

La forma vorrei
che fosse espressione
Arte sarebbe,
io l'artista

Questa serata sarà un po' diversa dalle precedenti proposte dal gruppo arte. Non avremo da raccontarvi di un artista in particolare, ma un modo di fare arte, così come noi lo abbiamo scoperto, un modo di fare arte che sembra ormai lontano dal nostro tempo e dimenticato dalla nostra memoria, e che eppure secoli fa pareva la norma, norma che dava forma all'arte. È questo il modo e la norma della committenza.

Di questo modo abbiamo colto e vorremmo offrire quello che l'ha reso fecondo, quel particolare rapporto che correva fra l'artista e il committente, come un nodo che legando due persone donava all'arte un'unità.

Questo è un modo che oggi sembra scomparso: si fa fatica a ricercarne le tracce e a comprenderlo. Fatica perché siamo immersi in un mondo tutto diverso, un mondo dove l'arte non è più luogo di dialogo e di ideazione di una civiltà, un mondo dove l'arte spesso è solo un prodotto per il mercato, dove l'arte sembra caduta nella stessa degenerazione che ha colpito il mercato; da luogo d'incontro e quindi di scambio fra persone e popoli, a luogo dell'individuo, luogo in cui la relazione è basata solo su prezzi e su contratti. Per non perdersi fra la moltitudine dell'informazione e la dispersione della produzione è necessaria una ricerca continua. Ecco il motivo per cui ci rivolgiamo ad un uomo, il conte Giuseppe Panza di Biumo, che ha amato con passione l'arte, nella forma del nostro tempo, il collezionismo, e che l'ha cercata in giro per il mondo durante tutta la sua vita.

A lui, come se fosse qui, chiediamo di raccontarci l'arte di oggi.

Oggi si rimane turbati a considerare il panorama artistico contemporaneo. Da una parte si trovano persone che si illudono di essere artisti, e dall'altra c'è un pubblico assai ignorante, che dà credito ad opere che non hanno un vero valore. Si crea quindi una situazione di mercato falsa, perché opere d'arte ed artisti che hanno uno scarsissimo valore culturale possono raggiungere prezzi elevatissimi e quindi avere un grande mercato; di fronte a tale situazione mi domando come mai questi artisti trovino accoglienza presso il pubblico e come mai ci sia chi spende delle cifre così grandi per comprare "cose" nelle quali non vedo niente e che sono il vuoto assoluto.

Nella maggior parte delle opere c'è al massimo una buona capacità artigianale ma manca un significato morale, un'espressione di qualche cosa di sostanziale per la nostra esistenza, perché L'ARTE È ARTE SOLTANTO SE RAPPRESENTA QUALCHE COSA DI PROFONDAMENTE VERO, qualche cosa che sia indispensabile a noi stessi. Bisogna dunque andare a cercare queste poche gemme in mezzo ad un fienile pieno di paglia: la ricerca ovviamente richiede molto tempo. Questo è il problema dell'arte contemporanea: essa richiede volontà di cercare e un desiderio di trovare qualcosa di veramente valido. La cosa più importante è CERCARE IL DIVERSO, perché tutti sono capaci di imitare gli altri, tutti hanno una sufficiente capacità manuale per poter fare qualcosa di accettabile sul piano della operatività artigianale, ma L'ARTISTA È ARTISTA SOLO QUANDO INVENTA IL NUOVO, QUANDO CREA QUALCOSA CHE PRIMA NON ESISTEVA. Occorre la capacità di sfondare i muri dovuti alla nostra passività, alla nostra tendenza a ripetere, alla nostra volontà di stare sul sicuro e di guardare solo quello che ci sembra certo perché lo conosciamo già.

La cosa più importante è appunto questa ricerca del nuovo che non rientra nelle nostre abitudini: si tratta di un atteggiamento difficile perché istintivamente rifiutiamo quello che non appartiene ai nostri concetti abituali; noi giudichiamo perché abbiamo dentro di noi preconetti, idee che ci permettono di orientarci in mezzo alla realtà. Avere delle idee e dei preconetti è una necessità perché senza idee non si può giudicare. Ma il problema fondamentale sta proprio nel capire che le nostre idee non sono mai definitive. La verità va continuamente cercata: quando uno crede di averla raggiunta è finito, non saprà più niente perché si chiude dentro degli schemi che non gli permettono di scoprire cose nuove. Per fortuna, la vita è sempre una novità.

L'arte è grande, fondamentale, perché ci dà la possibilità di conoscere il nuovo, di essere aperti a tutto ciò che succede intorno a noi riflettendo la vita che continuamente si muove.

Il presente eredita il passato e noi possiamo andare avanti in quanto il passato ci nutre e ci dà la possibilità di vivere e di acquisire qualcosa di nuovo. L'arte è il tipo di espressione che riassume tutta l'esistenza, che non lascia fuori nulla, in quanto ha la capacità di esprimere attraverso le immagini, in modo sintetico, la complessità infinita di una realtà. INDAGARE CIO' CHE LE IMMAGINI SUGGERISCONO E' LA COSA PIU' BELLA CHE ESISTA, perché attraverso questa indagine si capisce un mondo – (Giuseppe Panza).

Dunque questa della committenza e del collezionismo è una questione amplissima, che certo non può essere chiusa in questa serata e in verità non lo vuole. Stasera vorremmo aprire domande intorno a quel fatto singolare ed entusiasmante che è l'arte. Quelle stesse domande che si sono presentate a noi avventurandoci in un territorio così vasto. Quando abbiamo iniziato ad occuparci di questo argomento ci sembrava, guardando al passato, che il mondo si aprisse a raccontare di una singolare sintonia tra vita e arte, tra civiltà e arte, come se la vita procedesse di necessità accompagnata dall'arte, come se l'arte fosse intimamente legata al movimento stesso della vita. Vorremmo proporre, questa sera, una visuale ampia sulla Committenza, così come l'abbiamo conosciuta noi; nella storia, nelle sue svariate forme, con molti esempi e, soprattutto, attratti dall'incontro con uomini che di quest'arte vivono. Una visuale ampia, dunque, forse dispersiva, che però vuole essere tale per far nascere domande, e per riflettere.

