nella fabbricazione e installazione delle opere dei minimalisti contribuiscono a ridefinire le modalità operative degli artisti, evidenziandone problematiche e conflittualità in relazione al rapporto tra collezionista e autore. D'altra parte, tali vicende denotano il margine di ambiguità che in questi anni caratterizza le reciproche responsabilità in merito alla produzione artistica.

Nel ruolo che si attribuiva di “diffusore” delle ricerche emergenti, Panza si chiedeva, pur rispondendo in modo affermativo, se il collezionista non fosse anche un creatore e se la raccolta di per sé non costituisse un'opera.¹⁰ Gli sviluppi determinati da tale mal sopita artisticità piuttosto che decretare la fine dell'autorialità dell'artista propongono la nascita del collezionista come autore.

1. 1. Contratti ad arte

Nel 1971 Seth Siegelaub, il mercante che ha svolto un ruolo decisivo nell'affermazione dell'Arte Concettuale, completò la stesura dell'*Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*. Preceduto dai certificati di proprietà che il gallerista aveva redatto nel 1968, il contratto fu concepito allo scopo di garantire agli artisti diritti economici e una forma più

⁹ Cfr. James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven (CT.), Yale University Press, 2001, p. 29.

¹⁰ Afferma il collezionista: «Se non siamo inventori possiamo essere diffusori. Se non emettiamo Luce possiamo riflettere quella degli altri e fare in modo che le zone d'ombra siano illuminate», *Il collezionista creatore? La collezione è un'opera*, “Gran Bazaar” (aprile 1983), p. 10, qui p. 10.

incisiva di controllo sul proprio lavoro.¹¹ Come afferma Siegelauub nell'articolo a corredo della prima diffusione pubblica del documento:

The Agreement has been designed to remedy some generally acknowledged inequities in the art world, particularly artists' lack of control over the use of their work and participation in its economics after they no longer own it. The Agreement form has been written with special awareness of the current ordinary practices and economic realities of the art world, particularly its private, cash and informal nature, with careful regard for the interests and motives of all concerned.¹²

Mentre era finalizzato a conferire all'artista un ruolo decisionale negli sviluppi del mercato dell'arte, il contratto era stato progettato per contrastare il potere del collezionista nella dinamica intercorsa tra l'acquisto di un artista emergente, il conseguente accrescimento del valore di un'opera e la potenziale vendita della medesima.¹³

Il punto più controverso del documento apparì subito quello relativo al cambiamento del rapporto tra artista e collezionista, in quanto il primo acquisiva il diritto di ottenere un ricavo economico ogniqualvolta il valore dell'opera aumentava. S'intese così favorire non soltanto una continuità di rapporti con i successivi possessori dell'opera, ma anche il mantenimento di una relazione morale, oltre che economica, tra l'artista e la sua creazione nel corso del tempo.¹⁴ Le limitazioni all'operato del collezionista furono l'aspetto che contribuì a destare le preoccupazioni di alcuni galleristi che vi lessero un potenziale motivo di decremento nelle

¹¹ Il contratto fu concepito da Siegelauub con la consulenza dell'avvocato Robert Projansky. La bozza del 1971 venne inviata a 500 persone e, dal complesso di osservazioni e commenti emersi, fu redatta la stesura finale pubblicata in: Seth Siegelauub, *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement. The Background*, in "Studio International", vol. 181, no. 932 (April 1971), cover, pp. 142-144, 186-188.

¹² Ivi, p. 142.

¹³ In merito a questo aspetto si segnala l'articolo del critico Willi Bongard che, in quegli anni, prendeva in considerazione il caso emblematico di Joseph Beuys: Willi Bongard, *Arte e affari. L'esempio di Beuys e del suo mercato*, "Domus", n. 547 (giugno 1975), pp. 44-46.

¹⁴ In merito al rapporto tra artista e possessore dell'opera, il punto centrale è il seguente: «The Agreement is designed to give each owner the formalized right to receive from the artist (or his/her agent) a certified history and *provenance* of the work; to create and clarify a non-exploitative, one-to-one relationship between the artist and the owner; to maintain this relationship - what lawyers call 'privity' - between the artist and each successive owner of the work; to establish recognition that the artist maintains a moral relationship to the work, even as the collector owns and controls it; to give assurance to the owner that he is using the work in harmony with the artist's intentions.» Seth Siegelauub, *The Artist's Reserved Rights...* cit., p. 142.

vendite.¹⁵ Tuttavia, fu espressa approvazione nei riguardi del contratto da parte di alcuni collezionisti e mercanti di punta del concettuale, tra i quali Herman J. Daled e Konrad Fischer, i quali si mostrarono propensi a impiegarlo qualora richiesto dagli artisti.¹⁶

È interessante notare che anche in Italia il documento suscitò reazioni contrastanti. Da una parte, come riconosce lo stesso Siegelau, fu svolta un'azione di diffusione da parte di Germano Celant (insieme a quella di Harald Szeemann nel nord-Europa), il quale curò l'edizione italiana del contratto per conto della galleria di Marina Le Noci di Milano.¹⁷ Dall'altra, sulle pagine di "Data" emersero riserve in merito all'efficacia politica del testo in quanto riduceva il rapporto sociale dell'arte con il suo pubblico a una mera questione economica.¹⁸

Si tratta di una linea interpretativa del contratto di Siegelau che si riflette nell'attuale analisi critica condotta da alcuni dei principali studiosi del Concettualismo. In particolare, Alexander Alberro evidenzia come persino la componente effimera della produzione concettuale sia stata, attraverso quel testo, ricondotta a un sistema di mercato con la conseguenza che: «L'aura che mancava all'arte concettuale era reintrodotta con il ripristino dell'aura della firma.»¹⁹

Il contratto proposto da Siegelau evidenzia il contesto sociale e storico nel quale si sviluppò non soltanto l'arte concettuale ma in generale la produzione artistica statunitense tra gli anni '60 e '70. Le rivendicazioni sociali in atto nel tessuto della società civile operarono profondamente anche nelle modalità di produzione dell'arte nel tentativo da parte degli artisti

¹⁵ Cfr. Alexander Alberro, *Arte Concettuale e strategie pubblicitarie*, Milano, Johan & Levi, 2011 (ed. orig. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2003), p. 146.

¹⁶ Secondo le interviste effettuate da Maria Eichhorn l'artista Hans Haacke continua a utilizzare il contratto nelle vendite delle sue opere, dstando rifiuti da parte di alcuni collezionisti ad apporre la firma. Haacke, in particolare, fa riferimento a Peter Ludwig: 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 Siegelau, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, p. 15.

¹⁷ *Interview with Seth Siegelau*, ivi, pp. 38-65, qui p. 41.

¹⁸ *Nota editoriale*, "Data", n. 2 (Febbraio 1972), p. 46; il contratto è pubblicato alle pp. 40-46.

¹⁹ Alexander Alberro, *Arte Concettuale e strategie...* cit., p. 148.

di riconfigurare il rapporto con il mercato e il sistema economico.²⁰ L'istituzione dell'*Art Workers Coalition*, infatti, era finalizzata non soltanto a rimettere in discussione il tradizionale ruolo del museo rispetto alla produzione artistica contemporanea (le critiche riguardarono nello specifico il MoMA), ma a rendere l'artista partecipe del profitto ricavato dalla vendita dell'opera, proprio come prevedeva il contratto di Siegelau.²¹

In tale contesto, l'affermazione dell'*institutional critique* procedeva di pari passo con l'emergere di un'evidente connotazione sociologica sottesa al fare artistico.²² Alla base delle rivendicazioni dell'AWC si riscontra, infatti, un ripensamento del processo artistico nel suo complesso attraverso un'analisi delle relazioni intercorse tra gli elementi soggettivi della creazione dell'arte, i fattori oggettivi (i materiali di produzione) e il sistema di distribuzione economica.²³

Naturalmente queste componenti non erano soltanto oggetto di rivendicazioni pubbliche, ma erano state di fatto integrate nel processo artistico a partire dal Minimalismo. Dalla fine degli anni '60 infatti, tematiche quali l'installazione delle opere da progetti e la fabbricazione delle medesime, indussero artisti, collezionisti e galleristi a individuare nuovi e diversificati sistemi per definire i rispettivi ambiti di responsabilità.²⁴ Gli artisti cominciarono a produrre disegni e progetti per opere da realizzarsi in futuro, accompagnandoli a certificati di autenticità e altra documentazione con il fine di chiarire il processo di trasferimento di proprietà dall'artista all'acquirente. Con l'arte concettuale si aggiunsero ulteriori tipologie di intervento artistico, tra le quali diagrammi, *statements* e istruzioni che ridefinirono i criteri di

²⁰ Come emerge con evidenza in Lucy Lippard, *Six Years...*, cit.

²¹ Presero parte all'AWC, tra gli altri: Carl Andre, che ne fu uno dei principali sostenitori, Hans Haacke e Tom Lloyd che protestarono contro la politica clientelare del MoMA, organizzando numerose iniziative e sottoscrivendo un documento contenente tredici richieste per il cambiamento del museo. Si veda l'articolo di Lucy Lippard, *The Art Workers Coalition: not a History*, "Studio International", no. 927 (November 1970), pp. 160-174.

²² Per la tematica dell'*institutional critique* si veda: Benjamin H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, "October", vol. 55 (Winter, 1990), pp. 105-143. Alexander Alberro, Blake Stimson (eds.), *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2009.

²³ Carl Andre individua queste tre componenti in uno schema vettoriale volto a determinare le reciprocità tra sistema di produzione economico e artistico: *Carl Andre: Artworker. In a Interview with Jeanne Siegel*, "Studio International", no. 927 (November 1970), pp. 175-179.

²⁴ Per questi aspetti si rimanda a: James Meyer (ed.), *Minimalism*, London, Phaidon, 2000.

autorialità anche in direzione di una condivisione dei medesimi, come ben evidenziano i casi di Lawrence Weiner e del primo Sol LeWitt.

Il complesso di tale documentazione contribuì, inoltre, a riformulare il linguaggio dell'arte e a immettere nel procedimento artistico la terminologia in uso in ambito giuridico. La preminenza dell'elemento ideativo su quello oggettuale conduceva pertanto verso l'individuazione di aspetti ricorrenti, nonostante la diversità delle singole operatività artistiche. Su tale sostrato comune si è soffermata Martha Buskirk che ha individuato proprio nel caso della collezione Panza un primo elemento d'indagine sul divario esistente tra fase ideativa e messa in opera del progetto.

Critical or descriptive language, declarative language, the language of instructions, the language of agreements and contracts - all of these are relevant because they shape the form in which the work of art will arrive at the viewer. The point is not to conflate minimal and conceptual art, as Panza was wont to do at times. Instead, the important issue is that similar mechanisms were being used by artists to very different ends. Sometimes they were an explicit part of the work contributing to its dematerialization, but at other times they were employed behind the scenes to control the configuration of a work still defined as a specific physical object.²⁵

Infatti, il secondo caso pertiene nello specifico le modalità attraverso le quali Donald Judd, come vedremo, ha inteso mantenere, a differenza di alcuni esponenti dell'arte concettuale, il principio di autorialità in merito all'esecuzione e alla fabbricazione delle opere da progetti. Da questo punto di vista, il Minimalismo evidenziava che l'opera era essenzialmente incompleta fin tanto che non venisse eseguita ed esposta.²⁶

Essendo tra i primi collezionisti ad acquistare opere immateriali esistenti sotto forma di istruzioni scritte, progetti e disegni, Panza si trovò nella situazione di richiedere agli artisti certificati che attestassero la proprietà ma anche l'autorialità delle opere in questione.²⁷ In molti casi infatti, i disegni e i progetti costituivano l'unica prova dell'avvenuto acquisto. Nel

²⁵ Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge (Mass.) and London, The MIT Press, 2003, p. 55.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Questo aspetto è stato affrontato, oltre che da Martha Buskirk, da: Evelyn C. Hankins, *Collecting the Uncollectible*, in Evelyn C. Hankins, Giuseppe Panza (eds.), *The Panza collection. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, exhibition cat. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., October 23, 2008 - January 11, 2009, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 2008, pp. 15-28.

momento in cui Panza cominciò ad assemblare un'estensiva quantità di progetti, la documentazione divenne pertanto un elemento cruciale della collezione in quanto garantiva il passaggio di proprietà e contrastava l'eventualità di falsificazioni.²⁸

Entro la prima metà degli anni '70 con l'ausilio dell'avvocato della galleria Leo Castelli, Jerald Ordover, Panza aveva elaborato un certificato *standard* che attestava l'acquisto e l'autenticità del progetto. Il certificato conteneva, nella maggior parte dei casi, una dichiarazione dell'artista sul trasferimento di proprietà dell'opera e uno schizzo del progetto che avrebbe dovuto essere eseguito. Tuttavia, la tipologia contrattuale era piuttosto variegata in quanto includeva sia i certificati redatti secondo la formula Ordover che singoli attestati di autenticazione e proprietà.²⁹

Nel loro complesso, i documenti conservati presso il Getty Research Institute testimoniano il costante tentativo da parte del collezionista di assicurarsi una documentazione esaustiva sui singoli progetti con richieste agli artisti di siglare i contratti. Il contratto Ordover conteneva due importanti clausole che evidenziano l'intervento del collezionista nel processo di realizzazione dell'opera, oltre a dimostrarne la competenza legale riconducibile alla sua formazione di avvocato.

Da una parte, Panza chiedeva che l'artista gli riconoscesse il diritto a ricreare l'opera. In tal modo, qualora si fossero presentate circostanze espositive che avessero consentito l'esecuzione delle sculture di grandi dimensioni, il collezionista avrebbe potuto risparmiare sulle spese del trasporto a lunga distanza.

Dall'altra, una seconda e importante clausola inserita nel contratto Ordover concedeva al collezionista il diritto di eseguire l'opera senza l'assistenza dell'artista. Tale precisazione costituiva per Panza una garanzia effettiva per poter rifare l'opera in caso di scomparsa

²⁸ Le opere della *Minimal Art* sono collezionate dal 1967 fino al 1976 con un nucleo estensivo di acquisti nel 1973. La *Conceptual Art*, invece, a partire dal 1969. In molti casi, come emerge dai documenti, i certificati furono richiesti da Panza a distanza di anni dall'acquisto.

²⁹ Ad esempio, le opere di Maurizio Mochetti, acquistate dalla seconda metà degli anni '70 sono corredate da certificati di autenticazione, mentre quelle di James Turrell sono provviste di certificati di proprietà. Sono stati pubblicati in: *Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza*. Intervista di Christopher Knight a Giuseppe Panza, prefazione di Richard Koshalek, Milano, Jaca Book, 1987.

dell'artista, come è in effetti avvenuto per Judd e Eric Orr.³⁰ Entrambi questi aspetti contrattuali evidenziano il ruolo svolto dal collezionista nel ridefinire il processo autoriale della pratica artistica, e al contempo consentono di chiarire le diverse modalità attraverso le quali gli artisti vi si sono rapportati. Da questo punto di vista, il caso di Sol LeWitt è piuttosto interessante in quanto testimonia di una pratica contrattuale e artistica che tutt'oggi determina l'esecuzione dei *wall drawings* negli spazi espositivi pubblici e privati, anche a seguito della scomparsa del loro autore (Tav. XVI).³¹

Nel 1968 l'artista abbandonò la fisicità dell'oggetto, caratteristica della produzione di sistemi modulari e seriali, cui si era dedicato negli anni 1963-1966, in favore di disegni dal tratto lieve eseguiti sulle pareti di spazi temporanei. In questo passaggio che lo condusse ai primi *wall drawings*, LeWitt non soltanto favorì il processo di smaterializzazione dell'arte ma mise in pratica alcune delle riflessioni precipue dei suoi *Paragraphs on Conceptual Art*: «In conceptual art the idea of concept is the most important aspect of the work. [...] The idea becomes a machine that makes the art.»³² Tuttavia, la posizione dell'artista non si allineerà al rigore ideativo del modello di «Art-as-Idea-as-Idea» proposto da Joseph Kosuth,³³ in quanto riconobbe quale caratteristica determinante di questa nuova produzione la necessaria esecuzione del progetto, la sua effettiva realizzazione nello spazio.³⁴

³⁰ Il collezionista precisa questo elemento di primaria importanza e per tale motivo sollecitava gli artisti, come vedremo nel corso di questo capitolo, a lasciare istruzioni precise sulla messa in opera dei lavori: *Ricordi...* cit., p. 113. I due artisti sono scomparsi rispettivamente nel 1994 e nel 1998.

³¹ Come è emerso nella retrospettiva sui *wall drawings* che rimarrà allestita fino al 2033 al MASSMoCA di North Adams, originata da un progetto di collaborazione tra questa istituzione, la Yale University Art Gallery e il Williams College Museum of Art e che ha prodotto un database dei disegni murali dell'artista. Per l'aspetto evidenziato si rimanda anche a: Gary Garrels (ed.), *Sol LeWitt: A Retrospective*, San Francisco Museum of Modern Art, February 19-May 30, 2000; Museum of Contemporary Art, Chicago, July 22 - October 22, 2000; Whitney Museum of American Art, New York, November 30 - February 25, 2001, New Haven, Yale University Press, 2000.

³² Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) in Alexander Alberro, Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999, pp. 12-16, qui p. 12.

³³ Per un approfondimento si veda: Jeanne Siegel, *Artwords: Discourse on the 60s and 70s*, New York, Da Capo, 1985.

³⁴ Sol LeWitt sostiene: «The plan exists as an idea but needs to be put into its optimum form. Ideas of wall drawings alone are contradictions of the idea of wall drawings.» in Adachiara Zevi (ed.), *Sol LeWitt. Critical Texts*, Roma, AEIOU, 1994, p. 109.

Le scelte collezionistiche di Panza si rivolsero in tempi precoci, dal *Wall Drawing no. 3* del 1969, proprio ai disegni murali dell'artista statunitense che acquistò in numero consistente (nel 1987 se ne contavano 20), con la conseguenza che molti esemplari rimasero incompiuti.³⁵ Il collezionista acquisì sia i certificati che i diagrammi, entrambi parte integrante del processo esecutivo. A questa documentazione Panza volle integrare, dalla metà degli anni '70, il contratto Ordover in maniera che per ciascun *wall drawing* avesse un attestato di autenticità e di proprietà. In questo modo, inoltre, si vedeva garantito il possesso pressoché unico dell'esemplare in quanto il contratto prevedeva che non potessero esistere più esecuzioni del medesimo lavoro contemporaneamente.³⁶

Uno degli aspetti più significativi dei certificati in relazione alla pratica artistica del momento è, in effetti, lo scarto esistente tra l'esigenza da parte del collezionista di confermare il valore dell'opera d'arte attraverso l'unicità del singolo esemplare e, al medesimo tempo, ottenere il consenso alla sua riproduzione. In questa ambigua condizione ontologica dell'opera le posizioni dell'artista e del collezionista sembrano convergere. Infatti, al centro della questione non è mai posto il dilemma tra copia, replica e originale³⁷ (come invece accadrà per Judd) in quanto Sol LeWitt paragona il *wall drawing* a uno spartito musicale «that could be redone by any or some people», mentre dichiara di accondiscendere all'idea della contemporanea esistenza di uno stesso disegno murale in luoghi differenti.³⁸

³⁵ Il *corpus* dei *wall drawings* in collezione data tra il 1969 e il 1975. Alcuni esemplari sono stati eseguiti sulle pareti della villa nel corso del decennio. Nella scuderia grande è stato realizzato nel 1974 il *Wall Drawing no. 146* di notevoli dimensioni, mentre nelle gallerie del primo piano si trovava il *Wall Drawing no. 266* (1975). *Arte anni Sessanta e Settanta...* cit. Adachiara Zevi, *L'Italia nei wall drawings di Sol LeWitt*, Milano, Electa, 2012.

³⁶ Il certificato *standard* per i *wall drawings* specifica al quarto capoverso: «except that a copy may be made, from time to time, for temporary exhibition purposes, provided the work is then, to be, and actually is, destroyed immediately after the exhibition ends»: Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library, *Giuseppe Panza papers, 1956-1990, Series II. A. Artists, Box 123, Folder 5, Certificate. Wall Drawing #40*. D'ora in poi: Getty Research Institute, *GPP*.

³⁷ Del caso di Judd si tratterà nel corso del capitolo. Tuttavia, le riflessioni di Benjamin sull'autenticità della riproduzione manuale contribuiscono a delineare la problematica: «L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica - e naturalmente non di quella tecnica soltanto. Ma mentre l'autentico mantiene la sua piena autorità di fronte alla riproduzione manuale, che di regola viene da esso bollata come un falso, ciò non accade nel caso della riproduzione tecnica.» Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e Società di massa*, Torino, Einaudi, 2000 (ed. orig. in «Zeitschrift für Sozialforschung» 1937), p. 22.

³⁸ Sol LeWitt, in Adachiara Zevi, *L'Italia nei wall drawings...* cit., p. 109.

Il processo interpretativo che sottende l'atto creativo è inglobato nella pratica del collezionista il quale restituisce un'immagine pregnante del suo rapporto con l'opera quando afferma di voler acquistare progetti e opere concettuali «because I can put them in my briefcase. It is like a music score.»³⁹ L'opera può pertanto essere eseguita e rieseguita, interpretata al pari della musica e, a differenza delle opere oggettuali, disgiungere l'aspetto ideativo da quello visuale per unirlo a quello nominale e linguistico.⁴⁰

D'altra parte, "l'interpretazione" dell'opera risulta connessa a effettive necessità esecutive nello spazio espositivo, ma anche alla comprensione dell'arte. Nel processo di materializzazione dei progetti negli ambienti di Villa Panza il collezionista studia varie soluzioni di intervento e riproduce linee e motivi grafici desunti dai diagrammi di LeWitt, come emerge dal disegno reperito tra le sue carte (Tav. XVII).⁴¹

Nell'ambito dell'arte concettuale i certificati sollecitati da Panza erano però destinati ad andare oltre la relazione istituita tra il progetto e la sua esecuzione attraverso una serie di clausole che gli garantissero i diritti alla riproduzione. Se per Sol LeWitt e gli esponenti del Minimalismo il progetto era finalizzato alla realizzazione di un'opera, con l'acquisto delle opere di Lawrence Weiner si presentò al collezionista una nuova problematica in merito ad autenticità e originalità dell'opera. Nel caso dell'artista newyorkese, la natura effimera della sua produzione prevedeva che non vi fossero progetti da eseguire in quanto l'opera era costituita da *statements* e proposizioni. Il collezionista cercò, anche in questo caso, una soluzione legale che gli consentisse di comperare le frasi dell'artista certificandone il possesso.

³⁹ Dalla conversazione con Michael Govan, Los Angeles, LACMA, 11 Marzo 2013.

⁴⁰ Le riflessioni sui linguaggi dell'arte del filosofo americano Nelson Goodman si incentrarono sul finire degli anni '60 sulla teoria della notazione. Alcuni aspetti delle sue indagini trovano un'assonanza con i coevi e radicali tentativi dei concettuali, e di Sol LeWitt nello specifico, di ridefinire lo statuto dell'opera. In particolare, Goodman analizzò la differenza tra opera d'arte e musica in merito al tema dell'autenticità. Ammettendo che in musica, a differenza di quanto avviene in pittura, non possono esistere falsificazioni di un'opera nota, l'autore argomenta anche su un altro aspetto della questione: «Un'importante differenza fra la pittura e la musica è che l'opera del compositore è conclusa quando egli ha scritto la partitura, anche se le esecuzioni sono i prodotti finiti, mentre il pittore deve portare a termine il quadro. Indipendentemente da quanti studi e revisioni siano compiuti nei due casi, la pittura è in questo senso un'arte a un solo stadio e la musica un'arte a due stadi.» Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore 2008 (ed. orig. *Languages of Art*, Indianapolis, The Bobb-Merril Inc., 1968), p. 102.

⁴¹ Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 124, Folder 3: Giuseppe Panza, Disegno da *wall drawings* di Sol LeWitt, [senza data], matita su carta.

Panza si rivolse al suo legale, Carlo Maino, per formulare un contratto, tuttavia costui si trovò nell'impossibilità di vincolare un bene immateriale e pubblico come la parola. In questo caso, la risoluzione della questione ricadeva sull'artista cui era demandata la scelta di apporre un copyright sulle sue proposizioni.⁴² Infatti, la soluzione venne trovata nuovamente da Jerald Ordover, questa volta in veste di legale di Weiner, il quale ideò un sistema di registrazione delle frasi rilasciando un attestato con il nome del proprietario e il titolo dell'opera (Fig. 33). In tal modo, l'avvocato divenne il depositario di tutti i passaggi di proprietà cui erano sottoposte le frasi nel corso del tempo.⁴³ Vedremo, tuttavia, come anche l'aspetto immateriale delle parole di Weiner era destinato a trasformarsi, in seguito all'acquisto di Panza, in un'opportunità per enfatizzare le caratteristiche ambientali dell'arte concettuale.

I casi presi in considerazione risultano emblematici di un processo di materializzazione dell'opera che vede l'operato congiunto di artista e collezionista con la finalità di una cooperazione sul piano del riconoscimento della proprietà e autorialità dell'opera. Tuttavia, per quanto attiene il piano dell'esecuzione, il differente approccio alla tematica dell'autorialità da parte degli artisti del Minimalismo contribuirà a creare una situazione di conflittualità che emergerà con tutta evidenza nel caso di Donald Judd e, con risvolti meno polemici, di Dan Flavin.

1. 2. Donald Judd e Dan Flavin

Il 1963 segnò l'inizio delle esposizioni personali di alcuni dei principali esponenti del Minimalismo presso la Green Gallery di Dick Bellamy. Aperta nel 1960 con il supporto di Robert Scull, tra i maggiori collezionisti di *Pop Art*, la galleria ospitò in quell'anno le mostre di Donald Judd e Robert Morris. L'anno seguente, con la personale di Dan Flavin, fu quel medesimo spazio espositivo a testimoniare l'abbandono da parte dell'artista del supporto

⁴² *Ricordi...* cit., p. 115.

⁴³ La prima registrazione che riguarda frasi in collezione Panza risale al 1970: Gabriella Belli, Richard Koshalek (a cura di), *Conceptual Art. The Panza Collection*, cat. mostra Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 25 settembre 2010 - 27 febbraio 2011, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2010, pp. 130-133.

pittorico, ancora evidente nelle *Icone*, in favore della dimensione ambientale delle sue luci fluorescenti. I nomi dei tre artisti saranno associati alla pionieristica attività di Bellamy fino alla chiusura della galleria nel 1965, quando ebbe inizio la loro collaborazione con la galleria di Leo Castelli.

Le mostre organizzate presso quest'ultimo spazio espositivo contribuirono a sancire l'attitudine seriale della *Minimal Art*, secondo la definizione coniata nel 1965 da Richard Wollheim.⁴⁴ Principalmente riferibile ai lavori di Judd, in quanto Morris optò dal 1967 per l'*Antiform*, la componente seriale emerse negli *Specific Objects* in cui le unità modulari erano arrangiate secondo un ordine non razionale, ma tale da evidenziare una continuità: «one thing after another», come teorizzerà l'artista statunitense.⁴⁵ La mostra "Primary Structures", tenutasi al Jewish Museum di New York del 1966, determinò l'affermazione della tendenza della quale tuttavia, sin dall'anno successivo, la nota esegesi critica di Michael Fried evidenziò la componente autoreferenziale e teatrale.⁴⁶

Benché interessato alle ricerche artistiche minimali dalla metà degli anni '60, Panza iniziò a collezionarle nel 1967 nel momento in cui agli artisti erano state tributate, come abbiamo visto, importanti esposizioni personali e collettive. Tra il 1964 e il 1965 infatti, il collezionista abbandonò gli acquisti e gli abituali viaggi a New York in ragione della crisi economica che percorse l'Italia in quel biennio. I primi artisti a entrare in collezione furono Dan Flavin e Robert Morris nel 1967, cui seguì Donald Judd del quale acquistò un nucleo consistente di opere nel 1973.

Le problematiche con quest'ultimo in merito alla fabbricazione delle opere si presentarono negli anni '80 e non riguardarono principalmente le opere installate a Villa Panza, tra le prime si annoverano le strutture seriali di *Untitled* (1971) disposte nel lungo corridoio del primo piano, bensì le sculture fabbricate in occasione di esposizioni. Tuttavia,

⁴⁴ Richard Wollheim, *Minimal Art*, in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1968, pp. 387-399.

⁴⁵ Donald Judd, *Specific Objects* (1965) in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1975, pp. 181-189, qui p. 184.

⁴⁶ Insieme a Clement Greenberg, Michael Fried fu tra i primi a opporre una critica al Minimalismo: Michael Fried, *Art and Objecthood* (1967), reprinted in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172. Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture* (1967), in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art... cit.*, pp. 180-186.

un primo segnale dell'esigenza da parte dell'artista di controllare personalmente, o con l'ausilio dei suoi assistenti, la fabbricazione e l'installazione delle opere da progetti si riscontra sin dal 1980. In una lettera del luglio di quell'anno James Dearing, assistente di Judd, espresse le sue preoccupazioni in merito alla messa in opera a Varese di quattro sculture. I problemi principali riguardarono *Galvanized Iron Wall* (1974): il dislivello tra i pannelli, disposti sui tre lati delle pareti della stanza, e il pavimento fu ritenuto troppo evidente e tale da implicare tre possibili soluzioni alternative (Fig. 26).⁴⁷

Nel 1989 l'opera fu di nuovo al centro dell'attenzione di Judd in merito alla fabbricazione. Tuttavia, questa volta l'artista dichiarò pubblicamente che l'opera eseguita non poteva considerarsi una sua creazione:

The Fall 1989 show of sculpture at Ace Gallery in Los Angeles exhibited an installation wrongly attributed to Donald Judd. Fabrication of the piece was authorized by Giuseppe Panza without the approval or permission of Donald Judd.⁴⁸

L'opera in questione, assieme a *Fall* di Carl Andre (1968), era stata richiesta in prestito a Panza per un'esposizione collettiva di scultura minimalista. In accordo con il gallerista Douglas Christmas, si decise che entrambe le opere potessero essere fabbricate a Los Angeles in luogo di provenire dall'Italia. In questo procedimento non vennero consultati gli artisti che disconobbero l'autorialità delle opere in quanto considerate "versioni" non fedeli ai propri progetti. Questo atto pubblico da parte di Judd e Andre solleva problemi complessi in merito all'operatività degli artisti i quali, pur avendo abbandonato la manualità e incluso nel processo artistico i sistemi di produzione industriale, rimasero legati a un'idea di fattualità dell'opera in tutte le sue componenti costitutive.

⁴⁷ Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 119, Folder 1: Lettera di James Dearing a Giuseppe Panza, 1 luglio 1980. Le tre indicazioni per migliorare la stanza erano: ripristinare l'ambiente alla sua prima sistemazione costituita da pezzi singolarmente più piccoli; aggiungere un secondo "galvanized wall"; infine, rimuovere l'opera e sostituirla con una nuova installazione. La fotografia dell'opera riprodotta nel catalogo del 1987 sembra attestare una situazione invariata rispetto alle preoccupazioni dell'artista, tuttavia non si ha certezza sulla data nella quale fu scattata: *Arte anni Sessanta e Settanta...* cit., s.p.

⁴⁸ Donald Judd in "Art in America", n. 8 (March 1990), p. 3. Carl Andre, *Artist Disowns "Refabricated" Work*, ivi, p. 2.

