

## **ARTE COME RIVELAZIONE** **Dalla collezione Luigi e Peppino Agrati**

**Gallerie d'Italia – Piazza Scala**  
**Sede museale di Intesa Sanpaolo a Milano**  
**16 maggio - 19 agosto 2018**

### **Saggio introduttivo al catalogo** **Luca Massimo Barbero**

La raccolta creata dagli industriali Luigi e Peppino Agrati costituisce un momento particolarmente significativo all'interno della storia del collezionismo italiano della seconda metà del Novecento. Esponenti della borghesia illuminata lombarda, i fratelli Agrati hanno condiviso un'intuizione sensibile, capace di cogliere le profondità delle immagini che stavano "costruendo" il loro tempo. La loro collezione interpreta, come è stato sottolineato, "una vivace attenzione per l'attualità, con vocazione decisamente internazionale, paragonabile, per certi versi, alle aspirazioni che hanno guidato [...] pochi altri collezionisti italiani orientatisi verso l'arte americana, a cominciare da Giorgio Franchetti e da Giuseppe Panza di Biumo"<sup>1</sup>. Nasce alla fine degli anni Sessanta dalla passione per l'arte di Peppino Agrati, che insieme a Luigi concepisce il collezionare come una personale visione, slegata dalle mode e dalle tendenze di mercato. Nutrita dagli intensi rapporti instaurati con gli artisti e dalla frequentazione dei più importanti spazi espositivi e di dibattito del panorama artistico internazionale, la raccolta accoglie spesso con grande precocità ricerche che saranno riconosciute solo in seguito quali momenti fondamentali dell'arte del secondo Novecento; propone inoltre un interessante e originale dialogo tra gli sviluppi più avanzati dell'arte italiana ed europea dagli anni Cinquanta agli Ottanta e i contemporanei sviluppi internazionali, con una particolare attenzione per le correnti americane dei due decenni Sessanta-Settanta.

Dopo la monografia curata nel 2002 da Germano Celant<sup>2</sup>, che per primo ha tracciato la storia della collezione e il profilo dei collezionisti, e lo studio sistematico e capillare delle opere raccolto nel 2012 nel catalogo generale curato da Francesco Tedeschi<sup>3</sup>, questa occasione espositiva permette per la prima volta di rivelare al pubblico una selezione rappresentativa di lavori, che rispecchia le diverse polarità della raccolta, la peculiare compresenza tra cultura italiana e americana e la continuità di interesse verso alcuni autori.

Uno dei rapporti privilegiati è quello con Fausto Melotti, che insieme a Lucio Fontana è riconosciuto dagli Agrati quale maestro radicale dell'arte italiana del Novecento. I due artisti sono sodali già negli anni

Trenta, quando entrambi a Milano frequentano il vivace ambiente della Galleria Il Milione, e si incontrano nuovamente in città nella primavera del 1947, al rientro di Fontana dall'Argentina. La Milano uscita devastata dal conflitto, ma da subito operosa per la ricostruzione – di cui diviene simbolo una nota fotografia che ritrae Fontana tra le macerie del suo studio – è l'ambito in cui crescono industrie come quella degli Agrati, nata nel 1939 da dimensioni quasi artigianali e pronta a svilupparsi nella grande fucina degli anni Cinquanta e Sessanta. Significativo quindi, quasi in uno sguardo a ritroso alle proprie stesse radici, che quando la collezione viene avviata l'attenzione sia rivolta, oltre che alla più vicina attualità della ricerca, a due figure centrali nel panorama artistico già degli anni Trenta, la cui inesausta vitalità è fertile terreno di confronto per le più giovani generazioni dal secondo dopoguerra.

Nel rapporto privilegiato che Peppino Agrati ha con Fausto Melotti l'intuizione del collezionista corrisponde quasi a un lucido, straordinario "folle amore" per l'arte, come recita il titolo di un poetico lavoro del 1971. L'importante nucleo di opere presente nella collezione ben esemplifica le diverse tipologie e modalità creative dell'intensa stagione del secondo dopoguerra. Se la figura del Savio richiama l'esperienza astratta degli anni Trenta, le quattro ieratiche *Korai* sono esempi maturi della sua straordinaria interpretazione della tecnica di lavorazione della ceramica. Dalla fine degli anni Cinquanta Melotti inizia a sperimentare anche l'uso di metalli duttili come l'ottone, che gli permettono di disegnare nello spazio figure aeree, dall'intensa vena favolistica e narrativa. Da *Senza titolo (I giocolieri)* del 1959-1960 alle opere dei primi anni Ottanta, come *La zingara* (1980), queste sculture rispecchiano la nuova vitalità del suo linguaggio, in cui il canto della geometria trova nuove possibilità di racconto seguendo un'idea di modulazione della forma simile a quella di una composizione musicale.