Dalle origini lontane della Committenza, fino alla sua scomparsa nel Romanticismo, dai personaggi che hanno coltivato questo rapporto, e dalle opere che ne sono nate. E poi la situazione di oggi, con la difficoltà di rintracciare rapporti di committenza fecondi come un tempo.

L'indagine storica sulla committenza, porta a esempi noti e a noi vicini, di opere nate da un rapporto di committenza; si tratta ancora di un rapporto non ben definito, descrivibile come desiderio di un potente che si rivolge ad artigiani in grado di soddisfarlo.

Considerando la realtà di Monza, ad esempio, già l'arte regia longobarda ci lascia opere dichiaratamente nate sotto commissione. Appena arrivati in Italia settentrionali, infatti, i Longobardi iniziarono ad erigere opere d'architettura monumentali. Il **Duomo di Monza**, fu costruito su richiesta della regina Teodolinda, per se stessa e per la sua famiglia: si stabilì che l'intercessore per tutti i longobardi presso Dio, fosse S. Giovanni, poi divenuto patrono della città. La famiglia avrebbe offerto in voto, ogni anno, parte della propria ricchezza. E proprio la regina, cercando sempre di donare oggetti preziosi, divenne fervida committente, servendosi di botteghe di altissimo livello e per la realizzazione di opere molto costose.

Un pezzo di grande pregio è l'**Evangelario di Teodolinda**, una copertina in oro per il suo Vangelo personale, realizzato in occasione del battesimo del figlio e offerto in seguito da Teodolinda a San Giovanni Battista.

Anche per il suo Sarcofago, Teodolinda si avvale di una committenza, per lasciare ai posteri un'opera in grado di trasmettere il suo ricordo.

Un altro esempio vicino a noi, realizzato per committenza, è l'**Altare d'oro di Volvinio**, a forma di sarcofago, nella Basilica di Sant'Ambrogio a Milano, opera di oreficeria che ha come committente il Vescovo Angilberto e come artista Volvinio, che firmò questa meraviglia composta da perle e gemme.

Per la vita dell'arte, fin dalle sue origini, il rapporto tra artista e committente risulta essenziale. Vi sono stati tempi in cui tale rapporto era il vero cuore della nascita di un'opera; del periodo romanico rimangono essenzialmente nomi di committenti e non di artisti, segno che l'opera veniva pensata all'interno di questo rapporto in cui l'artista non era solo l'artigiano e il committente non era solo il finanziatore.

Questo rapporto di comunione e di relazione in cui l'opera d'arte nasce, permette di avere uno sguardo particolare sull'arte, cioè di considerare l'arte come luogo prima di elaborazione e poi di comunicazione di senso.

Ogni forma di comunicazione presuppone sempre la presenza di almeno due persone: chi “trasmette” e chi “riceve”. Nel nostro caso l’artista e il pubblico: l’opera d’arte nasce dunque dall’incontro tra la creatività individuale e il gusto collettivo. Questo incontro può essere armonico oppure conflittuale e di reciproca incomprensione – dai tempi dell’artista maledetto di Caravaggio a oggi – ma questa è sempre la condizione di qualsiasi comunicazione.

Bisogna tuttavia inserire un terzo elemento nel dialogo tra artista e società: si tratta della richiesta di un committente, che precede la realizzazione dell’opera, oppure della richiesta del mercato che segue la realizzazione dell’opera.

Conoscere l’identità, le aspettative e la cultura dei committenti appare quindi indispensabile per comprendere un’opera: essi impongono di frequente l’uso di determinati materiali, l’inserimento di particolari o figure.

Per le opere destinate all’esposizione in pubblico, la personalità dei committenti doveva essere messa in risalto da rimandi simbolici, secondo un codice di colori, posizioni ed emblemi facilmente comprensibile agli spettatori del tempo. Gli esempi potrebbero essere infiniti, ma rimanga il dipinto del **Buon Governo di Lorenzetti** a Siena: in esso si domanda all’artista non semplicemente l’esecuzione di un’opera celebrativa dell’istituzione comunale, ma l’interpretazione e il chiarimento stesso del compito e della forma che essa doveva assumere nei confronti della città.

Con tutto ciò i committenti non vanno visti come un ostacolo alla creatività o semplicemente una condizione economicamente necessaria agli artisti: in molte occasioni la loro intelligenza e la loro precisa richiesta si sono rivelate uno stimolo fecondo allo sviluppo dell’opera.

Il committente, spesso anche primo fruitore dell’opera, era indispensabile perché l’abilità inventiva dell’artista prendesse la forma di un’idea e perché l’opera fosse materialmente realizzabile.

È rarissimo, per tutto il 400 e il primo 500, il caso di opere d’arte prodotte al di fuori della committenza. È un fatto fondamentale della civiltà del primo Rinascimento fiorentino che le opere d’arte devono la loro origine alla collaborazione comprensiva fra committenti e artisti e sono da considerarsi fin dall’inizio prodotti di un’azione comune fra committente e artista esecutore.

Il termine **COMMITTENZA** entra nell’uso a partire dal 16° secolo, col preciso significato di *“affidamento a uno o più artisti l’esecuzione di un’opera, assumendosene il costo e determinandone i parametri”*.

Il ruolo di committenti è stato svolto, spesso, dai detentori del potere civile e religioso, poiché erano necessarie forti disponibilità economiche e poiché dava vantaggi propagandistici: le opere d’arte infatti, illustravano la ricchezza, il gusto, l’autorità e la munificenza dei committenti; per la Chiesa poi, erano anche uno strumento fondamentale di diffusione della fede, di divulgazione della dottrina, di affermazione culturale. Chiesa e Impero si divisero per tutto l’alto medioevo gran parte della committenza.