Infatti, dal principio degli anni '70 Judd impresse un controllo autoriale sulle opere che intendeva realizzare e, in particolare, iniziò a lavorare su larga scala e per progetti *site-specific*, come evidenzia la dimensione ambientale dei lavori eseguiti per Joseph e Emily Pulitzer e per Philip Johnson. In questo momento, argomenta James Meyer, «the archetypical object maker re-emerged as a sculptor of the “expanded field”».⁴⁹ Rispetto alla produzione seriale delle opere eseguite nella seconda metà degli anni '60 Judd, in qualche maniera, tornò alla definizione autoriale di scultore. Tuttavia, a nostro giudizio, le evoluzioni del suo lavoro contribuiscono soltanto in parte a spiegare l'osmosi che l'artista intese confermare nel suo rapporto con l'opera d'arte, nonostante avesse incluso la modalità progettuale nella sua prassi artistica. Da questo punto di vista, l'analisi condotta da Buskirk ha riportato l'attenzione sul fatto che l'assenza di manualità del processo artistico ha contribuito a enfatizzare l'importanza dell'autorialità artistica istituendo una profonda relazione tra l'opera e il suo artefice.⁵⁰

Date tali premesse, si comprende come il rapporto con un collezionista come Panza, che acquistava progetti avendo una visione a lungo termine della loro esecuzione, era destinato a complicare ulteriormente lo statuto autoriale conferito dall'artista all'opera. A differenza dei collezionisti citati, infatti, che avevano commissionato un numero esiguo di installazioni, pertanto passibili di una pressoché immediata realizzazione, Giuseppe Panza acquistò, oltre alle opere, numerosi disegni su carta che intendeva far eseguire nel corso del tempo, in occasioni espositive e in relazione ai suoi piani per musei che ideò dagli anni '70.⁵¹

Le elaborazioni progettuali di Judd vennero incluse nel contratto Ordover volto, come abbiamo evidenziato, a garantire sia la proprietà che l'autorizzazione a poter eseguire le

⁴⁹ *The Minimal Unconscious*, “October”, no. 130 (Fall 2009), p. 166.

⁵⁰ *The Contingent Object...* cit., p. 2.

⁵¹ Nel 1987, due anni prima del comunicato diffuso da Judd su “Art in America”, in collezione Panza erano presenti 27 tra opere e progetti dell'artista, questi ultimi per un totale di 19. Si rimanda al catalogo della collezione: *Arte anni Sessanta e Settanta...* cit., pp. 162-165, 263-264. Questo volume è piuttosto interessante se considerato dal punto di vista curatoriale in relazione alla propria raccolta d'arte. Vi sono incluse illustrazioni di opere eseguite accanto a riproduzioni dei certificati, peraltro in numero piuttosto elevato per i singoli artisti. Per quanto riguarda Judd, la documentazione è piuttosto eterogenea in quanto comprende anche gli ordini di acquisto che sono corredati da schizzi e istruzioni per i singoli pezzi. In merito si veda anche: Kevin McMahon, *Displacements, Furnishing, Houses, and Museums: Six Motifs and Three Terms of Connoisseurship*, in Erika Suderburg (ed.), *Space, Site, Intervention*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 220-235, qui p. 232.

opere. Il certificato, accompagnato dalle istruzioni per la realizzazione, conferiva al collezionista il diritto di costruire l'opera in base alle indicazioni fornite nel documento, tuttavia non lo obbligava a ottenere l'assistenza dell'artista in fase esecutiva. Sia nella versione abbreviata di una pagina che in quella completa, la medesima che abbiamo analizzato per il caso di Sol LeWitt, il certificato non specificava che l'esecuzione doveva avvenire sotto l'esclusiva supervisione dell'artista.

Nella versione di tre pagine si indicava che costui, su richiesta, concordava nel dare approvazione scritta alla realizzazione e, nel caso in cui questa gli venisse richiesta, il collezionista avrebbe dovuto provvedere al pagamento delle spese connesse all'approvazione: il viaggio, le spese di trasporto oppure le eventuali fotografie.⁵² Inoltre, era anche ampiamente chiarito che tale approvazione scritta non era necessaria qualora l'opera fosse stata eseguita in accordo alle istruzioni: «But it is clearly understood, and I reaffirm, that my written approval shall not be necessary if the work is realized in full compliance with the Document.»⁵³

Come ha osservato James Meyer, da un punto di vista tecnico Panza agì correttamente in quanto l'artista siglò certificati che lasciavano un limitato margine di approvazione:

Judd had forfeited the right to this oversight. The certificates Judd signed pointedly omit the requirement that he make the work. They state that Panza could “have the work constructed or realized,” provided this was accomplished “by reference to and in strict and exact compliance” with the contract and its instructions.⁵⁴

Nel caso del lavoro esposto alla Ace Gallery di Los Angeles il collezionista aveva applicato una delle clausole contrattuali previste dal certificato che consentiva di poter eseguire, in occasioni di mostre, “versioni” temporanee dell'opera in possesso che sarebbero dovute essere distrutte a conclusione dell'evento. La *querelle* con Judd assunse toni altamente polemici, come si può leggere nella corrispondenza intercorsa tra i due, ma non si

⁵² Panza allegò il prototipo di certificato alla sua lettera indirizzata all'artista: Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 119, Folder 1: Lettera di Giuseppe Panza a Donald Judd, 19 dicembre 1989.

⁵³ Ivi.

⁵⁴ *The Minimal Unconscious...* cit., p. 173.

risolsero mai in un'azione legale nei confronti del collezionista quanto piuttosto in requisitorie rilasciate pubblicamente sui giornali. In particolare, Judd dichiarò le sue posizioni rispetto alle fabbricazioni di Panza sulle pagine della rivista tedesca "Kunst Intern" pubblicando la sua invettiva in quattro parti.⁵⁵

L'artista accusò il collezionista di falsificazione, mentre quest'ultimo lo invitò a rileggere le clausole contrattuali. Nella lettera del 26 novembre del 1989 Judd chiarì le sue posizioni e accuse lamentando la scorretta installazione dell'opera per dettaglio e dimensioni,⁵⁶ chiedendone l'immediata distruzione. L'artista si spinse oltre l'argomentazione relativa alle opere quando accusò Panza di voler acquistare progetti per evitare il pagamento delle tasse di importazione sulle opere d'arte. L'agevolazione di poter eseguire le opere in un luogo diverso dalla provenienza dei progetti risultava evidente sia da questo punto di vista che da quello del costo del trasporto, elemento quest'ultimo che era stato del resto incluso nel contratto Ordover.

In conclusione, Judd decretò quali opere potessero essere considerate tali a tutti gli effetti e quali invece fossero dei "falsi":

My resolution of the situation is that the pieces you have which I supervised are real and that any others and all paper are fake. The steel tube and the plywood piece or pieces in Varese are fake, all that you made. The galvanized iron wall in Varese, in Varese only, and mine in Texas are real.⁵⁷

Nella lunga risposta all'artista, Panza lo rassicurò dell'avvenuta distruzione del lavoro esposto alla Ace Gallery specificando che tutte le 27 opere in suo possesso, come oggetti fisici oppure opere su carta, si trovavano in magazzino per mancanza di spazio nella villa di

⁵⁵ Donald Judd, *Una Stanza per Panza, Part. I, II, III, IV*, "Kunst Intern", May 1990, July 1990, September 1990, November 1990.

⁵⁶ Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 119, Folder 1: Lettera di Donald Judd a Giuseppe Panza, 26 novembre 1989. In merito alla scorretta installazione dell'opera Judd rilevò che, ad esempio, due pannelli troppo ravvicinati formavano un angolo mentre avrebbero dovuto essere posizionati a maggiore distanza gli uni dagli altri. In merito alle dimensioni, anch'esse considerate scorrette, chiamò in causa la sua assistente personale, Dudley Del Balso, che avrebbe inviato a Leo Castelli e al gallerista della Ace Gallery, le dimensioni dell'opera senza il suo consenso.

⁵⁷ Ivi. Non è stato possibile risalire a quali opere Judd faccia riferimento nei primi due casi in quanto sono almeno 5 le opere che potrebbero corrispondere alla descrizione.

Varese.⁵⁸ Nel 1989, lo abbiamo visto nel capitolo III, i piani per la sistemazione delle opere negli ampi spazi del Castello di Rivoli e della Venaria Reale, progetti nei quali Judd era stato incluso sin dal 1979, potevano dirsi conclusi. In questo periodo si riscontra nel *corpus* dei progetti del collezionista un'attività principalmente rivolta alle esposizioni di opere della collezione, mentre i piani per adibire edifici monumentali italiani a musei riprenderanno negli anni '90 con i comodatari riguardanti la terza collezione.⁵⁹

Nella sua risposta a Judd il collezionista argomenta soprattutto sugli aspetti legali della questione, trascrivendo più passaggi dell'accordo Ordovery siglato da ambo le parti per ciascuna opera. A differenza di quanto era accaduto per le mostre di Madrid (Fig. 27) e di Los Angeles, Panza propose di incaricare, in casi di conflittualità, un esperto indipendente che potesse giudicare la correttezza delle future installazioni e fabbricazioni. L'aspetto tuttavia interessante che emerge dalla lettera è non soltanto l'intenzione di portare avanti i suoi progetti per future installazioni, come per altro era in suo diritto, ma la nozione che di autorialità aveva il collezionista:

[It] is my will to do installation[s] made by you because [they] will be better than the one[s] made by anybody else. But we have to pay attention to the fact that we are not alive for ever. Good art live[s] longer than artists. You have to be ready to live [leave] instructions so clear in order to avoid mistakes in the future.⁶⁰

Considerati tali aspetti, la questione della tassazione, che pure viene affrontata da Panza, concorre a gettare luce proprio sull'analogia che individuava tra la modalità progettuale degli artisti e quella di altri ambiti della creatività umana. A riguardo di ciò che definisce «proprietà virtuale» nelle sue memorie afferma:

⁵⁸ Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 119, Folder 1: Lettera di Giuseppe Panza a Donald Judd, 19 dicembre 1989.

⁵⁹ Questo periodo della storia espositiva della collezione riguarda principalmente mostre tenutesi in Francia: *Collection Panza - Dan Flavin*, Musée Saint-Pierre d'Art Contemporain, Lione, 29 giugno - 6 settembre 1989; *Collection Panza - Richard Long, Bruce Nauman*, Musée d'Art Moderne, Saint Etienne, 26 giugno - 6 settembre 1989; Suzanne Pagé (comm.), *Un choix d'art minimal dans la collection Panza: Carl André, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Nonas, James Turrell, Lawrence Weiner*, cat. de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 12 juillet - 4 novembre 1990, Paris, Musée de la Ville de Paris, 1990.

⁶⁰ Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 119, Folder 1: Lettera di Giuseppe Panza a Donald Judd, 19 dicembre 1989.

Questo concetto della proprietà ideale non esisteva nell'arte, ma è comunissimo in altri settori economici. Il brevetto di apparecchiature e di sistemi è un esempio, come la proprietà di opere letterarie e musicali, che garantiscono un diritto per la riproduzione.⁶¹

In sostanza, Judd, firmando il certificato che consentiva la fabbricazione dell'opera anche senza la sua autorizzazione, aveva concesso i diritti alla riproduzione. Si tratta di un'equivalenza confermata nella missiva a Judd dove aggiunse che in Italia l'imposta sul valore aggiunto e quella sull'importazione non riguardano i manoscritti, i disegni tecnici, i piani e i progetti in quanto inclusi nell'apparato normativo sulla proprietà intellettuale.⁶² Mentre consente di motivare la scelta di prediligere i progetti alle opere finite,⁶³ il riferimento alle norme legislative evidenzia come il collezionista aveva attribuito ai lavori su carta di Judd il medesimo processo autoriale sotteso all'arte concettuale.

Come hanno rilevato sia Buskirk che Meyer, parte delle controversie con Judd nacquero dall'interpretazione dei suoi lavori in chiave concettuale.⁶⁴ Ciò appare evidente se si considera il processo quasi co-autoriale, lo vedremo, che il collezionista aveva stabilito con le opere di Lawrence Weiner e che trova conferma nella stessa tipologia contrattuale che caratterizza il lavoro dell'artista concettuale.

Alla luce della disamina sui progetti per musei e allestimenti, riteniamo di poter aggiungere che l'approccio curatoriale di Panza lo aveva di fatto immesso in un processo anch'esso autoriale, o almeno ritenuto tale dal collezionista, e al contempo interpretativo in merito alle opere. L'acquisto dei disegni degli artisti rispondeva pertanto all'obiettivo di formare una raccolta la cui destinazione era principalmente il museo. Uno sguardo più

⁶¹ *Ricordi...* cit., p. 113.

⁶² Per quanto riguarda il diritto d'autore, in Italia è tutt'ora in vigore, pur con successive modifiche, la legge n. 633 del 22 aprile 1941: *Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*, che istituisce la tutela delle opere d'ingegno appartenenti alla musica, alle arti figurative, alla letteratura, al teatro, al cinema, ma anche all'architettura (disegni e progetti), al disegno industriale e all'ingegneria.

⁶³ Su questo aspetto si veda Martha Buskirk, *The Contingent Object...* cit., p. 35.

⁶⁴ Ivi, p. 5. Osserva Meyer: «The Panza affair [...] revealed that the literalist work denied its subjectivism, its conceptual nature: the object that claimed to be "itself," that aspired to the condition of a tautology, was not as hollow as it appeared», *The Minimal Unconscious...* cit., p. 175.

attento, ad esempio, al progetto per un *Environmental Art Museum* rivela infatti che nel 1974 Panza inseriva nella pianta di allestimento il *Varese Corridor* di Dan Flavin che sarà realizzato a Villa Panza soltanto due anni dopo e, del medesimo artista, opere quali *Green Crossing Green* e *Ultra Violet Fluorescent Light Room* che non erano state più eseguite dai tempi della loro prima messa in opera e di cui Panza possedeva i disegni.⁶⁵

Date queste finalità, la sua interpretazione dell'arte diveniva il criterio cui far riferimento nell'installazione delle opere e il *display* il mezzo attraverso il quale si rendeva evidente tale interpretazione. La conferma di un'attitudine siffatta proviene dal caso delle opere di Dan Flavin esposte presso il Reina Sofia di Madrid nel 1988.⁶⁶ In questo luogo storico, ex ospedale settecentesco convertito in luogo espositivo, Panza installò nel 1988 quattordici stanze dell'artista «strongly metaphysical. Spaces at the end of human possibility, at the border of the endless», come scrisse all'artista per informarlo a posteriori della mostra.⁶⁷ Tra le opere vi fu una versione del *Varese Corridor* di Villa Panza, considerato da Flavin un intervento *site-specific*.⁶⁸

Flavin non fu messo a conoscenza della ricostruzione delle sue luci fluorescenti e protestò energicamente con il direttore del museo Tomas Llorens Serra dichiarando di non aver mai ricostruito *Green Crossing Green (to Piet Mondrian who lacked green)* del 1966 a seguito dell'esposizione presso lo Stedelijk van Abbemuseum di Eindhoven risalente allo stesso anno (Fig. 28). Con ogni probabilità, ipotizzò Flavin, Panza ne indicò le modalità d'installazione sulla base di fotografie scattate in occasione di questa precedente mostra.⁶⁹ La lettera chiarificatrice che Carmen Giménez inviò all'artista indica non soltanto l'atto di

⁶⁵ La seconda opera era stata installata nel 1968 alla Documenta IV di Kassel.

⁶⁶ *Arte Minimal. Collección Panza*, exhibition cat. Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 24 March - 31 December, 1988, Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, 1988.

⁶⁷ Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 110, Folder 1: Lettera di Giuseppe Panza a Dan Flavin, 28 marzo 1988.

⁶⁸ Panza avrebbe voluto esporre il *Varese Corridor* nelle villa medicea di Poggio a Cajano, si rimanda al capitolo III.

⁶⁹ Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 110, Folder 1: Lettera di Dan Flavin a Tomas Llorens Serra, 16 ottobre 1988. Flavin indica che la riproduzione dell'opera si trovava sul catalogo della sua esposizione personale presso The National Gallery of Canada nel 1969. La fotografia della mostra presso lo Stedelijk è pubblicata in: *Arte anni Sessanta e Settanta...* cit., p. 174.

mediazione intrapreso tra artista e collezionista, ma soprattutto che il museo accolse del tutto le indicazioni e i criteri espositivi del collezionista.⁷⁰

Per Flavin le opere che erano state acquistate da Panza erano oggetti fisici finiti e non passibili di ulteriori modifiche. Tuttavia, la critica mossa all'installazione di Panza in merito a *Untitled (to Jan e Ron Greenberg)*, attraverso le pagine di "Art in America", dimostra il margine di interpretazione dei suoi certificati e diagrammi mentre evidenzia l'adattabilità dei sistemi modulari allo spazio espositivo.⁷¹

You purchased finite installations of fluorescent light from me. You have no right whatsoever to recreate, to interpret, to adapt, to extend, to reduce them. The damned fool Ordovery, so-called contract means nothing to me. I never agreed to it nor signed it.⁷²

Paradossalmente, proprio il fatto di non aver mai siglato il contratto Ordovery esponeva l'artista a una situazione di vulnerabilità in merito al controllo sul proprio lavoro. Se Donald Judd poteva intervenire sulla messa in opera delle sculture rilasciando l'approvazione scritta oppure seguendone in qualche maniera il processo esecutivo, Flavin si vedeva di fatto escluso da tale procedura. In seguito l'artista invierà a Panza i certificati per alcune delle opere, come indica il collezionista,⁷³ in questo momento tuttavia l'artista oppose un rifiuto alla firma del contratto Ordovery con le conseguenze che sono evidenziate dallo stesso Panza:

Dear Dan, I have never subscribed the obligation to have you to make the installation of the Flavin I have, wich [which] are now 34. When we buy a work of art we have the right to install [it] in the way we believe is better

⁷⁰ Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 110, Folder 1: Lettera di Carmen Giménez a Dan Flavin, 30 novembre 1988. Scrive Giménez: «You must understand that our invitation to Dr. Panza to present his collection had to be with a respect to his ideas. He designed the whole project for the installation, and we never had any information of mis[s]understanding in the rights to do it. He informed us, that he counted with the ownership of the building of the pieces, and in every moment he manifested a clear concern about the artist's thinking for each piece.» Giménez rivestiva la carica di direttore del Centro Nacional de Exposiciones. Il museo risolse di distruggere il pezzo.

⁷¹ Dan Flavin, *Letter to the editor*, "Art in America", 76, no. 9 (September 1988), p. 21.

⁷² Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 110, Folder 1: Lettera di Dan Flavin a Giuseppe Panza, 14 settembre 1988, dattiloscritta. La sottolineatura è in originale nel testo.

⁷³ *Ricordi...* cit., pp. 120-123.

for seeing it. When we use the Ordover contract we take the obligation to call the artist to supervise the installation, but I have never subscribed an agreement of this kind with you.⁷⁴

«The Flavin I have» piuttosto che «your works», è un'interessante scelta di parole (Tav. XVIII). La lettura di Panza della prassi artistica minimalista sembra veicolata dal principio giuridico della proprietà intellettuale, indicando come l'idea progettuale abbia rivestito un ruolo primario nelle sue concezioni rispetto alla fase esecutiva dell'opera. Le modalità artistiche che demandano la fabbricazione di un'opera a terzi implicano un certo margine di ambiguità, proprio nel legame istituito tra opera e artista. Sebbene Judd, in misura maggiore rispetto a Flavin, intese mantenere l'autorità per approvare oppure disapprovare il prodotto finito, l'atto stesso di designare e demandare l'esecuzione dell'oggetto sulla base di istruzioni evidentemente implica una ridefinizione del concetto di autorialità e la precisazione in cosa consista esattamente tale concetto. Da questo punto di vista, la documentazione complessiva dell'opera, i certificati così come le istruzioni, evidenzia il paradosso in cui si viene a trovare l'opera d'arte: liberata dai vincoli oggettuali, in quanto potenzialmente non traducibile in un oggetto fisico, rischia al contempo di rimanere una presenza effimera se quelle istruzioni non seguono la volontà dell'artista.

Come afferma Martha Buskirk:

[...] on the one hand, the category of authorship for contemporary art is one that allows for processes based on administration and delegation of making; but on the other hand, although the artist's touch may be less evident in the physical process of making, the artist's ongoing presence and decision-making have become more important for contingent works where the physical boundaries of the piece have to be reconceived each time it is exhibited.⁷⁵

Considerate secondo questa prospettiva, alcune ricerche di ambito concettuale, radicalizzando la nozione di autorialità, hanno contribuito a riconfigurare proprio tale componente ontologica dell'opera.

⁷⁴ Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 110, Folder 1: Lettera di Giuseppe Panza a Dan Flavin, 21 settembre 1988, fotocopia.

⁷⁵ *The Contingent Object...* cit., p. 15.

IV. 2. MATERIALIZZARE L'IMMATERIALE: L'ESPOSIZIONE DELL'ARTE CONCETTUALE

The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more.
I prefer, simply, to state the existence of things in terms of time and/or place.⁷⁶

Questa nota affermazione di Douglas Huebler risulta emblematica del ruolo rivestito dalla documentazione nell'Arte Concettuale. Espressa sotto forma di fotografie, mappe, disegni e linguaggio descrittivo, la documentazione costituì il materiale primario nelle indagini degli artisti e, come ammise Seth Siegelau, veicolò di fatto un uso del linguaggio come pura informazione.⁷⁷

Nell'ambito di tali dinamiche sperimentali, il ruolo del collezionista si risolse, soprattutto nel caso di Panza, in un'attività di raccolta e diffusione di questo apparato documentario, mentre implicò un ripensamento sui criteri espositivi attraverso i quali restituire al pubblico la componente effimera del linguaggio stesso. Il caso delle opere di Lawrence Weiner esemplifica l'esigenza del collezionista di mostrare la parola nella dimensione ambientale sia privata che pubblica, contribuendo a istituire una convergenza con la prassi dell'artista e in parte a determinarla. Con l'esposizione di alcune frasi di Robert Barry presso il MOCA di Los Angeles del 1985, Panza ha proposto una continuità con le opere della prima collezione, idealmente introdotte dai contributi dell'artista concettuale.

Come dimostrano i disegni di allestimento, la visualizzazione del linguaggio era stata concepita come spazio autonomo e, al contempo, per le sue capacità associative da porre in potenziale relazione con i dipinti. Si è trattato di una sperimentazione espositiva che, a giudicare dai documenti successivi, non ha avuto seguito, ma che ha determinato una

⁷⁶ Douglas Huebler, in *January 5-31, 1969*, exhibition cat. Seth Siegelau, New York, 1969, s.l., s.p.

⁷⁷ Cfr. Seth Siegelau in Alexander Alberro, Patricia Norvell, *Recording Conceptual Art*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 42.

relazione con gli ambienti domestici di Villa Panza dove era stata applicata per la prima volta.

2. 1. *To Show and To Tell*: il linguaggio oggettuale⁷⁸

Nel 1966 Lawrence Weiner concepiva la serie *Removal* che seguiva di due anni i dipinti del ciclo *Propeller*, esposti alla mostra inaugurale della galleria Seth Siegelaub Contemporary Art.⁷⁹ Si trattava, per questa nuova produzione creativa, di dipinti che minimizzavano il processo manuale dell'autore in quanto realizzati meccanicamente con una pistola a spray e un compressore; un procedimento simile al processo di fabbricazione industriale in uso presso i minimalisti. Come ha osservato Alexander Alberro, con *Removal*, Weiner intendeva mettere in discussione la nozione romantica di genio artistico poiché era demandata all'acquirente la scelta in fatto di dimensione, colore e porzione che doveva essere rimossa dal dipinto.

Nonostante in questa fase Weiner stesse agendo ancora nell'ambito di un sistema tutto sommato tradizionale di committenza artistica, «in questo scambio tra l'artista, l'oggetto artistico e lo spettatore, la centralità dell'autore si dissolve completamente, spostando l'ago della bilancia sul collezionista.»⁸⁰ Infatti, *Removal* rappresenta il passaggio dalla produzione di dipinti a quella linguistico-performativa che si evolverà, dal 1968, in direzione di una sempre maggiore spersonalizzazione dell'atto artistico, esemplificato dalla pratica degli *statements*.⁸¹ Dal 1968, Weiner introduceva non soltanto il linguaggio nella sua produzione

⁷⁸ Prendiamo spunto per il titolo dall'opera di Weiner *To Show and To Tell* (1972) in collezione Panza.

⁷⁹ Si tratta della mostra già citata *January 5-31, 1969*. Su questa prima attività di Weiner si rimanda a: Alexander Alberro et. al., *Lawrence Weiner*, London, Phaidon, 1998 e, del medesimo autore, a: *Arte Concettuale...* cit. Quest'ultimo contributo approfondisce il ruolo svolto da Siegelaub in qualità di mercante, gallerista e promotore dell'Arte Concettuale evidenziandone le strategie in relazione al mercato e alle dinamiche della comunicazione.

⁸⁰ Ivi, p. 86.

⁸¹ Gli *Statements* erano inclusi in una mostra-catalogo dal medesimo titolo pubblicato nel dicembre del 1968. Si dividevano in generali e specifici, a seconda del loro grado di precisione. Weiner li aveva concepiti senza alcuna finalità imperativa in merito alla loro esecuzione, in quanto l'opera poteva essere eseguita o rimanere espressa attraverso il suo titolo, aprendo quindi a una serie di possibilità in quanto a significato semantico e potenzialità visuale.

artistica, ma conferiva al titolo e alla dichiarazione (lo *statement*, appunto), un valore nominale e referente a una “potenzialità” esecutiva.

Leggiamone le implicazioni sul piano operativo:

1. The artist may construct the piece.
2. The piece may be fabricated.
3. The piece need not be built.

Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.⁸²

Le modalità di appropriazione e di esecuzione del lavoro erano soggette a una nuova possibilità che ben evidenzia un’apertura nei confronti dell’intero corso produttivo dell’opera, un processo in cui erano attivamente coinvolti lo spettatore e il collezionista. Nel 1969, Weiner, con la partecipazione alla storica mostra *January 5 – 31, 1969*, intendeva sfidare anche un’altra convenzione del sistema artistico ed espositivo corrente: la presunta neutralità del *White Cube*, lo spazio della galleria per eccellenza. Tale tipologia architettonica era sottoposta, tra gli anni ’60 e ’70, a un processo critico rigoroso da parte di alcuni artisti in merito a funzione sociale ed espositiva, riguardante sia il museo che la galleria commerciale.⁸³ Daniel Buren, in maniera altrettanto incisivamente critica rispetto a Brian O’ Doherty, allargava i confini della discussione al museo/galleria *tout court*, in quanto luoghi in cui, piuttosto che rimettere in discussione gli elementi costitutivi del fare artistico, si confermava «the mystical body of art».⁸⁴

Il gesto radicale di Weiner sembrava ricondurre il discorso proprio alle fondamenta strutturali dell’arte, proponendo un processo di desacralizzazione dello spazio della galleria. Con *A 36” x 36” Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a*

⁸² *Statement of Intent* (1969), si ritiene che sia stato ideato nel 1968: *January 5-31... cit.*, s.l., s.p.

⁸³ Brian O’ Doherty sostiene: «Museums and galleries are in the paradoxical position of editing the products that extend consciousness, and so contribute, in a liberal way, to the necessary anesthesia of the masses - which goes under the guise of entertainment, in turn the laissez-faire product of leisure.» Brian O’ Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999, p. 90.

⁸⁴ Daniel Buren, *The Function of the Museum*, (1970), “Artforum”, 12, no. 1 (September 1973), p. 68, qui p. 68.

Wall (1968), l'artista metteva in opera esattamente ciò che indicava il titolo: incideva un quadrato sulla superficie della parete la cui forma, proporzione e posizione sul muro, indicavano una chiara assonanza con il tradizionale supporto pittorico, il quadro. Questa "aggressione" al muro sembra però, a una prospettiva storica, condurre verso un *cul de sac*. Nel postmodernismo infatti, il problema si sarebbe spostato dalla nozione di museo/galleria come contenitore neutro all'individuazione del contesto quale elemento costitutivo del processo significante dell'opera.

Da questo punto di vista, le parole di O' Doherty risultano illuminanti:

With postmodernism, the gallery space is no longer "neutral". The wall becomes a membrane through which esthetic and commercial values osmotically exchange. [...]. The walls assimilate; the art discharges. How much can the art do without? This calibrates the degree of the gallery's mythification. How much of the object's eliminated content can the white wall replace? Context provides a large part of late modern and postmodern's art's content. This is the seventies art's main issue, as well as its strength and weakness.⁸⁵

Per il momento tuttavia, nel contesto artistico in cui operava Weiner le esigenze creative s'indirizzavano verso un processo radicale di dissoluzione dei consueti media artistici nel luogo dell'esposizione. Queste riflessioni sul muro e sulle sue potenzialità in merito al linguaggio dovevano però attendere qualche altro anno prima di svilupparsi pienamente nella direzione, ben nota, che prenderà il lavoro dell'artista negli anni '70, ovvero sia l'impiego oggettuale e scultoreo della parola. Alla componente processuale di due delle otto opere esposte da Siegelau alla mostra del 1969, si univa quella più specificatamente linguistica dei lavori presentati sotto forma di catalogo oppure in veste di riproduzioni di interventi già eseguiti. In questa riflessione sull'opera in qualità di documento, Weiner condivideva le istanze di Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Robert Barry che esponevano alla medesima mostra.⁸⁶

⁸⁵ *Inside the White Cube...* cit., p. 79.

⁸⁶ Nella pionieristica mostra del 1969, gli artisti presentarono immagini fotografiche in forma di catalogo e materiale informativo. Weiner installò i due lavori processuali nell'ufficio della galleria, mentre due lavori erano in forma di fotografie su catalogo. *January 5-31...* cit., s.l., s.p.

Benché questi lavori del biennio 1968-69 non avessero ancora assunto dimensioni ambientali, andavano di fatto a destabilizzare sia il processo di distribuzione dell'opera che la sua esposizione (si pensi agli *Statements* che erano esposti all'interno di una scatola). Si trattava di enunciati in forma di fogli dattiloscritti, oppure scritti a mano, così come di quaderni di appunti e fotocopie, ovvero sia di un complesso di materiali testuali che enfatizzava la grafica e il segno, mentre relegava in secondo piano l'enfasi espositiva, il mostrare la parola.

La componente effimera di questi materiali, la loro potenziale temporaneità,⁸⁷ avrebbero però incontrato le esigenze di visualizzazione della parola scritta nello spazio espositivo, per quanto domestico, del collezionista Giuseppe Panza. Il suo primo contatto con l'arte concettuale risale al 1968, quando vide per la prima volta le opere di Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Robert Barry e Joseph Kosuth nell'appartamento newyorkese di Siegelau.⁸⁸ A partire dall'anno seguente, Panza acquistò un nutrito gruppo di opere di Weiner (in gran parte costituito tra il 1969 e il 1972), da Siegelau e dal mercante tedesco Konrad Fischer, focalizzandosi in particolare sugli *Statements*.

Intendendo conferire una visualizzazione ambientale alle parole di Weiner, Panza gli chiese l'autorizzazione per poter esporre sulle pareti dei suoi ambienti domestici le proposizioni linguistiche che l'artista aveva ideato e che, nella loro relazione tra segno e significato, creavano un campo semantico piuttosto complesso che convogliava sia azioni che enunciati.⁸⁹ L'artista racconta questo passaggio, riferendosi alla sua visita della collezione Panza nel 1970:

I arrived in his house to look at the collection and there was a work of mine either painted or presstype, I never figured it out, on the wall. I think I was a little distressed, walked around Milano for a while, and realized that

⁸⁷ Su tale componente dei lavori di Weiner si sofferma l'artista Nayland Blake in conversazione con Martha Buskirk, *The Contingent Object...* cit., p. 148.

⁸⁸ *Ricordi...* cit., p. 136.

⁸⁹ Da questo punto di vista un interessante parallelismo è costituito con il lavoro *Verb List* (1967-68) di Richard Serra in cui l'artista opera una compresenza di linguaggio e azione nell'ambito del processo creativo. Si veda: Kynaston McShine, Lynne Cooke (ed.), *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, The Museum of Modern Art, New York, 2007, p. 35.

was just about as good as anything else. It wasn't anything I figured out, it was something that just came about by someone who was using the work.⁹⁰

A parte il turbamento iniziale nei riguardi di questo gesto interpretativo da parte del collezionista, Weiner si dimostra in quest'episodio ben consapevole delle potenziali evoluzioni della sua opera, in accordo con il processo di collaborazione e co-responsabilità che introdusse nella pratica artistica dal tempo della serie *Removal*.

