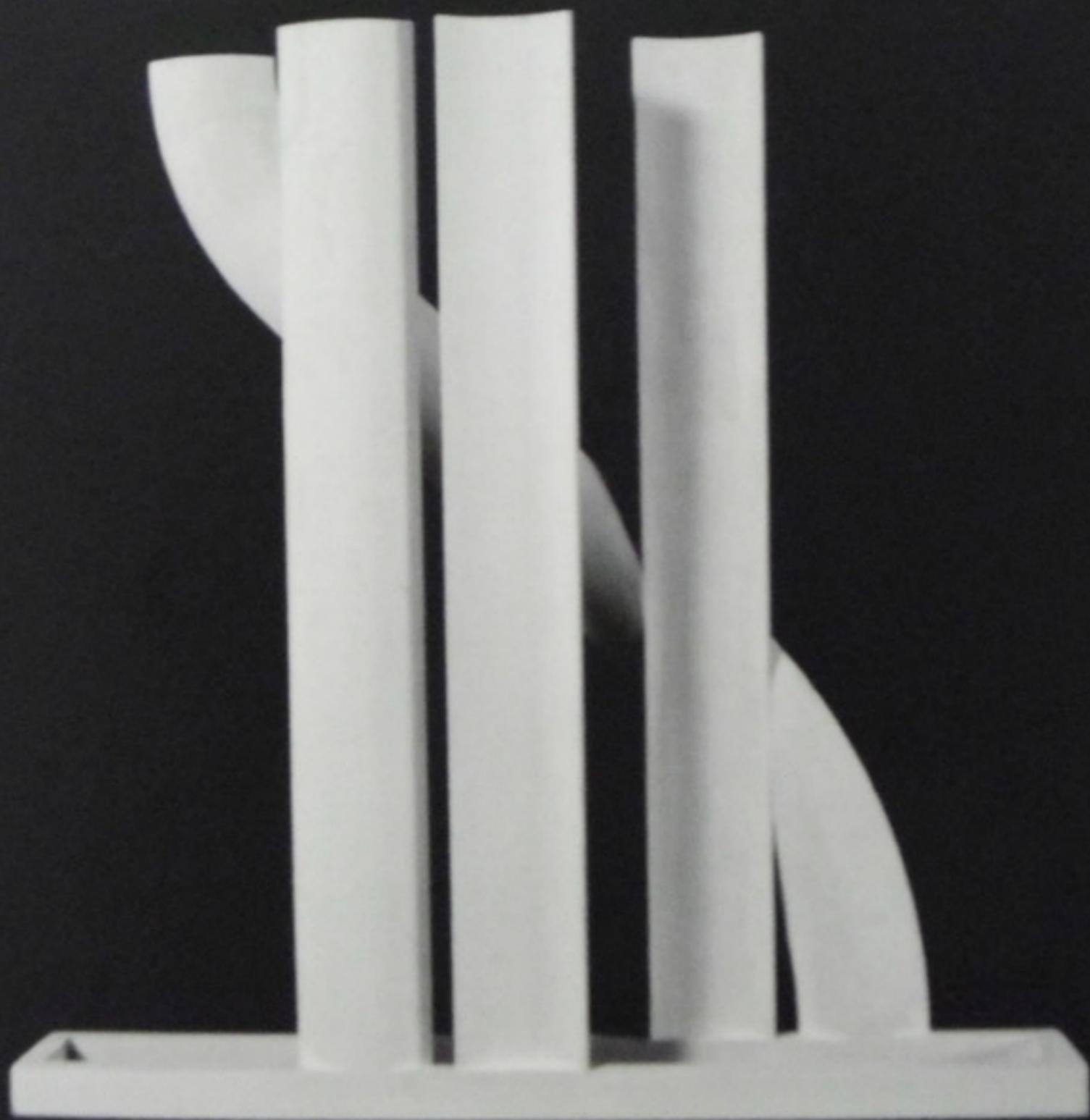


MUSEO DEL NOVECENTO

GUIDA

Electa



Al visitatore chiediamo di percorrere
il museo non solo ammirando
le opere preferite, ma anche cercando
di comprendere le ragioni
che ce le hanno fatte scegliere,
raggruppare nelle sale e accostare tra di loro.
E sarebbe bene che il museo
venisse anche usato come punto
di partenza alla scoperta della città.

ISBN 978-88-370-8414-1



euro 10,00

GUIDA

MUSEO DEL NOVECENTO



GUIDA

MUSEO DEL NOVECENTO

Electa

Comune di Milano

Sindaco

Letizia Moratti

Assessore alla Cultura

Massimiliano Finazzer Flory

Direttore Generale

Antonio Acerbo

Direttore Centrale Cultura

Massimo Accarisi

Direttore Settore Musei

Claudio Salsi

Direttore Settore Sviluppo Servizi Culturali

Lorenzo Lamperti

Direttore Settore Promozione e Cooperazione Culturale

Andrea Vento

Museo del Novecento e Case Museo

Dirigente

Marina Pugliese

Responsabile amministrativo

Annamaria Bagarini

Conservatore

Renata Ghiazza

Storici dell'arte

Danka Giacon

Iolanda Ratti

con Laura Calvi

Assistenza alla conservazione

Dionigi Tresoldi

Ufficio prestiti e inventari

Ignazio Amuro

Ufficio iconografico

Maria Grazia Conti

Segreteria e contabilità

Rosa Pisani

Maria Elena Pizzi

Antonella Tosatto

Gestione depositi

Cristina Perna

Comitato scientifico

Massimo Accarisi

Claudio Salsi

Marina Pugliese

Pier Giovanni Castagnoli

Flavio Fergonzi

Lucia Matino

Antonello Negri

Vicente Todolì

main sponsors



auto ufficiale del Museo del Novecento





Progetto Museo del Novecento

Progetto di concorso, progetto definitivo ed esecutivo

Gruppo Rota: Italo Rota (capogruppo), Emmanuele Auxilia, Fabio Fornasari, Paolo Montanari
consulente Interior Design:
Alessandro Pedretti

Direzione artistica e realizzazione

Italo Rota e Fabio Fornasari
responsabile interni e
illuminazione Alessandro Pedretti

Palazzo Reale - Il piano corpo frontale e ala di via Rastrelli

Progettista

Alberico Belgiojoso

Allestimenti

Fabio Fornasari

Brand e corporate identity, art direction sito web

Pitis

Allestimenti

Tma srl

Trasporti

Cortesi srl - Divisione Arte

Teca e conservazione

di Il Quarto Stato

Laboratorio museotecnico Goppion

Trasporto e allestimento

di Il Quarto Stato

Liguigli Fine Art Service

Restauri

Studio Restauro Elena Allodi, Carlotta Beccaria & C. Studio di Restauro, Barbara Ferriani Studio di Restauro, Anconerre snc di Anzani Marilena e Rabbolini Alfiero, Antonio Rava, Davide Riggiardi, Alessandra Tibiletti Studio di Restauro, Laboratorio Arte di Andrea Toniutti, Marina Torresan e Laura Baraldi, Centro di Restauro Paola Zanolini e Ida Ravenna

Cornici e vetri

Arte della Cornice snc
Savogi srl

Sito web

Uni-Fi srl

Servizio didattica e audioguide

Civita-Storyville

Video

IED Arti Visive Milano

Spazio proiezioni

Fondazione Cineteca Italiana

Ufficio stampa

Francesca Cassani

Elena Maria Conenna

Guida a cura di

Davide Colombo

Mappe

Studio Rota





SOMMARIO

-
- 8** Storia delle Civiche Raccolte
 - 14** Ragioni di un percorso
 - 20** Museo del Novecento
 - 74** Bibliografia scelta



STORIA DELLE CIVICHE RACCOLTE

— Nell'Italia postunitaria, parallelamente agli interventi di politica culturale del nuovo Stato, a Milano, un grande senso di appartenenza civica portò molti illustri cittadini a lasciare in deposito o a donare alla municipalità interi nuclei di opere o singoli beni provenienti dalle proprie collezioni. In questo modo, le Raccolte Civiche, formatesi già a partire dagli anni trenta dell'Ottocento con le prime donazioni, si arricchirono progressivamente.