Per quanto riguarda la committenza religiosa erano per lo più i conventi – per l’arte come per ogni aspetto della cultura – i centri di organizzazione. L’origine di tutte le opere di architettura e di arte figurativa a carattere sacro, va ricercata nell’impulso religioso, nella convinzione che le spese destinate ad edificare, arricchire e rifinire le chiese e le immagini della religiosità sarebbero state gradite a Dio e avrebbero reso meriti per l’eternità. Più in generale per il bisogno di dare il massimo contributo alla glorificazione di Dio e dei santi e di rendere la propria casa, attraverso l’esibizione di immagini devozionali, una fonte immediata di preghiera e benedizione.

Lo sviluppo del mercato e il formarsi della borghesia, l’importanza sempre maggiore delle città, determinarono l’insorgenza, nel periodo gotico, anche di una committenza non religiosa di cui era titolare l’insieme della comunità cittadina; la crescita della ricchezza e quindi della capacità di acquistare opere artistiche favorì anche l’estensione della clientela.

Tra gli esempi più noti ci resta la **Cappella Scrovegni** risalente all’inizio del 1300, commissionata Enrico Scrovegni, e ritratto da Giotto nell’atto di offrire l’opera alla Vergine.

Il motivo fondamentale che mosse Enrico Scrovegni a erigere la cappella si ritiene consistesse nella volontà di riscattare l’anima del padre Reginaldo dalle pene ultraterrene cui sarebbe stato destinato in quanto notoriamente usuraio e, nello stesso tempo, allontanare da se stesso il rischio di andare incontro alla medesima sorte essendosi anch’egli macchiato di quel vizio. Se ne ha conferma nella

scena della dedica della cappella alla Vergine: il gesto aveva appunto il significato di restituire simbolicamente quanto era stato lucrato mediante l'usura, condizione posta dalla Chiesa per rimettere quel peccato. Altre conferme si possono trovare nella presenza di usurai nelle scene dell'inferno, nel Giuda impiccato che fronteggia il Giuda che riceve la borsa dei trenta denari, nella figura allegorica dell'invidia. Tornando alla scena della dedicazione, Enrico veste il viola (colore della penitenza), ma si fa collocare nel settore destinato ai beati, sotto l'immagine protettrice della croce; egli, inoltre, militava in seno all'Ordine dei Cavalieri Gaudenti i cui compiti consistevano nella lotta all'usura e nella devozione alla Vergine. Fin dall'inizio, però, Enrico dovette avere un'altra intenzione, più "privata": adibire il nuovo edificio a cappella funeraria, come sembra si possa desumere dalla copertura a botte simulante un cielo stellato, singolarmente vicina ai monumenti sepolcrali paleocristiani di Ravenna. Trattandosi però di una cappella collegata al palazzo padronale, la destinazione può apparire del tutto innaturale. Tale comunque divenne, vivente ancora Enrico, e mantenne poi a lungo questo carattere: vi furono seppelliti in seguito non solo la moglie, ma anche due nipoti. Tuttavia la dimensione pubblica era forse la preponderante fin dall'origine rispetto a quella privata e finì col prevalere: la loro compresenza caratterizza comunque inconfondibilmente il ciclo giottesco e si riflette sull'estrema complessità dei piani di lettura delle immagini, dislocate tutt'intorno all'osservatore.

Le caratteristiche della committenza restarono le stesse per tutto il 15° secolo; i contratti contenevano sempre alcune indicazioni vincolanti: il soggetto, i materiali e i colori da usare, la natura e dimensioni dell'opera, ma anche i modi dell'esecuzione, la possibilità di interventi di aiuti e assistenti, l'eventuale collaborazione di più artisti, spesso il diritto di supervisione del committente; infine i tempi e i costi accompagnati spesso dall'impegno per l'artista di non lavorare ad altre opere.

È la Corte il principale centro di accumulo di arti. I signori furono promotori di poesia, pittura, scultura e architettura. Alcuni artisti vennero chiamati a corte per i loro meriti artistici. Secondo alcuni scrittori rinascimentali, la corte è *"un'unione di uomini di qualità alla servitù di una persona segnalata e principale"*.

Nelle idee di **Marguerite e Aimé Maeght**, nostri contemporanei, vi è un tentativo attuale di riproporre il lavoro dell'artista, la fase della creazione, come momento essenziale dell'arte. Nel 1962 hanno infatti voluto creare un luogo di incontro tra artisti che non fossero vincolati da alcun contratto scritto, ma da legami basati su un'intesa reciproca che permetta di mantenere la propria libertà.

Questo modo di lavorare degli artisti ci rimanda alle botteghe del Rinascimento, dove l'artista non lavora mai da solo, ma in stretta collaborazione con il maestro e altri artisti.

Per questo motivo i Maeght possono essere considerati mecenati del 20° secolo. La fondazione è stata interamente finanziata dai Maeght e da fondi privati, essa non dipende dall'amministrazione nazionale dei musei e non beneficia di sovvenzioni statali. Possiede completa autonomia finanziaria preservando in questo modo la sua indipendenza, decidendo liberamente le esposizioni e i suoi acquisti.

Pittori e scultori hanno preso parte all'architettura stessa della fondazione, creando opere decorative e monumentali, come i mosaici murari di Chagall, le vetrine di Braque e di Uzac, il labirinto di Mirò animato da sculture e ceramiche e la corte di Giacometti.

La realizzazione della Fondazione Maeght a Saint-Paul de Vence fu affidata all'architetto di origine catalana José Luis Sert, che racconta come, a partire da un incontro con i Maeght, si sia sviluppata l'idea dell'edificio: attraverso le conversazioni, le proposte, i giochi e gli scambi tra gli amici del padrone di casa e i migliori artisti del tempo, tutto ha preso forma in un'architettura brillante e inventiva, dove compaiono i tetti ribaltati, come dei sombreri, e i muri colorati.