Sebbene con un numero minore di opere, Fontana è rappresentato nella collezione da lavori di grande rilievo, tra cui il raro *Concetto spaziale* del 1957, esposto nella sua sala personale alla Biennale di Venezia dell'anno successivo. La scelta rivela la sensibilità degli Agrati nel comprendere non solo i lavori più riconosciuti, ma anche quelli più sottilmente evocativi. Fontana si è qui liberato della materia barocca che aveva caratterizzato la sua fase precedente e ha intriso la tela di un colore tonale che si fa quasi aereo. Proprio su alcuni "Inchiostri", ciclo a cui appartiene l'opera, l'artista interverrà verso la fine del 1958 realizzando i suoi primi "Tagli". Questa nuova stagione è rappresentata in collezione da *Concetto spaziale. Attese* del 1965, un esempio classico e maturo, dall'intenso suono cromatico. Dello stesso anno è il "Teatrino", come l'artista chiamava in modo familiare questa serie di lavori costituiti da fondali di tela e da cornici in legno laccato dai colori accesi, che creano una sorta di quinta teatrale<sup>4</sup>. Nell'opera acquistata dagli Agrati il profilo è ritagliato a delineare sfere irregolari, simili a quelle delle *Nature*, realizzate in terracotta e successivamente tradotte in bronzo. Esposte nel 1960 alla mostra *Dalla natura all'arte* organizzata a Palazzo Grassi a Venezia intorno all'idea di una Natura-Madre, possono essere definite sculture "cosmiche": "forme ferme" – come ha scritto l'artista – "con un segno di voler far vivere la materia inerte"<sup>5</sup>. La grande contemporaneità di Fontana si riflette nella grande contemporaneità della Milano dell'epoca, che ospita nel 1957 una delle mostre cardine degli sviluppi dell'arte della fine del decennio: la personale di Yves Klein che si apre in gennaio alla Galleria Apollinaire. L'artista, che di lì a poco firmerà il Manifesto del Nouveau Réalisme, presenta per la prima volta in Italia le sue "proposte monocrome blu", che all'epoca generano pareri discordi, tra l'apprezzamento e lo scandalo. Fontana, sempre generoso con i giovani, è tra i primi acquirenti, comprendendo le qualità intellettuali di Klein e la sua poetica del colore inteso come spazio idealmente infinito, di pura sensibilità.

Alla fine degli anni Cinquanta Fontana è riconosciuto come maestro dai giovani artisti che stanno superando la soggettività e l'esuberanza materica dell'informale e si stanno indirizzando verso il monocromo e una costruzione oggettiva e impersonale dell'opera. Si pensi solo al rapporto con Piero Manzoni ed Enrico Castellani, che nel 1959 lo omaggiano nel primo numero della rivista "Azimuth"<sup>6</sup>. Protagonisti di una linea di ricerca che indaga la superficie monocroma come campo illimitato e libero di espressione, Manzoni e Castellani sono presenti in mostra con due opere della loro produzione matura: un *Achrome* "peloso" del 1961 e un grande dittico del 1967, che sono messi in dialogo con uno dei capolavori dell'artista americano Robert Ryman acquistati da Peppino Agrati: *Winsor 20* del 1966, dove la trama viva del bianco diventa luogo di "rivelazione", secondo un termine usato dallo stesso artista.

L'avventura tutta nuova verso il monocromo ritrova in un certo senso un precedente e un controcanto materico nell'unica opera di Alberto Burri in collezione, *Bianco Rosso* del 1954. Al pari di Fontana anche Burri è considerato un maestro dai giovani artisti romani che esordiscono alla fine degli anni Cinquanta. A interessarli non è però tanto la materia esistenziale della sua pittura, quanto il canto quasi atonale di alcuni suoi lavori, tra cui alcuni "Ferri" della fine del decennio. Proprio passando da un'indagine della superficie come "schermo" monocromo nasce infatti all'inizio degli anni Sessanta il laboratorio della nuova pittura d'immagine romana, troppo spesso etichettata in modo superficiale come Pop<sup>7</sup>. Ben ne esemplificano l'alterità le opere di Mario Schifano e Jannis Kounellis esposte in mostra. A differenza degli artisti americani che ricorrono alla serigrafia o a un tipo di pittura quasi meccanica, vicina alle immagini della pubblicità e della cultura di massa, gli italiani insistono su una pittura ancora "fatta a mano". Schifano parla non a caso di "pittori di insegne", riferendosi agli artisti anonimi che dipingevano i cartelloni pubblicitari destinati alle neonate autostrade e ai muri delle città. Kounellis trae dallo stesso paesaggio urbano il suo alfabeto grafico di segni, forme, lettere e numeri, che si stagliano con un gioco di bianco/nero nell'impero del colore di quel decennio e traducono la dimensione epica della città, trasponendola in una nuova grammatica visiva. Le sue successive e più note "Rose" sono in modo simile un'immagine mitica, "un segno simbolo di rose", raffreddato e come congelato.