— Il 2 giugno 1878 inaugurò ufficialmente nel Salone dei Giardini Pubblici di Porta Venezia il Museo Artistico Municipale, costituito da sei nuclei collezionistici, tra cui il legato Marchesi-Fogliani del 1861, che segnava l'inizio di quella che sarebbe stata la Galleria d'Arte Moderna. Contemporaneamente, il rinnovo urbanistico della città portò alla decisione di restaurare il Castello Sforzesco per renderlo sede della vita culturale cittadina. Qui, al secondo piano, la nuova sede del Museo Artistico

Municipale fu inaugurata il 10 maggio 1900, tuttavia si dimostrò subito inadeguata per la continua crescita delle collezioni, tanto da rendere necessario il trasloco delle opere del XIX secolo nella Sala della Balla, con una collocazione indipendente che fu inaugurata il 19 maggio 1903 come Galleria d'Arte Moderna. Fin dall'inizio la gestione dei Civici Musei non fu facile sia per la quantità delle opere sia per la diversità dei nuclei collezionistici, e fu regolamentata solo nel 1905







Alla pagina 9:

**Giuseppe Pellizza
da Volpedo**

Il Quarto Stato,
particolare

con l'individuazione di un ispettore dei Musei e un conservatore di carica quinquennale, che furono rispettivamente Carlo Vicenzi (dal 1907) – divenuto in seguito direttore – e l'architetto Luca Beltrami nel 1912. L'impegno verso la Galleria d'Arte Moderna aumentò decisamente con la figura di Guido Marangoni, impegnato critico d'arte, che subentrò a Beltrami ricoprendo la nuova carica di sovrintendente ai Civici Musei. I fondi per gli acquisti, rivolti principalmente al panorama nazionale, vennero incrementati dal contributo dei milanesi grazie a donazioni e all'istituzione di premi per i giovani artisti, come i legati Briani e Fornara, la donazione Zancone e il Premio Tandardini. Dopo il riordino della Sala della Balla durante gli anni della guerra grazie alla liberazione degli spazi e al ricovero delle opere nei depositi, nuovamente presero piede la necessità e l'idea di una sede indipendente per la Galleria d'Arte Moderna, ormai ritenuta un nucleo autonomo. Ciò avvenne nel 1921 con la cessione della Villa Reale al Comune di Milano; nonostante alcune insufficienze tecniche dal punto di vista dell'illuminazione e degli spazi, la galleria venne aperta al pubblico

il 28 ottobre di quell'anno, lasciando però le opere di dimensioni maggiori, tra cui *Il Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo, nella Sala della Balla, e molti altri pezzi nei depositi. Nel 1927, il museo venne affidato a Mario Bezzola, un impiegato che svolse a tutti gli effetti le mansioni di conservatore, e il podestà nominò una Commissione per la Galleria d'Arte Moderna, composta da Margherita Sarfatti, dagli artisti Wildt, Pratelli, Conte, Sironi, Carrà, Pajetta, Marchini, e dall'architetto Novello, che si dedicò al riordino museologico affidando l'incarico dell'allestimento all'architetto Giovanni Muzio. Nell'epoca compresa tra le due guerre la Galleria d'Arte Moderna godette di una posizione privilegiata all'interno del consolidato sistema artistico milanese e nazionale che coinvolse artisti, gallerie e collezionisti per mezzo di manifestazioni pubbliche, rassegne locali e grandi eventi. Partendo da questi presupposti Giorgio Nicodemi, che nel 1927 vinse il concorso come direttore e poco dopo divenne sovrintendente capo dei Musei d'Arte e di Storia, si concentrò sulla Galleria d'Arte Moderna avviando un'importante campagna di acquisti.





Nel 1930 il Collegio dei Conservatori Civici Musei d'Arte e di Storia, sciolto all'inizio del secolo, venne ripristinato dal podestà. Di fatto questo organo sostituì la precedente Commissione con un'altra con le stesse funzioni, modificandone però in parte la composizione dei membri: Calzini, Wildt, Carpi, Funi, Sironi, in seguito nominato consultore municipale, Tosi quale presidente e Nicodemi. Nei primi anni trenta le discussioni e le polemiche tra Nicodemi, in quanto rappresentante dell'autorità podestarile, e la Commissione furono molto violente. Nonostante le difficili relazioni durante gli anni del fascismo, tra il 1933 e il 1936 ci fu un incremento di oltre trecento opere, sia attraverso nuovi legati e donazioni tra cui, nel 1934, l'importantissima raccolta di Ausonio Canavese comprendente opere di Boccioni e degli altri futuristi, sia tramite massicci acquisti non sempre oculati e di alta qualità alle mostre sindacali e sociali presso la Permanente. Durante la seconda guerra mondiale le preoccupazioni e gli sforzi si concentrarono quasi interamente sulle operazioni di salvaguardia delle opere, con la messa in sicurezza dei dipinti e delle sculture entro casse sigillate

depositate tra l'Umbria, Sondalo, Belgioioso e i sotterranei del Castello Sforzesco. Al termine del conflitto bellico la ricostruzione dei Civici Musei fu affidata, in qualità di direttore reggente, a Costantino Baroni, già nominato commissario straordinario dal Comitato di Liberazione Nazionale della Lombardia dal maggio 1945, e in tutti gli istituti ripresero i lavori di riordino, catalogazione e restauro. Anche la collocazione delle opere d'arte contemporanea in un luogo adatto continuava a essere un problema, che fu affrontato di petto da Baroni, con la fondamentale collaborazione della sovrintendente Fernanda Wittgens e dell'architetto Ignazio Gardella, cui fu affidata la costruzione del nuovo Padiglione d'Arte Contemporanea (PAC), recuperando la zona delle scuderie e dei magazzini della Villa Reale devastati durante i bombardamenti nel 1943. Il padiglione inaugurò nel 1954 con una mostra dedicata a Georges Rouault, con cui si intraprese una programmazione di mostre alternata all'esposizione a rotazione delle opere del Novecento di proprietà comunale. Ben presto fu però evidente come la struttura del PAC, di dimensioni



ridotte, fosse più adatta a ospitare esposizioni temporanee che non la collezione museale della Galleria d'Arte Moderna. Alla morte di Costantino Baroni nel 1956 la direzione dei musei artistici fu assunta fino al 1962 da Paolo Arrigoni, studioso di incisioni, e quindi da Gian Guido Belloni, numismatico. Nonostante l'impegno dei direttori, che ampliarono soprattutto i propri settori di competenza, gli anni sessanta furono un momento di crisi per le istituzioni museali, da un lato a causa del notevole ridimensionamento degli stanziamenti dell'amministrazione, dall'altro dalla necessità evidente di personale specializzato. Nel 1967, infatti, venne proposta la suddivisione del patrimonio in nuclei distinti con una propria autonomia. Il passaggio non fu immediato e solo nel 1972 Mercedes Garberi venne nominata alla direzione delle Civiche Raccolte. Gli anni settanta e ottanta registrarono una decisa inversione di tendenza nell'interesse, fortemente sostenuto, verso l'arte più recente. Grazie a una considerevole campagna di acquisti condotta anche in parallelo all'attività espositiva del PAC, Mercedes Garberi giocò un