Quest'opera è un insieme architettonico concepito per fare amare l'arte contemporanea in tutte le sue forme e comprende attualmente un insieme di sale d'esposizione che si aprono su terrazze e giardini, una residenza per gli artisti, una sala cinema, una libreria d'arte, una sala di consultazione, dei terrazzamenti e un vasto percorso di sculture suddivise nei giardini.

Lo scopo della Fondazione Maeght, con l'importanza data alla scelta degli artisti, è il rifiuto di restringersi ad una sola corrente d'arte e di cercare le individualità più forti e più diverse.

Aimé Maeght era poco sensibile ai problemi finanziari e di vendita delle opere, ma assumeva comunque pienamente il suo mestiere di mercante, a cui si aggiunse il ruolo difficile di difendere un artista vivente, che necessitava un'attenzione e un'intuizione rinnovata per ogni giorno.

D'accordo con la loro epoca, Aimé e Margherite Maeght avevano scelto di difendere degli artisti che parlavano il linguaggio del loro tempo, sapendo che bisogna accettare di vivere nel presente e anticipare, se si può, il futuro.

Così, per loro, decidere di difendere un'opera significava stabilire innanzitutto dei rapporti di fiducia e amicizia con gli artisti.

Nel Rinascimento la figura dell'artista inizia così a subire un lento mutamento: il genio di personaggi straordinari si concretizza in opere che danno all'arte valori e significati nuovi. Con l'introduzione del termine "*artista*", si definivano gli "*artefici*" del disegno coloro che "*praticavano le arti visive*". È la nascita dell'indagine artistica come disciplina autonoma, è l'introduzione del dogma dell'arte come scienza, che avviene con l'Alberti e Leonardo, i quali scrissero una teoria su cui fondare la pratica dell'arte.

È un segno dei tempi nuovi la pretesa degli artisti di creare in solitudine. Tra i primi, ad esempio, Michelangelo, che non permetteva mai di vedere le sue opere prima del loro compimento, rompendo per sempre la regolarità del lavoro di bottega.

Così ci volle un nuovo tipo di protettore-committente in grado di tollerare il nuovo tipo di artista, il mecenate, che ne riconoscesse e ammirasse il genio. La leggenda dell'imperatore Carlo V che si china a raccogliere il pennello di Tiziano è rivelatrice di questo nuovo rapporto.

Anche Papa Giulio II - il più grande protettore delle arti di quei tempi - volle attorno a sé Bramante, Raffaello e Michelangelo per fare di Roma il centro artistico del mondo. Un giorno il Papa non volle ricevere Michelangelo annunziatosi per parlargli della tomba che gli era stata commissionata, così si vide arrivare questa lettera: "*Santo Padre, questa mattina sono stato allontanato dal vostro palazzo. Tengo a farvi sapere che d'ora innanzi, se avrete bisogno di me, dovrete cercarmi fuori di Roma*". Ed Giulio II cercò di indurre l'artista a tornare scrivendogli: "*Michelangelo scultore, che ci lasciò senza ragione e per puro capriccio, teme, come ci è riferito, di tornare; dal canto nostro, noi non gli serbiamo rancore, conoscendo gli umori di tali uomini di genio*".

I committenti mantennero tuttavia una forte influenza: si pensi al ruolo della ricca borghesia mercantile nello sviluppo della ritrattistica e della pittura di genere nei Paesi Bassi o a quello degli ordini religiosi nell'arte sacra durante la controriforma: lo scopo era infatti quello di fare dell'arte uno strumento di lotta e di propaganda contro l'eresia.

Ma il ruolo della committenza venne meno, nei secoli successivi, con lo sviluppo di un mercato dell'arte ricco e ampio da rendere sempre più autonomi gli artisti e da richiedere capitali sempre più ingenti; ai committenti si sostituirono dapprima gli intermediari e i mercanti, poi una clientela sempre più diffusa. Anche se non scomparve del tutto, l'ordinazione di un'opera d'arte divenne assai rara, e comunque non presentava i caratteri di rigidità e di subordinazione dell'artista tipici della committenza: vero committente è ormai il mercato stesso.

È la rivoluzione francese a segnare, anche in campo artistico, uno stacco netto con il passato, portando a compimento un processo storico già avviato da tempo. I committenti dei ceti ecclesiastico ed aristocratico, videro ridimensionato il proprio potere dall'emergere della borghesia: per quanto riguarda il mondo delle arti figurative, questo significa il passaggio dal rapporto di committenza al mercato. L'artista in sostanza non sa chi sarà l'acquirente delle sue opere, che vengono poste in vendita al pubblico in modo diretto, o più spesso attraverso le nuove figure dei galleristi, delle case d'asta, e delle mostre-mercato.

Nell'800, il raggiunto sviluppo tecnologico fa entrare in crisi il ruolo fino ad allora ricoperto dall'artista: ciò dà un grande contributo alla nascita del mito dell'artista come genio sregolato e solitario, in concomitanza con la reale situazione di vita di alcuni di essi, creando così uno stereotipo che finisce per influenzare a lungo il modo di considerare chiunque sia dotato di qualità creative.

È la condizione dell'uomo romantico, uomo *solo*, il genio, l'eroe che deve combattere da solo contro il mondo, è l'artista che si erge sopra un mondo di fredda ragione e soprattutto sopra un esercito di nemici sconfitti. L'uomo romantico *non sa* ma *sente*. E sente perché è genio, eroe, uomo differente, che possiede dei poteri che non vengono accordati all'uomo comune.

Nell'ultima fase del Romanticismo la sfera del *sentire* viene consacrata in un isolamento che aveva già colpito la ragione. L'uomo romantico *sente* ma *da solo*, per singolare elezione. In questo può conoscere persino il divino, il sacro; l'arte romantica consacra l'idea di una religione dell'arte *autonoma*, irrelata.