Il racconto dell'artista è confermato dalla lettera che invia a Panza il 15 dicembre del 1970 nella quale esprime la sua gratitudine per l'accoglienza riservatagli in occasione della visita e per l'acquisto di *Weakened From Within* (1970).⁹¹ La lettera consente di assegnare una data precisa alla modalità di trasmissione degli *statements* da parte dell'artista, oltre naturalmente a fornire una datazione sul primo incontro tra i due.⁹² A giudicare dalla narrazione di Weiner, Panza potrebbe aver provveduto a trascrivere visivamente le sue frasi anche nell'appartamento di Milano, tuttavia non è stato possibile reperire materiale fotografico che consenta di documentarlo.

Al contrario, le fotografie scattate da Gian Sinigaglia agli ambienti di Villa Panza attestano questo passaggio dallo stato meramente linguistico degli *statements* alla loro "messa in opera". La fotografia che abbiamo menzionato nel capitolo II, mostra lo scalone centrale dell'ingresso con le opere di Rothko e cinque enunciati di Weiner (Fig. 29). Si tratta di un'immagine piuttosto significativa in quanto documenta la modalità di presentazione adottata da Panza: le frasi sono trascritte su fogli dattiloscritti e montate su preziose e antiche cornici.⁹³ La scelta di unire un'opera contemporanea a un elemento decorativo del passato

⁹⁰ *Lawrence Weiner: Interview by Lynn Gumpert*, in Lynn Gumpert, Ned Rifkin, Marcia Tucker (eds.), *Early Works: Lynda Benglis, Joan Brown, Luis Jimenez, Gary Stephan, Lawrence Weiner*, exhibition cat., New York, The Museum of Contemporary Art, April 3 - June 3, 1982, New York, The Museum of Contemporary Art, 1982, pp. 34-52, qui p. 48.

⁹¹ Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 153, Folder 10: Lettera di Lawrence Weiner a Giuseppe Panza, 15 dicembre 1970.

⁹² Come ha evidenziato Anna Bernardini, *Esplorazioni/1. Lawrence Weiner Opere 1969-1973*, brochure della mostra, Villa Panza, Varese, 24 gennaio - 10 marzo 2013, s.l., s.p.

⁹³ La fotografia di Sinigaglia risale al 1973, la data è apposta a mano dallo stesso Giuseppe Panza sul retro della stampa fotografica. Tuttavia, l'immagine non consente di identificare gli *Statements* né è possibile risalire a questa informazione dalle date di acquisizione, in ragione dell'elevato numero di opere che Panza aveva comprato dell'artista tra il '69 e il '72.

potrebbe contribuire a neutralizzare il radicalismo dell'operazione artistica di Weiner, ponendola visivamente sullo stesso piano del tradizionale supporto pittorico. Sarà stata, forse, una considerazione simile a spingere Giuseppe Panza ad adottare la modalità di trasmissione degli enunciati direttamente sul muro.

Infatti, un'ulteriore indicazione in merito al dubbio di Weiner, se le frasi fossero dipinte oppure trascritte sul muro per mezzo di trasferibili, proviene da un'immagine di Giorgio Colombo del 1981.⁹⁴ In questo caso, *Earth to Earth Ashes to Ashes Dust to Dust* (1970), sembrerebbe trasferita con *stencil* piuttosto che dipinta sulla parete, anche in considerazione del fatto che è attraverso questo mezzo di trascrizione che l'opera è esposta sino ai nostri giorni in villa. In luogo dei Rothko, questo *memento mori* di Weiner è giustapposto ai lavori rigorosamente minimalisti di Alan Charlton (Fig. 30), accogliendo il visitatore all'ingresso della scala principale.⁹⁵

L'aspetto che l'installazione di Panza evidenzia è la componente oggettuale delle dichiarazioni di Weiner in relazione al contesto in cui sono immesse. Il trasferimento sul muro attribuisce alla frase la possibilità di una riflessione sul senso attraverso il processo visivo. In questa congiunta pratica artistica, il collezionista interpretò visivamente le intenzioni dell'artista, in quanto per Weiner la parola riveste, anche nella pratica odierna, una connotazione oggettuale. Non si tratta né di frammenti di frasi né di elementi referenti qualcos'altro, quanto di conclusioni logiche e proposizioni linguistiche, formulate di sovente al participio passato.⁹⁶ Infatti, secondo l'artista: «Art is and must be an empirical reality concerned with the relationships of human beings to objects and objects in relation to human beings.»⁹⁷ Da questo assunto si comprende anche la dichiarata incomprendimento da parte di

⁹⁴ La fotografia attesta, inoltre, l'avvenuto trasferimento del gruppo dei Rothko, insieme alle altre opere del nucleo confluito al MOCA, nel deposito in Svizzera in vista della realizzazione del museo di Mönchengladbach.

⁹⁵ Le tre opere di Charlton che facevano parte dell'allestimento sono: *90x180 inc., slit 156 in. August-November 1971*, *112x56 in., slit 100 in., March 1971* e *Outer piece 84x144 in., inner piece, May-August 1972*. Le opere dell'artista inglese sono concepite come serie e quindi richiedono un'esposizione per gruppi, connotandosi per le loro caratteristiche ambientali. Afferma Panza: «[...] è Arte Ambientale. L'evoluzione della serie, il modo di inserirla nella stanza diventa un'operazione che si avvicina alle caratteristiche dell'architettura.» *Ricordi...* cit., 166.

⁹⁶ Cfr. Lawrence Weiner in Bilgit Pelzer, *Dissociated Objects: The Statements/Sculptures of Lawrence Weiner*, "October", vol. 90 (Autumn 1999), pp. 76-108.

⁹⁷ *Section 2*, "Artforum", no. 9 (May 1982), pp. 56-71, qui p. 65.

Weiner del termine “conceptual art”, in quanto l’arte prodotta è, nel suo caso, riconducibile all’ambito empirico e realista.⁹⁸

L’interesse di Panza per questo tipo di elaborazioni intellettuali origina dal superamento della sfera rappresentativa ed evocativa attribuita alla parola scritta:

With Weiner it was the use of a word as a material. [...]. Words are taken out of reality and used as object. It is very interesting to see the meaning each word could have, but they are separated from representation. They are not literature, because in literature every word represents something. [...]. I buy Weiner’s works because I feel the words of Weiner as objects, not as speech, not as language, not as representation of an idea.⁹⁹

Dallo spazio privato dei Panza le proposizioni di Weiner furono esposte nello spazio della galleria nel 1972, quando Franco Toselli organizzò la seconda esposizione italiana dell’artista statunitense.¹⁰⁰ In quest’occasione, come in precedenza a Villa Panza, l’evidenza segnica degli *statements* assunse una valenza architettonica nel contesto dello spazio istituzionale della galleria. Con questa modalità di formulazione espressiva, Weiner avviò una produzione incentrata sulla componente architettonica e scultorea dei suoi enunciati lavorando, a partire da questo decennio, sulla riformulazione del *site-related* in relazione all’uso visivo della parola.¹⁰¹

2. 2. Dal MOCA al MART: la parola alle mostre

Questo impulso dato dal collezionista, nello spirito collaborativo dell’epoca, alla dimensione ambientale dei lavori di Weiner aveva modo di ampliarsi a partire dal progetto per un *Environmental Art Museum* (1974). Come abbiamo rilevato nel capitolo III, tale proposta di museo costituiva la prima occasione per conferire all’arte concettuale un evidente

⁹⁸ Cfr. Lawrence Weiner, in *Lawrence Weiner: Interview by Lynn Gumpert...* cit., pp. 34-52, qui p. 36.

⁹⁹ Bruce Kurtz, *Interview with Giuseppe Panza di Biumo*, “Arts Magazine”, New York, 46, n. 5 (March 1972), pp. 40-43, qui pp. 42-43.

¹⁰⁰ La prima personale italiana dell’artista si è tenuta presso la Galleria Sperone di Torino dal 3 al 10 dicembre del 1969.

¹⁰¹ Si veda: Gerti Fietzek, Gregor Stemmrigh (eds.), *Having Been Said: Writings and Interviews of Lawrence Weiner, 1968-2003*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004. Alexander Alberro et. al., *Lawrence Weiner...* cit.

respiro ambientale. In questa definizione piuttosto omnicomprensiva di Arte Ambientale, Panza includeva, oltre alle opere di Maurizio Mochetti, le ricerche sul linguaggio di Huebler, Barry, Weiner e Kosuth. Se il progetto si fosse realizzato, questo *corpus* di opere sarebbe stato installato in uno spazio privo di elementi decorativi e minimizzato in ogni dettaglio. Nel secondo progetto di museo che includeva opere concettuali, quello per villa Doria Pamphilj a Roma, la componente seriale dei lavori di Hanne Darboven si sarebbe confrontata con l'architettura barocca di Alessandro Algardi. Si tratta di due diverse concezioni espositive che, tuttavia, costituiscono dei precedenti interessanti di un approccio non univoco in fatto di presentazione dell'arte concettuale.

La prima occasione a presentarsi al collezionista per installare l'arte concettuale in uno spazio espositivo pubblico risale al 1980, quando è organizzata la mostra *Minimal + Conceptual Art* presso il Museum für Gegenwartskunst di Basilea. A rappresentare la tendenza concettuale, oltre a Sol LeWitt, Jan Dibbets e Kosuth ci sono due opere di Weiner: *Reduced* (1970) e *The Joining of France Germany and Switzerland by Rope* (1969).¹⁰² Quest'ultima è allestita in quanto la città di Basilea avrebbe potuto idealmente riunire le tre nazioni con una fune.¹⁰³ Rispetto alla dimensione contenuta dei lavori di Weiner negli spazi di Villa Panza, in questo caso il collezionista operò in direzione di una consistenza strutturale della parola attraverso la relazione con lo spazio circostante.

Eliminando ogni riferimento alla soggettività autoriale, è infatti demandata al referente/collezionista la scelta su come intervenire nell'ambiente espositivo. Panza mise in atto un processo di destabilizzazione dell'esperienza visiva e corporea dello spettatore. I caratteri tipografici, la disposizione dell'opera sulle pareti di un lungo corridoio di passaggio, enfatizzarono la molteplicità di referenze associate alla parola. Il medesimo procedimento ne sottende l'installazione presso l'Hirshhorn Museum di Washington D.C. nel 2008, nella mostra organizzata in concomitanza con l'acquisizione di opere dalla collezione.¹⁰⁴

¹⁰² *Minimal + Conceptual Art aus der Sammlung Panza*, katalog Museum für Gegenwartskunst, Basel, 9. November 1980 bis 28. Juni 1981, Basel, Kunstmuseum, 1980.

¹⁰³ *Ricordi...* cit., p. 137.

¹⁰⁴ Evelyn C. Hankins, Giuseppe Panza (eds.), *The Panza collection. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, exhibition cat. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., October 23, 2008 - January 11, 2009, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 2008.

Nel contesto delle installazioni che riguardano le opere di Weiner, si può affermare che l'artista ha operato in una duplice direzione: da una parte, ha progressivamente sottolineato l'oggettività della parola e dall'altra, trasceso l'esistenza limitata di questi oggetti tangibili. Questa duplice componente ha riguardato sia gli ambienti interni che quelli esterni, entrambi sottoposti alla contingenza della mostra, alla temporaneità dell'evento espositivo.

A Basilea, la contingenza della parola esposta era destinata a durare un anno, benché il collezionista avesse progettato, lo abbiamo visto, di impegnare le opere in un prestito a lungo termine. Un elemento di indubbio interesse nell'installazione della seconda opera di Weiner da parte di Panza è la relazione che creò con le opere circostanti. *The Joining of France Germany and Switzerland by Rope* è trascritta su una parete piuttosto estesa che culmina con due lavori del pittore minimalista Robert Mangold, posti a conclusione di questa sezione del percorso espositivo.

Il rapporto istituito tra il radicalismo visivo e operativo dell'arte concettuale e opere di altri ambiti cronologici e culturali è un aspetto che ricorre in un'altra esposizione degli anni '80: quella organizzata presso il MOCA nel 1985.¹⁰⁵ Mentre abbiamo avuto modo di analizzare le soluzioni espositive studiate dal collezionista nella relazione tra opera e spazio, in questo caso è demandato al dialogo tra le opere l'aspetto nominale della parola. Nello spazio dell'ex edificio industriale, *Temporary Contemporary*, Panza espose le opere di Espressionismo Astratto, *New Dada* e *Pop Art*.

Il reperimento dei disegni di allestimento presso il Getty Research Institute permette di ricostruire la suddivisione degli spazi e di ottenere ragguagli sulla modalità espositiva, anche in ragione del fatto che non compaiono nel catalogo della mostra né tra le riproduzioni fotografiche del museo (Tav. XIX).¹⁰⁶ Le piante di allestimento sono piuttosto fedeli all'elaborazione finale, come abbiamo potuto constatare confrontandole con le immagini fotografiche. Accanto all'unica riproduzione pubblicata del disegno di Panza sulla

¹⁰⁵ Julia Brown (ed.), *The Museum of Contemporary Art. The Panza Collection*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, February 13 – September 29, 1985, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1985.

¹⁰⁶ Getty Research Institute, *GPP*, Series V. Museums, Box 204, Folder 3: Giuseppe Panza, MOCA Installation design for Temporary Contemporary, exhibition The Panza Collection, 1985, matita su carta.

distribuzione delle opere di Oldenburg, si trova un disegno inedito che riguarda le soluzioni per la stanza numero zero.

Si tratta dell'ambiente che correla le opere di Fautrier a quelle di Rauschenberg e che, in maniera significativa, Panza utilizzò per esporre il lavoro di Robert Barry (Fig. 31). Il testo/opera dell'artista *It Is Wholly Indeterminate. It Has No Specific Traits. It Is Entirely Ineffable. It Is Never Seen. It Is Not Accessible* (1970) è trasferito direttamente sulla parete bianca. La soluzione grafica, comprensiva dei caratteri tipografici, studiata da Panza per trasmettere l'opera tiene conto soprattutto dell'interstizio tra una frase e la successiva con la finalità di conferire una pausa visiva ai singoli enunciati. La correlazione con l'ambiente di Fautrier è ulteriormente stabilita con la seconda opera di Barry esposta: *It Can Only Be Known as Something Else* (1969).

L'introduzione delle opere concettuali di Barry nel percorso espositivo della mostra può essere ricondotta da una parte, alle caratteristiche specifiche del suo lavoro e dall'altra, alla relazione che Panza intende istituire tra le opere della collezione. Come abbiamo più volte evidenziato in questo lavoro, l'idea di conferire un'immagine unitaria alla raccolta rimane una costante che percorre anche la professionalità curatoriale del collezionista. Si tratta infatti, di una componente che si riscontra, a titolo esemplificativo, nei riguardi della terza collezione. La medesima istituzione statunitense infatti, ospitò nel 1999 una mostra che ripercorse i due segmenti principali della collezione: l'acquisizione del 1984 e la donazione delle opere più recenti avvenuta nel 1994.¹⁰⁷

I due interventi dell'artista sono da intendersi, a giudicare dallo stesso allestimento, come elementi di riflessione integrati al percorso espositivo. Panza creò degli spazi di "decompressione" nell'esperienza dell'arte, volti a indurre lo spettatore a confrontare ricerche artistiche disparate, a trovare connessioni oppure profonde diversità. Nella sua concezione storica della fruizione museale persistono degli elementi ricorrenti, primo fra tutti il potere evocativo della parola. A differenza di Weiner, per il quale la portata oggettiva della parola non rimandava ad altro che a se stessa, Barry opera in direzione di una

¹⁰⁷ Panza: *The Legacy of a Collector. The Panza di Biumo Collection at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, December 12, 1999 - April 30, 2000, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999.

dematerializzazione dell'immagine.¹⁰⁸ Inoltre, le sue frasi non rimandano ad azioni quanto a idee generiche, non designano un ragionamento logico quanto la frammentazione del processo mnemonico.

Nel complesso della sua produzione, Barry si misura ed esplora la qualità intangibile dell'arte pur nella diversità dei materiali impiegati. L'artista si confronta con elementi immateriali quanto effimeri e impercettibili, attraverso le proiezioni di singole parole oppure mediante l'uso del mezzo fotografico, impiegato per creare *patterns* invisibili.¹⁰⁹ Il vuoto è, inoltre, una componente primaria delle sue investigazioni, afferma infatti: «Nothing seems to me the most potent thing in the world.»¹¹⁰

L'aspetto fenomenico del lavoro di Barry, il quale impiega la luce principalmente nelle *slide-projections*, interessa il collezionista che lo qualifica come «l'artista che tenta di definire l'ignoto.»¹¹¹ Accanto a questa connotazione, Panza individua nel suo operare artistico la portata visiva della parola. Infatti, la raccolta di opere di Barry non è soltanto incentrata sui lavori degli anni '60 e '70, bensì comprende la produzione degli anni '80. Questa si caratterizza per l'esecuzione di disegni progettuali con parole disposte a cerchio da trasferirsi su muro secondo le dimensioni dell'ambiente. Le frasi, risalenti alla metà degli anni '80, sono perlopiù frammentarie oppure staccate da uno specifico discorso e, rispetto alla produzione precedente, enfatizzano l'uso del colore rosso su sfondo blu.

Tale produzione più recente è esposta da Panza alla mostra "Conceptual Art" tenutasi al Mart di Rovereto nel 2010.¹¹² Si tratta di una mostra postuma, in quanto il collezionista

¹⁰⁸ Questa componente del lavoro di Barry è stata analizzata da: Alexander Alberro, *Arte Concettuale e strategie...* cit., pp. 95-110. Lo stesso Panza colloca il lavoro dell'artista nella dimensione dell'immateriale, ne dà questa interpretazione, *Ricordi...* cit., p. 139.

¹⁰⁹ Ad esempio, la serie *Inert Gas* del 1969 prevedeva il rilascio di gas nel Mohave Desert californiano. In questa occasione Barry scattò delle fotografie a documentazione dell'evento ma che non restituirono alcuna immagine: Robert Barry in Alexander Alberro, Patricia Norvell, *Recording...* cit., p. 91.

¹¹⁰ Robert Barry in Ann Goldstein, Anne Rorimer (eds.), *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, October 15, 1995 - February 4, 1996, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1995, p. 70.

¹¹¹ *Ricordi...* cit., p. 138.

¹¹² Gabriella Belli, Richard Koshalek (a cura di), *Conceptual Art. The Panza Collection*, cat. mostra Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 25 settembre 2010 - 27 febbraio 2011, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2010. In quest'occasione sono state esposte insieme al gruppo di opere degli anni '70, tra le quali *It Is Wholly Indeterminate.. It Has No Specific Traits* (1970).

l'aveva ideata a partire dal 2008, senza tuttavia riuscire a vederla installata. La direttrice del museo Gabriella Belli ha lavorato a stretto contatto con Panza e, a seguito della sua scomparsa, ha eseguito le indicazioni progettuali appositamente concepite per lo spazio espositivo.¹¹³

Insieme ai concettuali, l'esposizione ha presentato lavori di Robert Irwin, di David Tremlett e la fotografia di Franco Vimercati. Al di là della rosa dei nomi che prevede, come di consueto, il superamento delle definizioni canonicamente attribuite dalla critica, la mostra è stata interessante soprattutto a livello progettuale. Il collezionista, in qualità di curatore, concepì e organizzò non soltanto gli spazi, l'allestimento e la selezione delle opere, ma intervenne nel percorso espositivo con frasi di sua ideazione.¹¹⁴ Ciò che, in effetti, non si evince dal catalogo è la relazione visiva che Panza istituì tra le sue parole e quelle degli artisti. I disegni di allestimento, al contrario, dimostrano come le frasi del collezionista siano state concepite per introdurre la sala di ciascun artista. Si tratta di brevi enunciati che nella modalità di formulazione hanno un'evidente attinenza con le frasi degli stessi concettuali, benché emblematiche di una personale reinterpretazione delle ricerche artistiche, in direzione del processo di co-autorialità principiato alla fine degli anni '60.

Il passaggio verso la materializzazione dell'arte concettuale appare come uno degli elementi più significativi del progetto, insieme alla ricerca di soluzioni espositive specifiche per questo tipo di produzione artistica. Il collezionista ideò una serie di pause nel percorso, caratterizzato dal prevalente colore bianco delle pareti. Le opere di Hamish Fulton, di Robert Barry e Lawrence Weiner (Fig. 32) sono trascritte sulle pareti a dimensione colossale, specialmente nel caso di Weiner, le cui frasi si estendono dal pavimento al soffitto. L'effetto e l'impatto visivo risultano gli elementi prevalenti dell'esposizione, laddove è ricondotta all'immagine la capacità di visualizzare le idee. In tal senso, le motivazioni per

¹¹³ Panza è scomparso il 24 aprile 2010. Il lavoro è stato condotto in stretta collaborazione con l'Archivio Panza Collection. In particolare, Francesca Guicciardi ha effettuato uno studio sui precedenti progetti espositivi riguardanti l'arte concettuale elaborati dal collezionista per integrare il progetto espositivo finale. La realizzazione della mostra ha avuto pertanto questa elaborazione congiunta, la versione definitiva concepita da Panza risale al settembre 2010. I disegni sono contenuti nel Box MOS 25. Conversazione dell'autrice con Francesca Guicciardi Panza, Mendrisio, Archivio Panza Collection, 10 febbraio 2012.

¹¹⁴ Mendrisio, Archivio Panza Collection, Box MOS 25: Giuseppe Panza, Mart - Arte Concettuale - Collezione Panza, 2010, disegno di allestimento, matita su carta. Questo disegno mostra le frasi in una elaborazione precedente rispetto a quella finale.

un'esposizione siffatta sono riconducibili all'interpretazione dell'arte concettuale come manifestazione dell'idea e del pensiero attraverso l'immagine.¹¹⁵ La portata immateriale delle discussioni di Ian Wilson è ricondotta al certificato rilasciato dall'artista in merito all'avvenuta conversazione, secondo il medesimo criterio espositivo che viene impiegato nella villa di Varese.

Questa esposizione, nell'innescare un processo di materializzazione dell'idea nello spazio espositivo, esemplifica le evoluzioni storiche in fatto di *display* che si sono susseguite in ambito concettuale. Si tratta di una storia passibile di futuri approfondimenti, in quanto legata al radicalismo della proposta creativa e operativa di quegli anni. Tuttavia, è interessante notare come, nel contesto delle esposizioni "storiche" sul concettuale e di ambito museale, la mostra ben esemplifica l'ambiguità del concetto di autorialità nel processo di co-responsabilità nella creazione dell'opera, in questo caso demandata al collezionista in qualità di curatore.

Da questo punto di vista, l'esposizione *Information* tenutasi al MoMA di New York nel 1970, contribuì a ridefinire la relazione tra lo spazio dell'esposizione e l'operatività degli artisti. Questa storica mostra curata da Kynaston Mc Shine fu concepita come una collaborazione, attraverso l'invio di proposte, tra curatore, artisti e critici.¹¹⁶ Nel processo di partecipazione innescato dall'operatività artistica del momento, lo spazio neutrale del museo era finalizzato a lasciare all'artista la possibilità di intervenire direttamente nel luogo espositivo: «The gallery became a vast, white, seemingly neutral container for the artist-directed installations.»¹¹⁷ Inoltre, molte delle opere, tra cui quella di Hans Haacke *MoMA Poll*, innescavano un effettivo processo collaborativo con il visitatore, nell'idea di un' "appropriazione" condivisa del dominio istituzionale.

¹¹⁵ Si veda il regesto per la frase apposta al disegno di allestimento in cui Panza dà una definizione dell'arte concettuale.

¹¹⁶ Nel progetto il museo richiese a 150 artisti l'invio di proposte. Robert Barry espose uno *statement* che descriveva un evento avvenuto il 4 marzo del 1969, quando venne rilasciato nell'atmosfera un litro di argon. In quest'occasione, Lucy Lippard presentò quello che usava definire "Conceptual Criticism" ovvero sia un contributo critico anticonvenzionale che prevedeva testi degli artisti organizzati in ordine alfabetico. Kynaston L. McShine (ed.), *Information*, exhibition cat. The Museum of Modern Art, New York, July 2 - September 20, 1970, New York, The Museum of Modern Art, 1970.

¹¹⁷ Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998. p. 271.

IV. 3. L'AMBIENTE IN ESPOSIZIONE

No idealistic image - no more likenesses of reality - no more things - all that we have come to know and love is lost - we are in a desert - before us stands a black square on a white ground - but here in this desert - feeling is the decisive factor.¹¹⁸

Robert Irwin, parafrasando Kazimir Malevich, raffigura il «point of infinity»: il processo di rarefazione cui è sottoposto l'intervento artistico nella dimensione ambientale.¹¹⁹ L'assenza di verosimiglianza con la realtà conduce gli artisti californiani del *Light and Space* ad indagare la mutevolezza e l'aspetto ingannevole delle percezioni. L'interesse di Giuseppe Panza per questa ricerca artistica lo portò ad assemblare dalla fine degli anni '60, progetti, disegni su carta e opere e ad includere gli artisti nella sua definizione di Arte Ambientale.¹²⁰ Inoltre, a partire dalla proposta per un *Environmental Art Museum* (1974), Panza svolse un ruolo curatoriale rispetto ai progetti per musei e allestimenti in cui gli artisti sono invitati a intervenire.

In particolare, James Turrell e Robert Irwin furono inclusi nei piani per il Castello di Rivoli e la Venaria Reale. Con la commissione a questi due artisti e a Maria Nordman degli ambienti per villa Panza, dal 1973, il collezionista intese conferire una dimensione permanente alle esperienze avute a Los Angeles visitando gli studi degli artisti. Nelle intenzioni di Panza al movimento *Light and Space* si sarebbe dovuto dedicare un intero

¹¹⁸ Robert Irwin, *Notes Toward a Conditional Art*, introduced and edited by Matthew Simms, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2011, pp. 311-312.

¹¹⁹ L'artista individua, secondo la sua stessa definizione, tale passaggio nella retrospettiva del Whitney Museum del 1977 in cui elimina qualunque elemento oggettuale: Lawrence Weschler, *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: Over Thirty Years of Conversations with Robert Irwin*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 181.

¹²⁰ Giuseppe Panza, *L'Arte Ambientale*, in Flavio Caroli (a cura di), *Europa America. L'astrazione determinata, 1960-1976*, cat. mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Bologna, maggio - settembre 1976, Casalecchio di Reno, Grafis, 1976, pp. 155-159.

museo e un centro di studi ad esso annesso, come emerge dal progetto elaborato alla metà degli anni '80 e reperito tra le carte del collezionista.

Il dualismo tra permanenza e contingenza di queste espressioni artistiche è testimoniato attraverso il carteggio con Robert Irwin che, come vedremo, sollecitò Panza a una attenta riflessione sulle modalità con cui rendere permanente l'elemento effimero delle opere senza alterarne il senso originario.

3. 1. *Impermanence* nell'arte fenomenica

Le condizioni per il passaggio dall'arte oggettuale a quella fenomenica sono poste nelle evoluzioni artistiche della metà degli anni '60. Nel Minimalismo, la relazione tra opera, spettatore e spazio circostante determina il sovvertimento dei precedenti canoni ottico-visivi nell'approccio all'arte,¹²¹ in favore della componente intuitiva e percettiva. Ciononostante, Judd ribadiva, con gli *Specific Objects*, la materialità dell'oggetto modulare pur privandolo della convenzionale nozione di scultura.

Negli stessi anni, le ricerche condotte nella costa ovest degli Stati Uniti s'indirizzavano verso le componenti immateriali della percezione visiva. Tra il 1963 e il 1965, Robert Irwin procedeva a una serie di esperimenti pittorici, elaborati nella serie dei *Dot Paintings*, che lo condussero a investigare il processo visivo attraverso l'impiego di *patterns* di puro pigmento che, percepiti a distanza, restituivano una tela completamente bianca. L'abbandono della pittura su tela, dal 1968, impresso una svolta significativa al lavoro dell'artista californiano che si dedicò, nei due anni seguenti, alla produzione di strutture circolari e ricurve in alluminio e acrilico, i *Discs*, in cui il dubbio percettivo è innescato dai fenomeni della rifrazione e della dissolvenza.

Panza iniziò a collezionare le opere dell'artista, a partire proprio dai *Discs*, alla fine degli anni '60. Nel 1968, in occasione della personale alla Pace Gallery di New York, conobbe Irwin che lo introdusse al gruppo di artisti californiani ricondotti dalla critica

¹²¹ Si pensi, in particolare, al superamento dell'approccio formalista di Clement Greenberg. Si veda l'antologia curata e introdotta da Caroline Jones: *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

statunitense negli anni '70 al movimento *Light and Space*: James Turrell, Eric Orr, Douglas Wheeler e Maria Nordman, la quale tuttavia non si è mai riconosciuta nella definizione.¹²² Oltre a questi artisti, la denominazione critica ha incluso l'opera di Larry Bell, De Wain Valentine e Peter Alexander che operavano negli stessi anni a Los Angeles. Per quanto riguarda la terminologia impiegata per designare tali creazioni, si può affermare che le sue evoluzioni ripercorrono la relazione paratattica con l'effimero.

Sebbene *Light and Space* contribuisca a definire storicamente la situazione artistica californiana, le successive definizioni di *Perceptual Art* e *Phenomenal Art* risultano maggiormente efficaci nell'indicare il complesso dei fenomeni investigati e la diversità degli approcci artistici.¹²³ Infatti, le due componenti di luce e spazio, benché in taluni casi prevalenti, si accompagnano a una ricerca puntuale e continuativa sui materiali e le nuove tecnologie.

Il lavoro di Larry Bell è, da questo punto di vista, piuttosto emblematico della relazione istituita da molti di questi artisti con l'industria aerospaziale. Nei cubi di cristallo che produsse dalla seconda metà degli anni '60, l'artista ha progressivamente impiegato e perfezionato una tecnica di vaporizzazione del vetro con sostanze metalliche che gli hanno consentito di ottenere effetti ottici e percettivi piuttosto complessi.¹²⁴ Questo utilizzo di nuovi materiali messi a disposizione dall'industria, caratteristico dell'ambiente culturale di Los Angeles, lo indussero a partecipare al programma del LACMA *Art and Technology* al quale presero parte sia Turrell che Irwin. Benché il suo contributo al programma non produsse alcun oggetto artistico, Bell lavorò per breve tempo con gli ingegneri della Rand Corporation

¹²² Per questo aspetto si rimanda al capitolo II di questo lavoro.

¹²³ La questione terminologica è stata approfondita dai recenti studi che hanno evidenziato i limiti della definizione ma anche la sua connotazione storica: Donna Conwell, Glenn Phillips, *Duration Piece: Rethinking Sculpture in Los Angeles*, in Rebecca Peabody, Andrew Perchuk, Glenn Phillips, Rani Singh (eds.), *Pacific Standard Time. Los Angeles Art 1945-1980*, exhibition cat. different venues, October 1, 2011 - February 5, 2012, Los Angeles, The Getty Research Institute and the J. Paul Getty Museum, 2011, pp. 186-230.

¹²⁴ Come evidenzia precocemente Douglas Davis, *Art and Technology - The New Combine*, "Art in America", 56, no. 1 (January - February 1968), pp. 25-34.

con l'intenzione di far convergere i suoi interessi per la psicologia percettiva con i prodotti tecnologici dell'industria.¹²⁵

Allievo di Irwin, Bell, a differenza di quest'ultimo, non produsse mai ambienti architettonicamente strutturati, ma intervenne nella dimensione ambientale, alla metà degli anni '70, con lavori di grandi dimensioni in cui l'utilizzo di pellicole metalliche iridescenti creavano trasparenze ed effetti visivi dematerializzanti. Tali qualità del suo lavoro, indussero Panza ad acquistare il primo *Light Brown Box* (1968) dalla galleria Sonnabend di Parigi che dedicò una personale all'artista. Ad interessarlo al lavoro di Bell fu principalmente la qualità immateriale dei suoi cubi di cristallo¹²⁶ che emerge dalla relazione istituita con la luce e dal rapporto tra interno ed esterno dell'opera.