ruolo fondamentale nella formazione di una raccolta il più possibile coerente e completa di arte contemporanea. Nel 1973 il padiglione venne chiuso per motivi tecnici e furono avviati i lavori di ristrutturazione. Ancora una volta negli anni della direzione di Mercedes Garberi la collaborazione con privati e gallerie consentì di colmare le lacune dell'amministrazione e la mancanza di fondi, permettendo l'ingresso in collezione di importanti opere: le donazioni Carrà (1969), Marini (1973 e 1984), Vismara (1974), Melotti (1979 e 1981), Soldati (1983), e la fondamentale donazione Boschi Di Stefano (1974), complementare alle collezioni delle Civiche Raccolte. Il problema della sede continuava a persistere e, nel 1977, venne nominata l'ennesima Commissione – costituita da Garberi, Maiocchi, Gianni e Barbiano di Belgiojoso – che, rendendosi conto dell'impossibilità di costruire una sede nuova per mancanza di fondi e di spazi, proponeva l'istituzione di un Civico Museo di Arte Contemporanea negli spazi di Palazzo Reale. Il progetto di ristrutturazione approntato dal gruppo BBPR venne realizzato a partire dal 1980 e inaugurato



l'8 maggio 1984, con una sequenza che partiva dal divisionismo per chiudersi con la transavanguardia. Purtroppo gli annosi problemi di gestione e la frequente chiusura del museo determinò sia il verificarsi di atti vandalici, sia il disamore dei donatori e dei depositari, tanto che il fondo di opere di Lucio Fontana venne ritirato dalla vedova dell'artista. Senza che la situazione fosse risolta, la Garberi andò in pensione nel 1991, lasciando la direzione nelle mani dell'allora conservatore Maria Teresa Fiorio, e mentre i lavori di restauro di Palazzo Reale erano ancora in corso, nel 1998 l'amministrazione decise di chiudere il Civico Museo di Arte Contemporanea (CIMAC). La nuova amministrazione comunale, eletta nel 1999, apportò una sostanziale modifica alla struttura delle Civiche Raccolte e Alessandra Mottola Molino, direttrice Centrale Cultura fino al 2007, iniziò a delineare una divisione delle competenze. Il progetto era quello di creare due istituti separati: un museo per le collezioni dell'Ottocento nella sede storica a Villa Reale e un museo dedicato alle opere del XX secolo con una collocazione ancora da definire. Si affiancò a questi il progetto, non realizzato, di un museo "della

contemporaneità" con sede tra l'Ansaldo e la Bovisa. La collocazione per il museo di arte del XX secolo, che da quel momento prese il nome di Museo del Novecento, venne individuata, su suggerimento della Fiorio all'assessore Carrubba, nel Palazzo dell'Arengario. Nel 1999 venne quindi bandito il concorso per la ristrutturazione e conversione di questo edificio a museo, vinto nel 2001 dal Gruppo Rota (Italo Rota capogruppo, Emmanuele Auxilia, Fabio Fornasari, Paolo Montanari; Alessandro Pedretti, consulente Interior Design). Solo successivamente fu deciso di implementare i 3500 mq di spazio espositivo dell'Arengario con oltre 2000 mq del secondo piano di Palazzo Reale, ovvero i locali dell'ex CIMAC modificati nelle forme e nei volumi dal progetto di Alberico Belgiojoso. I lavori di ristrutturazione dell'Arengario e di conversione in museo, iniziati nel giugno 2007, si sono conclusi nel 2010. Il nuovo edificio restituisce ai cittadini le proprie collezioni e conferisce il giusto riconoscimento a quei collezionisti, galleristi e istituzioni che nel corso di più di un secolo hanno collaborato a formare una delle più importanti raccolte di arte italiana del Novecento.





RAGIONI DI UN PERCORSO

— L'ordinamento del Museo del Novecento è il risultato di un lungo lavoro condotto dal Comitato scientifico - nominato dalla Direzione Centrale Cultura e dalla Direzione del Settore Musei del Comune di Milano, costituito da Pier Giovanni Castagnoli, Flavio Fergonzi, Lucia Matino, Antonello Negri e Marina Pugliese che ne ha coordinato l'attività, e con la consulenza esterna di Vincente Todoli della Tate Modern di Londra - secondo alcuni importanti intenti.

— Il primo di questi intenti era la volontà del Comune di Milano di presentare, in una veste permanente, un percorso dell'arte del Novecento, venendo così a sanare una mancanza avvertita non solo dagli studiosi o da coloro che visitano Milano, ma in particolare dai suoi cittadini, dopo la chiusura del CIMAC nel 1998. Il secondo era la forte necessità, condivisa anche dal Comitato, che il museo si fondasse, tranne poche e motivate eccezioni, sul *corpus* di opere di proprietà delle Civiche Raccolte. Inoltre ineludibile era il

limite degli spazi in cui ordinare il percorso: l'Arenario è un luogo affascinante ma museograficamente difficile e di estensione contenuta pur con l'aggiunta di una manica ampia di Palazzo Reale. Infine due punti fermi del percorso erano già stati fissati dall'amministrazione: l'apertura al primo piano con una sala che presentasse *Il Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo e una grande sala dedicata a Lucio Fontana, all'ultimo piano dell'Arenario, in cui esporre il neon per la Triennale del 1951 in modo che potesse