Nel '900 emerge la necessità di una definizione più precisa del ruolo dell'artista, quando il diffondersi di uno stato sociale post-industriale mette in discussione la tradizionale figura dell'intellettuale a favore della figura emergente del "tecnico", più integrata nella società positivista. Le avanguardie del '900 contribuiscono a definire la posizione dell'artista nei confronti della società e della storia, variando il suo carattere elitario e facendone un individuo calato nella realtà del suo tempo, e non più un sognatore perso nella fantasia, come poteva venir concepito in epoca romantica. Come Marcel Duchamp o Fernand Léger, che credevano in un ruolo sociale dell'artista nell'era industriale, oppure Kandinsky, sensibile anticipatore del futuro, in grado di captare le esigenze del suo tempo e svelarle al resto degli uomini: in questo caso, pur alimentando il mito del genio incompreso, viene riconosciuto all'artista il potere "oggettivo" di svelare l'inconscio "soggettivo" e farsi interprete delle angosce dell'umanità tutta, attraverso l'universalità linguistica dell'arte, e ciò grazie all'interpretazione psicoanalitica dell'opera d'arte fornita da Freud.

Per la prima volta la società accetta l'idea che l'artista sia in grado di esprimere valori universali, per mezzo della più primitiva forma di espressione umana, la più antica, la più immediata: l'arte figurativa.

Il contatto con le problematiche contemporanee e la perfetta integrazione con la struttura sociale vengono inizialmente raggiunti in America, con l'affermarsi della Pop Art ed in parte, in Europa, con l'Espressionismo astratto.

Nell'ambiente americano, negli anni '60, l'artista che meglio rappresenta la situazione è Andy Warhol, ottimo operatore economico, imprenditore di sé stesso, professionista che produce arte come fosse un qualunque prodotto di consumo, con un suo valore, un suo prezzo di mercato, secondo le più corrette regole di marketing.

Il problema che emerge e che oggi si tenta di studiare è la produzione artistica con i parametri della storia dell'economia e dei mercati. Si incrociano così lo studio del mercato dell'arte e l'esigenza di descrivere un mercato, ovvero un luogo dove domanda e offerta si incontrano, sottolineando che poco importa se l'oggetto degli scambi siano ortaggi o dipinti. Chi ci garantisce che tolto di mezzo il committente, non sia il mercato a fare da padrone?

Ecco che compare la figura del collezionista...

Caratterizzato talvolta dal lato irrazionale e affettivo, che li spinge a scegliere determinate opere, talvolta da criteri economici, si può a volte parlare di un'attrazione quasi patologica per il collezionare, come attività soddisfacente di per sé stessa. Per molti la propria collezione diventa una realtà totalizzante, in cui proiettare interamente la propria identità. In generale hanno contribuito all'arricchimento del patrimonio culturale, attraverso grosse donazioni a musei, oppure dando vita a fondazioni o finanziando la costruzione di musei.

Peggy Guggenheim è una collezionista di arte moderna del primo Novecento. Peggy nasce a New York, nel 1898, dove già da bambina il nome Guggenheim è reso famoso dal Museo Guggenheim di suo zio Solomon. Peggy era alta e sottile, con un volto piuttosto quadrato, occhi straordinariamente azzurri, naso a patatina e sorriso malizioso. Malgrado l'eleganza sofisticata dei

vestiti di lamè d'oro e dei lunghi bocchini ciondolanti, malgrado le pose da bohémienne, era straordinariamente ingenua e totalmente priva di malizia, avida di affetto e di ammirazione; non sorretta da una disciplina e intemperante nelle sue emozioni, non si curava del denaro.

A vent'anni entra in possesso dell'eredità del padre e decide di partire per Parigi dove incontra l'incredibile universo dei ricchi esuli.

Come contagiata da quell'atmosfera elettrizzante e trasgressiva, nel 1938, Peggy apre a Londra la sua prima galleria, la Guggenheim Jeune, anche se di arte moderna a quei tempi, lei ancora, ne sapeva ben poco. Per avere assistenza in materia si rivolse a Marcel Duchamp che le illustrò il panorama dall'astrattismo al surrealismo e le presentò alcuni artisti come Breton, Jean Arp e Jean Cocteau, a cui dedicò la prima mostra della sua galleria. Si dice che Peggy fosse una mecenate che proteggeva gli artisti aiutandoli a far conoscere la loro arte nel mondo. Infatti aveva promesso ai suoi amici di aiutarli a diventare famosi, per conquistare il mondo con la loro arte. L'arte era la luce in un momento come quello, in cui la guerra era alle porte. Gli uomini ne avevano bisogno. E lei lo intuì.

Nel 1940, a causa della guerra, chiuse la galleria e iniziò a pensare a come mettere in salvo la sua collezione. Il tempo stringeva, i tedeschi avanzavano in ogni parte d'Europa. La prossima preda sarebbe stata la Francia. Così Peggy iniziò ad acquistare in modo febbrile quadri e sculture: opere di artisti cubisti, dadaisti, astrattisti, surrealisti. Era posseduta da una specie di febbre: si spostava da Parigi a Londra, da un mercante all'altro, dallo studio di un pittore all'altro.

Voleva salvare e acquistare il più possibile prima che fosse troppo tardi. Prima che ogni cosa bella venisse bruciata nel Grande Rogo. Ora la sua collezione contava quasi 150 pezzi dei più grandi artisti dell'epoca. Cercava di non farsi condizionare da nessun pregiudizio e comprava anche quadri di pittori che non le erano simpatici personalmente, come Dalí, o altri che allora non comprendeva appieno. La sua collezione doveva avere una connotazione storica, non personale. Arrivava persino a contattare artisti che erano al fronte, e mentre loro cercavano di salvare la pelle e la patria, lei cercava di mettere in salvo la loro immortalità.