Mentre artisti come Larry Bell lavorano sul processo di trasformazione dei materiali, mediante procedimenti tecnici altamente specializzati, James Turrell iniziò a intervenire, sin dal principio della sua produzione, sulla struttura architettonica degli ambienti con una finalità luministico-strutturale. A differenza di Irwin, che giunse progressivamente a un processo di riduzione fenomenica a partire dalla pittura, James Turrell lavorò da subito sul concetto d'immaterialità.¹²⁷ Questo principio venne analizzato con la serie *Afrum* (dal 1966), in cui la proiezione di cubi nello spazio espositivo crea un'illusione visivo-percettiva derivata dall'incertezza di esperire una forma geometrica introflessa oppure proiettata verso l'esterno.

Con l'acquisto di un esemplare di questa serie ha inizio il coinvolgimento di Panza nella produzione ambientale dell'artista, a seguito dell'impressione suscitata dai lavori eseguiti al Mendota Hotel di Santa Monica e, in particolare, dai *Mendota Stoppages* in cui Turrell praticò piccoli fori che lasciassero penetrare la luce nel buio della stanza. Come afferma

¹²⁵ Maurice Tuchman (ed.), *A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1971.

¹²⁶ Si veda: *Oral history interview with Giuseppe Panza, 1985 Apr. 2-4, Archives of American Art, Smithsonian Institution*: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-giuseppe-panza-12827>

¹²⁷ In merito all'analisi dei primi lavori contestualizzati all'intera produzione dell'artista, si rimanda alla recente retrospettiva: Michael Govan, Christine Y. Kim (eds.), *James Turrell: A Retrospective*, exhibition cat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, May 26, 2013-April 6, 2014; The Israel Museum, Jerusalem, June 1 - October 18 2014; National Gallery of Australia, Canberra, December 12, 2014 - April 6, 2015; with concurrent exhibitions at the Museum of Fine Arts, Houston, June 9-September 22, 2013, and the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, June 21-September 25, 2013, Los Angeles, Munich and New York, Lacma DelMonico Books, 2013.

l'artista, infatti, la luce crea uno spazio architettonico e le sue potenzialità strutturali possono essere pienamente esperite nello spazio interno piuttosto che all'esterno.¹²⁸

La valenza immateriale della luce si unisce, in questo caso, alla sua capacità di costruire spazi. Inoltre, l'effetto fenomenico-percettivo è ottenuto mediante processi altamente materiali: la costruzione e la decostruzione di appositi ambienti per favorire la relazione con gli elementi naturali, come indicano gli *Skyspace* e *Virga* (1976) realizzati nei rustici di villa Panza.

A seguito della serie *Discs* ebbe inizio per Irwin la produzione di lavori *site-conditioned* in cui si inserisce il gruppo di ambienti realizzati a Biumo. Questo passaggio alla dimensione ambientale con interventi nello spazio espositivo caratterizzò il contributo di Irwin a quella che può essere considerata la prima mostra del movimento Light and Space "Transparency, Reflection, Light, Space: Four Artists" del 1971 presso il museo dell'università UCLA di Los Angeles.¹²⁹ L'esposizione fu preceduta dalla personale presso il MoMA di New York del 1970 in cui l'artista presentò, in uno spazio piuttosto secondario del museo, *Fractured Light - Partial Scrim Ceiling - Eye-Level Wire* (Fig. 34) che può considerarsi tra i suoi primi *Scrim Pieces*. Con questi due interventi Irwin mise a frutto le sperimentazioni sul processo di riduzione e di introspezione sensoriale che aveva caratterizzato la sua partecipazione ad *Art and Technology*.

L'assenza di concreti riferimenti visivi in questi ambienti di Irwin mostrano un'attenzione per le ricerche sull'immaterialità condotte da Yves Klein, che giunsero a un radicale riduzionismo con *Le Vide* presso la galleria di Iris Clert di Parigi nel 1958. Klein "rappresentò" l'immateriale attraverso il vuoto con un procedimento che potremmo definire tautologico in quanto, riferendosi alle sue tele monocromatiche, dipinse le pareti con una sensibilità pittorica.¹³⁰

¹²⁸ Turrell si è soffermato su questo aspetto nella recente intervista: *Guggenheim Conversations with Contemporary Artists: James Turrell with Michael Govan*, video, Youtube, Guggenheim Museum, July 12, 2013: <http://www.youtube.com/watch?v=ox00pFnKS7g> (ultimo accesso agosto 2013).

¹²⁹ Gli artisti che esposero in quella occasione sono stati: Peter Alexander, Larry Bell e Craig Kauffman.

¹³⁰ Il titolo per esteso della mostra di Klein era *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*. Per una disamina sull'immateriale in Klein si rimanda a: Denys Riout, *Yves Klein: Expressing the Immaterial*, Paris, Éditions Dilecta, 2010.

Per quanto debitorici a questo tipo di ricerca artistica, le elaborazioni ambientali di Irwin, ma anche quelle di Michael Asher, procedono in direzione di un pragmatismo fenomenico e dunque, non rimandano ad altro se non a sé stesse:

Klein sought a powerful reverie, as in the rooms described by Bachelard [...]. What was startling about Irwin's and Asher's rooms was not their reverie or projection of the infinite but their finite clarity. They were not cloaked in mysticism. They were naked. They made you notice and want to question everything about them as structures. [...]. The light of these rooms was a natural fact, neither overtly dramatic nor spiritual.¹³¹

La condizione fenomenica sperimentata da Irwin procede di pari passo con i suoi interessi per l'estetica fenomenologica di Maurice Merleau-Ponty e di Husserl, che emerge non soltanto nel *corpus* dei suoi scritti, ma anche nell'attività di docente che lo ha visto a lungo impegnato in conferenze sulla psicologia percettiva.¹³² Da queste speculazioni filosofiche deriva la definizione del concetto di "impermanent", quale sinonimo di "ephemeral", che concerne le sue indagini evidentemente improntate al pensiero post-strutturalista:

Seeing concepts as propositions, open posture for change. Flexible, allowing for the dynamics of change. Questions over answers - process over product - allowing our assumptions of meaning to exist equally in transient and momentary acts - inclusion of phenomena.¹³³

Le medesime dinamiche del cambiamento menzionate in questo passaggio determinano il rapporto dello spettatore con l'opera-ambiente in quanto fondato sul "dubbio percettivo" e sulle mutabili condizioni dell'esperienza. Tale indirizzo di ricerca era stato approfondito nella relazione tra arte e scienza alla base del programma *Art and Technology*. A voler valutare le

¹³¹ Michael Auping, *Stealth Architecture: The Rooms of Light and Space*, in Robin Clark (ed.), *Phenomenal, California Light, Space, Surface*, exhibition cat. Museum of Contemporary Art, La Jolla and San Diego, September 25, 2011 - January 22, 2012, Berkeley and San Diego, University of California Press; Museum of Contemporary Art, 2011, pp. 80-104, qui p. 88.

¹³² Gran parte dei testi per conferenze e seminari sono pubblicati in: Robert Irwin, *Notes Toward...* cit. In questi testi, i riferimenti filosofici ricorrenti sono Merleau-Ponty e Husserl, come è stato analizzato da Matthew Sims, *Introduction: Irwin's Writing*, ivi, pp. 1-19.

¹³³ Robert Irwin, *Lecture Notes*, ivi, pp. 61-66, qui p. 64.

conseguenze di questa iniziativa sul lavoro di Irwin, ma anche su quello di Turrell, si comprende come la sperimentazione scientifico-percettiva, effettuata in quell'occasione, non sia stata il mezzo attraverso il quale giungere a una riconfigurazione del linguaggio artistico, quanto una delle sue possibili applicazioni in ambito fenomenico.

In merito a questo aspetto, le considerazioni di Edward C. Wortz, lo psicologo della percezione che lavorò con entrambi, risultano illuminanti. Intervistato da Douglas Davis in merito alla relazione tra il lavoro dei due artisti e la percezione, lo scienziato della NASA asserì:

More than the work, I see a relationship in their general philosophy with perception per se. In their general attitude and perception of life. That's one of the conceptual problems in the project.¹³⁴

Questa attitudine generale alla percezione implica la creazione di un'opera potenzialmente infinita, non soltanto in ragione dei continui mutamenti delle condizioni atmosferiche e sensoriali che provoca in colui che la esperisce, ma anche per la continuità di tale esperienza al di fuori dello spazio espositivo. Tale caratteristica, come evidenzia Dawna Schuld, resta a tutt'oggi una delle componenti precipue dell'arte fenomenica:

We are left to consider the work in terms of the dynamics of perceptual engagement. [...] we take the work with us: our heightened senses, now attuned to the subtleties of the conscious fringe, encounter a more vivid world than the one we left behind.¹³⁵

3. 2. Dal *Light and Space Museum a Venice/Venezia*

La ricchezza e la complessità delle accezioni di effimero che emergono nell'arte fenomenica inducono a riflettere sul suo opposto, la permanenza, intesa come possibilità di tramandare questo patrimonio conoscitivo alla posterità. Queste ricerche, sia nei loro sviluppi

¹³⁴ James Turrell/Robert Irwin/Edward Wortz: *The Invisible Project*, in Douglas Davis, *Art and the Future: A History/Prophecy of the Collaboration Between Science, Technology, and Art*, New York, Praeger, 1973, s.p.

¹³⁵ *Practically Nothing: Light, Space, and the Pragmatics of Phenomenology*, in Robin Clark (ed.), *Phenomenal... cit.*, pp. 105-122, qui p. 121.

propriamente artistici che tecnici e tecnologici, costituiscono nel loro insieme una storia dell'esperienza nelle sue relazioni con la ricerca scientifica e sottoposta ai cambiamenti della facoltà percettiva.¹³⁶ Gli elementi di congiunzione tra differenti ambiti disciplinari che animarono la collaborazione tra Irwin, Turrell e Wortz durante il programma del LACMA, furono riproposti a distanza di un decennio da Giuseppe Panza nel tentativo di costituire un museo dell'esperienza effimera.

Scrivendo a Robert Irwin nel settembre del 1987 Panza affrontava infatti, la questione di un museo per l'arte della percezione (Tav. XX).¹³⁷ In quel momento i progetti di allestimento di Panza erano principalmente rivolti all'esposizione dell'arte Minimal, con la mostra che inaugurerà nel marzo dell'anno seguente e le esposizioni in Francia. I progetti per un Museo dell'Arte Ambientale si erano principalmente concentrati tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 con la riconversione delle residenze medicee di Poggio a Caiano in un museo completamente dedicato all'arte del sud della California.

Nella missiva all'artista, Panza riproponeva la questione invitandolo a inviargli progetti per ambienti che avrebbero potuto essere realizzati in uno spazio espositivo adeguato. Sebbene il collezionista non menzionava alcun progetto di museo nello specifico, portava al centro del problema la resistenza dei musei a realizzare opere appositamente concepite. Il fine di Panza era, al contrario, proporre soluzioni permanenti e soprattutto fare in modo che l'artista lasciasse indicazioni precise su come realizzare i lavori.

Si tratta, come abbiamo argomentato anche per l'arte Minimal, di un tema ricorrente della sua progettualità, volta a determinare in maniera definitiva e precisa le indicazioni dell'artista, a poter dunque lavorare anche senza la sua assistenza in futuro. Irwin tuttavia lavorava secondo la nozione di *site-generated*, come abbiamo più volte menzionato, e questo specifico aspetto costituisce un problema per il collezionista che intende riflettere sulla

¹³⁶ Cfr. Ivi, p. 108, l'autrice sottolinea la recente unione disciplinare di fenomenologia e pragmatismo nella neurofenomenologia.

¹³⁷ Getty Research Institute, *GPP.*, Series II. A. Artists, Box 115, Folder 2: Lettera di Giuseppe Panza a Robert Irwin, settembre 1987, fotocopia.

posterità: «I am very well aware of the site specific quality of your work, but some solution must be found in order to keep for the incoming generations some example of your work.»¹³⁸

La risposta di Irwin è, in merito a questo punto, molto interessante. Da un lato, afferma la sua indipendenza rispetto alla proposta del collezionista di definire la “specificità” degli interventi indipendentemente dalle caratteristiche dei luoghi in cui sarebbero stati eseguiti. Di fronte alla prospettiva di fornire indicazioni precise sulla messa in opera dei lavori, Irwin ribadisce la natura *site-conditioned* o *site-generated* dei suoi ambienti. Dall’altro, in risposta alle sollecitazioni di Panza, l’artista solleva la questione della componente effimera dei lavori del *Light and Space* (Tav. XXI).

Irwin si chiedeva:

Dear Giuseppe I share your concern for the historical and its importance in the over-all scheme of things... Certainly something of value is lost if we cannot (in some dimension) construct a place for the phenomenal. The hard question is, how do we ‘house’ the phenomenal? How do we transform what is ephemeral into some form of permanence? That is without sacrificing what it is that is fundamental to how it informs us. Our operative mandate is: that ours is a time of transition between these two realities.¹³⁹

La complessa tematica sollevata da Irwin non si è risolta in favore di un’istituzione museale interamente dedicata alle opere del *Light and Space*, che sono tutt’oggi legate alla temporaneità dell’evento espositivo. La sua considerazione pertiene l’ambito fenomenologico di tali ricerche che vivono in una costante condizione di ambivalenza tra la componente effimera dell’esperienza e la potenziale reiterazione della medesima. Gli artisti che hanno lavorato sulla dimensione fenomenica dell’arte si sono naturalmente confrontati con l’architettura del museo, riconfigurandola oppure “esponendola” come parte del procedimento artistico. Tuttavia, si è trattato di una relazione volutamente transitoria e contingente, ma non per questo meno incisiva e radicale rispetto a un intervento permanente.

Nel 1979 Maria Nordman utilizzò il Berkeley Art Museum soltanto per la durata di un giorno, costruendo attraverso la luce proveniente dall’esterno un ambiente virtuale in cui i

¹³⁸ Ivi.

¹³⁹ Ivi: Lettera di Robert Irwin a Giuseppe Panza, 1 ottobre 1987.

visitatori si trovarono a interagire collettivamente. Due anni prima, Robert Irwin sollecitò lo spettatore a percepire lo spazio architettonico dell'edificio creato da Marcel Breuer per il Whitney Museum of American Art, apponendo uno schermo semitrasparente e una linea nera sulle pareti che, attraverso un iniziale stato di disorientamento, conduceva a un processo di conoscenza percettiva per mezzo della luce naturale.¹⁴⁰ A differenza di quanto accadeva negli anni '70, in tempi recenti si riscontra nel lavoro dell'artista un interesse per la permanenza in alcune ideazioni per spazi museali, come emerge nel suo intervento per l'ex struttura ospedaliera del complesso militare convertito in museo della Chinati Foundation.

Nonostante questi sviluppi recenti, lo scambio epistolare con Giuseppe Panza attesta una situazione di potenziale rischio, individuata nel mancato processo di musealizzazione, che poteva comportare la futura perdita di queste testimonianze artistiche. Per la verità, al collezionista premeva intervenire anche sulla situazione presente in quanto riconosceva nell'interdipendenza tra arte e scienza uno dei motivi per perseguire la strada dell'installazione permanente.

Tra il 1985 e il 1986 Panza ideò il progetto per un *Light and Space Museum* comprensivo di un *Institute for Perceptual Studies*. Questa proposta, rimasta finora inedita e reperita presso gli archivi del Getty Research Institute, testimonia il coinvolgimento di Panza nelle dinamiche espositive e museali del movimento. Riconoscendo la rilevanza storica del programma *Art and Technology*, promosso dal LACMA tra il 1967 e il 1971, il collezionista concepì il progetto in un'ideale continuità con questo significativo precedente, intendendo l'istituto annesso al museo come un centro per la diffusione di informazioni e la promozione di attività sperimentali incentrate sul rapporto tra arte della percezione e sviluppi tecnologici.¹⁴¹

Consapevole del ruolo svolto dallo studio della filosofia nello sviluppo della creatività e della conoscenza, il collezionista riteneva che l'approccio sperimentale del *Light and Space*

¹⁴⁰ Si trattò della mostra *Robert Irwin*, Whitney Museum of American Art, New York, April 15 - May 29, 1977. A distanza di oltre trent'anni, l'installazione è stata allestita quest'anno presso la stessa sede museale ed è stato ristampato il catalogo: *Robert Irwin*, exhibition cat., Whitney Museum for American Art, New York, April 15-May 28, 1977, New York, 1977.

¹⁴¹ Getty Research Institute, *GPP*, Series III. Writings, Box 165, Folder 4: Giuseppe Panza, *Light and Space Museum. Institute for Perceptual Studies*, bozza del progetto, dattiloscritta.

avrebbe contribuito a un avanzamento del processo evolucionistico dell'uomo attraverso l'unione di ambiti tradizionalmente distinti della conoscenza umana. La bozza del progetto, se considerata alla luce del precedente scritto sulla componente trascendentale dell'arte moderna, riflette tali concezioni, alle quali si unisce la preminenza conferita all'esperienza umana.¹⁴²

Al pari di quanto aveva previsto per l'*Environmental Art Museum*, la nuova struttura poteva sorgere come potenziale ampliamento di istituzioni già esistenti, oppure come nuovo edificio museale. Con il proposito di realizzare il suo piano, Panza si mise in contatto con l'artista Mark Pally e con Ari Sikora, entrambi impegnati in un'attività di pianificazione urbanistica e di Arte Pubblica a Los Angeles per conto della Community Redevelopment Agency.¹⁴³ In base a quanto emerge dalle evidenze documentarie non è stato possibile risalire alle motivazioni per le quali il museo non fu infine realizzato. Tuttavia, la proposta s'inserisce nell'attività del collezionista rivolta, sin dalle acquisizioni degli anni '70, alla diffusione delle ricerche del movimento *Light and Space* attraverso la messa in opera dei progetti su carta elaborati dagli artisti.

La collaborazione alla mostra "Venice/Venezia", curata da Germano Celant e Susan Cross, ha costituito da questo punto di vista una delle occasioni più significative per esporre il nucleo di arte fenomenica in collezione.¹⁴⁴ L'esposizione ha dato l'opportunità di realizzare, tra le diciotto opere ideate dagli artisti tra gli anni '60 e '70, l'ambiente di Maria Nordman *Untitled 1968-2000* creato per l'evento. L'artista lo ha concepito per lo spazio esterno, allestendolo in Campo S. Barnaba per due giorni e successivamente sulla terrazza del palazzo veneziano della collezione Guggenheim. Immettendo l'opera in due contesti ambientali differenti, il museo e la piazza, Nordman ha riproposto il concetto di una «inter-percezione», presente anche nelle elaborazioni degli anni '70, attraverso il quale viene

¹⁴² Getty Research Institute, *GPP*, Series III. Writings. 1956-1990, Box 163: Giuseppe Panza, *Il trascendente come componente dell'arte moderna*, testo dell'intervento al meeting di Rimini di Comunione e Liberazione, 25 agosto 1981 per la cui disamina si rimanda a capitolo II.

¹⁴³ Getty Research Institute, *GPP*, Series III. Writings, Box 165, Folder 4: Lettera di Giuseppe Panza a Mark Pally, 9 luglio 1985 e lettera a Ari Sikora dello stesso giorno.

¹⁴⁴ Germano Celant, Susan Cross (eds.), *Venice/Venezia. Arte Californiana della Collezione Panza al Museo Guggenheim*, exhibition cat. Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 2 settembre 2000 – 7 gennaio 2001, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000.

superata la condizione solitaria dell'atto percettivo.¹⁴⁵ Come ammise con Michael Auping sul finire di quel decennio, il suo lavoro «is not only about light or something as vague as space. It is about people, architecture, and landscape. The work is a situation.»¹⁴⁶

Una diversa accezione della relazione situazionale con l'architettura veniva evidenziata, nella mostra veneziana, nell'opera *Lighted Performance Box* (1969) di Bruce Nauman. In questo caso, la relazione tra spazio interno ed esterno all'opera è istituita mediante la proiezione della luce dalla colonna di alluminio, che suggerisce un rapporto performativo con la percezione dello spettatore. Benché non tradizionalmente associabile agli esiti artistici di Turrell, Irwin e Wheeler, Nauman aveva indagato, tra i '60 e i '70, il rapporto tra la luce, il corpo umano e lo spazio architettonico. Emblematico di questo processo è il *Green Light Corridor* (1970), tra i capolavori della collezione Panza confluiti al Guggenheim, che opera in direzione di un progressivo disvelamento della personale sensazione fisica dello spazio. Questa componente del lavoro di Nauman interessò profondamente il collezionista il quale, a partire dal 1968, mise insieme un nucleo di 40 opere comprendente la produzione compresa tra il 1964 e il 1980.

Accanto alle opere effettivamente realizzate, uno degli aspetti rilevanti della mostra veneziana è stato l'esposizione dei progetti su carta degli artisti,¹⁴⁷ motivata anche dalle contenute dimensioni del museo, che ha restituito il senso di una progettualità diffusa che in taluni casi include, oltre all'indagine sull'elemento fenomenico, il ricorso alla spiritualità. Il progetto per *Zero Mass* (1972-73) di Eric Orr rappresenta un'accezione dell'effimero che emerge sia dalla provvisorietà del materiale utilizzato, la carta, che dal «proto-materialismo» dell'esperienza visiva trasferita allo spettatore (Fig. 35).¹⁴⁸ Queste componenti si relazionano

¹⁴⁵ *ivi*, p. 83.

¹⁴⁶ Maria Nordman in Michael Auping, *Stealth Architecture...* cit., pp. 80-104, qui p. 89.

¹⁴⁷ È stato esposto il disegno *PSAD Synthetic Desert* (1971) di Dough Wheeler.

¹⁴⁸ La definizione si deve a Thomas Mc Evilly che ha analizzato il concetto di «proto-materialismo» nel lavoro di Orr, si veda: *Journeys In and Out of the Body: Proto-Materialism of Eric Orr*, "Images and Issues", 2 (Spring 1981), pp. 14-19.

all'interesse dell'artista per il Buddismo Zen che lo portò a concepire gli ambienti come luoghi per la meditazione.¹⁴⁹

Giuseppe Panza, nel narrare la sua esperienza di *Zero Mass* nello spazio della Cirrus Gallery di Los Angeles nel 1974, faceva riferimento proprio alla dimensione spirituale e immateriale del suo lavoro:

La stanza appariva completamente buia. Le istruzioni erano di sedersi in terra su qualche cuscino che bisognava cercare a tentoni perché il buio era totale, e aspettare. Un'attesa che sembrava molto lunga. Finalmente le tenebre incominciavano a diradarsi, qualche ombra incominciava a distinguersi, ma soltanto ombre, niente di fisico, niente di identificabile. [...]. Per caso guardai le mie mani e mi accorsi con grande sorpresa che erano diventate ombre anche loro. Era come se non fossero più mie. Ero circondato da un debole chiarore che veniva da tutte le direzioni [...] io ero diventato un'ombra. Il mio corpo non esisteva più. Era una cosa che aveva perso materialità. [...]. Ero entrato nel mondo irreali delle anime; di mio rimaneva solo la mia coscienza. L'unica entità immateriale che ci distingue da tutte le cose.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Cfr. Thomas Mc Evilly, *Negative Presences in Secret Spaces: the Art of Eric Orr*, "Artforum", 20, n. 10 (Summer 1982), pp. 58-65. L'ambiente è stato realizzato in varie occasioni espositive, tra le quali presso la galleria di Salvatore Ala a Milano nel 1975.

¹⁵⁰ *Ricordi...* cit., pp. 161-162..

CONCLUSIONE

Nel condividere con gli artisti l'esperienza conoscitiva e le dinamiche incentrate sul ruolo dello spettatore, Panza operò per ricondurre la temporalità di alcuni esiti creativi all'ambito della storia e della trasmissione alla posterità. Nel suo ruolo di collezionista e curatore, la finalità museale della collezione implicò una definizione dei criteri espositivi, delle modalità attraverso le quali si afferma l'originalità di un prodotto artistico e la sua diffusione.

Il caso della *querelle* con i minimalisti evidenzia la tensione interpretativa tra originale e rifacimento. Alcuni degli artisti considerati in questo capitolo accusavano il collezionista di realizzare opere non originali, "versioni" se non addirittura "falsi", come nel caso di Judd. In realtà Panza, nel richiedere con sollecitudine i certificati, aveva ben compreso che in una situazione di fabbricazione delegata a terzi, l'originale non era più il prodotto finito, come nella tradizionale prassi artistica, ma il progetto. La nozione di proprietà intellettuale che sancisce l'autorialità del "brevetto" e dell'idea progettuale risulta, in tutta evidenza, la sua chiave di lettura delle opere in questione. Il collezionista aveva, di conseguenza, necessità di ottenere certificati e contratti che potessero confermare l'originalità del progetto. Si tratta di una componente che determina, come abbiamo visto, non soltanto la prassi di ambito minimalista ma anche, a un diverso grado tipologico, le ricerche concettuali.

Le implicazioni di tale procedimento artistico riguardano il rapporto tra aspetto materiale e immateriale dell'opera e, al contempo, si estendono al tema del restauro e della conservazione. Come osserva Enrico Crispolti, citando il caso dei *wall drawings* di Sol LeWitt:

Se tradizionalmente l'opera d'arte costituisce l'originale da conservare ed eventualmente da restaurare, in taluni aspetti in certa misura estremi del contemporaneo si assiste ad una dissociazione fra originalità e materialità dell'opera. Se infatti la materialità ne costituisce la realizzazione repertoriale: una sorta di "recita" installativa, spesso anche di fatto delegata, l'originale è invece costituito unicamente dal progetto (cartaceo) di realizzabilità. [...]. In taluni casi la fenomenologia della consistenza materologica dell'opera non costituisce più problema

primario per un'operazione di restauro, esattamente trasponendosi l'originalità testuale dal materologico (fisico) all'ideologico (virtuale progettuale).¹⁵¹

Questi aspetti della produzione contemporanea sono al centro della *Panza Collection Initiative*, un progetto di ricerca pluriennale istituito dalla Fondazione Guggenheim di New York. La finalità dell'iniziativa è lo studio degli aspetti relativi alla conservazione e all'esposizione del nucleo di opere acquisito nel 1990-1992, attraverso un approfondimento dei singoli artisti. Avviato nel 2010, il progetto concluderà la sua prima fase nel 2013, benché non siano ancora stati diffusi gli esiti di questo segmento iniziale della ricerca che dovrebbero convogliare in un convegno di prossima organizzazione.¹⁵²

Al centro dell'indagine ci sono le problematiche relative alle opere di Donald Judd, Dan Flavin, Bruce Nauman, Robert Morris e Lawrence Weiner che richiedono, come abbiamo evidenziato in questo capitolo, uno studio approfondito sui singoli casi. Le specifiche modalità operative degli artisti sono indagate attraverso documenti d'archivio, interviste e materiali di natura legale, ma anche con l'ausilio dei tecnici che hanno fabbricato le opere nel corso del tempo. Sarà interessante verificare, in merito a quest'ultimo aspetto, se le fabbricazioni non approvate da Judd e Flavin saranno consegnate all'oblio della storia oppure, come ci si augura, considerate testimonianza preziosa di vicende che hanno riguardato il rapporto tra collezionista e artista, produzione e ideazione.

Questo patrimonio di informazioni risulterà determinante per dipanare le complesse questioni sulla permanenza dell'opera, così come in merito alla sua contingenza, e nello stabilire dei criteri d'indagine che potranno in futuro essere applicati da altri musei e istituti per la conservazione.

¹⁵¹ *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma, Donzelli Editore, 2005 (nuova edizione aggiornata, ed. orig. 1997), p. 120.

¹⁵² Come emerge dalle informazioni avute da Francesca Esmay, Conservator, Panza Collection, Guggenheim Museum, New York.

REGESTO DOCUMENTARIO

1. Documenti d'archivio

- Lettera di Lawrence Weiner a Giuseppe Panza, 15 dicembre 1970, Los Angeles, Getty Research Institute, Research Library, *Giuseppe Panza papers*, 1956-1990, Series II. A. Artists, Box 153, Folder 10. D'ora in poi: Getty Research Institute, *GPP*.

La lettera testimonia la visita dell'artista alla collezione Panza nel 1970 in occasione della quale vede trasmessi sul muro alcuni dei suoi enunciati, acquistati in precedenza dal collezionista (lo ringrazia, in particolare, per l'acquisto di *Weakened From Within* del 1970). Questa significativa testimonianza consente di assegnare una data precisa alla modalità di trasmissione degli *statements* da parte dell'artista, che scaturisce da questo processo di visualizzazione messo in atto da Panza, oltre naturalmente a fornire una datazione sul primo incontro tra i due.¹⁵³

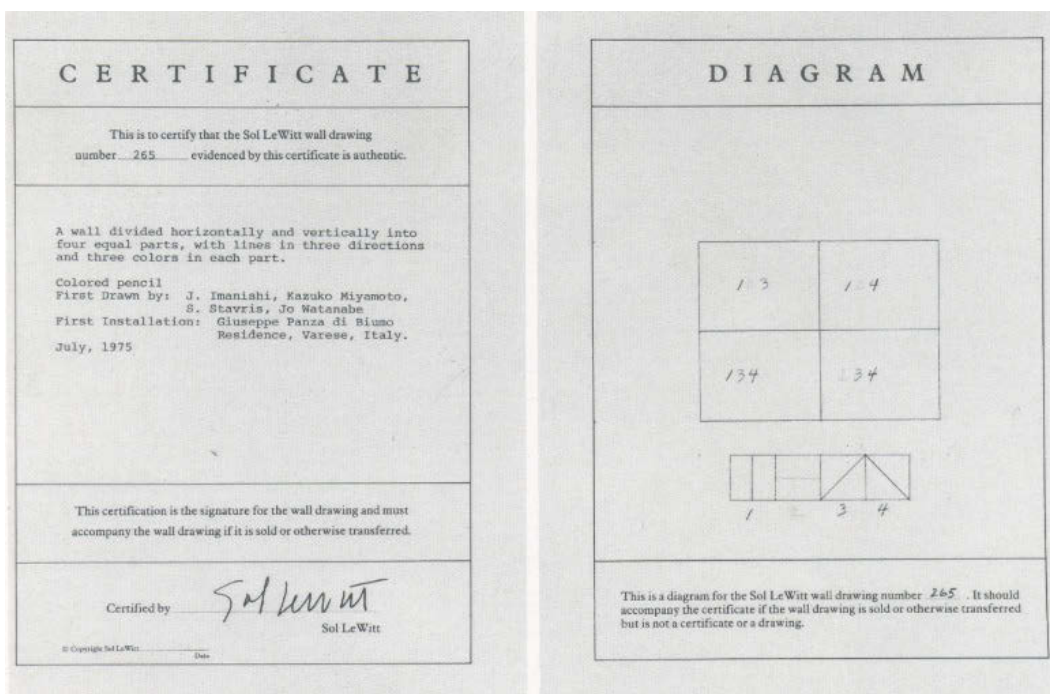
- Sol LeWitt, *Wall Drawing #40*, Certificate, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 123, Folder 5.

Il certificato esemplifica la pratica costante del collezionista di sollecitare gli artisti alla stipula del contratto redatto da Jerald Ordovery, legale della galleria Leo Castelli. In questo modo, si vedeva garantito il possesso pressoché unico dell'esemplare in quanto il contratto prevedeva che non potessero esistere più esecuzioni del medesimo lavoro contemporaneamente, eccetto che in occasione di mostre.