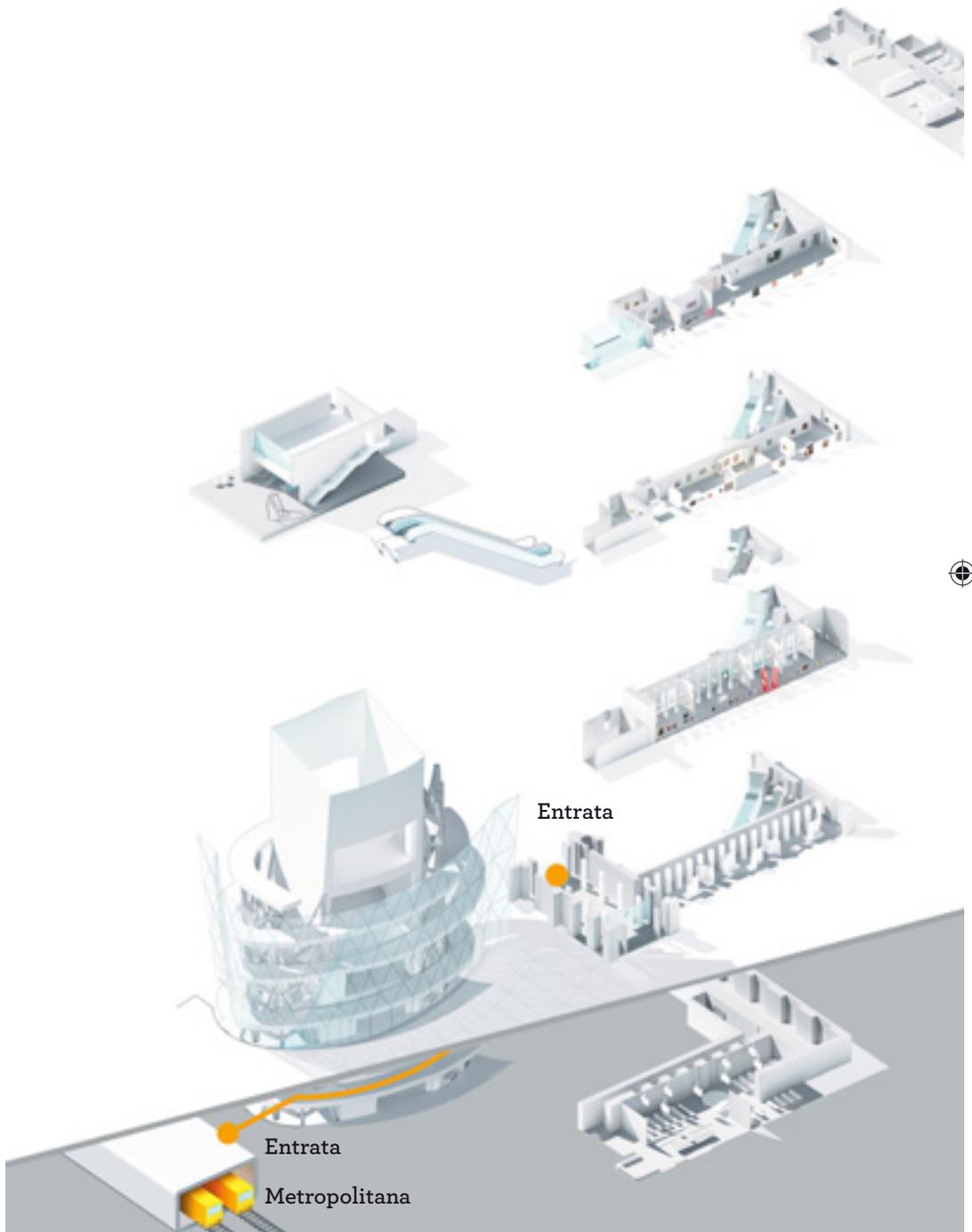


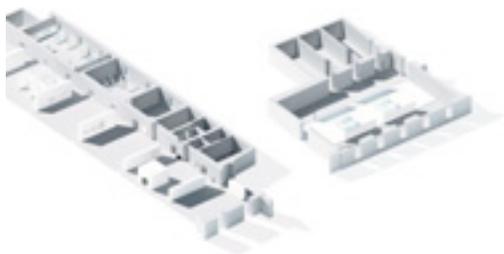


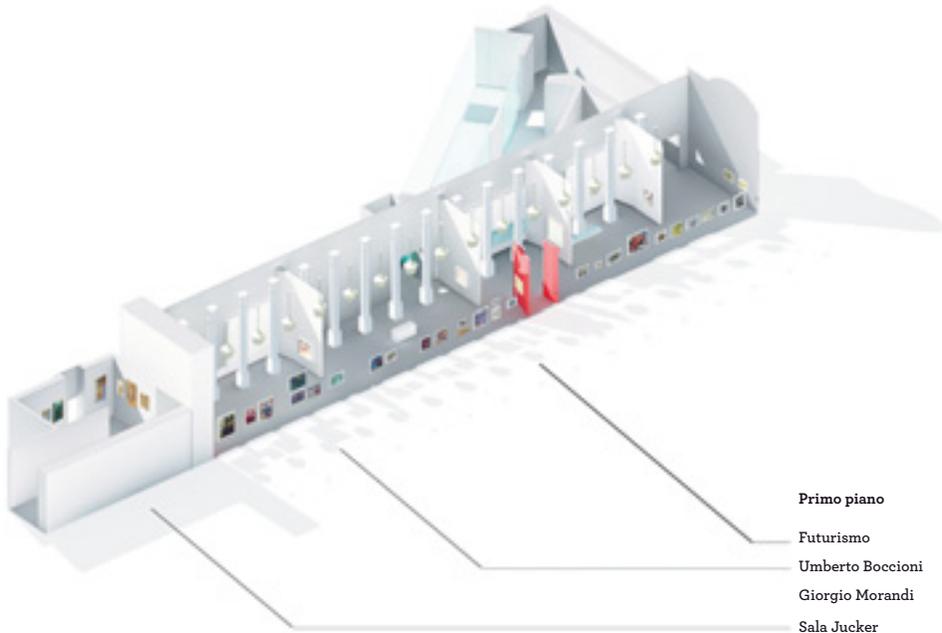
essere visto da piazza Duomo. A questi il comitato ha aggiunto due indicazioni significative: una di carattere cronologico – dal 1902 del *Quarto Stato* agli anni settanta, in cui abbiamo lo sconfinamento nell'installazione e nella performance – l'altra di genere, concentrando l'esposto su materiali museologicamente tradizionali, pittura e scultura, fino agli anni sessanta, e con apertura agli ambienti, le installazioni e gli assemblaggi di oggetti solo dopo tale data. L'ordinamento è così stato predisposto con l'intento di esporre il meglio del patrimonio del Novecento delle Civiche Raccolte – con alcuni prelievi dalla Casa-Museo Boschi Di Stefano che non ne violassero l'integrità, ma anzi, sottolineassero la complementarità delle collezioni – e anche presentare una storia dell'arte italiana dei primi sette-otto decenni del secolo che desse conto in particolare del punto di vista milanese, con la presenza delle opere realizzate dagli artisti della città e con la testimonianza del gusto collezionistico della Milano di quei decenni. Il percorso infatti vede alternarsi sale collettive e sale monografiche che vogliono esemplificare il lavoro di artisti quali Boccioni, Martini, Melotti,

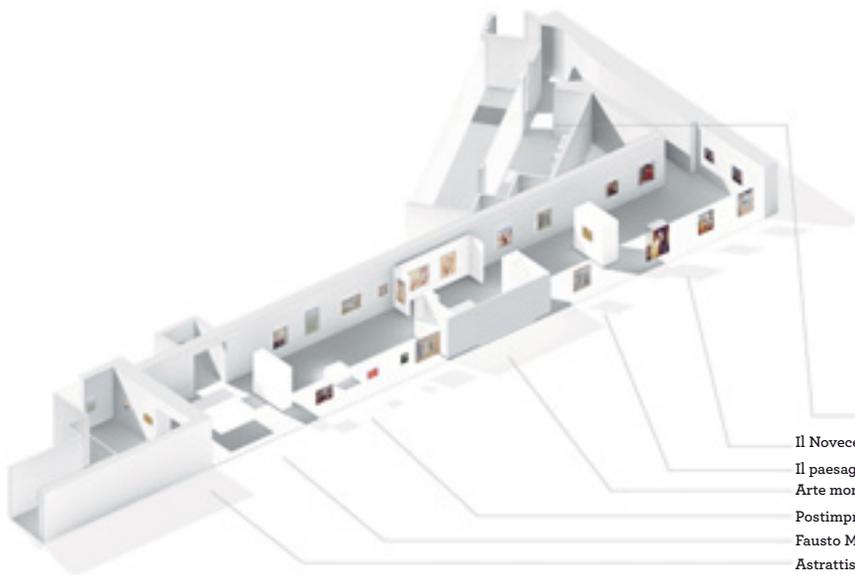
Fontana, Manzoni e Fabro, che hanno avuto un significato particolare per la storia di Milano, non solo per l'eccezionalità della loro ricerca, ma anche per la capacità di dialogare con la città. Tutto secondo un punto fermo museografico essenziale, cioè che il percorso espositivo seguisse un ordinamento cronologico e non tematico o per linee trasversali, ritenendo lo sviluppo della ricerca artistica una storia di linguaggi, che attingono alla tradizione preesistente per innovare o contrapporsi.











Secondo piano

Arturo Martini

Il Novecento italiano

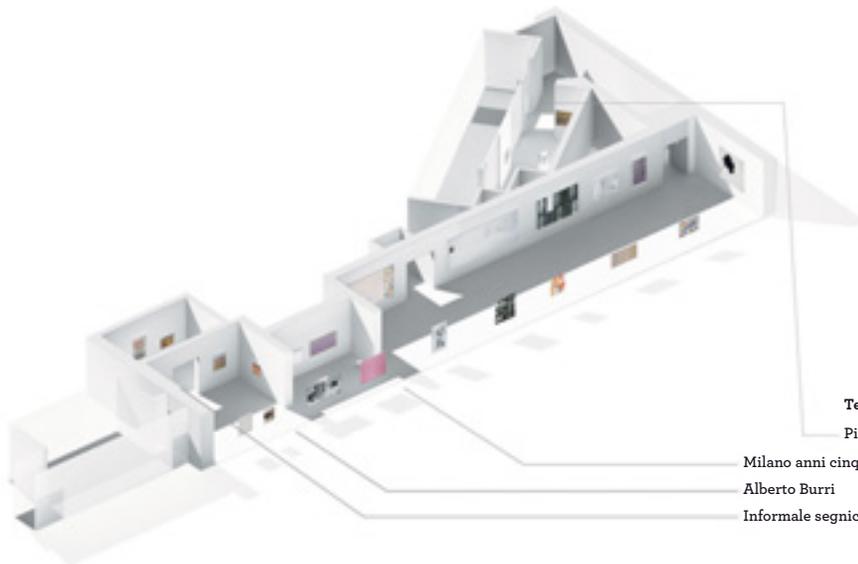
Il paesaggio tra le due guerre

Arte monumentale

Postimpressionismi

Fausto Melotti

Astrattismi



Terzo piano

Piero Manzoni e Azimuth

Milano anni cinquanta

Alberto Burri

Informale segnico e gestuale





MUSEO DEL NOVECENTO

— Prima delle sale, la “torre”: qui solo e improvviso emerge dalla scatola espositiva *Il Quarto Stato* (1898-1902) di Pellizza da Volpedo, impossibile cesura pittorica tra Ottocento e Novecento.