A Parigi, Peggy visitava gli studi degli artisti ed era assediata dai mercanti fin nella sua camera da letto e nel salotto. Comprò, un dipinto di Man Ray, una scultura di Giacometti, e mentre i tedeschi bombardavano Parigi, comprò un Brancusi, *L'uccello di fuoco*. Avvicinandosi i tedeschi a Parigi, cercò di convincere il Louvre a nasconderle i quadri in campagna, nel rifugio segreto del museo, ma il Louvre sentenziò che erano troppo moderni perché valesse la pena di salvarli. Infine ella li mise temporaneamente al sicuro nella rimessa di un amico a Vichy.

Dopo essersi sposata con Max Ernst tornò in America. Cominciò subito ad occuparsi di quella che considerava ormai la sua missione: far conoscere negli Stati Uniti e nel mondo l'arte moderna e contemporanea. Aveva ormai circa 170 opere e non voleva certo tenersele in casa. Acquistò uno spazio e aprì, nel 1942, una galleria-museo dal nome "Art of This Century". L'inaugurazione fu un evento di cui si parlò in tutti gli Stati Uniti, per la qualità delle opere e per il modo in cui erano esposte. Ogni corrente artistica aveva una propria sala a disposizione, con un allestimento creato apposta perché non esistesse alcuna barriera tra l'opera e chi la osservava: la galleria del cubismo aveva le pareti coperte di tela azzurra tesa a mo' di tenda; i quadri, senza cornice, erano sospesi a mezz'aria per mezzo di cordicelle; le sculture stesse sembravano fluttuare nello spazio perché anche i piedistalli erano sospesi. Nella galleria del surrealismo erano alquanto più stabili, ma non meno ambigui. I quadri, illuminati individualmente da riflettori, sporgevano da pareti concave. Per due minuti le luci erano dirette su di un lato di quella specie di tunnel, poi, dopo un intervallo di tre secondi accompagnato dal fragore simile all'arrivo di un treno in una sotterranea, le luci si spostavano dall'altro lato, "è come il pulsare del sangue". Per l'inaugurazione Peggy si era messa *due strani orecchini*, uno cubista e uno surrealista. La galleria era anche dotata di una zona per le mostre temporanee: essa diventò per New York un centro di scoperte e occasioni.

Il suo gusto nella scelta delle opere era spesso capriccioso e incerto, ma possedeva un intuito per la "vita", una specie di fiuto che le faceva subito riconoscere la vitalità e la validità di un dipinto. Questa, nella scelta del nuovo, sembrava una base più sicura del gusto. Proteggere l'arte del suo tempo: era quella la strada che aveva a lungo cercato.

Dal 1946 mentre il mondo si leccava le ferite, Peggy iniziò a percorrerlo in lungo e in largo: Ceylon, India, Giappone, Messico, Brasile, Congo, Grecia, Siria, Libano, Turchia, dovunque ci fosse arte da conoscere e a cui ridare anima.

Quando si accorse di essere sazia, si fermò e scelse una città antica, Venezia: lì, nel 1948, Peggy fu invitata a esporre la sua collezione alla Biennale ed ebbe successo.

Peggy poi comperò un palazzo settecentesco sul Canal Grande: il Palazzo Venier dei Leoni. I dipinti qui vennero sistemati nelle sale spaziose. Il giardino, che possiede alcuni degli alberi più belli e maestosi di Venezia, è stato perfetto per esporvi le sculture. In nessun altro luogo d'Europa esiste un panorama storico dell'arte moderna simile a questo: nel 1951 la collezione Peggy Guggenheim a Venezia, aprì al pubblico.

Così anche gli italiani, che di arte moderna sapevano ben poco, cominciarono a conoscerla e ad apprezzarla. Braque e Duchamp, Legér e Brancusi, Severini e Balla, Delaunay e Picabia, Mondrian e Dali, Mirò e Arp: questi gli autori dei capolavori che rendono la collezione di Peggy il maggior museo in Italia di arte europea e americana della prima metà del Novecento.

“È notte, cammino lungo i corridoi e i miei quadri, le mie sculture, mi accompagnano. Ognuno è parte di una storia, così, quando sono finalmente sola, spengo le luci e le ascolto. Lo sciacquio dell'acqua del Canal Grande è la musica che accompagna le storie”.

Contemporanea a Peggy Guggenheim, in Italia, la collezione di Gianni Mattioli è considerata qualcosa di più di una raccolta di opere d'arte, perché mossa dal credere nell'arte e nella storia dell'umanità.

Mattioli infatti decise di formare una collezione di arte moderna e contemporanea il più possibile accessibile al pubblico, capace di testimoniare l'importanza dell'arte italiana della prima metà del 20° secolo. Il suo scopo era di poter affermare una coscienza civile per vivere pienamente la dignità umana, a partire dalla sua difficile infanzia, dal fascismo, dalla tragedia della guerra spagnola, fino all'Olocausto, sostenendo un'idea di socialità dell'arte e una finalità educativa della cultura. Cultura che per lui era tale solo se destinata ad una larga fruizione.

Iniziò così uno dei primi approcci all'arte moderna da parte del vasto pubblico.

Mattioli si recò nel 1948 a New York, data in cui iniziò a collezionare. Si accorse di dover delineare una lettura storica di quanto era avvenuto nella prima metà del 20° secolo, fondata sulle opere chiave dei maggiori maestri, in modo da far luce più chiaramente sul ruolo svolto dall'arte italiana nel contesto internazionale. Mattioli decise così che la battaglia in favore dell'arte andava condotta con mezzi privati. Nella collezione domina un criterio che valuta la personalità artistica nel suo momento e nella sua opera più rappresentativa, per potervi ritrovare i segni evidenti di una cultura. In questi casi della Guggenheim e di Mattioli, si può parlare di un collezionismo con finalità culturali, caratterizzato certamente da ambizioni personali, ma non innanzitutto da interessi economici. Anche per Giuseppe Panza di Biumo, l'intenzione è di orientarsi al nuovo, di avere artisti per capire il presente.

Dopo un viaggio negli Stati Uniti nel 1954, Giuseppe Panza cominciò ad acquistare opere ancora sconosciute al grande pubblico, dando vita ad una collezione che, alla fine degli anni '90, diverrà nota in tutto il mondo.