¹⁵³ Si veda anche il racconto dell'artista: *Lawrence Weiner: Interview by Lynn Gumpert*, in Lynn Gumpert, Ned Rifkin, Marcia Tucker (eds.), *Early Works: Lynda Benglis, Joan Brown, Luis Jimenez, Gary Stephan, Lawrence Weiner*, exhibition cat., New York, The Museum of Contemporary Art, April 3 - June 3, 1982, New York, The Museum of Contemporary Art, 1982, pp. 34-52.

- Sol LeWitt, *Wall Drawing no. 265*, Certificate and diagram, Varese July 1975.¹⁵⁴ (Tav. XVI). Fotografia di Giorgio Colombo, Milano 1986. Photo©Giorgio Colombo, Milano.

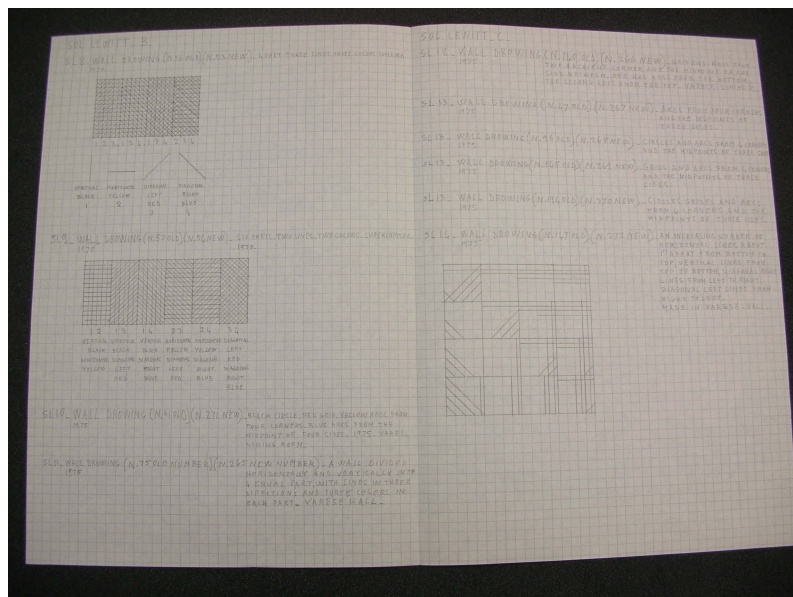
Ciascun *wall drawing* era provvisto, secondo le modalità operative dell'artista, di un certificato di autenticità contenente le specifiche del disegno (dimensioni e tecnica) e il luogo della prima installazione, a cui si univa un diagramma del lavoro. Questo specifico disegno fu eseguito nel 1975 sulla parete della galleria al primo piano di Villa Panza, occupandone quasi l'intera superficie.



¹⁵⁴ Riprodotto in: *Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza*. Intervista di Christopher Knight a Giuseppe Panza, prefazione di Richard Koshalek, Milano, Jaca Book, 1987, p. 214, foto 1/A.

- Giuseppe Panza, Disegno da *wall drawings* di Sol LeWitt, [senza data], matita su carta. Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 124, Folder 3. (Tav. XVII). Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

Panza, che negli anni '70 era tra i principali collezionisti di Sol LeWitt, avendo acquistato un numero considerevole di *wall drawings*, studia in questo disegno le possibili soluzioni esecutive nel contesto di Villa Panza.



- Lettera di James Dearing a Giuseppe Panza, 1 luglio 1980, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 119, Folder 1.

L'assistente di Donald Judd, James Dearing, scrisse a Panza questa lunga e dettagliata lettera in merito alla messa in opera a Varese di quattro sculture. In particolare, le preoccupazioni principali dell'artista riguardarono *Galvanized Iron Wall* (1974), per la cui corretta installazione vengono proposte tre possibili soluzioni.

- Lettera di Donald Judd a Giuseppe Panza, 26 novembre 1989, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 119, Folder 1.
- Lettera di Giuseppe Panza a Donald Judd, 19 dicembre 1989, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 119, Folder 1.

Questo scambio epistolare tra il collezionista e l'artista testimonia della *querelle* in corso riguardante la fabbricazione e l'esposizione di *Galvanized Iron Wall* in occasione della mostra presso la Ace Gallery di Los Angeles nel 1989. I toni fortemente polemici di Judd divennero delle vere e proprie accuse di falsificazione alle quali Panza rispose nel merito dei certificati siglati che gli davano il diritto di fabbricare le opere senza l'obbligo della sua supervisione e concluse la missiva rinnovando il suo apprezzamento per il lavoro dell'artista.¹⁵⁵

- Lettera di Giuseppe Panza a Dan Flavin, 28 marzo 1988, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 110, Folder 1.

Nel 1988 Panza installò quattordici stanze con opere di Dan Flavin all'esposizione sulla *Minimal Art* presso il Reina Sofia di Madrid.¹⁵⁶ Come testimonia la lettera, ne mise al corrente l'artista soltanto a inaugurazione avvenuta. L'installazione concepita da Panza enfatizzò la componente metafisica delle luci fluorescenti dell'artista americano nel contesto dell'edificio settecentesco, come si evince da alcuni passaggi della missiva.

¹⁵⁵ La risposta di Panza fu riprodotta da Judd nel sua requisitoria contro il collezionista pubblicata in quattro parti sulla rivista tedesca "Kunst Intern": Donald Judd, *Una Stanza per Panza, Part. III*, "Kunst Intern" (September 1990), p. 4.

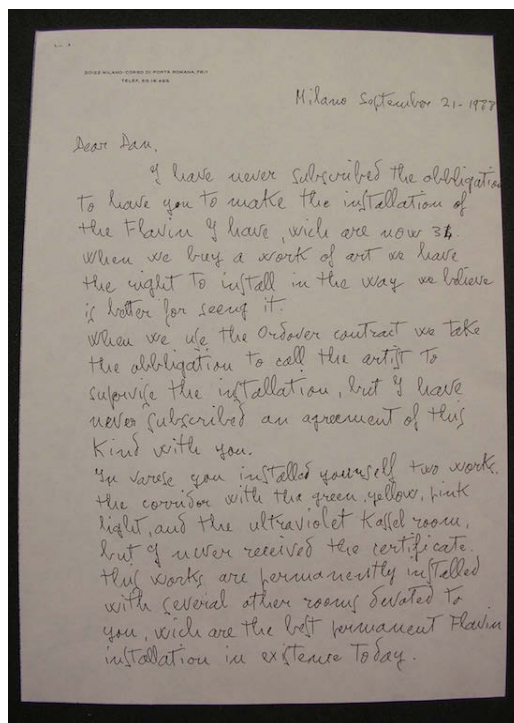
¹⁵⁶ *Arte Minimal. Collección Panza*, exhibition cat. Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 24 March - 31 December, 1988, Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, 1988.

- Lettera di Dan Flavin a Giuseppe Panza, 14 settembre 1988, dattiloscritta, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 110, Folder 1.

A qualche mese di distanza dalla mostra di Madrid, Flavin accusò Panza di ricreare e reinterpretare i suoi lavori non avendone alcun diritto legale, in quanto non aveva siglato il contratto Ordover. Nella lettera, dai toni altamente polemici, l'artista invitò Panza a distruggere le opere esposte al Reina Sofia.

- Lettera di Giuseppe Panza a Dan Flavin, 21 settembre 1988, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 110, Folder 1. (Tav. XVIII). Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

La risposta di Panza fa emergere le questioni di conflittualità con Flavin in merito al contratto Ordover. Contrariamente a quanto ritenuto dall'artista nella missiva precedente, il fatto di non aver mai siglato l'accordo lo esponeva a una situazione di vulnerabilità in merito al controllo sul proprio lavoro, rispetto a Donald Judd, come emerge dalle precisazioni di natura legale esplicitate dal collezionista.



You made yourself the red blue barrier
at MOCA in Los Angeles but I never
received the certificate.
There are seven rooms in Vande Savelle's
you, another one was temporarily used
for storage of works of art, but could be
realized if the certificate would be available.
When an installation by Flavin have
to go from wall to wall or from floor
to ceiling, must go from wall to wall,
from floor to ceiling. When we use
a beautiful historical building, we
cannot make the space shorter or the
ceiling lower, because we cannot change
an historical building, which must be
as it is by law.
I had to adjust some installations, which
are not finite works because have to go
where the wall is, and if it is some meter
away must be some meter longer.
I have obligation to give me the certificate
of the works I bought and paid.

23

It is not moral this behavior, but is also
against your interest. When you will
disappear, if the work is not in contact
hands, run bad with without certificate.
It is also important to contact Moss MOCA,
if you want to have a large space
devoted to your works, must be known
soon because, we are starting to work
on the plan.
Everybody having seen the Reina Sofia
exhibition, with the 16 rooms devoted to
Flavin, found this installation the best
we made. It is a great ~~thing~~^{thing} if you
not see it, your mind will change.
Best regards
Giuseppe Penone
When I make exhibitions of the collection in Lebanon
it is up to the institution to invite the artist to
do the installation, it is not my choice.

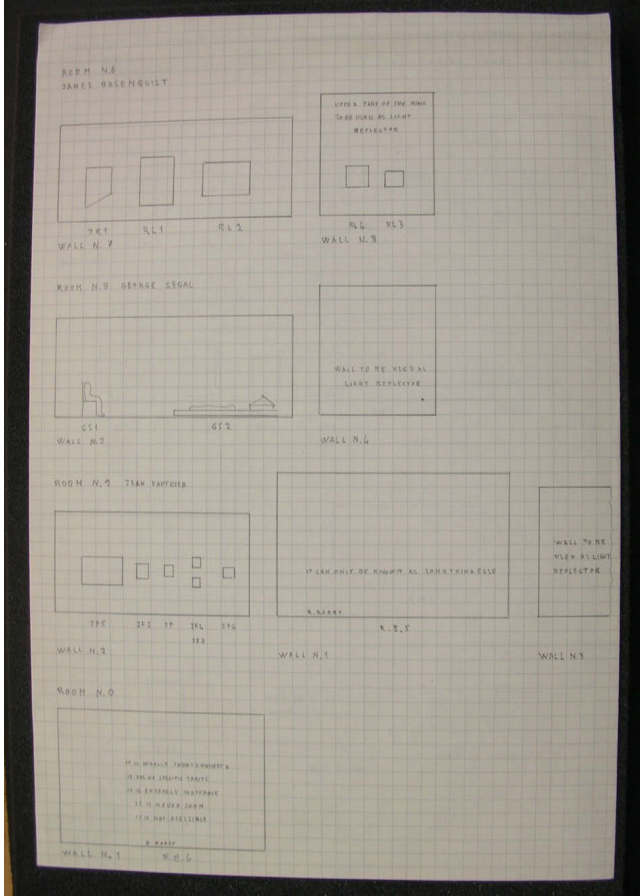
- Lettera di Dan Flavin a Tomas Llorens Serra, 16 ottobre 1988, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 110, Folder 1.
- Lettera di Carmen Giménez a Dan Flavin, 30 novembre 1988, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 110, Folder 1.

Flavin pubblicò le sue critiche all'installazione di *Untitled (to Jan e Ron Greenberg)*, eseguita personalmente da Panza in occasione della mostra al Reina Sofia, attraverso le pagine di "Art in America".¹⁵⁷ L'artista ritenne l'installazione scorretta e invitò sia Tomas Llorens, direttore del museo, che Carmen Giménez, direttore del Centro Nacional de Exposiciones, a rimuoverla dalla mostra insieme a *Greens Crossing Greens (to Piet Mondrian Who Lacked Green)*, il museo si attenne alla richiesta.

- Giuseppe Panza, MOCA Installation design for Temporary Contemporary, exhibition The Panza Collection 1985, matita su carta, Getty Research Institute, *GPP*, Series V. Museums, Box 204, Folder 3. (Tav. XIX). Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

In occasione della mostra sulla collezione, di cui Panza curò l'allestimento, furono esposte le opere di Espressionismo Astratto, *New Dada* e *Pop Art* acquisite dal museo nel 1984. Il disegno di allestimento, che rispecchia piuttosto fedelmente l'elaborazione finale, evidenzia la soluzione espositiva di inserire l'arte concettuale di Robert Barry nel percorso della mostra. Il testo/opera dell'artista *It Is Wholly Indeterminate. It Has No Specific Traits. It Is Entirely Ineffable. It Is Never Seen. It Is Not Accessible* (1970) è trasferito direttamente sulla parete bianca, così come *It Can Only Be Known as Something Else* (1969).

¹⁵⁷ Dan Flavin, *Letter to the editor*, "Art in America", 76, no. 9 (September 1988), p. 21.

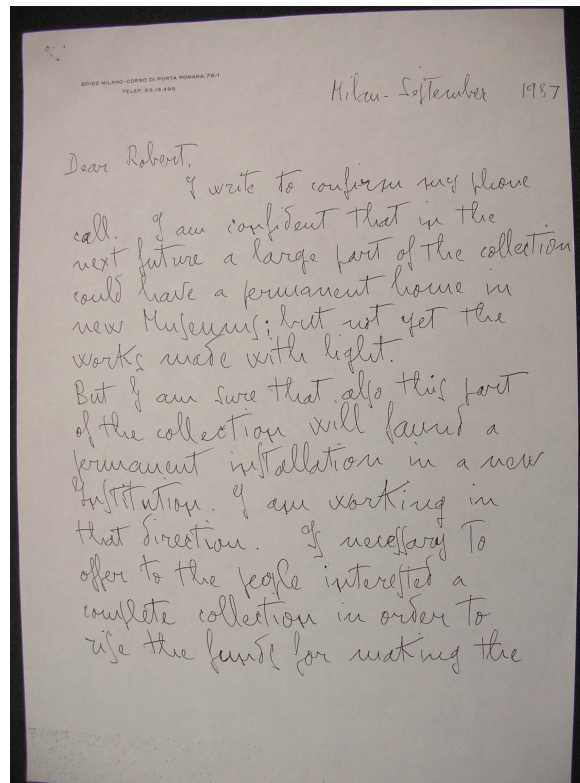


- Giuseppe Panza, *Light and Space Museum. Institute for Perceptual Studies*, bozza del progetto, dattiloscritta, Getty Research Institute, *GPP*, Series III. Writings, Box 165, Folder 4.
- Lettera di Giuseppe Panza a Mark Pally, 9 luglio 1985, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series III. Writings, Box 165, Folder 4.
- Lettera di Giuseppe Panza a Ari Sikora, 9 luglio 1985, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series III. Writings, Box 165, Folder 4.

I tre documenti si riferiscono al progetto di Panza, elaborato tra il 1985 e il 1986, di un *Light and Space Museum* comprensivo di un istituto per gli studi sulla percezione. La proposta testimonia non soltanto il coinvolgimento di Panza nelle dinamiche espositive e museali del movimento, ma la continuità storica che intendeva stabilire rispetto al programma del LACMA Art and Technology (1967-1971) che aveva dischiuso le possibilità di una fattiva collaborazione tra artisti e scienziati. Il progetto fu elaborato in collaborazione con la CRA - Community Redevelopment Agency di Los Angeles, come indicano le lettere al consulente e al responsabile della pianificazione.

- Lettera di Giuseppe Panza a Robert Irwin, settembre 1987, fotocopia, Getty Research Institute, *GPP*, Series II. A. Artists, Box 115, Folder 2. (Tav. XX). Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

Nel 1987, come emerge dalla lettera all'artista, Panza non aveva abbandonato il proposito di costituire un museo sul *Light and Space* californiano. Rilevando le difficoltà connesse all'installazione degli ambienti in maniera permanente nei musei, invitò l'artista a concepire ulteriori progetti (e a lasciare indicazioni specifiche sulla loro esecuzione) da presentare in concomitanza all'attività di *fund raising* necessaria alla realizzazione del piano.



Museum. Your works are the foundation of the program.

Museums don't want to have works which have to be made by the artist on the site, this could be good for a temporary installation but not for a permanent acquisition for an institution which lasts to last centuries. Museums could be made only if we are confident about this goal.

For this reason is necessary to have projects by you which could be made and remade in any time, when me and you are faded away. I insist on that because I am sure that your works and your ideas do not belong to the present but at the time ever lasting. If what you made must not be forgotten, it is necessary that so you think about the possibility to realize project with enough clear specifications to give to the owner ^{the possibility} to realize your work following exactly your intention.

I am very well aware of the site specific quality of your work, but some solution must be found in order to keep for the incoming generations some example of your work.

If you try to solve this problem I will be willing to pay in cash \$100,000 for ^{more} works which have this quality.

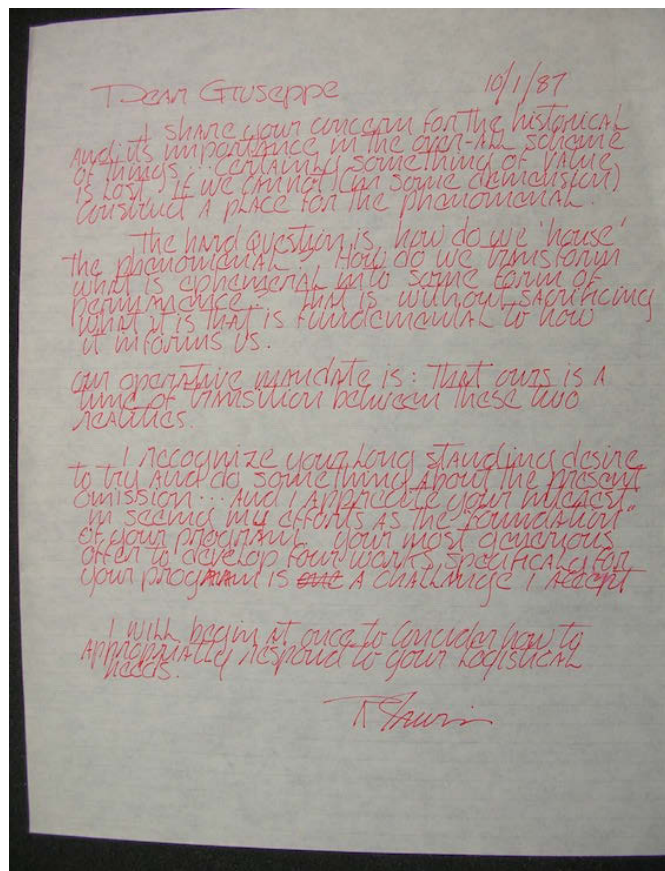
I hope that this goal will meet your interests and have material for realizing Museums with Perception, light, space.

Best regards,

Giuseppe Panza

- Lettera di Robert Irwin a Giuseppe Panza, 1 ottobre 1987, manoscritta, Getty Research Institute, GPP., Series II. A. Artists, Box 115, Folder 2. (Tav. XXI). Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (940004).

La lettera di Irwin ribadisce, con indipendenza, la natura *site-conditioned* o *site-generated* dei suoi ambienti rispetto alla prospettiva di fornire indicazioni puntuali sulla messa in opera dei lavori. Inoltre, in risposta alle sollecitazioni di Panza di costituire un museo dell'arte ambientale di Los Angeles, l'artista solleva la questione della componente effimera dei lavori del *Light and Space*.



Conclusione

La terza fase della raccolta, iniziata a partire dal 1987, costituisce l'episodio finale della parabola collezionistica di Giuseppe Panza. Ciononostante, questa parte della collezione rappresenta il principio di potenziali e future indagini da estendersi sia alle vicende storiche che l'hanno caratterizzata sia al tema dei criteri espositivi. Questo segmento della collezione è stato assemblato a seguito delle ricerche effettuate dal collezionista tra il 1976 e il 1986, nel decennio in cui interruppe gli acquisti e ammonta, insieme alle opere dei periodi antecedenti tuttora di proprietà Panza, a circa un migliaio di opere. Il nucleo comprende tre principali filoni di indagine artistica: la scultura organica, la pittura del monocromo e l'arte incentrata sulla produzione di oggetti di piccole dimensioni.

Come emerge a più riprese nei suoi scritti, tali ricerche condussero Panza a opporre un netto rifiuto alla produzione artistica del periodo Postmoderno, in particolare verso il ritorno alla pittura figurativa, alla Transavanguardia, ma anche nei riguardi della *performance*, della videoarte e delle ricerche sui sistemi multimediali. A considerare la collezione da una prospettiva storica, tale scelta appare coerente rispetto alla precedente predilezione per l'arte astratta e gli sviluppi in seno all'Arte Concettuale e al Minimalismo. Tuttavia, la congiuntura storica determina un fatto, a nostro giudizio, piuttosto interessante: il progressivo scollamento tra le scelte personali e il contesto culturale in cui sono state effettuate.¹

Rispetto ai due precedenti segmenti della collezione, le ricerche artistiche degli anni '80 e '90 sono, infatti, ancora sottoposte al vaglio critico della storia. La ricezione di questa parte della raccolta costituisce una problematica di indubbio interesse, in termini di mercato, di affermazione dei singoli autori e di acquisizioni museali. Inoltre, le premesse stabilite

¹ In merito a questo aspetto il collezionista dichiara: «Mi trovavo di fronte a una situazione completamente diversa da quella degli anni '50, '60 e '70. In quel periodo chi si occupava d'arte era violentemente ostile all'Arte Astratta. [...]. I pochi favorevoli dicevano le loro opinioni con energia, una parte della stampa dava spazio alle nuove idee. Dopo sette o otto anni le nuove idee si affermavano e il consenso si allargava i musei d'arte moderna dedicavano mostre importanti ai nuovi artisti. [...]. Vi era un'affinità ideologica tra le mie scelte e l'ambiente intellettuale della società impegnata nell'arte contemporanea. Negli anni '90 la situazione è cambiata, la maggior parte degli intellettuali non ha idee simili alle mie e può essere quindi interessante capirne le cause.» *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 198.

dall'ultima parte della collezione consentirebbero di istituire una potenziale continuità nella raccolta attraverso l'attività collezionistica degli eredi e in particolare della figlia Maria Giuseppina Caccia Dominioni.

In merito alla storia espositiva che ha caratterizzato questa sezione, si riscontrano due diverse modalità. Da una parte, come documentano le esposizioni presso il Mart di Rovereto, il Museo Cantonale di Lugano oppure la mostra temporanea presso l'Accademia Americana di Roma, le opere sono state esibite in base a una selezione di specifici nuclei collezionistici.² Dall'altra, la produzione degli anni '80 e '90 è stata inserita in mostre volte a istituire una continuità rispetto ai precedenti segmenti della raccolta.³ Tale aspetto, che abbiamo tracciato nel corso di questo lavoro, include il tema di una personale interpretazione storica delle ricerche artistiche, mentre pertiene anche l'ambito della strategia operativa del collezionista in merito all'istituzionalizzazione dell'arte. La storia espositiva della terza collezione consente di estendere il discorso alla sua eredità in fatto di criteri espositivi nello spazio di Villa Panza. Nel gennaio del 2013 è stato inaugurato il ciclo "Esplorazioni" con il proposito di rendere omaggio non soltanto alla figura di Panza ma anche ad alcuni degli artisti ormai ritenuti "storici" della collezione. La serie di mostre ha avuto inizio con Lawrence Weiner del quale si sono esposte otto opere sul linguaggio trascritte sulle pareti degli ambienti.⁴

² Si rimanda a: Gabriella Belli, Giuseppe Panza di Biumo (a cura di), *La collezione Panza di Biumo: artisti degli anni '80 e '90*, cat. mostra Palazzo delle Albere, Trento, 12 settembre – 8 dicembre 1996, Milano, Electa, 1996. Marco Francioli, Manuela Kahn-Rossi (a cura di), *Panza di Biumo: gli anni ottanta e novanta dalla collezione*, cat. mostra Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 11 aprile – 5 Luglio 1992, Torino, Umberto Allemandi, 1992. Marc Bowditch (a cura di), *The Panza di Biumo Collection. Works from the 80's and 90's*, cat. mostra American Academy, Roma, 10 marzo - 21 maggio 2000, Roma, American Academy, 2000.

³ A questo proposito si vedano le esposizioni a partire dagli anni '90: *Un choix d'art minimal dans la collection Panza: Carl André, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Nonas, James Turrell, Lawrence Weiner*, cat. de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 12 juillet - 4 novembre 1990, Paris, Musée de la Ville de Paris, 1990. *Panza: The Legacy of a Collector. The Panza di Biumo Collection at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, December 12, 1999 - April 30, 2000, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999. Giorgio Cortenova, Giuseppe Panza di Biumo (a cura di), *La percezione dello spazio. Arte Minimal della collezione Panza dal Guggenheim di New York*, cat. mostra Palazzo della Gran Guardia, Verona, 29 giugno – 18 novembre 2001, Milano, Electa, 2001. Maurizio Vanni (a cura di), *Panza Collection, Minimal Art. State of Mind*, cat. mostra, Lu.C.C.A. - Lucca Center of Contemporary Art, 10 aprile - 27 giugno 2010, Poggibonsi (SI), Carlo Cambi Editore, 2010.

⁴ Di questa prima mostra che inaugura il ciclo non è stato pubblicato alcun catalogo: *Esplorazioni/1. Lawrence Weiner, opere 1969-1973*, testi di Anna Bernardini, brochure della mostra, Villa e Collezione Panza, Varese, 24 gennaio - 10 marzo 2013.

Nel 2009 Panza consegnò al FAI trentuno progetti autografi relativi ad artisti ed opere appartenenti alla seconda e terza fase della collezione da realizzarsi nelle scuderie della villa. L'eredità di questo *corpus* progettuale evidentemente offre ai curatori un terreno di riflessione in merito al margine d'interpretazione dei disegni del collezionista, com'è in parte avvenuto per la mostra "Conceptual Art" del Mart nel 2010. Al contempo, presenta la complessità di un confronto con criteri espositivi piuttosto vincolanti ai quali si uniscono le indicazioni fornite dal collezionista in merito all'installazione permanente.⁵ La potenzialità di un luogo come villa Panza nel ridefinire il rapporto tra committenza e produzione artistica appare essere tra le principali indicazioni progettuali e operative dell'immediato futuro. La recente esposizione "Aisthesis", con opere di Turrell e Irwin, così come il progetto in programmazione per il biennio 2014-2015 "Art in Nature", in collaborazione con Arte Sella, denotano l'intenzione di confermare la villa quale luogo di sperimentazione artistica.

Per quanto riguarda la musealizzazione delle opere presso istituzioni internazionali, il caso del MOCA di Los Angeles indica, come abbiamo dimostrato nel terzo capitolo, una programmazione incentrata sulla prima parte della collezione piuttosto che sulla terza. Mentre sono state tributate alcune mostre agli artisti di quest'ultima fase della raccolta, in concomitanza con la donazione del 1994, l'attività museale è stata principalmente finalizzata alla valorizzazione delle 80 opere di Espressionismo Astratto, *New Dada* e *Pop Art*. Il vincolo contrattuale di ricercare il consiglio del collezionista in fatto di esposizione ne ha determinato gli sviluppi dal 1984 fino alle recenti mostre. Gli sviluppi dell'istituzione nel prossimo futuro consentiranno di verificare quale potrà essere la direzione intrapresa in fatto di presentazione dell'arte. I criteri espositivi indicati da Panza sin dagli anni fondativi del MOCA rientrano, infatti, in una sfera di influenza più estesa che ha riguardato l'attività del museo in fatto di acquisizione di opere, indirizzata a indagare in profondità la poetica di ciascun artista.

Le problematiche relative alla vendita e donazione alla Fondazione Guggenheim di New York riconducono il discorso al terreno di confronto tra operatività del collezionista e prassi artistica. A differenza di quanto pertiene il MOCA, le principali problematiche riguardano

⁵ Dalla conversazione con Anna Bernardini, direttrice di Villa e Collezione Panza, 13 novembre 2013.

l'esecuzione dei progetti degli artisti, la fabbricazione delle opere e infine la loro conservazione in ambito museale, come indicato dalla *Panza Collection Initiative*. Tuttavia, il documento inedito che abbiamo presentato, *Governing Criteria for the Display of the Works of the Panza Collection*, ha permesso di definire i criteri espositivi di Panza confrontandoli con i progetti rimasti sulla carta e con quelli realizzati; sarà, inoltre, piuttosto interessante vederne le potenziali applicazioni future da parte dell'istituzione, in seguito alla scomparsa del collezionista. L'interesse rivestito dal documento va ben oltre, a nostro giudizio, le indicazioni che vi sono esplicitate, in quanto rientra in una prassi generale rivolta a definire, attraverso modalità contrattuali, principi teorici e finalità logistiche. Da questo punto di vista, può pertanto essere incluso nel *corpus* esteso dei certificati, degli accordi e della documentazione che ha caratterizzato l'attività di Panza a riguardo dell'arte collezionata tra gli anni '60 e '70.

Una raccolta d'arte, intesa come sistema complesso e strutturato, agisce, al pari di altre forme di *displacement* culturale, sul processo interpretativo dell'arte proponendo tangenze tra fruizione privata e pubblica. Il paradigma espositivo, laddove il collezionista ha contribuito a determinarlo, costituisce un territorio d'indagine che può condurre a evidenziare tali nodi problematici.

In conclusione di questa ricerca proponiamo una possibile linea di sviluppo che emerge dall'aver considerato la collezione Panza come caso di studio. Si tratta, a nostro giudizio, di approfondire il tema dell'istituzionalizzazione dell'arte contemporanea soprattutto a partire dagli ultimi due decenni. Il caso del Guggenheim potrebbe costituire un punto di partenza per un approfondimento sulle diverse modalità attraverso le quali il collezionismo partecipa al riconoscimento dell'arte presso il pubblico dei musei. In particolare, tale tematica consentirebbe di evidenziare il potenziale cambiamento in atto nella relazione, spesso controversa, tra collezione privata e museo in fatto di acquisizioni.

Il modello, in cui rientra la raccolta Panza, dell'arte emergente assemblata da un collezionista lungimirante e in seguito acquisita in collezioni museali, sembra essere messo in discussione dal crescente ruolo sperimentale dei musei e delle esposizioni. La funzione di committente che in alcuni casi il museo ha assunto in tempi recenti (si pensi al caso del

LACMA di Los Angeles), potrebbe condurre a una riconfigurazione del ruolo del collezionista in seno alle istituzioni museali. Si tratterà di vederne gli interessanti sviluppi nel prossimo futuro.

Bibliografia Generale

1911

Wassily Kandinsky, *Lo Spirituale nell'Arte*, Milano, SE, 1989 (ed. orig. *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, 1911).

1923

Paul Valéry, *Le problème des musées* (1923), in *Œuvres*, tome II, *Pièces sur l'art*, Nrf, Paris, Gallimard, 1960, pp. 1290-1293.

1924

Erwin Panofsky, *Idea: contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1952 (ed. orig. *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1924).

1927

Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di Guido D. Neri, con una nota di Marisa Dalai, Milano, Feltrinelli, 1966 (ed. orig. *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Leipzig und Berlin, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1927).

1930

Frederick Kiesler, *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, New York, Brentano's Publishers, 1930.

1936

Edmund Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, prefazione di Ezio Paci, Milano, Il Saggiatore, 2008 (ed. orig. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Belgrad, 1936).

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*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 79-124 (ed. orig. in "Zeitschrift für Sozialforschung" 1937).

1941

Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autore del "Don Chisciotte"*, in *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, vol. 1, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1984, pp. 649-658 (ed. orig. *Pierre Menard, autor del Quijote*, in *El Jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1941).

1945

Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965 (ed. orig. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945).

1947

André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.

1948

24° *Esposizione internazionale d'arte Biennale di Venezia*, prefazione di Giò Ponti, cat. mostra Venezia, 6 giugno - 30 settembre 1948, Venezia, Edizione Serenissima, 1948.

1949

20th Century Art from the Louise and Walter Arensberg Collection, exhibition cat. The Art Institute, Chicago, October 20 - December 18, 1949, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1949.

1953

Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, traduzione a cura di Mario Trichero, Torino, Einaudi, 1967 (ed. orig. *Philosophical Investigations*, translated by G.E.M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1953).