— Il grande *tableau-drapeau* non apre il Novecento, ma chiude il secolo precedente, come ultimo alto esempio di opera d'arte programmatica – carattere proprio della cultura artistica italiana – e di parallela chiarezza di forma e contenuto, in cui il soggetto è il principio ispiratore della ricerca formale di un'opera. *Il Quarto Stato* ci dice cosa l'arte del Novecento – tranne che in pochi casi – non sarà. Diventato, dopo un iniziale insuccesso e lunghi silenzi, un'icona dell'utopia sociale se non addirittura un santino, *Il Quarto Stato* entrò nelle collezioni civiche nel 1920 grazie a una pubblica sottoscrizione. Il percorso museale inizia al primo piano con una sala dedicata

all'avanguardia internazionale – con opere appartenenti alla Collezione Jucker, eccetto il *Ritratto di Paul Guillaume* di Amedeo Modigliani proveniente dalla raccolta Pallini – che esemplifica in modo significativo le novità formali di inizio Novecento, tra postimpressionismo, espressionismo, cubismo e astrattismo. Una sintesi estrema di un sistema di modelli e fonti che sono stati punti di riferimento e di confronto, anche polemico, per l'arte italiana del Novecento. Punto di incontro visivo e simbolico tra la sala internazionale e la lunga serie di opere italiane del piano è la *Natura morta con palla* del 1918 di Giorgio Morandi



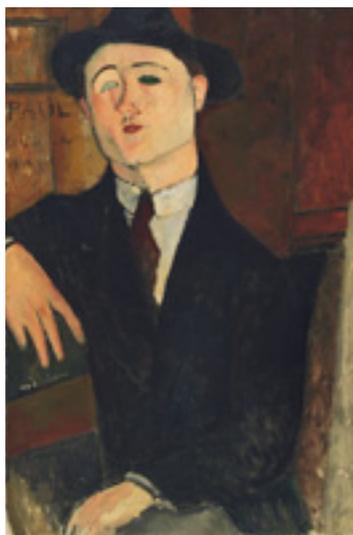
– che esemplifica una ricerca artistica a cui si vuole restituire un valore internazionale. Capolavoro assoluto e prima tra le nature morte “metafisiche” dipinte dall’artista tra 1918 e 1919, testimonia il superamento di una pittura che guardava a Cézanne e un personale avvicinamento alla metafisica in qualche modo mediato dai primi lavori polimerici di Picasso, conosciuti attraverso alcune riproduzioni. Nella sala delle avanguardie internazionali la *Femme nue* di Pablo Picasso del 1907 è il termine *post quem* da cui partire; la tela è una rielaborazione della figura della prostituta in piedi sulla destra del capolavoro di Picasso *Les Femmes d’Alger*. Come nell’opera maggiore, anche nella

tela qui esposta abbiamo quel processo di deformazione della figura femminile secondo un’ottica scultorea e “primitiva”, che risente dell’influenza della cosiddetta *art nègre*. È il punto di snodo di un percorso che porta Picasso, insieme a Georges Braque, all’elaborazione del linguaggio cubista, ben rappresentato da esiti “sintetici” come *La bouteille de Bass* (1912-1914) del primo e *Natura morta con chitarra* (*Natura morta con mandolino*) (1912) del secondo. L’opera di Braque è da considerarsi uno dei primi *papier collés* eseguiti a partire dal settembre 1912 come ulteriore sperimentazione verso l’inserimento di oggetti extrapittorici (in particolar modo carte di vario tipo, colore e provenienza) per richiamare

Giuseppe Pellizza da Volpedo

Il Quarto Stato,
1898-1902,
olio su tela,
cm 283 × 550





Amedeo Modigliani

*Ritratto di Paul
Guillaume (Paul
Guillaume assis),
1916, olio su tela,
cm 81 × 54*

Pablo Picasso

*Femme nue, 1907, olio
su tela, cm 93 × 43,
Collezione Jucker*

direttamente la concretezza del reale. Partendo dalla lezione cézanniana di intreccio tra figura e sfondo e da quella cubista di scomposizione dell'oggetto, Fernand Léger con la serie *Contrasti di forme*, elaborata tra 1912 e 1924 – di cui in mostra abbiamo un esemplare appartenuto al suo mercante Daniel-Henry Kahnweiler – raggiunse il massimo livello di astrazione basato sull'ambiguità spaziale e plastica creata tra forma, linea e colore, che prefigura la sua maniera “meccanica”.

Dell'inizio del 1907 è anche il *Port Miou* di Braque, importante esemplare della propria pittura *fauve*, scoperta nell'autunno del 1905 al Salon d'Automne di Parigi, prima della conversione cubista: lavori come questo, realizzati nel sud della Francia, all'Estaque, presentano una tavolozza più chiara, accesa e dominata da un rosso squillante e una pennellata che alterna spessi contorni lineari e brevi tacche di colore.

Altrettanto deciso e intenso nella cromia è il *Faro a Westkapelle* dipinto da Piet Mondrian nel 1909-1910 in prossimità del villaggio di Domburg, sul Mare del Nord, dove l'artista soggiornò a più riprese dal 1908 al 1915 realizzando una serie di lavori dedicati alle dune, al mare e alla



chiesa. L'applicazione del puntinismo da parte di Mondrian non è ottico-scientifica, ma espressiva e in parte già costruttiva e astratta, a prefigurare i successivi esiti neoplastici. Certamente astratte, nel senso più proprio del termine, sono la *Composizione* (1916) ad acquerello di Vasilij Kandinskij e *Wald Bau* (1919) di Paul Klee. La prima è lo studio per *Bild mit zwei roten Flecken*, dipinto oggi perduto e noto da riproduzioni fotografiche, e documentato tra le opere requisite dai nazisti in quanto “arte degenerata”. L'acquerello è impostato secondo una dinamica direttrice diagonale tipica della produzione astratta monacense, ricca di suggestioni cromatiche e musicali e di effetti visivi prodotti da combinazioni di segni, linee, forme e colori. La piccola tela di Klee – matericamente trattata a gesso – presenta una figurazione topografica in cui convivono forme archetipiche e costruttive, dal carattere “infantile” e dal tono sospeso e perso.