In oltre quarant'anni di appassionato collezionismo Panza ha raccolto qualcosa come 2500 opere d'arte: in tutti i casi gli acquisti furono preceduti da una ricerca e uno studio sul significato profondo che sta dietro l'opera d'arte, come espressione visiva del pensiero umano. All'inizio degli anni '60 acquistò artisti pop, per poi dedicarsi alla corrente minimal, un modo di intendere lo spazio e la luce, ispirato alla sintesi assoluta, ma troppo difficili da capire per il pubblico con quelle forme fredde e geometriche, quell'uso di materiali industriali, quella tendenza a spersonalizzare la figura dell'artista, troppo ingombranti perfino per i musei.

Il grande appartamento della Villa di Biumo a Varese, cominciò quindi a riempirsi di opere d'arte; Panza è fermamente convinto che i lavori di ciascun artista debbano essere presentati insieme, in uno spazio ben definito, per una maggiore comprensione delle idee dell'autore. Ecco quindi l'urgenza di produrre un ambiente proprio, realizzato in collaborazione con gli artisti, perché, dice Panza, “per

comprendere veramente la qualità di un'opera d'arte bisogna isolarla, metterla in uno spazio neutro, in uno spazio omogeneo dove non ci siano elementi contrastanti".

Nel 1976 lo spazio della Villa diventa insufficiente ed il Conte Panza, in seguito anche a motivi economici, interrompe l'acquisizione di nuove opere e suddivide la collezione - con donazioni e prestiti - tra vari musei del mondo: Los Angeles, la Fondazione Solomon Guggenheim di New York e il Museo d'Arte di Lugano. Significativo è notare che l'Italia non sia riuscita, per mancanza di fondi, strutture o sensibilità a conservare sul proprio territorio patrimoni documentari come questo. La Villa e le collezioni saranno in seguito donate al FAI, Fondo per l'Ambiente Italiano.

Per Giuseppe Panza collezionare è un vero e proprio gesto ideologico: egli è convinto *"che la sua collezione sia una continuazione della sua mente, la realizzazione del suo concetto di vita..."*; egli ha il desiderio di un pensiero ideale che trionfi sulla storia, sul racconto effimero e sulle vicende dell'individuo. Non s'interessa all'arte commerciale e mondana, all'arte che s'ispira al contingente, al racconto individuale; quello che gli interessa è di *"cercare dei valori che siano validi sempre"*.

Mecenate o filantropo, imprenditore o speculatore, Giuseppe Panza resta un esempio significativo di come stia cambiando il collezionismo. Egli ha sempre dichiarato voler condividere la propria passione con il maggior numero di persone. Ma è difficile far capire al pubblico i valori che spingono un collezionista ad operare in questo senso: è difficile capire la sua scelta esclusiva per l'arte moderna, che egli crede arrivi dentro la nostra coscienza e la nostra mente, perché supera l'ostacolo dell'immagine. L'opera la si giudica quindi solo con la mente e l'intuito, senza leggi; solo se il quadro offre emozioni e se queste emozioni si ripetono di continuo, significa che l'opera è valida e che sa esprimere contenuti forti.

Accanto a queste figure di collezionisti, che cercano e giudicano il nuovo, troviamo due casi rari, ma comunque promettenti, in cui un'opera - oggi - torna ad essere affidata a una committenza, riscoprendone l'antico valore.

Dan Flavin è stato protagonista dell'installazione in Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa, a Milano - la sua ultima opera, registrata alla vigilia della morte, l'unica realizzata per una chiesa. È la comunità cristiana che ha voluto un'opera di Dan Flavin nella chiesa dove abitualmente celebra. E l'opera che ne è nata, testimonia questa relazione, esprime la comunità non meno dell'artista.

La Chiesa Rossa di Giovanni Muzio necessitava di sostanziosi lavori di manutenzione; così una serie di coincidenze, tra cui la scoperta casuale di Flavin, portò alla realizzazione dell'opera dell'artista minimal, da tempo distante dalla fede, in una chiesa della periferia di Milano.

Dan Flavin è un artista che lavora con la luce povera di tubi fluorescenti, trasformando con essi lo spazio: come disse lo stesso artista si tratta di *"icone mute, che non esaltano il Santissimo in cattedrali elaborate. Sono concentrazioni che celebrano stanze spoglie. Producono una luce limitata"*. L'opera che Flavin ha creato per la Chiesa Rossa è unica, come ogni opera d'arte, ma unica anche nella produzione dell'artista e per la sua relazione con il committente. Nonostante i rapporti non buoni tra Flavin e la chiesa, venne positivamente colpito dalla lettera con cui la comunità della Chiesa Rossa gli si presentava e gli domandava se non volesse progettare un'opera per la propria chiesa. L'artista difatti acconsentì, innanzitutto, a porsi come interlocutore di quella comunità lontana. Ecco il più rilevante aspetto di quest'opera, il rapporto tra Flavin e il committente, fatto della propria geniale parola di artista e del linguaggio cristiano della comunità. La progressione dei colori scelta da Flavin narra l'itinerario diurno dall'aurora al meriggio, ma anche come volle l'artista, l'itinerario di luce che attrae l'uomo disperso nella nebbia cittadina e conduce verso lo splendore di Dio. Si cammina nell'azzurro della navata, ci si raccoglie nel rosso della Cena eucaristica, si contempla la gloria nell'oro dell'abside.