1954

The Louise and Walter Arensberg Collection. Philadelphia Museum of Art, 2 voll., Philadelphia, Museum of Art, 1954.

1955

Pierre Teilhard de Chardin, *The Phenomenon of Man*, New York and London, Harper Perennial, 1976 (ed. orig. *Le Phénomène Humain*, Paris, Éditions du Seuil, 1955).

1958

Ecrits d'amateur d'art - Giuseppe Panza, Milano, "Cimaise", no. 2 (Décembre 1958), pp. 29-36.

1960

Biennale. Due domande: Lionello Venturi, Roberto Longhi, André Chastel, Marino Marini, “Metro. International Magazine of Contemporary Art”, n. 1 (1960), pp. 6-11.

Giuseppe Panza, *Arte astratta*, “Realtà Nuova”, XXV, n. 4 (aprile 1960), pp. 380-387.

30° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, cat. mostra, Venezia, La Biennale, 1960.

1961

André Aynard Putman, *Deux collectionneurs milanais*, “L'Oeil”, n. 73 (Janvier 1961), pp. 62-68.

Franco Russoli, Giuseppe Marchiori (a cura di), *La pittura moderna straniera nella collezioni private italiane*, cat. mostra Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 4 marzo – 9 aprile 1961, Torino, F.lli Pozzo, 1961.

The Collection of Mr. and Mrs. Ben Heller, an exhibition organized by the Department of Circulating Exhibitions, exhibition cat., New York, The Museum of Modern Art, 1961.

1962

André Aynard Putman, *La villa Panza à Biumo*, “L'Oeil”, n. 89 (Mai 1962), pp. 100-107.

1963

Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1963.

Douglas Cooper, *Great private collections*, Introduction by Kenneth Clark, London, Weidenfeld and Nicolson, 1963.

Giancarlo Vigorelli, *Il Gesuita proibito: vita e opere di Teilhard de Chardin*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

1964

Lucy R. Lippard, *Dan Flavin, Kaymar Gallery*, "Artforum", 2, n. 11 (May 1964), p. 64.

Franco Monti, *Le arti primitive: America Precolombiana, Africa, Oceania*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1964.

Un grande museo d'arte moderna per Milano, "Metro. International Magazine of Contemporary Art", n. 9 (1964), pp. 70-73.

1966

Le musée dans l'usine : collection Peter Stuyvesant, préfacier de René Salanon, Herbert Read, cat. de l'exposition Centre Art et Recherches, Pavillon de Marsan, Palais du Louvre, Paris, 28 septembre-14 novembre 1966, Paris, Centre Art et Recherches, 1966.

Kynaston McShine (ed.), *Primary Structures: Younger American and British Sculpture*, exhibition cat. Jewish Museum, New York, April 27 - June 12, 1966, New York, Jewish Museum 1966.

Franco Monti, *Le maschere africane*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966.

Franco Monti, *Terrecotte precolombiane*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1966.

Robert Morris, *Notes on Sculpture. Part I*, "Artforum", no. 6 (February 1966), pp. 42-44.

Robert Morris, *Notes on Sculpture. Part II*, "Artforum", no. 2 (October 1966), pp. 21-23.

Pop Art in una villa del 700, "Vogue. Italia" (Maggio 1966), pp. 5-9.

Erminio Valenza, *Giuseppe Panza di Biumo il collezionista*, "D'Ars Agency", VII, n. 1-2 (1966), pp. 88-91.

1967

Theodor Adorno, *Valéry, Proust, Museum*, "Prisms", translated from the German by Samuel and Shierry Weber, London, Neville Spearman Limited, 1967, pp. 173-185.

Arts primitifs dans les ateliers d'artistes, cat. de l'exposition Musée de l'Homme, Paris, 1967, Paris, Société des amis du Musée de l'Homme, 1967.

Guido Ballo, *Contingent Asset: Art*, "Successo" (October 1967), pp. 106-113.

David Simpson, 1957-1967, exhibition cat., San Francisco Museum of Art, San Francisco, March 15 - April 23, 1967, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1967.

Michael Fried, *Art and Objecthood* (1967), reprinted in *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Delta, 1967.

1968

Giulio Carlo Argan, *Il museo d'arte moderna*, "Metro. International Magazine of Contemporary Art", n. 14 (1968), pp. 5-11.

Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1968.

Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2004 (ed. orig. *Le système des objets*, Paris, Éditions Gallimard, 1968).

Douglas Davis, *Art and Technology - The New Combine*, "Art in America", 56, no. 1 (January - February 1968), pp. 25-34.

Maurizio Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Il Neoclassicismo*, Roma, Bulzoni, 1968.

Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore 2008 (ed. orig. *Languages of Art*, Indianapolis, The Bobb-Merril Inc., 1968).

Lucy Lippard, John Chandler, *The Dematerialization of Art*, "Art International" (February 1968), p. 44.

William Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, exhibition cat. The Museum of Modern Art, New York, March 27-June 9, 1968; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, July 16-Sept. 8, 1968; The Art Institute of Chicago, Chicago, Oct. 19-Dec. 8, 1968, New York, The Museum of Modern Art, 1968.

Tommaso Trini, *Un diario segreto di quadri celebri. La collezione Panza di Biumo, "Domus"*, n. 458 (gennaio 1968), pp. 51-55.

1969

Max Kozloff, *Renderings. Critical Essays on a Century of Modern Art*, New York, Simon and Schuster, 1969.

January 5-31, 1969, exhibition cat. Seth Siegelaub, New York, 1969, s.l.

Robert Morris, *Notes on Sculpture. Part III*, no. 8 (April 1969), pp. 50-54.

Harald Szeemann (ed.), *Live in your head: When Attitudes Become Forms*, exhibition cat., Kunsthalle, Bern, March 22 - April 27, 1969, Bern, Kunsthalle, 1969.

1970

Giulio Carlo Argan, *L'Arte Moderna: 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1970.

Giulio Carlo Argan, *Studi sul Neoclassico*, "Storia dell'arte", n. 7-8 (1970), pp. 249-266.

Stephen Bann, *Experimental Painting: Construction, Abstraction, Destruction, Reduction*, London, Studio Vista, 1970.

Daniel Buren, *The Function of the Museum*, (1970), "Artforum", 12, no. 1 (September 1973), p. 68.

Carl Andre: *Artworker. In a Interview with Jeanne Siegel*, "Studio International", no. 927 (November 1970), pp. 175-179.

Lucy Lippard, *The Art Workers Coalition: not a History*, "Studio International", no. 927 (November 1970), pp. 160-174.

Kynaston L. McShine (ed.), *Information*, exhibition cat. The Museum of Modern Art, New York, July 2 - September 20, 1970, New York, The Museum of Modern Art, 1970.

Pierre Restany, *Un appartement milanais consacré à trois peintres: Fautrier, Kline et Tápies. L'histoire d'une collection qui est l'histoire d'une vie*, "Plaisir de France", no. 374 (Janvier 1970), pp. 44-49.

Pierre Restany, *Une collection de pop art américain à Varese. L'épanouissement d'une personnalité à travers ses choix*, "Plaisir de France", no. 375 (Février 1970), pp. 44-49.

Tommaso Trini, *At Home with Art: The Villa of Count Giuseppe Panza di Biumo*, "Art in America", Vol. 58 (September - October 1970), pp. 102-109.

1971

Daniel Buren, *The Function of the Studio*, (1971), "October", 10 (Fall 1979), pp. 51-52.

Daniel Buren, *Standpoints*, "Studio International", vol. 181, no. 932 (April 1971), pp. 181-185.

Georg Jappe, *Interview with Konrad Fischer*, "Studio International", vol. 181, no. 930 (February 1971), pp. 68-71.

Seth Siegelau, *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement. The background*, "Studio International", vol. 181, no. 932 (April 1971), pp. 142-144, 186-188.

Tommaso Trini, *Neoclassico in bianco e nero, con note estese al Neo Concettuale*, "Domus", n. 495 (febbraio 1971), pp. 52-54.

Maurice Tuchman (ed.), *Art and Technology. A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1971.

1972

Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie du signe*, Paris, Gallimard, 1972.

Bruce Kurtz, *Interview with Giuseppe Panza di Biumo*, "Arts Magazine", 46, no. 5 (March 1972), pp. 40-43.

Nota editoriale, "Data", n. 2 (Febbraio 1972), pp. 40-46.

Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, London and New York, Oxford University Press, 1972.

1973

Lawrence Alloway, *Art*, "The Nation", August 13 (1973), pp. 125-126.

Guido Ballo, *Un Grand Collectionneur européen d'art américain: Giuseppe Panza*, "XX Siècle", XXXV, 41 (décembre 1973), pp. 124-127.

Willi Bongard, *Graf Giuseppe Panza di Biumo*, "Kunstforum", 3-4 (1973), p. 76.

Daniel Buren, *The Function of an Exhibition*, "Studio International", Vol. 186, no. 961 (December 1973), p. 216.

Douglas Davis, *Art and the Future: A History/Prophecy of the Collaboration Between Science, Technology, and Art*, New York, Praeger, 1973.

Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1973.

Oral history interview with Ben Heller, 1973, Jan. 8, Smithsonian Archives of American Art.

1974

Giuseppe Panza, *Environmental Art Museum*, "Data", 4, n. 12 (estate 1974), pp. 28-33.

P.R. [Pierre Restany], *Per la collezione Panza. L'art au carre et au cube*, "Domus", 537 (Agosto 1974), p. 46.

Tommaso Trini, *Un museo passa le Alpi*, "Espresso", 28 aprile 1974, pp. 81-83.

1975

Jean-Christophe Ammann, *Im Raum inszeniert. Wie soll zeitgenössische Kunst präsentiert werden?*, "Basler Zeitung", Samstag 25. Januar 1975, pp. III-IV.

Art minimal: Donald Judd, Robert Morris, Carl André. Collection Giuseppe Panza di Biumo, brochure de l'exposition Musée d'Art de d'Histoire, Genève, 1975-1976, [s.n.], Genève 1975.

Willi Bongard, *Arte e affari. L'esempio di Beuys e del suo mercato*, "Domus", n. 547 (giugno 1975), pp. 44-46.

Hans Hollein, *Il nuovo museo di Mönchengladbach*, "Domus", n. 548 (luglio 1975), pp. 16-19.

Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1975.

1976

Albert Boime, *Artisti e imprenditori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990 (ed. orig. *Entrepreneurial Patronage in Nineteenth-Century France*, London and Baltimore, The John Hopkins University Press, 1976).

Flavio Caroli (a cura di), *Europa America. L'astrazione determinata, 1960-1976*, cat. mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Bologna, maggio - settembre 1976, Casalecchio di Reno, Grafis, 1976.

Enrico Crispolti, *L'ambiente come sociale. Proposte, azioni, esperienze, documenti per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, Padiglione centrale ai Giardini di Castello, Venezia, 18 luglio-10 ottobre 1976, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976.

Francis Haskell, *Riscoperte nell'arte: aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982 (ed. orig. *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London, Phaidon Press, 1976).

1977

Germano Celant, *Ambiente/Arte: dal futurismo alla body art*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977.

Hervé Fischer, *Entretien Hervé Fischer - Giuseppe Panza à Milan (Italie) février 1976*, "Parachute", 7 (Été 1977), pp. 25-29.

Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1977.

Giuseppe Panza, *Die Erzieherische Aufgabe der Kunst und das Museum*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung. Feuilleton", January 27, 1977, p. 19.

Robert Irwin, exhibition cat., Whitney Museum for American Art, New York, April 15 - May 28, 1977, New York, 1977.

1978

Ezio Bassani, *Una bottega di grandi artisti Bambara 1*, "Critica d'Arte", anno XLIII, fascicolo 157-159 (gennaio - giugno 1978), pp. 209-228.

Ezio Bassani, *Una bottega di grandi artisti Bambara. 2*, "Critica d'Arte", anno XLIII, fascicolo 160-162 (luglio - dicembre 1978), pp. 181-200.

Christel Sauer, Urs Raussmüller (eds.), *Works from the Crex Collection, Zürich - Werke aus der Sammlung Crex, Zürich*, katalog Halle für Internationale Neue Kunst, Zürich; Louisiana Museum, Humlebaek; Städt Galerie im Lenbachhaus, München; Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven; Zürich, Halle für Internationale Neue Kunst, 1978.

Tommaso Trini, *The Panza di Biumo Collection*, "Casa Vogue", n. 79 (Febbraio 1978), pp. 50-67.

Works from the Collection of Dorothy and Herbert Vogel, exhibition cat. The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, November 1977 - January 1978, Ann Arbor, The University of Michigan, 1978.

Bruno Zevi, *Da Brunelleschi anticlassico alla carta del Machu Picchu*, "Cronache di Architettura", n. 1181-1228, Bari, Universale Laterza, 1978.

1979

Dan Flavin, [Untitled: neon for Count Panza's villa], "ARTnews", Vol. 78 (December 1979), p. 46.

Milton Gendel, *If One Hasn't Visited Count Panza's Villa, One Doesn't Really Know What Collecting Is All About*, "ARTnews", New York, 78, no. 10 (December 1979), pp. 44-49.

Peggy Guggenheim, *Out of This Century: Confessions of an Art Addict*, foreword by Gore Vidal, introduction by Alfred H. Barr, New York, Universe Book, 1979.

Philip Johnson: Writings, New York, Oxford University Press, 1979.

Ida Panicelli (a cura di), *Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris. Sculture Minimal*, cat. mostra Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 16 gennaio - 2 marzo 1980, Roma, De Luca Editore, 1979.

Carlo Pezzoni, *L'effimero e il durevole. Una collezione di "tracce". La casa di Giuseppe Panza di Biumo a Milano*, "Gran Bazaar" (maggio-giugno 1979), pp. 12-17.

Skulptur: Matisse, Giacometti, Judd, Flavin, Andre, Long, katalog Kunsthalle, Bern, 17. August bis 23. September 1979, Bern, Kunsthalle, 1979.

1980

Germano Celant, *Das Bild einer Geschichte 1956/1976. Die Sammlung Panza di Biumo*, katalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Kunstmuseum und Kunsthalle, Düsseldorf, 19. September bis 2. November 1980, Milano, Electa International, 1980.

Minimal + Conceptual Art aus der Sammlung Panza, katalog Museum für Gegenwartskunst, Basel, 9. November 1980 bis 28. Juni 1981, Basel, Kunstmuseum, 1980.

Un nuovo museo a Basilea, "Neue Zürcher Zeitung", Samstag/Sonntag, 9/10 Februar 1980, n. 33, p. 39.

1981

Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1981.

Mc Evilly, *Journeys In and Out of the Body: Proto-Materialism of Eric Orr*, "Images and Issues", 2 (Spring 1981), pp. 14-19.

Calvin Tompkins, *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Harmondsworth, Penguin Books, 1981.

1982

Jean Baudrillard, *The Beaubourg Effect: Implosion and Deterrence*, "October", no. 20 (Spring 1982), pp. 3-13.

Reyner Banham, *Scenes in America Deserta*, Salt Lake City, Gibbs M. Smith, Inc., 1982.

Jan Butterfield, *Context: Light and Space as Art*, "LAICA Journal: A Contemporary Art Magazine", no. 32 (Spring 1982), pp. 57-61.

Lynn Gumpert, Ned Rifkin, Marcia Tucker (eds.), *Early Works: Lynda Benglis, Joan Brown, Luis Jimenez, Gary Stephan, Lawrence Weiner*, exhibition cat., New York, The Museum of Contemporary Art, April 3 - June 3, 1982, New York, The Museum of Contemporary Art, 1982.

Thomas Mc Evilly, *Negative Presences in Secret Spaces: the Art of Eric Orr*, "Artforum", 20, n. 10 (Summer 1982), pp. 58-65.

Filiberto Menna, *Offresi collezione rara (però nessuno la vuole)*, "Paese Sera", Roma, 21 gennaio 1982, p. 4.

Lawrence Weiner, *Section 2*, "Artforum", no. 9 (May 1982), pp. 56-71.

Werke aus der Sammlung Crex, katalog Kunsthalle, Basel, 18. Juli bis 12. September 1982, Basel, Kunsthalle, 1982.

1983

Julia Brown, Bridget Johnson (eds.), *The First Show: Painting and Sculpture from Eight Collections, 1940-1980*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, November 20, 1983 - February 18, 1984, Los Angeles; New York, The Museum of Contemporary Art; Arts Publishers, 1983.

Violette De Mazia, *The Barnes Foundation: The Display of Its Art Collection*, Merion Station (Pa.), Barnes Foundation Press, 1983.

Barbara Isenberg, *Count Panza: Patron of American Art*, "Los Angeles Times Calendar", July 10, 1983, pp. 4-6.

Joan M. Lukach, *Hilla Rebay: In Search of the Spirit in Art*, New York, George Braziller, 1983.

Giuseppe Panza, *Il collezionista creatore? La collezione è un'opera*, "Gran Bazaar" (aprile 1983), p. 10.

1984

Giulio Carlo Argan, *Classico Anticlassico: il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milano, Feltrinelli, 1984.

Peter Corbett, *Giuseppe Panza di Biumo: les musées se disputent sa collection*, "Beaux Arts Magazine", n. 17 (Octobre 1984), pp. 20-22.

David Galloway, *Report from Italy: Count Panza Divests*, "Art in America", New York, 72, no. 11 (December 1984), pp. 9-19.

Il museo nel mondo contemporaneo. Concezioni e proposte, Firenze, 26-30 maggio 1982, atti del convegno a cura di Maria Laura Cristiani Testi, Enzo de Felice, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984.

La Rime et la raison : les collections Ménil (Houston-New York), cat. de l'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 17 avril-30 juillet 1984, Paris, Edit. de la Réunion des Musées Nationaux, 1984.

Francesco Poli, *Arte contemporanea/dollari. Sfuma il museo a Torino. I quadri li hanno comprati gli americani*, "Il Manifesto", 5 febbraio 1984, p. 3.

41. *Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia, Arte e arti. Attualità e storia*, catalogo della mostra, Venezia; Milano, La Biennale di Venezia; Electa, 1984.

William Rubin (ed.), *"Primitivism" in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, exhibition cat. The Museum of Modern Art, New York; Detroit Institute of Arts; Dallas Museum of Art, 1984, New York, The Museum of Modern Art, 1984.

Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984.

Tesori dell'Antica Nigeria, prefazione di Carlo Ludovico Ragghianti, cat. mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, 26 febbraio - 15 aprile 1984, Firenze, UIA, 1984.

The Tremaine Collection. 20th Century Masters: The Spirit of Modernism, exhibition cat. Wadsworth Atheneum, Hartford, February 26 - April 29, 1984, Hartford (Conn.), Wadsworth Atheneum, 1984.

1985

Luca Basso Peressut, *I luoghi del museo: tipo e forma tra tradizione e innovazione*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

Silvia Bordini, *La sintesi delle arti: il modello della totalità dell'arte dal primo Romanticismo alle avanguardie storiche*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1985.

Julia Brown (ed.), *The Museum of Contemporary Art. The Panza Collection*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, February 13 – September 29, 1985, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1985.

Julia Brown (ed.), *Occluded Front: James Turrell*, texts by Craig Hodgetts, Craig Adcock, Giuseppe Panza di Biumo, exhibition cat. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 13 November 1985 - 9 February 1986, Los Angeles, Lapis Press, 1985.

Oral history interview with Giuseppe Panza, 1985 Apr. 2-4, Archives of American Art, Smithsonian Institution: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-giuseppe-panza-12827>.

Panza di Biumo, dalla collezione al museo, intervista di Corinna Ferrari a Giuseppe Panza, "Domus", 667 (dicembre 1985), pp. 65-67.

Jeanne Siegel, *Artwords: Discourse on the 60s and 70s*, New York, Da Capo, 1985.

Twentieth-Century Collecting, "Museums Journal", vol. 85, no. 1 (June 1985), pp. 3-57.

1986

Patricia Failing, *Los Angeles Gets a New Temple of Art*, "ARTnews", Vol. 85, no. 9 (November 1986), pp. 88-94.

Howard Singerman (ed.), *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945–86*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, December 10, 1986 - January 10, 1987, Los Angeles; New York, The Museum of Contemporary Art; Abbeville Press, 1986.

Giuseppe Panza, *James Turrell: artista del cielo*, "L'Umana Avventura" (Autunno 1986), pp. 80-92.

Reiner Speck, *Peter Ludwig, Sammler*, Frankfurt am Main und Vertrieb, Insel Verlag, Suhrkamp Taschenbuch, 1986.

Susan Vogel (ed.), *African Aesthetics. The Carlo Monzino Collection*, exhibition cat. The Center for African Art, New York, May 7 - September 7, 1986, New York, The Center for African Art, 1986.

1987

Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza. Intervista di Christopher Knight a Giuseppe Panza, prefazione di Richard Koshalek, Milano, Jaca Book, 1987, edizioni: francese, inglese e spagnola.

Ezio Bassani, Malcolm McLeod, *The Passionate Collector*, in *Jacob Epstein. Sculpture and Drawings*, exhibition cat. Leeds City Art Galleries, The Henry Moore Centre for the Study of Sculpture, 16 April - 21 June 1987; Whitechapel Gallery, London, 3 July - 13 September 1987, Leeds, The Henry Moore Centre for the Study of Sculpture, 1987.

Editorial, *Big Art Museum Planned for Rural Massachusetts*, "New York Times", May 3, 1987, A 51.

Suzanne Muchnic, *More Panza Art May Be Headed East*, "Los Angeles Times", June 3, 1987, pp. 1, 9.

Giuseppe Panza di Biumo, *Il museo d'arte contemporanea: alcuni modelli*, "Archivio", n. 1 (1987), pp. 120-122.

Giuseppe Panza, *Robert Irwin: artista della percezione*, "L'Umana Avventura" (Autunno 1987), pp. 88-100.

The Menil Collection. A Selection From the Paleolithic to the Modern Era, New York, Harry N. Adams Inc. Publishers, 1987.

1988

Arte Minimal. Collección Panza, exhibition cat. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 24 March - 31 December 1988, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1988.

Dan Flavin, *Letter to the editor*, "Art in America", 76, no. 9 (September 1988), p. 21.

Hal Foster, *Vision and Visuality, Discussions in Contemporary Culture*. Dia Art Foundation, Seattle, Bay Press, 1988.

Robert Lumley (ed.), *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display*, New York, Routledge, 1988.

Sergio Polano (a cura di), *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1988.

Ann Reynolds, *Reproducing Nature: the Museum of Natural History as Nonsite*, "October", vol. 45 (Summer 1988), pp. 109-127.

Robert Ryman, New York, Dia Art Foundation, 1988.

Susan Vogel (ed), *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, New York; München, Center for African Art; Prestel Verlag, 1988.

1989

Enrico Baj, *Conte, impara l'arte... e disfa una parte*, "Il Sole 24 ore", Milano, 17 dicembre 1989, p. 8.

Silvia Giacomoni, *Il Guggenheim ama l'Italia, vuole una succursale a Varese. Ma il sindaco si è dimenticato di dire sì*, "Repubblica", 13 dicembre 1989, p. 10.

La collezione Sonnabend: dalla Pop Art in poi, cat. mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 14 aprile - 2 ottobre 1989; ed altre sedi, Milano, Electa, 1989.

Musei e opere: la scoperta del futuro, Convegno internazionale di museologia e museografia, Atti del convegno a cura di Mercedes Garberi e Antonio Piva, Milano, 12-17 settembre 1988, Milano, Mazzotta, 1989.

Giuseppe Panza di Biumo, *Arte e Rappresentazione della Realtà*, "Spazio Umano", 1 (gennaio - marzo 1989), pp. 94-117.

Krzysztof Pomian, *L'Art contemporain et le musée*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1989.

Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

Peter Vergo, *The New Museology*, London, Reaktion Books Ltd, 1989.

Denys Zacharopoulos (ed.), *Le présent de l'art dans le monde contemporain, actes du colloque de Genève*, Centre d'art contemporain, du 24 au 25 octobre 1987, Genève, Centre d'art contemporain, 1989.

1990

Craig Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley, Los Angeles and Oxford, University of California Press, 1990.

Carl Andre, *Artist Disowns "Refabricated" Work*, "Art in America", n. 8 (March 1990), p. 2.

Yve-Alain Bois, *Art of the Sixties and Seventies: Panza the Idealist?*, "The Journal of Art", 29 (October 1990), pp. 12-15.

Benjamin H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, "October", vol. 55 (Winter 1990), pp. 105-143.

Patricia Failing, *Judd and Panza Square Off*, "ARTnews", Vol. 89 (November 1990), pp. 146-151.

Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1990.

Donald Judd, *Una Stanza per Panza, Part. I, II, III, IV*, "Kunst Intern", May 1990, July 1990, September 1990, November 1990.

Donald Judd [Senza titolo], "Art in America", n. 8 (March 1990), p. 3.

Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, "October", Vol. 54 (Fall 1990), pp. 3-17.

Suzanne Pagé (comm.), *Un choix d'art minimal dans la collection Panza: Carl André, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Nonas, James Turrell, Lawrence Weiner*, cat. de l'exposition, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 12 juillet - 4 novembre 1990, Paris, Musée de la Ville de Paris, 1990.

Philip Weiss, *Selling the Collection*, "Art in America" (July 1990), pp. 124–131.

1991

Jean Christophe Ammann, Christmut Präger (eds.), *Museum für Moderne Kunst und Sammlung Ströher*, Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, 1991.

Stephen Bann, William Allen (eds.), *Interpreting Contemporary Art*, London, Reaktion, 1991.

Ivan Karp, Steven D. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, D.C. and London, Smithsonian Institution Press, 1991.

Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1991.

Rosalind Krauss, *Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism*, in *American Art of the 1960s*, New York, The Museum of Modern Art, 1991, pp. 123-141.

Jill Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, New Haven and London, Yale University Press, 1991.

David B. Steward, Hajime Yatsuka, Richard Koshalek, *Arata Isozaki: Architecture, 1960-1990*, Los Angeles; New York, Museum of Contemporary Art; Rizzoli, 1991.

Susan Vogel, *Africa Explores: 20th century African Art*, exhibition cat., New York, Center for African Art, May - August 1991, New York; München, Center for African Art; Prestel-Verlag, 1991.

1992

Marco Francioli, Manuela Kahn-Rossi (a cura di), *Panza di Biumo: gli anni ottanta e novanta dalla collezione*, cat. mostra Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 11 aprile – 5 Luglio 1992, Torino, Umberto Allemandi, 1992.

Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London and New York, Routledge, 1992.

Susan M. Pearce, *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester and London, Leicester University Press, 1992.

1993

Jan Butterfield, *The Art of Light and Space*, New York, Abbeville, 1993.

Francisco Calvo Serraller (ed.), *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquets, 1993.

Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris, Cambridge (Mass.); New York, The MIT Press; The Solomon R. Guggenheim Museum, 1993.

Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1993.

Francis Haskell, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. orig. *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven (CT.), Yale University Press, 1993).

Maria Nordman, *De Musica; New Conjoint City Proposals*, Münster, Westfälisches Landesmuseum, 1993.

Pierre Restany, *Giuseppe Panza di Biumo: come mostrare l'arte*, "Domus", 747 (marzo 1993), pp. 14-16.

Deirdre C. Stam, *The informed muse: The implications of 'the new museology' for museum practice*, "Museum Management and Curatorship", vol. 12, no. 3 (1993), pp. 267-283.

1994

Bruce Altshuler, *The Avant-garde in Exhibition: New Art in the 20th century*, New York, Abrams, 1994.

Ingrid Burgbacher-Krupka, *Hanne Darboven: Konstruiert, Literarisch, Musikalisch = Constructed, Literary, Musical: The Sculpting of Time*, Ostfildern, Hatje Cantz, 1994.

Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea. La Collezione, Milano, Charta, 1994.

John Elsner, Roger Cardinal, *The Cultures of Collecting*, London, Reaktion Books, 1994.

From Minimal to Conceptual Art. Works from the Dorothy and Herbert Vogel Collection, essay by John T. Paoletti, interview by Ruth E. Fine, exhibition cat. National Gallery of Art, Washington, D.C., May 29 - November 27, 1994, Washington, D.C. National Gallery of Art, 1994.

Alessandro Morandotti, *Vanno a Lugano le acquisizioni recenti di Panza di Biumo*, "Il Giornale dell'Arte", n. 120 (marzo 1994), pp. 4-5.

Daniel J. Sherman, Irit Rogoff (eds.), *Museum/Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, London and New York, Routledge, 1994.

Beverly Whitney Kean, *French Painters, Russian Collectors: The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-Revolutionary Russia*, London, Hodder & Stoughton, 1994.

Adachiara Zevi (ed.), *Sol LeWitt. Critical Texts*, Roma, AEIOU, 1994.

1995

Florent Bex, Bruno Corà, Ronald Van de Sompel (eds.), *Ettore Spalletti*, exhibition cat., Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp, September 8 - November 5, 1995, Antwerpen, MUHKA-Museum van Hedendaagse Kunst, 1995.

David R. Brigham, *Public Culture in the Early Republic. Peale's Museum and Its Audience*, Washington, D.C. and London, Smithsonian Institution Press, 1995.

Lynne Cooke, Peter Wollen, *Visual Display. Culture Beyond Apparences. Discussions in Contemporary Culture. Dia Art Foundation*, Seattle, Bay Press, 1995.

Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995 (ed. orig. *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995).

Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London and New York, Routledge, 1995.

Ann Goldstein, Anne Rorimer (eds.), *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, October 15, 1995 - February 4, 1996, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1995.

Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London, Thames & Hudson, 1995.

Susan M. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London and New York, Routledge, 1995.

Mary Anne Staniszewski, *Believing Is Seeing: Creating the Culture of Art*, New York, Penguin, 1995.

Lawrence Weschler, *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder*, New York, Pantheon Books, 1995.

1996

Gabriella Belli, Giuseppe Panza di Biumo (a cura di), *La collezione Panza di Biumo: artisti degli anni '80 e '90*, cat. mostra Palazzo delle Albere, Trento, 12 settembre – 8 dicembre 1996, Milano, Electa, 1996.

Hal Foster, *The Return of the Real: the Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996.

Rudi Fuchs, Nicola Spinosa (a cura di), *Prospettiva del passato. Da Van Gogh ai contemporanei nelle raccolte dello Stedelijk Museum di Amsterdam*, cat. mostra Museo di Capodimonte, Napoli, 20 dicembre 1996 - 6 aprile 1997, Napoli, Electa, 1996.

Ida Gianelli (a cura di), *Collezionismo a Torino. Le opere di sei collezionisti d'Arte Contemporanea*, cat. mostra Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, 15 febbraio – 21 aprile 1996, Milano, Charta, 1996.

Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, London and New York, Routledge, 1996.

Caroline A. Jones, *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

Marco Mangiarotti, *Da villa privata a museo pubblico*, "Il Giorno", Milano, 19 giugno 1996, p. 20.

Renata Manzoni, "Conte, l'Italia le chiede scusa". *Subito i restauri, tra due anni apertura al pubblico*, "La Prealpina", Varese, 19 giugno 1996, p. 44.

Nicholas Serota, *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*, London, Thames & Hudson, 1996.

1997

Kim Bradley, *The deal of the century: planning process for Guggenheim Museum Bilbao, Spain*, "Art in America" 85 (July 1997), pp. 48-55.

Col-lecció Panza di Biumo. Anys 80 i 90, catàleg Conselleria d'Educació, Sa Llonja, Palma de Mallorca, Agost - Setembre 1997, Sa Llonja, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports del Govern Balear, 1997.

Enrico Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma, Donzelli Editore, 2005 (nuova edizione aggiornata, ed. orig. 1997).

Susan Feagin, Patrick Maynard (eds.), *Aesthetics*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1997.

Marco Francioli, *Donazione Panza di Biumo. Museo cantonale d'arte*, Milano, Skira, 1997.

Kevin Goldman, *Conflicting Accounts: The Creation and Crash of the Saatchi & Saatchi*, Simon & Schuster, New York 1997.