Il tema della figura umana, invece, è rappresentato dall'*Odalisca* di Henri Matisse del 1925, dalla vivace espressività cromatica, e soprattutto dai tre ritratti di Amedeo Modigliani – che visse a Parigi dal 1906 fino alla morte nel 1920 – tra cui il famoso e



straordinario *Ritratto di Paul Guillaume* del 1916, costruito a larghi piani articolati da linee spezzate e dallo spiccato gusto plastico proprio della sua produzione precedente. Entrando nel lungo salone colonnato, l'importante nucleo di opere di Umberto Boccioni – in gran parte appartenenti alla raccolta di Ausonio Canavese donata al Comune nel 1934 – anticipa la sezione dedicata al futurismo. L'eccezionalità della figura di Boccioni rispetto agli altri membri del movimento è stata messa in risalto, da un lato, proprio perché fu l'indiscusso protagonista dell'avanguardia artistica in Italia per capacità di sintesi teorica, per spinta idealistica e per abilità strategica; dall'altro, per l'eccezionalità qualitativa e quantitativa delle opere in collezione che documentano il rapporto privilegiato con Milano e l'esemplarità della sua ricerca artistica. Un'evoluzione linguistica che va dal *Ritratto della signora Virginia* (1905), che rompe la tradizione del ritratto divisionista attraverso la lezione di Giacomo Balla, suo maestro a Roma, alla prima versione degli *Stati d'animo (I)* (1911), *exemplum* dei riferimenti stilistici e culturali di Boccioni

prima del soggiorno parigino, cioè il simbolismo divisionista, soprattutto di Previati, e l'infatuazione per l'occultismo e i fenomeni telepatici: i mezzi formali, colore e andamenti lineari, devono suscitare empaticamente l'emozione dello spettatore. Si passa, poi, dallo *Studio di figura femminile* (1911), in cui abbiamo un primo aggiornamento sull'esempio cubista attraverso le poche riproduzioni a stampa a lui accessibili, alla monumentalità cromatica di *Elasticità* (1912), già percepita dai contemporanei come emblema della distinzione tra cubismo e futurismo, in quanto rivelatrice dei primi interessi boccioniani sulla materia in relazione con il movimento; quell'interpretazione del moto in pittura e scultura data dal concetto di "forme uniche" che trova effettiva realizzazione nei *dinamismi umani* pittorici (1913), e in *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1912) e *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913), presenti in museo in fusioni in bronzo del 1935 e del 1931. *Forme uniche*, la più riuscita delle sculture boccioniane, evidenzia il progressivo allontanamento dal naturalismo descrittivo e dalla riproduzione cinematografica del movimento a favore di una sintesi

**Umberto Boccioni**

Elasticità, 1912,
olio su tela,
cm 100 × 100,
Collezione Jucker

Umberto Boccioni

*Forme uniche
della continuità
nello spazio*, 1913
(fusione in bronzo
del 1931), bronzo,
cm 112 × 40 × 90





volumetrica in cui emergesse la continuità della materia. Infine *Il bevitore* e *Sotto il pergolato a Napoli*, entrambi del 1914, nonché la *Testa di donna* del 1916 – conosciuta anche come *Ritratto della signora Busoni* secondo alcune interpretazioni – sebbene la discussione in merito sia ancora aperta – mostrano come l'ultima stagione produttiva di Boccioni viva di un ripensamento della lezione cézanniana e in particolar modo di una ripresa della solidità e dell'espressività antigraziosa del primo Picasso cubista, al fine di evitare i rischi dell'annullamento dell'oggetto e di un certo decorativismo. Se *Elasticità* introduce la sala di Boccioni, la coeva *Bambina x balcone* di Balla (1912), suo contraltare nel modo di intendere il movimento, apre la sezione dedicata al futurismo, che vede presente anche una piccola ma significativa raccolta di libri futuristi, a rappresentare almeno parzialmente l'inesausta attività di motore di idee e iniziative di Filippo Tommaso Marinetti, che coinvolse tutti gli ambiti della cultura e della vita sociale. La polemica "totale" contro il tradizionalismo culturale e il passatismo borghese in nome della modernità, lanciata da Marinetti nel *Manifesto del*



Futurismo pubblicato su “Le Figaro” il 20 febbraio 1909, venne accolta e sviluppata in arte da Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini firmatari del *Manifesto dei pittori futuristi* e del *Manifesto tecnico della pittura futurista* nel febbraio e nell’aprile 1910. Simbolo di questa modernità era la città e in particolare la Milano di inizio Novecento, che era sia il “soggetto” sia lo spazio e il tracciato della vita quotidiana dei futuristi: era la città della cerchia dei bastioni animata da automobili e tram e vivificata dalle luci elettriche, e quella della periferia che stava crescendo. Era la città reale su cui veniva proiettata un’immagine eroica e moderna. Cardini della poetica futurista, infatti, sono velocità, dinamismo e molteplicità dei punti di vista che trasformano ogni realtà attraverso una dimensione percettiva dinamica in cui si svolge il dinamismo universale: “Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente” (*Manifesto tecnico della pittura futurista*).

Al principio boccioniano di dinamismo plastico e di visione sintetica della simultaneità, si accordano le opere di Severini e Carrà. In *La chahuteuse* di Severini

(1912) alla ripetizione degli arti in movimento della ballerina si uniscono la frammentazione delle forme e le linee di propagazione del moto, così come nel *Cavaliere rosso* di Carrà (1913) il galoppo del cavallo è dato dagli strumenti più tipici del dinamismo plastico e da una cromia accesa. Diversa, invece, è la scelta di Balla, basata sul principio della persistenza delle immagini nella retina e sulla possibilità di riproduzione ottico-schematica del movimento. La grande *Bambina x balcone* è il punto più alto della ricerca dedicata al movimento organico, che nel 1913 si incrociò con l’indagine sul movimento meccanico e sugli effetti di smaterializzazione dei corpi data dalla velocità, ben rappresentata da *Automobile + velocità + luce* (1913). Una smaterializzazione a cui tende anche *Uomo che scende dal tram* di Funi (1914), in cui il tram, emblema dell’era meccanica moderna, è ridotto dalla velocità a un’astratta serie di ritmi circolari che inghiottono il passeggero in discesa.

La meditazione sul linguaggio cubista condotta dai futuristi a partire dal 1912 appare evidente nelle nature morte di Soffici in cui la ricomposizione bidimensionale degli oggetti si staglia su fondi di piani sovrapposti dominati

Giacomo Balla

Bambina x balcone
(*Bambina che corre sul balcone; Bambina moltiplicato balcone*) (1912),
olio su tela,
cm 125 × 125,
Collezione Grassi

Gino Severini

La chahuteuse
(*Dinamismo di una danzatrice; Danzatrice in bianco e nero*),
1912, olio su
tela, cm 60 × 45,
Collezione Jucker



**Ardengo Soffici**

Natura morta
(*Piccola velocità*),
1914, olio, tempera
e collage su
cartoncino,
cm 67 × 49,7,
Collezione Jucker

dall'uso del collage e nel *Bohémien jouant l'accordéon* (1919) di Severini. Differente è invece la soluzione adottata da Depero e da Sironi a favore di una riconquista della riconoscibilità delle forme e del soggetto.

Nel 1915 il futurismo entrò in crisi profonda e se Boccioni avviò il ripensamento del proprio linguaggio sulla lezione di Cézanne e del primo Picasso cubista, Carrà intraprese la ricerca dei "valori puri" per recuperare la relazione con le cose attraverso le forme concrete; passando per l'antigrazioso, il primordiale e la riconquista dell'ingenuità, giunse a una pittura densa, plastica e tangibile, come in *Natura morta con la squadra* (1917).

Da quest'opera metafisica di Carrà, che all'epoca si dichiarava ancora futurista, si passa alla saletta con tele – nature morte e paesaggi – di Giorgio Morandi, di cui lo stesso Carrà fu uno dei primi estimatori, e certamente propositore dell'acquisto della *Natura morta con mezzo manichino in terracotta* (1929) da parte della Galleria d'Arte Moderna diretta da Nicodemi, presso la Biennale di Venezia del 1930. Fu, infatti, il collezionismo milanese privato, ma anche pubblico, a decretare il successo della pittura di Morandi, prima ancora della cruciale sala

antologica alla III Quadriennale di Roma del 1939. E non si parla solo delle opere degli esordi di marca cézanniana o del periodo metafisico, come la straordinaria *Natura morta con manichino* del 1919, pubblicata su "Valori Plastici" in quello stesso anno e acquistata da Riccardo Jucker nell'immediato dopoguerra, ma anche delle nature morte degli anni quaranta più espressioniste e materiche scelte dai coniugi Boschi e Di Stefano, in sintonia con il clima di Corrente e con una certa visione morale dell'uomo contemporaneo. Appare comunque evidente come l'artista scegliesse i suoi oggetti non perché rappresentativi del suo mondo domestico, ma in considerazione della loro forma e colore e della loro funzione compositiva. Le opere di Morandi qui esposte, quindi, permettono di tracciare il profilo di un artista che rappresenta una vicenda figurativa di respiro europeo negli anni dell'autarchia culturale del fascismo.