Il tema del naturale-artificiale è comune anche alla ricerca di Pino Pascali, che in questi stessi anni "ricostruisce" parti di natura e animali reinventati come personaggi di un suo personale bestiario fantastico. *Ricostruzione della balena* appartiene a questa rara serie di "finte sculture" e sembra quasi navigare come un fossile bianco sul pavimento: è un oggetto metafisico e silenzioso, che vive in un gioco sottile e ironico tra spazio occupato e leggerezza del volume.

La figura di Pascali, nel suo breve e folgorante percorso, permette di accennare ai dialoghi tra i diversi centri del dibattito artistico italiano, tra cui spiccano Milano, Torino e Roma, spesso letti quasi fossero luoghi distinti di ricerca, in realtà interconnessi da numerosi scambi. Alighiero Boetti nel 1973 ha ricordato con puntualità il vivace clima torinese in cui affondano le radici dell'Arte Povera:

*"Da solo... capitano poche cose; invece per partire, si parte sempre in gruppo. [...] E poi dopo, come capita sempre, ognuno prende la sua strada, sempre più precisa, più nitida [...]. Anche Pino Pascali, quando ha fatto la mostra dei "Cannoni" nel '66 da Sperone, è proprio a Torino che ha avuto più corrispondenza; e così Fabro, dove aveva un minimo di corrispondenza era a Torino. [...] Il 1967 è stato un anno esplosivo, per me e per tutti. Era un momento di grande eccitamento, anche a livello di materiale: la scoperta, l'entusiasmo dei materiali, che poi hanno portato alla nausea"*<sup>8</sup>.

La scoperta di nuovi materiali, sempre in un dialogo tra natura e artificio, è al centro delle ricerche di Mario Merz e Piero Gilardi. Se Merz visualizza l'energia insita nella materia attraverso la serie numerica di Fibonacci, che descrive la modalità di crescita di molti esseri viventi, Gilardi nelle sue porzioni di natura in poliuretano espanso riflette su un possibile paesaggio del futuro, del tutto artificiale. Le ricerche complesse e articolate degli artisti raggruppati alla fine degli anni Sessanta sotto la definizione di Arte Povera comprendono una forte matrice concettuale, come emerge chiaramente anche dal lavoro di Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Giulio Paolini e Michelangelo Pistoletto. In *Jasper Johns*, ad esempio, Paolini riflette sulla complessità concettuale e formale delle immagini della storia dell'arte, scegliendo di operare su *Tre bandiere*, opera dipinta nel 1958 da Johns e all'epoca già molto nota quale icona del New Dada americano, di cui l'artista è protagonista insieme a Robert Rauschenberg.

Rauschenberg è tra gli autori con cui Peppino Agrati stringe un personale legame di amicizia e che colleziona in modo continuativo dalla fine degli anni Sessanta agli anni Ottanta. In mostra sono esposte tre importanti opere rappresentative della sua ricerca di questi decenni: *Blue Exit* del 1961, capolavoro pittorico dallo straordinario impatto compositivo e cromatico, *Untitled (Scripture III)* del 1974, legato al soggiorno dell'artista a Gerusalemme, e *Trasmettitore Argento Glut (Neapolitan)* del 1987, un *assemblage* di scarti e di elementi apparentemente insignificanti portati a nuova vita in una scultura astratta dalla vivace lucentezza.