Michael Govan, Lynne Cooke (eds.), *Richard Serra: Torqued Ellipses*, exhibition cat., New York, Dia Center for the Arts, September 25, 1997 - June 14, 1998, New York, Dia Center for the Arts, 1997.

Antonella Huber, *Il museo italiano: trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1997.

Barbara A. MacAdam, *A Space for the '90s with the Spirit of '76*, "ARTnews", Vol. 96 (November 1997), p. 82.

Fiona McLean, *Marketing the Museum*, London and New York, Routledge, 1997.

Antonello Negri (a cura di), *Jucker: collezionisti e mecenati*, Milano, Electa, 1997.

Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection, published on the occasion of the exhibition at the Royal Academy of Arts, London, September 18 - December 28, 1997, London, Thames & Hudson, 1997.

Marielle Tabart, en collaboration avec Doïna Lemny, *L'atelier Brancusi, la collection*, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1997.

1998

Alexander Alberro et. al., *Lawrence Weiner*, London, Phaidon, 1998.

Renato Bazzoni, Marco Magnifico, *Guida del fondo per l'ambiente italiano*, Milano, Skira, 1998.

Francesco Bonami (a cura di), *L.A. Times. Arte da Los Angeles nella collezione Re Rebaudengo Sandretto*, cat. mostra Palazzo Re Rebaudengo, Guarene, 10 maggio – 6 settembre 1998, Torino, Neos Edizioni, 1998.

Caterina Bon Valsassina (a cura di), *La collezione Panza di Biumo. Artisti degli anni '80-'90*, Museo del Palazzo Ducale, Gubbio, 5 dicembre 1998 - 4 dicembre 2003, Roma, De Luca, 1998.

Neil Kotler, Philip Kotler, *Museum Strategy and Marketing: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*, San Francisco, Jossey-Bass Publishers, 1998.

Jurij M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998.

Sharon Macdonald, *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London and New York, Routledge, 1998.

Master Paintings. The Phillips Collection, Washington, D.C., Counterpoint in Association with the Collection, 1998.

Victoria Newhouse, *Towards a New Museum*, New York, Monacelli Press, 1998.

Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998.

Denis Trierweiler, Bernd Klüser, Katharina Hegewisch, *L'Art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998.

Jeffrey Weiss, *Mark Rothko*, New Haven (CT.), Yale University Press, 1998.

1999

Alexander Alberro, Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999.

Emma Barker (ed.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven (CT.), Yale University Press, 1999.

Carla Benocci, *Algardi a Roma. Il Casino del Bel Respiro a Villa Doria Pamphilj*, Roma, De Luca, 1999.

Francesco Capolei, Piero Sartogo, *Brunelleschi anticlassico*, Torino, Testo & Immagine, 1999.

Collezionare arte contemporanea: incontri con Giuseppe Panza di Biumo, Attilio Codognato, Egidio Marzona, Udine, LithoStampa, 1999.

Jonathan Crary, *Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Mass.), London, The MIT Press, 1999.

Eric Lum, *Pollock's Promise: Toward an Abstract Expressionist Architecture*, "Assemblage", no. 39 (August 1999), pp. 62-93.

Kynaston McShine (ed.), *The Museum as Muse: Artists Reflect*, exhibition cat. The Museum of Modern Art, New York, March 14 - June 1, 1999, New York, The Museum of Modern Art, 1999.

Brian O' Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999.

Panza: The Legacy of a Collector. The Panza di Biumo Collection at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, December 12, 1999 - April 30, 2000, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999.

Bilgit Pelzer, *Dissociated Objects: The Statements/Sculptures of Lawrence Weiner*, "October", vol. 90 (Autumn 1999), pp. 76-108.

Lisa Phillips (ed.), *The American Century: Art and Culture 1950-2000*, exhibition cat. Whitney Museum of American Art, New York, April 23 - August 22, 1999; September 26, 1999 - February 13, 2000, New York, Whitney Museum of American Art, 1999.

2000

Alexander Alberro, Patricia Norvell, *Recording Conceptual Art*, Berkeley, University of California Press, 2000.

Marc Bowditch (a cura di), *The Panza di Biumo Collection. Works from the 80's and 90's*, cat. mostra American Academy in Rome, 10 marzo - 21 maggio 2000, Roma, American Academy, 2000.

Germano Celant, Susan Cross (eds.), *Percepciones en Transformación. La colección Panza en el Museo Guggenheim, Bilbao*, exhibition cat. Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 10 de octubre y 18 de noviembre, 2000; 11 de febrero y 22 de abril, 2001, New York and Bilbao, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Guggenheim Bilbao Museoa, 2000.

Germano Celant, Susan Cross (eds.), *Venice/Venezia. Arte Californiana della Collezione Panza al Museo Guggenheim*, exhibition cat. Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 2 settembre 2000 - 7 gennaio 2001, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000.

Mario Codognato, Esther Cohen (a cura di), *(E così via) (And so on). 99 Artists from the Marzona Collection*, cat. mostra Galleria Comunale d'Arte moderna e contemporanea, Roma, 19 giugno - 17 settembre 2000, Berlino, Berlin Press, 2000.

Rachel Donadio, *Up at the Villa*, "ARTnews", Vol. 99, n. 7 (Summer 2000), p. 80.

Editorial, *The Tates: Structures and Themes*, "Burlington Magazine", 142 (August 2000), p. 480.

Michael Emmison, Philip Smith, *Researching the Visual: Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry*, London, Sage, 2000.

Gary Garrels (ed.), *Sol LeWitt: A Retrospective*, exhibition cat., San Francisco Museum of Modern Art, February 19 - May 30, 2000; Museum of Contemporary Art, Chicago, July 22 - October 22, 2000; Whitney Museum of American Art, New York, November 30 - February 25, 2001, New Haven (CT.), Yale University Press, 2000.

Reesa Greenberg, *Private Collectors, Museums and Display: A Post-Holocaust Perspective*, "Jong Holland", 16, no. 1 (2000), pp. 29-41.

Francis Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven (CT.) and London, Yale University Press, 2000.

Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London and New York, Routledge, 2000.

Ken Johnson, *Art in Review; Lawrence Carroll*, May 5, 2000, <http://www.nytimes.com/2000/05/05/arts/art-in-review-lawrence-carroll.html> (ultimo accesso agosto 2013).

Christopher Knight, *Panza's Two Divergent Worlds*, "Los Angeles Times", February 5, 2000, f. 1.

James Meyer (ed.), *Minimalism*, London, Phaidon, 2000.

Anna Minola (a cura di), *Gian Enzo Sperone. Torino, Roma, New York: 35 anni di mostre tra Europa e America*, Torino, Hopefulmonster, 2000.

Pierre Restany, *Il Guggenheim secondo Krens*, "Domus", n. 832 (dicembre 2000), pp. 130-135.

Pierre Restany, *The Museum that Took Over the World/ Il museo che conquistò il mondo*, "Domus", n. 832 (December 2000), pp. 126-129.

Karsten Schubert, *Museo. Storia di un'idea. Dalla rivoluzione francese a oggi*, Milano, Il Saggiatore, 2004 (ed. orig. *The Curator's Egg*, London, One-Off Press, 2000).

Richard Shiff, Robert Storr, Arthur C. Danto (eds.), *Robert Mangold*, London, Phaidon, 2000.

Erika Suderburg (ed.), *Space, Site, Intervention*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

Ann Temkin, Susan Rosenberg, Michael Taylor (eds.), *Twentieth Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2000.

The Collector's Voice: Critical Readings in the Practice of Collecting, 4 voll., Aldershot, Ashgate, 2000 - 2002.

Jennifer Trainer (ed.), *MASS MoCA: From Mill to Museum*, North Adams (Mass.), MASS MoCA Publications, 2000.

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

2001

Giorgio Cortenova, Giuseppe Panza di Biumo (a cura di), *La percezione dello spazio. Arte Minimal della collezione Panza dal Guggenheim di New York*, cat. mostra Palazzo della Gran Guardia, Verona, 29 giugno – 18 novembre 2001, Milano, Electa, 2001.

Vincenzo Leggieri (a cura di), *Il museo d'arte contemporanea in edifici di archeologia industriale: un impegno didattico di allestimento e museografia*, Napoli, CUEN, 2001.

Marco Magnifico, Lucia Borromeo Dina (a cura di), *Villa Menafoglio Litta Panza e la collezione Panza di Biumo*, Milano, Skira, 2001.

James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven (CT.), Yale University Press, 2001.

Beatrice Palma Venetucci (a cura di), *Villa Doria Pamphilj. Storia della collezione*, Roma, De Luca, 2001.

Nancy Spector (ed.), *Guggenheim Museum Collection A to Z*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2001.

Un milanese che parlava toscano. Lamberto Vitali e la sua collezione, catalogo della mostra a cura della Direzione della Pinacoteca di Brera, Pinacoteca di Brera, Sala della Passione, Milano, 1 giugno – 9 dicembre 2001, Milano, Electa, 2001.

Nino Weinstock, *Radical Painting und Präsenz der Farbe in den achtziger Jahren: Rudolf de Crignis, Christiane Fuchs, Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Winston Roeth, Erik Saxon, Adrian Schiess, Phil Sims, Frederic Matys Thursz, Julius Tobias, Peter Tollens, Günther Umberg, Dieter Villinger, Ulrich Wellmann, Peter Willen*, Düsseldorf, Richter, 2001.

2002

Gabriella Belli (a cura di), *Le stanze dell'arte. Figure e immagini del XX secolo*, cat. mostra Mart, Rovereto, 15 dicembre 2002 - 13 aprile 2003, Milano, Skira, 2002.

Philipp Blom, *To have and to Hold: An Intimate History of Collectors and Collecting*, New York, Overlook Press, 2002.

Nicola Carrino (a cura di), *La sintesi delle arti oggi*, atti del convegno internazionale, Accademia di San Luca, Roma, 21 marzo 2002, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2002.

Germano Celant, *Un folle amore. La collezione Luigi e Peppino Agrati*, Skira, Milano 2002.

Miwon Kwon, *One place after another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2002.

Laura Mattioli Rossi (a cura di), *Mecenati e pittori. Da Boccioni a Warhol: riflessioni sul ritratto del '900*, cat. mostra Villa Menafoglio Litta Panza, Biumo Superiore, Varese, 20 aprile – 14 luglio 2002, Milano, Skira, 2002.

Giuseppe Panza di Biumo (a cura di), *The Panza collection. Villa Menafoglio Litta Panza – Varese, Palazzo Ducale Gubbio, Palazzo Ducale Sassuolo, Palazzo della Gran Guardia Verona, MOCA Los Angeles, Reina Sofia Madrid, Guggenheim Bilbao*, Milano, Skira, 2002.

Filippo Trevisani (a cura di), *Monochromatic light. Artisti americani ed europei dalla Collezione Panza*, cat. mostra Palazzo Ducale, Sassuolo, settembre 2001 – settembre 2006, Modena, Il Bulino edizioni d'arte, 2002.

2003

Alexander Alberro, *Arte Concettuale e strategie pubblicitarie*, Milano, Johan & Levi, 2011 (ed. orig. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2003).

Artist, Curator, Collector: James McNeill Whistler, Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner: Three Locations in the Creative Process. A Centennial Project by Joseph Kosuth, New York, Isabella Stewart Gardner Museum, 2003.

Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge (Mass.) and London, The MIT Press, 2003.

Pierre Cabanne, *Les grands collectionneurs*, 2 voll., Paris, Les éditions de l'Amateur, 2003.

Lynne Cooke, Michael Govan, *Dia: Beacon*, New York, Dia Art Foundation, 2003.

Flavio Fergonzi, *La collezione Mattioli: capolavori dell'avanguardia italiana*, Milano, Skira, 2003.

Maria Teresa Fiorio (a cura di), *Casa-Museo Boschi Di Stefano*, Milano, Skira, 2003.

Renata Ghiazza (a cura di), *La collezione Vismara*, Milano, Skira, 2003.

Jacques Kerchache, *Portraits croisés*, sous la direction de Martin Bethenod, Paris, Musée du quai Branly, 2003.

Andrew McClellan (ed.), *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*, Malden (Mass.), Blackwell Publishing, 2003.

Rodney Palmer, Thomas Frangenberg (eds.), *The Rise of the Image: Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Aldershot, Ashgate, 2003.

Krzysztof Pomian, *Des saintes reliques à l'art moderne : Venise-Chicago, XIIIe-XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2003.

Philip Rylands, *Peggy Guggenheim Collection*, New York, Guggenheim Museum, 2003.

Marielle Tabart, en collaboration avec Doïna Lemny, *La dation Brancusi, dessins et archives*, cat. de l'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 25 juin - 15 septembre 2003, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2003.

2004

Carla Bodo, Celestino Spada (a cura di), *Rapporto sull'economia della cultura in Italia, 1990-2000*, Bologna, Il Mulino, 2004.

Gian Casper Bott (ed.), *Kunstmuseum Basel*, Zürich, Foundation BNP Paribas, Swiss Institute for Art Research, 2004.

Paula Feldman, Karsten Schubert (eds.), *It Is What It Is: Writings on Dan Flavin Since 1964*, London, Ridinghouse in association with Thames & Hudson, 2004.

Gerti Fietzek, Gregor Stemmerich (eds.), *Having Been Said: Writings and Interviews of Lawrence Weiner, 1968-2003*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004.

Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York and London, Thames & Hudson, 2004.

Michael Govan, Tiffany Bell (eds.), *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, exhibition cat. National Gallery of Art, Washington, D.C., October 3, 2004 - January 9, 2005; Modern Art Museum of Fort Worth, February 26 - June 5, 2005; Museum of Contemporary Art, Chicago, July 1 - October 30, 2005, New York and New Haven (CT.), Dia Art Foundation, Yale University Press, 2004.

Douglas B. Holt, *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*, Boston (Mass.), Harvard Business School Publishing Corporation, 2004.

Robert Kaplan, *The Figure that Stands Behind Figures. Mosaics of the Mind*, Los Angeles, The Institute for Figuring, 2004.

Julia Noordegraaf, *Strategies of Display: Museum Presentation in 19th and 20th Century Visual Culture*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, NAI Publishers, 2004.

The Eclectic Eye: Selections from the Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles, Frederick R. Weisman Philanthropic Foundation, 2004.

Angela Vettese, Giuseppe Panza di Biumo, Laura Mattioli Rossi (eds.), *Dan Flavin: Rooms of Light. Works of the Panza Collection from Villa Panza, Varese and The Solomon R. Guggenheim Museum New York*, exhibition cat. Villa Panza, Varese, September 30 – December 12, 2004, Milan, Skira, 2004.

2005

Bruce Altshuler (ed.), *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 2005.

Luca Basso Peressut, *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2005.

Carla Benocci, *Villa Doria Pamphilj*, Roma, Art Color Printing, 2005.

Caroline A. Jones (ed.), *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

Stephen Melville (ed.), *The Lure of the Object*, proceedings conference, Sterling and Francine Clark Art Institute, 30 April - 1 May 2004, Williamstown (Mass.), New Haven (CT.) and London, Yale University Press, 2005.

Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York, Monacelli Press, 2005.

The Natalie and Irving Forman Collection: An Exhibition, exhibition cat. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, May 6 – July 3, 2005, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 2005.

Olav Velthuis, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton, Princeton University Press, 2005.

Carol Vogel, *The Modern Buys "Rebus"*, "New York Times", June 17, 2005: <http://www.nytimes.com/2005/06/17/arts/design/17voge.html?pagewanted=print> (ultimo accesso giugno 2013).

2006

David Carrier, *Museum Skepticism: a History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham, Duke University Press, 2006.

Germano Celant, Lisa Dennison (eds.), *New York New York: Fifty Years of Art, Architecture, Cinema, Performance, Photography and Video*, Milan, Skira, 2006.

Aldo De Poli, Marco Piccinelli, Nicola Poggi, *Dalla casa-atelier al museo: la valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milano, Lybra Immagine, 2006.

Rebecca J. DeRoo, *The Museum Establishment and Contemporary Art: the Politics of Artistic Display in France After 1968*, New York, Cambridge University Press, 2006.

Claudia Gian Ferrari, Antonello Negri (a cura di), *Capolavori del Novecento italiano*, cat. mostra Villa e Collezione Panza, Varese, 12 ottobre 2006 - 18 febbraio 2007, Milano, Skira, 2006.

Jennifer R. Gross (ed.), *The Société Anonyme: Modernism for America*, published in conjunction with an exhibition held at the Hammer Museum, Los Angeles, April 23 - August 20, 2006; The Phillips Collection, Washington, D.C., October 14, 2006 - January 21, 2007; The Dallas Museum of Art, Dallas, June 10 - September 16, 2007; The Frist Center for the Visual Arts, Nashville, October 26, 2007 - February 3, 2008, New Haven (CT.), Yale University Press, 2006.

Adam Lindemann, *Collecting Contemporary*, Köln, Taschen, 2006.

Caroline Jones (ed.), *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2006.

Giuseppe Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006.

The Guggenheim Collection, exhibition cat. Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland and Kunstmuseum, Bonn, July 21, 2006 – January 7, 2007, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2006.

Adachiara Zevi (a cura di), *Ettore Spalletti; il colore si stende asciuga ispessisce*, catalogo della mostra, Académie de France, Villa Medici, Roma, 11 maggio - 16 luglio 2006, Roma, Académie de France, 2006.

2007

Pierre Amrouche, Giuliano Araldi, *Via Passaré: Alessandro Passaré*, cat. de l'exposition, Espace Berggruen, Paris, Novembre -Décembre 2007, Milan, Fondazione Passaré, 2007.

Gabriella Belli (a cura di), *Maestri del '900: da Boccioni a Fontana. La collezione di un raffinato cultore dell'arte moderna*, cat. mostra MART – Museo di Arte Moderna e

Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 13 ottobre 2007 – 20 gennaio 2008, Milano, Skira, 2007.

Anna Chiara Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

Frederick R. Weisman Art Foundation collection, Los Angeles, Frederick R. Weisman Philanthropic Foundation, 2007.

Melania Gazzotti, Julia Trolp, a cura di, *La parola nell'arte: ricerche d'avanguardia nel '900: dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart*, cat. mostra Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 10 novembre 2007- 6 aprile 2008, Milano, Skira, 2007.

Alexandra Gerstein (ed.), *Display and Displacement: sculpture and the pedestal from Renaissance to Post-Modern*, London, Courtauld Institute of Art Research Forum, 2007.

Ruth Händler, *Giuseppe Panza di Biumo*, “Da Wächst Nicht Gleich ein Dutzend Nach”, *Weltkunst*, Vol. 77, n. 4 (April 2007), pp. 54-57.

Alan Jones, *Leo Castelli. L'italiano che inventò l'arte in America*, Roma, Castelvechi, 2007.

Kynaston McShine, Lynne Cooke (ed.), *Richard Serra Sculpture: Forty Years*, New York, The Museum of Modern Art, 2007.

Brian O' Doherty, *Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed*, New York, The Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture, 2007.

Peter Joseph, published on the occasion of the exhibition “Peter Joseph”, Lisson Gallery, London, February 2 - March 10, 2007, London, Lisson Gallery, 2007.

Sally Price, *Paris primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

James Stourton, *Great Collectors of Our Time. Art Collecting Since 1945*, London, Scala, 2007.

The Panza Collection: An Experience of Color and Light, exhibition cat. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, November 16, 2007 - February 24, 2008, Buffalo, The Buffalo Fine Arts Academy, 2007.

Axel Vervoordt, Mattijs Visser (eds.), *Artempo: Where Time Becomes Art*, cat. mostra Museo Fortuny, Venezia, June 6, 2007 - October 7, 2007, Venezia, Musei Civici Veneziani, 2007.

Peter Weibel, Andrea Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007.

2008

Bruce Altshuler (ed.), *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History*, New York and London, Phaidon, 2008.

Judith Benhamou-Huet, *Global Collectors. Collectionneurs du monde*, Paris, Phébus, 2008.

Francesco Paolo Campione (a cura di), *Ethnopassion: la collezione d'arte etnica di Peggy Guggenheim*, Milano, Mazzotta, 2008.

Germano Celant, *The American Tornado. Art in Power 1949-2008*, Milan, Skira, 2008.

Anna C. Chave, *Revaluing Minimalism: Patronage, Aura and Place*, "The Art Bulletin", 90, no. 3 (September 2008), pp. 466-486.

Brigitte Derlon, Monique Jeudy-Ballini, *La passion de l'art primitif : enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008.

Evelyn C. Hankins, Giuseppe Panza (eds.), *The Panza collection. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, exhibition cat. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., October 23, 2008 - January 11, 2009, Washington, D.C., Smithsonian Institution, 2008.

Light Art. Considerazioni per un archivio dedicato all'arte della luce, Introduzione di Giuseppe Panza di Biumo, progetto di ricerca di Gisella Gellini, a cura di Mario Bisson, Cristina Boeri, Daniela Calabi, Santarcangelo di Romagna (RN), Maggioli Editore, 2008.

Dianne Macleod, *Enchanted Lives, Enchanted Objects: American Women Collectors and the Making of Culture, 1800-1940*, Berkeley, University of California Press, 2008.

Laura Mattioli Rossi, *Lawrence Carroll*, catalogo della mostra, Museo Correr, Venezia, 16 febbraio - 4 maggio 2008, Milano, New York, Charta Books, 2008.

Andrew McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley, University of California Press, 2008.

Dominique Poulot, *Musei e museologia*, Milano, Jaca Book, 2008.

Robert Irwin: Primaries and Secondaries, with essays by Hugh M. Davies and Robert Irwin, San Diego, Museum of Contemporary Art, 2008.

Daniel J. Sherman (ed.), *Museums and Difference*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.

This Is Not to Be Looked at: Highlights from the Permanent Collection of the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, exhibition cat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, February 10 - May 19, 2008, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2008.

Lawrence Weschler, *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: Over Thirty Years of Conversations with Robert Irwin*, Berkeley, University of California Press, 2008.

2009

Dan Adler, *Hanne Darboven: Cultural History, 1880-1983*, London, Afterall Books, 2009.

Alexander Alberro, Blake Stimson (eds.), *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2009.

Hans Belting, Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

Vittorio Colaizzi, Karsten Schubert (eds.), *Robert Ryman: Critical Texts Since 1967*, London, Ridinghouse, 2009.

Chantal Dandrieu, Fabrizio Giovagnoni (a cura di), *Passione d'Africa: l'arte africana nelle collezioni italiane*, Milano, Officina libraria, 2009.

Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010 (ed. orig. *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009).

Richard Dorment, *Anthony d'Offay: Artist Rooms*, «The Telegraph», May 11, 2009: <http://www.telegraph.co.uk/journalists/richard-dorment/5308992/Anthony-dOffay-Artist-Rooms-review.html> (ultimo accesso gennaio 2013).

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*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.

Anne Higonnet, *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gifts*, Pittsburgh (PA), Periscope Publishing, 2009.

James Meyer, *The Minimal Unconscious*, "October", no. 130 (Fall 2009), pp. 141-176.

Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Zürich and Dijon, JRP/Ringier, Presses du Réel, 2009.

Ken Tadashi Oshima (ed.) *Arata Isozaki*, London, New York, Phaidon, 2009.

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

Charles Saatchi, *Mi chiamo Charles Saatchi e sono un artolico*, New York, Phaidon Press, 2010 (ed. orig. *My Name is Charles Saatchi and I am an Artoholic*, New York, Phaidon Press, 2009).

Barbara J. Soren, *Museum Experiences that Change Visitors*, "Museum Management and Curatorship", vol. 24, no. 3 (2009), pp. 233-251.

Susan Alyson Stein, Asher Ethan Miller (eds.), *The Annenberg Collection: Masterpieces of Impressionism and Post-Impressionism*, New York; New Haven (CT); The Metropolitan Museum of Art; Yale University Press, 2009.

The Guggenheim: Frank Lloyd Wright and the Making of the Modern Museum, New York, Guggenheim Museum, 2009.

William Tronzo (ed.), *The Fragment: An Incomplete History*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2009.

Karole Vail (ed.), *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, New York, Guggenheim Museum, 2009.

Kristina Wilson, *The Modern Eye: Stieglitz, MoMA, and The Art of the Exhibition 1925-1934*, New Haven (CT.) and London, Yale University Press, 2009.

2010

Art and Activism: Projects of John and Dominique de Menil, Houston; New Haven (CT.), The Menil Collection; Yale University Press, 2010.

Gabriella Belli, Richard Koshalek (a cura di), *Conceptual Art. The Panza Collection*, cat. mostra Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 25 settembre 2010 - 27 febbraio 2011, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2010.

Judith Goldman, *Robert & Ethel Scull: Portrait of a Collection*, New York, Acquavella Galleries, 2010.

Mary Jane Jacob, Michelle Grabner (eds.), *The Studio Reader: On the Space of Artists*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

Bernard N. Jazzar, Patrice Marandel, *Eye for the Sensual: Selections from the Resnick Collection*, published on the occasion of the exhibition of the same title, Los Angeles County Museum of Art, September 25, 2010 - January 2, 2011, Stuttgart, Cantz'sche Druckerei, 2010.

Suzanne Loeb, *America's Medicis: The Rockefellers and Their Astonishing Cultural Legacy*, New York, Harper, 2010.

Pamela G. Smart, *Sacred Modern: Faith, Activism, and Aesthetics in the Menil Collection*, Austin, University of Texas Press, 2010.

Denys Riout, *Yves Klein: Expressing the Immaterial*, Paris, Éditions Dilecta, 2010.

Marianne Stockebrand, *Chinati: The Vision of Donald Judd*, Marfa (Tex); New Haven (CT), Chinati Foundation; Yale University Press, 2010.

Ulrich Wilmes (ed.), *Daled: A Bit of Matter and a Little Bit More. The Collection and Archives of Herman and Nicole Daled 1966-1978*, published on the occasion of the exhibition *Less is More. Pictures, Objects, Concepts from the collection and the archives of Herman and Nicole Daled 1966-1978*, Haus der Kunst, München, 30 April - 25 July 2010, München, Haus der Kunst, 2010.

2011

Robin Clark (ed.), *Phenomenal, California Light, Space, Surface*, exhibition cat. Museum of Contemporary Art, La Jolla and San Diego, September 25, 2011 - January 22, 2012, Berkeley and San Diego, University of California Press; Museum of Contemporary Art, 2011.

Lynne Cooke, Karen Kelly (eds.) *Agnes Martin*, New York, Dia Art Foundation, 2011.

Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, *Seeing Gertrude Stein. Five Stories*, exhibition cat. Contemporary Jewish Museum, San Francisco, May 12 - September 6, 2011; National

Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C., October 14, 2011 - January 22, 2012, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2011.

Sandra Dudley (ed.), *The Thing About Museums: Objects and Experience, Representation and Contestation. Essays in Honour of Professor Susan M. Pearce*, London, Routledge, 2011.

Doro Globus (ed.), *Fred Wilson: A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011.

Heinz-Norbert Jocks, Edusrd Beaucamp, *Vom Bescheidenen zum Masslosen [From the Modest to the Immeasurable]*, "Kunstforum International", no. 209 (July-August 2011), pp. 64-75.

Noah Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

Robert Irwin, *Notes Toward a Conditional Art*, introduced and edited by Matthew Simms, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2011.

Dana Miller (ed.), *Legacy: The Emily Fisher Landau Collection*, with essays by Donna De Salvo and Joseph Giovannini, New York, Whitney Museum of American Art, 2011.

Sylvester Okwunodu Ogbegie, *Refaire l'histoire: les collectionneurs africains et le canon de l'art africain. La collection d'art africain de Femi Akinsanya*, Milan, 5 Continents Editions, 2011.

Rebecca Peabody, Andrew Perchuk, Glenn Phillips, Rani Singh (eds.), *Pacific Standard Time. Los Angeles Art 1945-1980*, exhibition cat. different venues, October 1, 2011 - February 5, 2012, Los Angeles, The Getty Research Institute and the J. Paul Getty Museum, 2011.

Nina Zimmer, Bernard Mendes Bürgi (eds.), *Kunstmuseum Basel. The Masterpieces*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.

2012

Ezio Bassani, *Arte africana*, Milano, Skira, 2012.

Eli Broad, *The Art of Being Unreasonable. Lessons in Unconventional Thinking*, Hoboken (NJ.), John Wiley & Sons, 2012.

Judith F. Dolkart, Martha Lucy, *The Barnes Foundation: Masterworks*, New York, Skira Rizzoli, 2012.

Fattoria di Celle. Collezione Gori: un percorso nell'arte ambientale, Pistoia, Gli Ori, 2012.

Giuseppe e Giovanna Panza collezionisti. Conversazione con Philippe Ungar, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2012.

Mara Esther Gladstone, *Sensing the Museum: Contests of Experience with Contemporary Art*, Ph.D. dissertation, supervisor Janet Catherine Berlo, Program in Visual and Cultural Studies, University of Rochester (N.Y.), 2012.

Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milano, Johan & Levi, 2012.

Alexander Nagel, *Medieval Modern: Art Out of Time*, London, Thames & Hudson, 2012.

Christel Sauer, *Eine Entstehungsgeschichte: Das Kapital Raum 1970-1977 & Die Hallen für Neue Kunst Schaffhausen*, Basel, Raussmüller Collection, 2012.

The Long Curve: 150 Years of Visionary Collecting at the Albright-Knox Art Gallery, exhibition cat. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, November 4 - March 4, 2012, Milan, Skira, 2012.

Adachiara Zevi, *L'Italia nei wall drawings di Sol LeWitt*, Milano, Electa, 2012.

2013

Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2013.

Anna Bernardini, *Esplorazioni/1. Lawrence Weiner Opere 1969-1973*, brochure della mostra, Villa Panza, Varese, 24 gennaio - 10 marzo 2013, s.l., s.p.

Giulia Bombelli, *Il museo secondo Giuseppe Panza di Biumo. Tre progetti non realizzati per Milano*, "Palinsesti. Contemporary Italian Art On-line Journal", vol. 1, no. 3 (2013), <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/index> (ultimo accesso giugno 2013).

Ada Cattaneo, *L'artista curatore. Per una storia delle mostre curate da artisti da Jacques-Luis David a Thomas Demand*, tesi di dottorato, tutor: Prof. Xavier Barral i Altet, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2013.

Alessandro Del Puppo, *L'arte contemporanea. Il secondo novecento*, Torino, Einaudi, 2013.

Flavio Fergonzi, Claudia Cremonini (a cura di), *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' D'Oro*, cat. mostra, Ca' d'Oro, Venezia, 30 maggio - 24 novembre 2013, Milano, MondoMostre, 2013.

Michael Govan, Christine Y. Kim (eds.), *James Turrell: A Retrospective*, exhibition cat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, May 26, 2013-April 6, 2014; The Israel Museum, Jerusalem, June 1 - October 18 2014; National Gallery of Australia, Canberra, December 12, 2014 - April 6, 2015; with concurrent exhibitions at the Museum of Fine Arts, Houston, June 9-September 22, 2013, and the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, June 21-September 25, 2013, Los Angeles, Munich and New York, Lacma, DelMonico Books, 2013.

Daniela Lancioni (a cura di), *Anni 70 a Roma*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014, Roma, Iacobelli Editore, 2013.

Apparato Iconografico

Lista delle immagini

Fig. 1. Allestimento dell'esposizione "The Store" di Claes Oldenburg, New York, 1961. Riprodotta in: Achim Hochdörfer (ed.), *Claes Oldenburg: The Sixties*, New York, Prestel Publishing, 2012.

Fig. 2. Allestimento dell'esposizione "The Legacy of a Collector: The Panza di Biumo Collection at the Museum of Contemporary Art", con opere di Claes Oldenburg, 1999-2000, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection. Courtesy The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Fig. 3. Opere di Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newmann e arte pre-colombiana. Appartamento di Ben Heller, New York, 1960. Riprodotta in: Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York, Monacelli Press, 2005, n. 159.