L'ascesa dal primo al secondo piano passa attraverso una seconda saletta all'ammezzato, che accoglie un importante nucleo di opere di Giorgio de Chirico limitate quasi unicamente agli anni venti. Contrariamente da quanto affermato dalla critica a lui





**Carlo Carrà**

Natura morta con la squadra, 1917,
olio su tela,
cm 46 × 51,
Collezione Jucker

Giorgio Morandi

Natura morta con manichino (1919),
olio su tela,
cm 49,3 × 59,3,
Collezione Jucker

coeva che parlava di pittura “letteraria” e di cedimento all’eclettismo e alla ripetitività, de Chirico in quegli anni affrontava uno degli elementi fondanti del modernismo avanguardista, ritenere la pittura un’operazione indiretta data dall’assemblaggio di materiali visivi già esistenti, in cui è più importante il pensiero che regge l’esito formale, piuttosto che l’esito stesso. E così vediamo reinterpretare in modo critico soluzioni precedenti personali o della tradizione artistica moderna, ottocentesca, seicentesca o quattrocentesca, fino al recupero di esempi antichi, greci e romani. Ecco *Il figliol prodigo* del 1922 in cui l’incontro tra il figlio-manichino e il padre-statua della parabola evangelica diviene rappresentazione visiva dell’eterno ritorno, e in particolare del “ritorno in patria”, del “ritorno al mestiere”, del “ritorno al romanticismo” e del “ritorno alla classicità”. Il manichino, metafora dell’artista come suo doppio inquietante – invenzione del 1914 – è ripreso, fuso con l’idea di statua classica panneggiata e retoricamente monumentale, in *Le trouble du philosophe* (1925-1926) e *Les fils d’Ebdomeros* (1926). E ancora in *Les brioches* del 1925 de Chirico rimescola gli assemblaggi

metafisici in risultati ormai privi di sospensione temporale enigmatica, a cui si è sostituita, forse per la scelta di colori squillanti e di tinte piatte, una certa piacevolezza. Infine nelle figure dei gladiatori di *Combattimento* (1928-1929), traspare la suggestione formale dei mosaici delle Terme di Caracalla. La saletta di Arturo Martini apre la visita al secondo piano conducendo verso un percorso che presenta la ricca e complessa realtà artistica italiana degli anni venti e trenta – con Milano centro catalizzatore – in cui si declinano possibilità stilistiche, formali e contenutistiche differenti, a volte contrastanti.

Nella saletta si è accolti dalle due straordinarie statue *La convalescente* (1932) e *La sete* (1934), caratterizzate da inedite sperimentazioni linguistiche, tecniche e di materiali, acquistate dalle Civiche Raccolte nel 1936 e nel 1954. Nella prima, l’artista ritrae la figlia Maria in una posa che rende visibile il particolare stato fisico e mentale successivo alla malattia, con un sottile bilanciamento tra la semplificazione complessiva della scultura e una maggiore attenzione per i dettagli patetici, a cui si accorda l’intento di sfruttare le potenzialità pittoriche





**Arturo Martini**

La sete, 1934,
pietra di Finale,
cm 78 × 110 × 164

Giorgio de Chirico

Il figliol prodigo,
1922, tempera
su tela, cm 87 × 59

della pietra nei tre diversi livelli di finitura del materiale. Nella seconda scultura, attratto dalla naturalezza non accademica della posa a carponi – affrontata già nella *Lupa ferita* del 1930-1931 e ripresa in modo ancora più espressionista anche nel *Bevitore* del 1933-1936 conservato a Roma presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna – Martini sottolinea l'intensità e la necessità drammatiche del gesto della madre con in braccio il figlioletto, anche grazie alla scelta di una pietra porosa e gangiante nel colore. L'opera risente della suggestione dei calchi in gesso dell'Orto dei

Fuggiaschi degli abitanti di Pompei sorpresi dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C.: posture primordiali che sono un importante polo di confronto dialettico nella riflessione di Martini sui valori plastici della scultura che lo porterà a invenzioni più sintetiche. Il gusto narrativo che si legge in queste opere maggiori emerge con dirompenza anche nei tre gruppi in terracotta o terra refrattaria – *Le collegiali* (1927), *Gli amanti* (1932) e *Le stelle* (1932) – acquistati da Antonio Boschi e Mariada Di Stefano nel 1935 presso la Galleria Milano. I soggetti adatti



**Carlo Carrà**

Estate, 1930,
olio su tela,
cm 165 × 120

Felice Casorati

Nudo seduto
(*La poltrona verde*)
(1919), olio
su cartone,
cm 56,5 × 55,5

al gusto per il racconto, permettono all'artista di liberare la propria inventiva in esiti dal carattere narrativo e letterario, e intrisi di un senso di indeterminatezza, mistero e talvolta di sottile ironia, nonché dalle insolite soluzioni spaziali – chiuse a guisa di barriera nelle *Collegiali* e negli *Amanti* – e dalla rapida modellazione della terra refrattaria propria delle opere martiniane del 1932-1933. Apparentemente antinarrativo è invece il *Torso di giovanetto* del 1929 circa che chiude la sala, in cui Martini concentra l'attenzione sul corpo mutilato e cavo come superficie scultorea autonoma, con una dimensione narrativa interna, in cui le variazioni anatomiche del dorso possono esser elette come un paesaggio naturale. L'ordinamento prosegue con un'articolata serie di sale dedicate agli anni venti e trenta. In questo periodo una volontà ricostruttiva, il cosiddetto "ritorno all'ordine", inteso come ristabilimento di valori plastici e di coordinate spazio-temporali basato sulla rimediazione della tradizione, anima il panorama artistico italiano ed europeo, e non solo quello figurativo, ma anche la ricerca non-figurativa di carattere costruttivista e neoplasticista.

In Italia si salda con il recupero di una tradizione culturale popolare e arcaica, che accomuna artisti di varia provenienza e formazione, tra cui gli artisti aderenti al fenomeno del novecentismo. A Milano, nell'autunno del 1922, i pittori Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi e Sironi, riuniti nella Galleria Pesaro sotto l'ala della giornalista e critica Margherita Sarfatti, diedero vita al gruppo Novecento. Dopo la prima collettiva nella primavera del 1923 e la consacrazione alla Biennale di Venezia del 1954 con la "Mostra di sei pittori del '900" (tra cui manca Oppi), il gruppo si amplia progressivamente fino a raccogliere gran parte dei pittori e degli scultori italiani operanti nel variegato contesto del "ritorno all'ordine" che espongono alle due mostre del Novecento Italiano presso la Permanente di Milano nel 1926 e nel 1929. Nelle loro opere si ha un ritrovato interesse per il classico e il "primitivo" e per le suggestioni della metafisica, che danno come esito una figurazione "realista" con connotazioni tra l'ideale e il magico. Se in *Figura* (1919-1928) di Sironi vediamo soluzioni legate al recupero della classicità in chiave di mito moderno grazie a un'attenta rilettura di Masaccio e della tradizione quattrocentesca,





nel *Nudo seduto* (1919) e in *Aprile* (1929-1930) di Casorati, la resa del tema del nudo femminile oscilla tra la resa oggettiva e in parte metafisica e il languore intimista. Sulla stessa linea della tela sironiana, *Estate* (1930) di Carrà rende appieno la ricerca di sintesi plastica, solidità, monumentalità e ritualità solenne che rimandano a un certo primitivismo masaccesco. Altrettanto “sintetica” e per taglio compositivo memore degli esempi della ritrattistica quattro-cinquecentesca, *La visita* (1922-1927) di Virgilio Guidi mostra una figurazione non realista, ma reinterpretata come una sorta di sacra visitazione sospesa in un luogo senza tempo, grazie anche alla luce che, proveniente dall'esterno, inonda la madre. I dipinti *Il bel cadavere* (1919-1920) di Funi e *Donne al caffè* (1924) di Marussig rendono conto di un'attenzione ai valori volumetrici e alla plasticità delle figure e di una componente narrativa ricca di allusioni simboliche nel primo e di magica descrittività nel secondo; così come Baccio Maria Bacci affronta il tema del *Figliol prodigo* (1925) – spesso interpretato dagli artisti come ritorno alla tradizione visiva italiana – in modo narrativo e naturalistico. Anche nella ritrattistica si può cogliere il





doppio registro del novecentismo, tra l'immediata aneddoticità della *Bambina che gioca* (1933) di Aldo Bergonzoni e la metafisica e fredda astrazione di *Margherita* (1936) di Antonio Donghi, ben rappresentativa di una pittura straniante e sospesa.