Da questo necessariamente breve percorso emerge chiaramente il doppio versante di interesse degli Agrati che si rispecchia nelle scelte collezionistiche sia degli autori italiani sia degli artisti americani. Nella raccolta convivono infatti opere dove l'immagine riveste un ruolo centrale, come nell'iconicità per eccellenza di *Triple Elvis* di Andy Warhol o nella primitività totemica della pittura di Jean-Michel Basquiat che proprio Warhol sostiene e promuove, e opere cardine degli sviluppi della Minimal Art e dell'arte concettuale statunitense. Tra queste *Prop* di Richard Serra del 1968, i cui elementi fusi in piombo non sono saldati tra loro e vivono in uno stato di costante tensione, o *Untitled (to Giuseppe Agrati)* di Dan Flavin dello stesso anno, che viene dedicato dall'artista a Peppino Agrati, tra i primi collezionisti europei a comprendere l'importanza della sua ricerca.

Sempre a questa polarità concettuale è legato l'interesse per le indagini artistiche incentrate sulla parola e sul linguaggio. Se nell'opera di Cy Twombly, originale mediatore tra cultura d'oltreoceano e italiana, il rapporto allusivo tra scrittura e immagine rientra in una ricerca di nuove possibilità evocative della pittura, in artisti come Alighiero Boetti, Vincenzo Agnetti, Joseph Kosuth e Bruce Nauman la parola assume un diverso scarto e già nelle scelte tecniche si trova dichiarato un allontanamento dalla realizzazione "a mano" e una rivendicazione solo sul piano dell'idea.

Le molte tracce di dialogo, che qui abbiamo potuto solo brevemente toccare, parlano di una comprensione profonda e di una non comune capacità di approfondimento, attraverso cui gli Agrati hanno costruito una collezione che rappresenta le molteplicità di interessi del loro modo di vivere l'arte contemporanea. Quando nel novembre del 1970, oggi noto come uno dei momenti epocali dell'arte contemporanea a Milano, l'artista americano di origine bulgara Christo rimuoveva il telo bianco con cui aveva impacchettato il Monumento a Vittorio Emanuele II di piazza del Duomo per coprire il Monumento a Leonardo di piazza della Scala, gli Agrati vivevano in diretta il grande evento. Peppino, entrando subito in contatto con l'artista, gli commissionò alcuni interventi per il giardino della sua villa in Brianza e fu tra i mecenati di *Valley Curtain*, monumentale telo arancione teso nella valle di Rifle in Colorado, uno degli interventi ambientali che hanno fatto conoscere Christo quale pioniere della Land Art, corrente rappresentata in collezione anche da importanti lavori di Michel Heizer.

Questa appassionata presa diretta sui più significativi sviluppi dell'arte a loro contemporanea, riassunta emblematicamente nel rapporto personale con Christo, ci parla oggi, attraverso le opere raccolte, di un modo di concepire la collezione come rivelazione e arricchimento, come condivisione di un mondo possibile di immagini che incarnino il vivere contemporaneo: l'intensità dell'amore per l'arte di Luigi e Peppino Agrati.

<sup>1</sup> F. Tedeschi, *Introduzione*, in *L'arte moderna in Intesa Sanpaolo. La collezione Luigi e Peppino Agrati*, a cura di F. Tedeschi, Electa, Milano 2012, p. 11.

<sup>2</sup> *Un folle amore. La collezione Luigi e Peppino Agrati*, a cura di G. Celant, Skira, Milano 2002, con testi, oltre che del curatore, di Anna Costantini e Silvia Mascheroni.

<sup>3</sup> *L'arte moderna in Intesa Sanpaolo* cit., con testi di Francesco Tedeschi e Francesca Pola e schede di Alessia Alberti, Marina degli'Innocenti, Sara Fontana, Isabella Galli, Kevin McManus, Francesco Tedeschi e Francesca Pola, che ha svolto in modo puntuale le ricerche d'archivio preliminari alla catalogazione.

<sup>4</sup> Si veda L.M. Barbero, P. Campiglio, *Lucio Fontana. Teatrini*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, luglio-agosto 1997), Mantova 1997.

<sup>5</sup> L. Fontana, in C. Lonzi, *Autoritratto*, (1969), Et al., Milano 2010, p. 297.

<sup>6</sup> Cfr. *Azimut/h. Continuità e nuovo*, a cura di L.M. Barbero, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 20 settembre 2014 - 19 gennaio 2015), Marsilio, Venezia 2014.

<sup>7</sup> Su questi temi: *Imagine. Nuove immagini dell'arte italiana 1960-1969*, a cura di L.M. Barbero, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 23 aprile - 19 settembre 2016), Marsilio, Venezia 2016.

<sup>8</sup> M. Bandini, *Torino 1960/1973*, intervista ad Alighiero Boetti, in "NAC", n. 3, Roma, marzo 1973, p. 4.