Fig. 4. Opere di Antoni Tàpies e Francis Bacon, africane e pre-colombiane, mobilia del XVI secolo. Appartamento di Carlo Monzino, Milano, 1961. Fotografia di Jean-François Bauret. Riprodotta in: André Aynard Putman, *Deux collectionneurs milanais*, "L'Oeil", n. 73 (Janvier 1961), p. 67.

Fig. 5. Opere di Franz Kline, arte Kissi, Kono e Mende (Sierra Leone), mobilia del XVI-XVIII secolo. Appartamento di Giuseppe Panza, Milano, 1970. Fotografia di Carla De Benedetti. Riprodotta in: Pierre Restany, *Un appartement milanais consacré à trois peintres: Fautrier, Kline et Tàpies. L'histoire d'une collection qui est l'histoire d'une vie*, "Plaisir de France", no. 374 (Janvier 1970), p. 48.

Fig. 6. Opere di Antoni Tàpies e Franz Kline, mobilia del XVIII secolo. Appartamento di Giuseppe Panza, Milano, 1961. Fotografia di Jean-François Bauret. Riprodotta in: André Aynard Putman, *Deux collectionneurs milanais*, "L'Oeil", n. 73 (Janvier 1961), p. 63.

Fig. 7. Opere di Mark Rothko, Nayarit (Messico), Basonge (Zaire). Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese, 1970. Riprodotta in: Pierre Restany, *Une collection de pop art américain à Varese. L'épanouissement d'une personnalité à travers ses choix*, "Plaisir de France", no. 375 (Février 1970), p. 48.

Fig. 8. Opere di David Simpson, arte africana, mobilia del XVI-XVII secolo. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese, 2000. Fotografia di Giorgio Colombo. Photo©Giorgio Colombo, Milano.

Fig. 9. Opere di Robert Ryman, insegna di danza Kurumba (Alto Volta), scultura Azteca (Messico). Appartamento di Giuseppe Panza, Milano, anni '70. Fotografia di Giorgio Colombo. Photo©Giorgio Colombo, Milano.

Fig. 10. Robert Rauschenberg, *Untitled Combine*, (part.), 1955, tecnica mista, 219,7 x 94 x 66.7 cm., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese, 1970. Riprodotta in: Pierre Restany, *Une collection de pop art américain à Varese. L'épanouissement d'une personnalité à travers ses choix*, "Plaisir de France", no. 375 (Février 1970), p. 45.

Fig. 11. Opere di Claes Oldenburg e James Rosenquist. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese, 1970. Riprodotta in: Pierre Restany, *Une collection de pop art américain à Varese. L'épanouissement d'une personnalité à travers ses choix*, "Plaisir de France", no. 375 (Février 1970), p. 46.

Fig. 12. Opere di Robert Morris, Dan Flavin e Robert Ryman. Scuderia Grande di Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese, metà anni '70. Fotografia di Gian Sinigaglia. Photo Gian Sinigaglia - Archivio Panza/Giorgio Colombo, Milano.

Fig. 13. Allestimento dell'esposizione "Robert Morris - One Man Exhibition", 1966, Dwan Gallery, Los Angeles. Riprodotta in: James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven (CT.), Yale University Press, 2001, p. 164.

Fig. 14. Robert Irwin, *Varese Scrim*, 1973, dimensioni ambientali. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Fotografia di Giorgio Colombo. Photo©Giorgio Colombo, Milano.

Fig. 15. James Turrell, *Skyspace I*, Varese, 1976, dimensioni ambientali, Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Fotografia, colore, senza data, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Archivio fotografico, Album Flavin. Fotografia di Giuseppe Panza.

Fig. 16. Allestimento degli ambienti dei Rustici con opera di Dan Flavin, *Untitled 1/3*, 1987, dimensioni ambientali. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Fotografia di Roberta Serpolli, 2011.

Fig. 17. Effetto ottico, fotografia, colore, senza data. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Mendrisio, Archivio Panza Collection, Archivio fotografico, Album Light Flavin Nikon. Fotografia di Giuseppe Panza.

Fig. 18. James Turrell, Robert Irwin e Edward Wortz, 1969 ca., *Art and Technology*, Los Angeles County Museum of Art. Fotografia di Malcolm Lubliner. Riprodotta in: Maurice Tuchman (ed.), *Art and Technology. A report on the Art and Technology Program of the Los*

Angeles County Museum of Art 1967-1971, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1971, p. 129.

Fig. 19. Allestimento della Camera delle Fontane con opere di Winston Roeth, senza data [2001-2006], stampa digitale, Palazzo Ducale, Sassuolo. Mendrisio, Archivio Panza Collection, Archivio fotografico, Album Sassuolo Top. Fotografia di Giuseppe Panza.

Fig. 20. Giuseppe Panza nel corridoio dei Rustici con stanze di Dan Flavin e *Varese Corridor*, senza data, stampa digitale, Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Mendrisio, Archivio Panza Collection, Archivio fotografico, Album Flavin.

Fig. 21. Allestimento dell'esposizione "Minimal + Conceptual Art aus der Sammlung Panza", con opere di Robert Ryman e Brice Marden, 1980-1981, Museum für Gegenwartskunst, Basilea. Fotografia di Giorgio Colombo. Photo©Giorgio Colombo, Milano.

Fig. 22. Villa Doria Pamphilj, Casino del Bel Respiro, 1645-1648, facciata sud, Roma. Presidenza del Consiglio dei Ministri. Fotografia di Roberta Serpolli, 2011.

Fig. 23. Villa Doria Pamphilj, Casino del Bel Respiro, 1645-1648, sala centrale del piano terreno, Roma. Presidenza del Consiglio dei Ministri. Fotografia di Roberta Serpolli, 2011.

Fig. 24. Allestimento della Camera della Fama con *Family* (2001) di Lawrence Carroll, senza data [2001-2006], Palazzo Ducale, Sassuolo. Fotografia, stampa digitale, Mendrisio, Archivio Panza Collection, Archivio fotografico, Album Sassuolo Top. Fotografia di Giuseppe Panza.

Fig. 25. Allestimento dell'esposizione "The Museum of Contemporary Art: The Panza Collection" con opere di Mark Rothko, 1985, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection. Courtesy The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Fig. 26. Donald Judd, *Galvanized Iron Wall*, 1974, installazione ante 1987, dimensioni ambientali. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Fotografia di Giorgio Colombo. Photo©Giorgio Colombo, Milano.

Fig. 27. Allestimento delle opere di Donald Judd per l'esposizione "Arte Minimal de la Colección Panza", Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1988. Riprodotta in: *Col·lecció Panza di Biunio. Anys 80 i 90*, catàleg Conselleria d'Educació, Sa Llonja, Palma de Mallorca, Agost - Settembre 1997, Sa Llonja, Conselleria d'Educació, Cultura i Esports del Govern Balear, 1997, p. 153.

Fig. 28. Dan Flavin, *Green Crossing Green (to Piet Mondrian who lacked green)*, 1966, dimensioni ambientali, installazione allo Stedelijk Museum, Eindhoven, 1966. Riprodotta in: *Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza*. Intervista di Christopher Knight a Giuseppe Panza, prefazione di Richard Koshalek, Milano, Jaca Book, 1987, p. 174.

Fig. 29. Allestimento con alle pareti opere di Mark Rothko e Lawrence Weiner. Scalone di Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Fotografia, stampa bianco e nero, 1973. Fotografia di Gian Sinigaglia. Photo Gian Sinigaglia - Archivio Panza/Giorgio Colombo, Milano.

Fig. 30. Allestimento con alle pareti opere di Alan Charlton e Lawrence Weiner. Scalone di Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Fotografia, stampa bianco e nero, 1981. Fotografia di Giorgio Colombo. Photo©Giorgio Colombo, Milano.

Fig. 31. Allestimento dell'esposizione "The Museum of Contemporary Art: The Panza Collection" con opera di Robert Barry, *It Is Wholly Indeterminate. It Has No Specific Traits. It Is Entirely Ineffable. It Is Never Seen. It Is Not Accessible* (1970), 1985, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection. Riprodotta in: *Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza*. Intervista di Christopher Knight a Giuseppe Panza, prefazione di Richard Koshalek, Milano, Jaca Book, 1987, p. 112.

Fig. 32. Lawrence Weiner, *Affected as to Explosion and/or Implosion. Effected as to Explosion and/or Implosion*, 1971. Allestimento dell'esposizione "Conceptual Art: The Panza Collection", 2010, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, (part.). Fotografia di Alessandro Zambianchi. Alessandro Zambianchi - Simply.it, Milano. Riprodotta in: Gabriella Belli, Richard Koshalek (a cura di), *Conceptual Art. The Panza Collection*, cat. mostra Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 25 settembre 2010 - 27 febbraio 2011, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2010, p. 136.

Fig. 33. Registrazione Ordover per *1000 German Marks Worth Medium Bulk Material Transferred from one Country to Another* di Lawrence Weiner, 1969, l'opera è eseguita in occasione della mostra "Conceptual Art: The Panza Collection", 2010, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto. Fotografia di Alessandro Zambianchi. Alessandro Zambianchi - Simply.it, Milano. Riprodotta in: Gabriella Belli, Richard Koshalek (a cura di), *Conceptual Art. The Panza Collection*, cat. mostra Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 25 settembre 2010 - 27 febbraio 2011, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2010, p. 130.

Fig. 34. Robert Irwin, *Fractured Light - Partial Scrim Ceiling - Eye-Level Wire*, 1970-71, installazione alla mostra "Robert Irwin", The Museum of Modern Art, New York, 1970-71. Riprodotta in: Robin Clark (ed.), *Phenomenal, California Light, Space, Surface*, exhibition cat. Museum of Contemporary Art, La Jolla and San Diego, September 25, 2011 - January

22, 2012, Berkeley and San Diego, University of California Press; Museum of Contemporary Art, 2011, p. 110.

Fig. 35. Eric Orr, *Zero Mass*, 1972-73, tecnica mista, dimensioni ambientali, installazione alla Galleria Salvatore Ala, Milano, 1975. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, The Panza Collection.

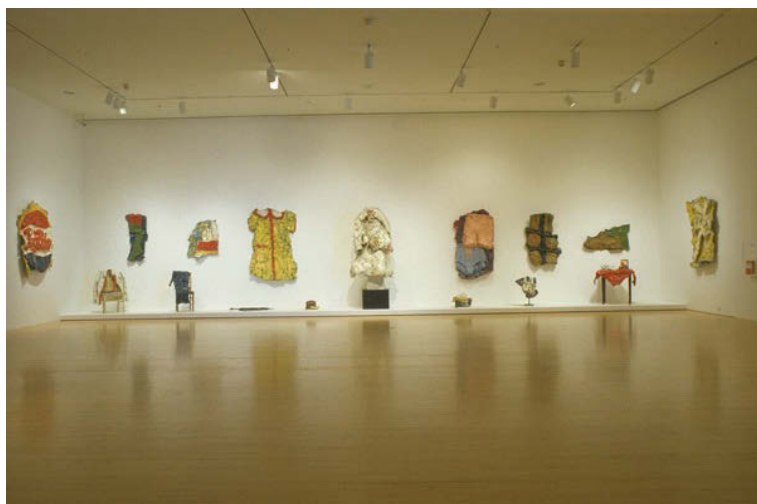


Fig. 1. “The Store” di Claes Oldenburg, New York, 1961. Riprodotta in: Achim Hochdörfer (ed.), *Claes Oldenburg: The Sixties*, New York, Prestel Publishing, 2012.

Fig. 2. Allestimento dell’esposizione “The Legacy of a Collector: The Panza di Biumo Collection at the Museum of Contemporary Art”, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection. Courtesy The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.



Fig. 3. Appartamento di Ben Heller, New York, 1960. Riprodotta in: Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, New York, Monacelli Press, 2005, n. 159.

Fig. 4. Appartamento di Carlo Monzino, Milano, 1961. Fotografia di Jean-François Bauret. Riprodotta in: "L'Oeil", n. 73 (Janvier 1961), p. 67.



Fig. 5. Appartamento di Giuseppe Panza, Milano, 1970. Fotografia di Carla De Benedetti. Riprodotta in: "Plaisir de France", no. 374 (Janvier 1970), p. 48.

Fig. 6. Appartamento di Giuseppe Panza, Milano, 1961. Fotografia di Jean-François Bauret. Riprodotta in: "L'Oeil", n. 73 (Janvier 1961), p. 63.

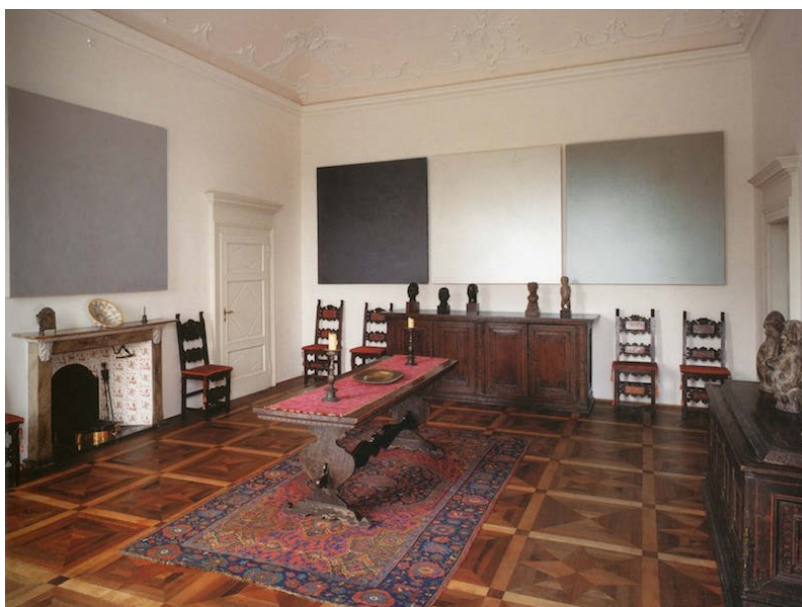


Fig. 7. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese, 1970. Riprodotta in: “Plaisir de France”, no. 375 (Février 1970), p. 48.

Fig. 8. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese, 2000. Fotografia di Giorgio Colombo. Photo©Giorgio Colombo, Milano.

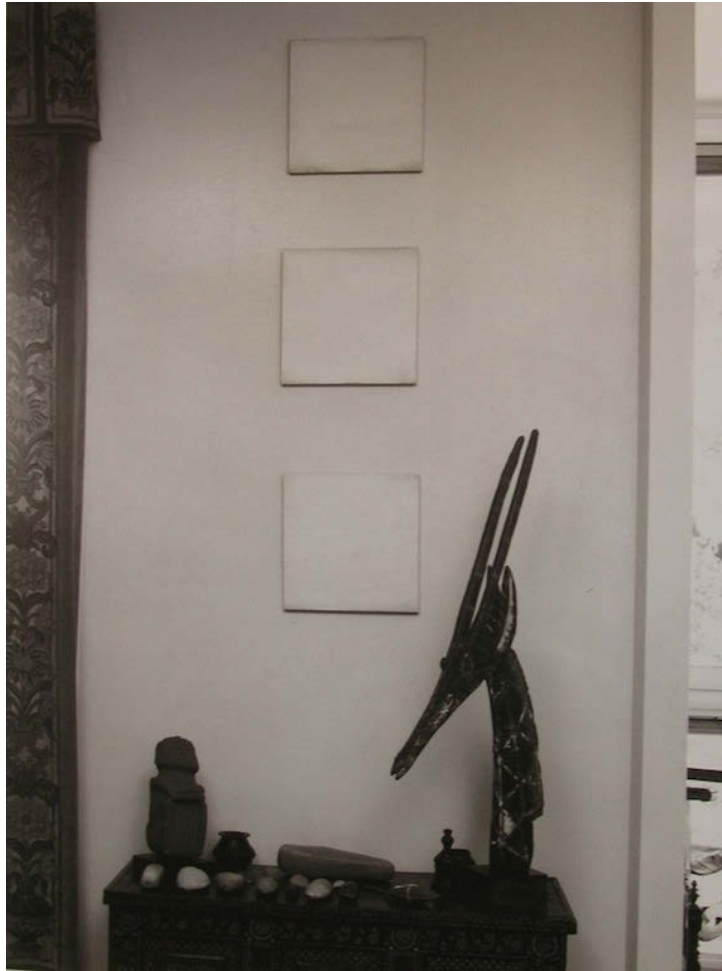


Fig. 9. Appartamento di Giuseppe Panza, Milano, anni '70. Fotografia di Giorgio Colombo.
Photo©Giorgio Colombo, Milano.



Fig. 10. Robert Rauschenberg, *Untitled Combine* (part.), 1955. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese, 1970. Riprodotta in: “Plaisir de France”, no. 375 (Février 1970), p. 45.

Fig. 11. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese, 1970. Riprodotta in: “Plaisir de France”, no. 375 (Février 1970), p. 46.

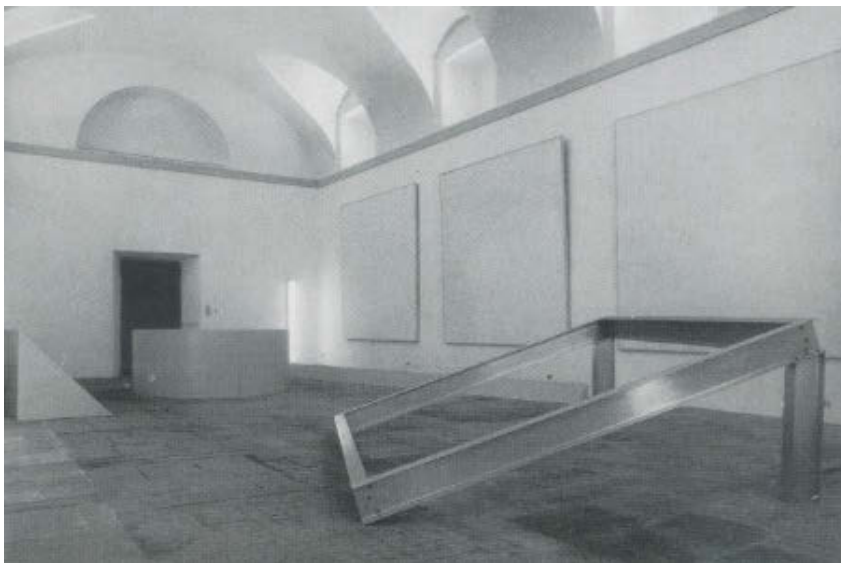


Fig. 12. Scuderia Grande di Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese, metà anni '70. Fotografia di Gian Sinigaglia. Photo Gian Sinigaglia - Archivio Panza/Giorgio Colombo, Milano.

Fig. 13. Allestimento dell'esposizione "Robert Morris - One Man Exhibition", 1966, Dwan Gallery, Los Angeles. Riprodotta in: James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven (CT.), Yale University Press, 2001, p. 164.



Fig. 14. Robert Irwin, *Varese Scrim*, 1973. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Fotografia di Giorgio Colombo. Photo©Giorgio Colombo, Milano.

Fig. 15. James Turrell, *Skyspace I, Varese*, 1976. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Fotografia di Giuseppe Panza, Mendrisio, Archivio Panza Collection.

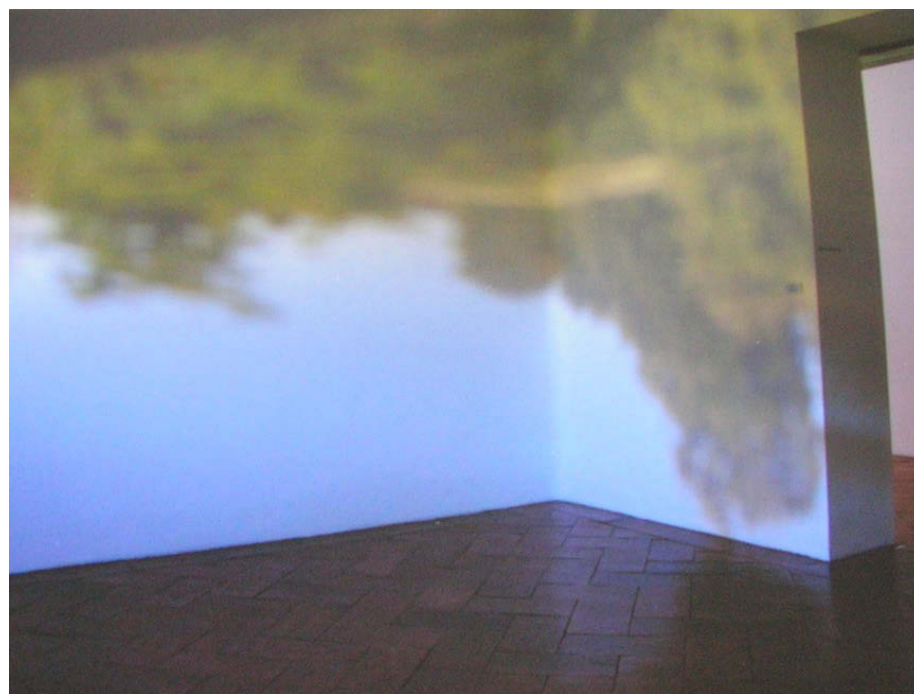
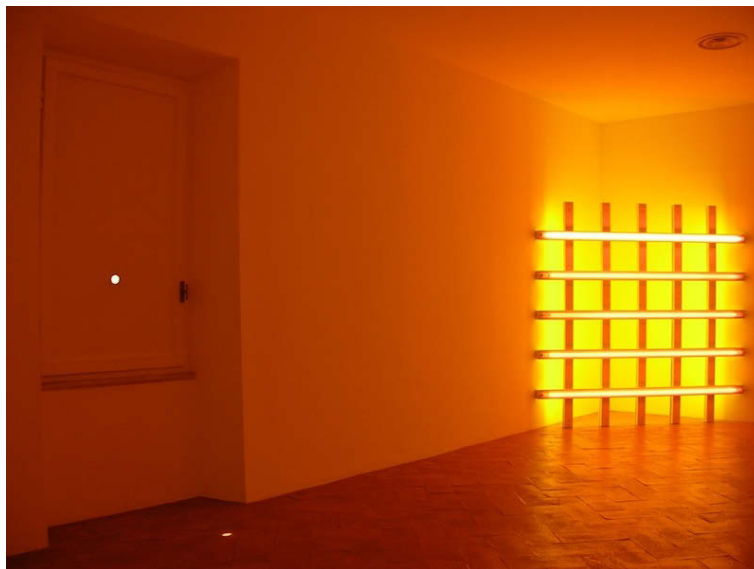


Fig. 16. Allestimento degli ambienti dei Rustici con opera di Dan Flavin, *Untitled 1/3*, 1987. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Fotografia di Roberta Serpolli, 2011.

Fig. 17. Effetto ottico, Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Fotografia di Giuseppe Panza, Mendrisio, Archivio Panza Collection.



Fig. 18. James Turrell, Robert Irwin e Edward Wortz, 1969 ca., *Art and Technology*, Los Angeles County Museum of Art. Fotografia di Malcolm Lubliner. Riprodotta in: Maurice Tuchman (ed.), *Art and Technology*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1971, p. 129.



Fig. 19. Camera delle Fontane, Palazzo Ducale, Sassuolo. Fotografia di Giuseppe Panza, Mendrisio, Archivio Panza Collection.

Fig. 20. Giuseppe Panza nel corridoio dei Rustici con stanze di Dan Flavin e *Varese Corridor*, Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Fotografia di Giuseppe Panza, Mendrisio, Archivio Panza Collection.



Fig. 21. Allestimento dell'esposizione "Minimal + Conceptual Art aus der Sammlung Panza", 1980-1981, Museum für Gegenwartskunst, Basilea. Fotografia di Giorgio Colombo. Photo©Giorgio Colombo, Milano.



Fig. 22. Villa Doria Pamphilj, Casino del Bel Respiro, 1645-1648, Roma. Presidenza del Consiglio dei Ministri. Fotografia di Roberta Serpolli, 2011.

Fig. 23. Villa Doria Pamphilj, Casino del Bel Respiro, 1645-1648, Roma. Presidenza del Consiglio dei Ministri. Fotografia di Roberta Serpolli, 2011.



Fig. 24. Allestimento della Camera della Fama con *Family* (2001) di Lawrence Carroll, senza data [2001-2006], Palazzo Ducale, Sassuolo. Fotografia di Giuseppe Panza, Mendrisio, Archivio Panza Collection.



Fig. 25. Allestimento dell'esposizione "The Museum of Contemporary Art: The Panza Collection", Los Angeles. Courtesy The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.



Fig. 26. Donald Judd, *Galvanized Iron Wall*, 1974. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese. Fotografia di Giorgio Colombo. Photo©Giorgio Colombo, Milano.

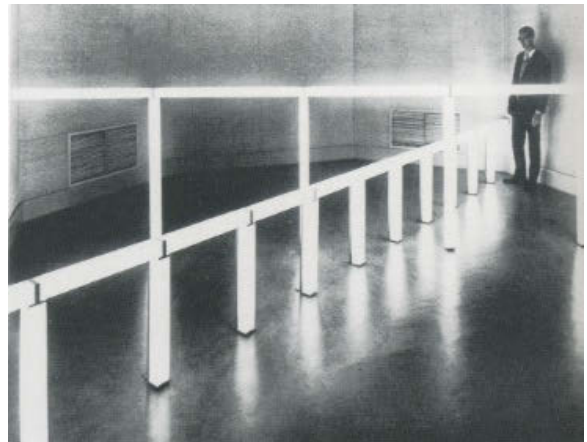


Fig. 27. Opere di Donald Judd, mostra “Arte Minimal de la Colección Panza”, Madrid, 1988. Riprodotta in: *Col-lecció Panza di Biurno. Anys 80 i 90*, Sa Llonja, Conselleria d’Educació, Cultura i Esports del Govern Balear, 1997, p. 153.

Fig. 28. Dan Flavin, *Green Crossing Green (to Piet Mondrian who lacked green)*, 1966, Stedelijk Museum, Eindhoven, 1966. Riprodotta in: *Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza*, Milano, Jaca Book, 1987, p. 174.



Fig. 29. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese, 1973. Fotografia di Gian Sinigaglia. Photo Gian Sinigaglia - Archivio Panza/Giorgio Colombo, Milano.

Fig. 30. Villa Menafoglio Litta Panza, oggi FAI-Villa Panza, Varese, 1981. Fotografia di Giorgio Colombo. Photo©Giorgio Colombo, Milano.



Fig. 31. Robert Barry, *It Is Wholly Indeterminate. It Has No Specific Traits. It Is Entirely Ineffable. It Is Never Seen. It Is Not Accessible* (1970), mostra "The Museum of Contemporary Art: The Panza Collection", 1985, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Riprodotta in: *Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza*, Milano, Jaca Book, 1987, p. 112.

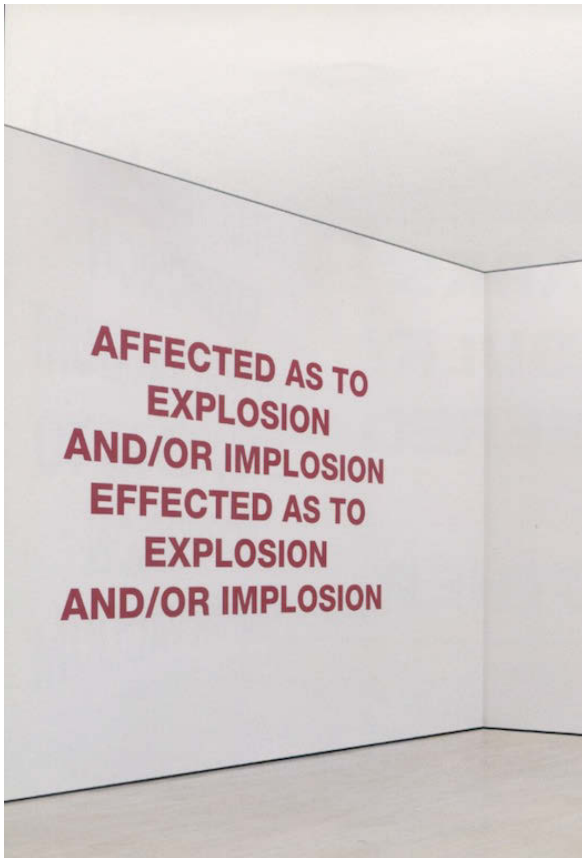


Fig. 32. Lawrence Weiner, *Affected as to Explosion and/or Implosion. Effected as to Explosion and/or Implosion*, 1971, esposizione “Conceptual Art: The Panza Collection”, Mart, 2010, (part.). Fotografia di Alessandro Zambianchi. Alessandro Zambianchi - Simply.it, Milano.

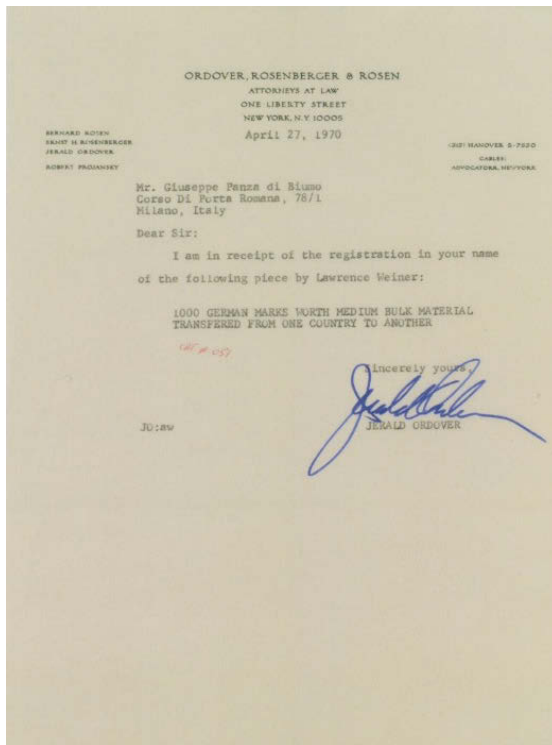


Fig. 33. Registrazione Ordover per *1000 German Marks Worth Medium Bulk Material Transferred from one Country to Another* di Lawrence Weiner, 1969. Fotografia di Alessandro Zambianchi. Alessandro Zambianchi - Simply.it, Milano. Riprodotta in: *Conceptual Art. The Panza Collection*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2010, p. 130.

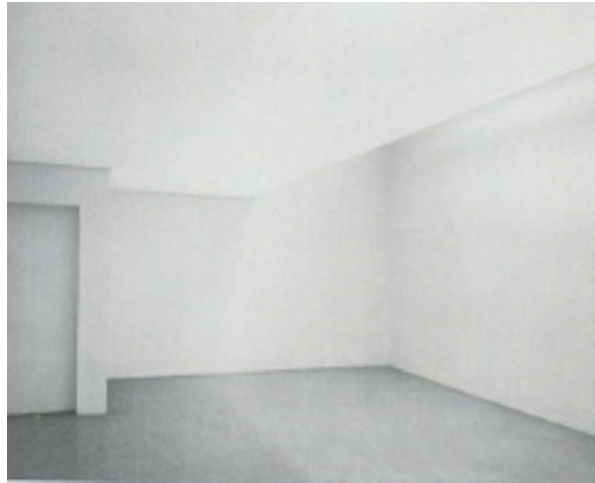


Fig. 34. Robert Irwin, *Fractured Light - Partial Scrim Ceiling - Eye-Level Wire*, 1970-71, installazione al MoMA, New York, 1970-71. Riprodotta in: *Phenomenal, California Light, Space, Surface*, Berkeley and San Diego, University of California Press; Museum of Contemporary Art, 2011, p. 110.

Fig. 35. Eric Orr, *Zero Mass*, 1972-73, installazione alla Galleria Salvatore Ala, Milano, 1975. Riprodotta in: *Phenomenal, California Light, Space, Surface*, Berkeley and San Diego, University of California Press; Museum of Contemporary Art, 2011, p. 47.