Un'altra attuale forma di committenza sta all'origine della Cappella del Santo Rosario di Vence, nei dintorni di Nizza - raro e moderno esempio di opera generata all'interno di una relazione. Quando infatti nel 1942 Henri Matisse si ritrova ospedalizzato a Nizza, conosce una giovane infermiera, Monique Bourgeois. Doveva essere una ragazza molto bella, poiché Matisse ne fece parecchi ritratti. Due anni dopo il loro primo incontro, l'infermiera entra nel convento di Vence. Per Matisse è un duro colpo: il suo progetto per Monique era di farne una grande pittrice. Ma allora

nessuno avrebbe potuto immaginare quale capolavoro sarebbe nato da quell'amicizia che sembrava sul punto di naufragare. In una delle successive visite a Matisse, Monique, ormai suor Jacques-Marie, mostra all'artista un disegno di una Madonna con bambino, che quasi distrattamente aveva dipinto. Matisse trova sia perfetto per una vetrata. È da questo piccolo episodio che nasce l'idea di una cappella per le suore di Vence. Nonostante Matisse sia ormai vecchio e paralizzato, realizza tutto lui e pensare che in quegli anni era ormai immobile, e non poteva più usare nemmeno le mani. Allora disegnava su fogli servendosi di un gran bastone, e poi, sempre con un bastone, li tagliava e li incollava.. Alla fine del 1947 un giovane domenicano, padre Rayssiguier, di passaggio a Vence, fa visita alle religiose. La superiora, parlando con lui, gli accenna della presenza di Matisse e lo presenta all'artista come architetto, loro consigliere, desideroso di pensare al futuro della cappella, sperando che l'incontro tra i due porti alla realizzazione di quello che era allora solo un insieme di schizzi e di colori. Matisse unisce spontaneamente le sue idee al progetto preparato da padre Rayssiguier, ma i propositi sono assai differenti. L'intenzione del padre domenicano era di approfittare della Cappella per portare Matisse all'arte sacra, al contrario Matisse non aveva altra ragione se non la riuscita della sua opera. Nelle prime settimane l'accordo è semplice, sulle linee generali della decorazione, ma le visioni si allontanavano progressivamente. A testimonianza delle giornate di lavoro e di discussione sulla Cappella, abbiamo un fitto dialogo epistolare, unico, tra Matisse - artista, il padre domenicano nel ruolo di committente e finanziatore dell'opera e suor Jacques-Marie - instancabile mediatrice e consigliera. La Cappella è considerata il capolavoro di Matisse, l'apice della sua carriera; in essa sono evidenti i suoi colori e le sue forme, plasmati però da un pensiero costruito con i suoi interlocutori durante la realizzazione.

Quello che ci ha stupito e ci è piaciuto, guardando a tutto questo, è pensare ad una comunione del pensiero, ad un'unione nel lavoro delle mani, quale era quella che emergeva feconda dall'incontro delle più diverse intelligenze. Dal medioevo romanico e da quel fluire vigoroso del pensiero, dell'arte e della cultura, nell'Europa dei comuni, dei signori e delle corti, non ci è riuscito facile fare un paragone con quell'idea di arte di oggi, che sembra essere il monopolio del singolo individuo, per quanto geniale, per quanto sensibile. Per questo ci siamo chiesti che cosa sia stata la committenza nella storia, il legame particolare che passava fra l'artista e il committente; dunque la funzione dell'arte, la sua origine, chi giudicava l'arte e chi la giudica oggi; e quale sia il posto del collezionismo in tutto ciò. Ci siamo chiesti se sia possibile che il luogo in cui l'arte oggi ha a che fare con la vita sia solo quello del museo; se sia possibile che l'arte oggi viva in completa autonomia, liberata da ogni indagine sulla vita spirituale, sulle idee, sulla morale; se sia possibile che l'arte sia solo quella che nasce dall'estro e dalla creazione istintiva di tanti singoli artisti; se infine sia possibile considerare artista chiunque esprima qualcosa, indipendentemente dal fatto che sia capace o meno di una qualche altezza di pensiero.

Il nostro interesse alla committenza è nato dall'intuizione per cui questo particolare rapporto tra uomini sia stato alla base di grandi opere, e possa ancora esserlo, come un terreno molto fertile.

OPERE CITATE

- Evangelario di Teodolinda - Museo del Duomo di Monza
- Altare di Volvinio, Basilica di Sant'Ambrogio - Milano
- Cappella degli Scrovegni - Padova
- Fondation Maeght - Saint-Paul, Francia
(www.fondation-maeght.com)
- Collezione Peggy Guggenheim, Palazzo Venier dei Leoni - Venezia
- Collezione Mattioli presso Museo Guggenheim - Venezia
- Villa Menafoglio Litta Panza - Biumo Superiore, Varese
- Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa - Milano

- Chapelle de Vence, Congrégation de Notre-Dame du Très Saint-Rosaire - Vence, Francia

BIBLIOGRAFIA

- “Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna” - atti del convegno internazionale di studi (Verona - Università degli Studi, 30 novembre/1 dicembre 2000), a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo e Leonida Tedoldi; Vicenza, Terra Ferma, 2003
- “La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento”, a cura di R. Cassanelli; Milano, Jaca Book, 1998
- “Storia del mondo moderno - il Rinascimento 1493/1520”; Garzanti
- “La Collezione Mattioli - capolavori dell'avanguardia italiana”, Peggy Guggenheim Collection, Skira
- “Cattedrali d'Arte - Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa”, Fondazione Prada
- “I grandi collezionisti americani - dagli inizi a Peggy Guggenheim”, Aline B. Saarinen, Einaudi
- “L'origine dell'opera d'arte”, Martin Heidegger, Marinotti edizioni
- “L'arte degli anni '50, '60, '70 - Collezione Panza”, Jaca Book
- “Dire Dio con arte”, Pierluigi Lia - Ancora
- “Un'ereditiera ribelle - vita e avventure di Peggy Guggenheim”, Sabina Colloredo, Einaudi Ragazzi
- “Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino, Committenti, Botteghe, Mercato dell'arte”, Martin Wackernagel
- “Committenti e produzioni artistico-letterarie nell'Alto Medioevo”, Atti del Convegno di Spoleto

Grazie a...
Giuseppe Panza di Biumo
Laura Mattioli Rossi
Giacomo

Il gruppo arte - alice, anna, chiara, daniele,
elena, elisa, elisa, giulia, laura,
laura, luisa, marco, marta...