Infine in *I costruttori* (1929) di Sironi della collezione Boschi Di Stefano, le figure nude, quasi statuarie, che abitano un fondale architettonico spettrale, solenne ed essenziale nell'astrazione degli elementi architettonici, rientrano all'interno di quella serie di figure primordiali sironiane che rimandano al mito demiurgico dell'edificazione architettonica. Negli anni venti e trenta del Novecento la pittura di paesaggio – presentata nella saletta successiva – nella versione più cara alle poetiche tardoromantiche e tardoimpressioniste, continuò a riscuotere il maggior successo nel pubblico borghese e a essere esposta nelle Biennali veneziane, nelle Quadriennali romane e nelle mostre sindacali. Ma le novità maggiori furono date da quei pittori che sulla scorta della lezione di Cézanne – in particolar modo dopo la retrospettiva alla Biennale di Venezia del 1920 – rifuggirono dagli aspetti pittoreschi, preferendo soggetti quasi banali per concentrare la



propria ricerca sui valori formali strettamente pittorici (costruttivi, tonali) o di stile (le tendenze primitiviste e “candide”). Inoltre nella pittura di paese sembrava possibile quella maggiore libertà stilistica che a partire dalla metà dell'Ottocento aveva fatto di questo genere un punto fondamentale per la formazione di una coscienza moderna dell'arte. In questa sezione – significativamente aperta da *Il grano* del 1935, un dipinto di paese quasi “astratto” di Morandi – possiamo quindi confrontare l'impostazione costruttiva della *Strada* (1925) di Soffici e quella di *Verso Garda* (1932) di Pompeo Borra, con la semplificazione primitivista del *Mulino* di Ottone Rosai realizzato nel 1938. Invece il gioco spaziale dei piani che chiariscono e costruiscono il paesaggio, come avviene in *Luglio* (1928) di Arturo Tosi, rivela in modo inequivocabile la sottile e profonda conoscenza della pittura di Cézanne. Nella *Foce del Cinquale* (1928) di Carrà, altrettanto esplicito è l'approccio sintetico e strutturato, funzionale a “un'idea di paesaggio” in cui l'artista cerca un equilibrio tra l'interiorità e l'esterno grazie all'uso vibrante e chiaro dei colori. Infine nel *Paesaggio urbano* di Sironi del 1924, caratterizzato da sinteticità

architettonica e cupezza cromatica – che chiude la sala e apre simbolicamente a quella successiva con esempi di pittura e scultura che fanno della monumentalità e della destinazione pubblica la ragione d'essere – l'artista dà vita a esiti austeri, memori di echi futuristi e metafisici che mettono in scena silenzio, desolazione e immobilità cupa, ma anche solennità epica e monumentale.

Negli anni trenta questa propensione formale alla sintesi, alla costruttività e alla monumentalità, derivate dal recupero dell'antico, trova espressione anche nelle produzioni pubbliche, in particolar modo ad affresco. Il finanziamento di numerose opere pubbliche da parte dello Stato fascista vide una stretta collaborazione tra architetti e artisti, che erano invitati a decorare le pareti di scuole, università, uffici postali, palazzi di giustizia, edifici governativi. A Milano, per esempio, ancora oggi si possono vedere le vetrate per la cappella dell'Ospedale Maggiore, gli affreschi per il Palazzo di Giustizia e i rilievi per la facciata del Palazzo del Popolo d'Italia (oggi Palazzo dei Giornali). Sempre a Milano nel 1933 venne allestita la V Triennale dove

Mario Sironi*I costruttori**(Composizione)*

(1929), olio su tela,

cm 100 × 70,

Collezione Boschi

Di Stefano

Ottone Rosai*Mulino*, 1938,

olio su tela,

cm 70,5 × 50




Mario Sironi

*Cavalli in fuga
e caduto*
(1940-1945 circa),
tempera su carta
intelata,
cm 78 × 144

furono chiamati a realizzare opere di grandi dimensioni, tra gli altri, Carrà, de Chirico, Cagli, Campigli, Funi e Sironi, quest'ultimo tra gli ideatori del progetto. In un clima di accese polemiche Sironi, Carrà, Campigli e Funi firmarono il *Manifesto della Pittura Murale* pubblicato nel dicembre dello stesso anno sulla rivista "La Colonna", in cui si sottolineava che la "pittura murale è pittura sociale per eccellenza". In Sironi la volontà monumentale assume un valore etico, e la dimensione possente delle figure, il gesto aulico, la costruzione architettonica rispondono bene all'obiettivo di recuperare il mito

con un linguaggio moderno, strumento adatto a comunicare simboli e riti. Carrà, dopo l'esperienza della Triennale, sperimentò nuovamente e per l'ultima volta l'affresco in occasione della realizzazione di due opere per il Palazzo di Giustizia di Milano, di cui in sala sono esposti due dei cartoni preparatori prodotti tra il 1938 e il 1939. Nei grandi disegni *Due figure: uomo e donna* e *Figura semisdraiata appoggiata sul gomito*, donati alle Civiche Raccolte da Massimo Carrà nel 1969, le figure sono più scultoree ed espressive dei corrispettivi su supporto murale, in cui invece impianto e resa sono



divenuti volutamente più semplici. Contemporaneamente la produzione scultorea pubblica non riguardava solo le decorazioni architettoniche, ma anche le commissioni di monumenti celebrativi e in memoria dei caduti di guerra, come *I morti di Bligny trasalirebbero* (1935) di Martini. Per l'occasione questi riutilizzò rovesciato il modello del *Centometrista* (1935), creando una figura dalla posa improbabile, che trova ispirazione in certe immagini di risorti nei giudizi universali medievali. In parallelo con l'affermazione anche internazionale di

Novocento e del novecentismo, dalla fine degli anni venti sulla scena artistica italiana, e in particolar modo milanese, vengono a maturazione altre poetiche e tendenze non riconducibili e talvolta esplicitamente contrapposte alla linea dominante. In scultura esempi evidenti di ciò sono *Signorina seduta* (1934) di Lucio Fontana e la piccola rassegna di busti e teste dello stesso Fontana (*Busto femminile*, 1931), e soprattutto di Marini (*Popolo*, 1929; *Ritratto di Lucosius*, 1935), Brogгинi (*Testa di fanciullo*, 1932-1935), Manzù (*Testa di donna [Anna]*, 1936), in cui si ha uno stile realista

Lucio Fontana

Signorina seduta,
1934, bronzo
colorato,
cm 84 × 103 × 83



di matrice arcaista e fortemente espressivo. Nel capolavoro *Signorina seduta* – ma anche nel *Busto femminile* – Fontana offre un primo convergere di scultura e pittura nella policromia e nel modellato: la sua riflessione plastica in chiave anticlassica vede la scelta di un modellato abbozzato e scabro, quasi annullato dall'atemporalità simbolica dell'oro e dall'opacità del nero, che fanno della scultura un'opera mentale, in un certo senso "astratta".

In pittura il panorama è ancora più articolato. Si va dalla romana Scuola di via Cavour, ai Sei di Torino, fino ai chiaristi e al gruppo Corrente a Milano. Della Scuola romana – che si delinea nel 1928 con una mostra di Scipione (Gino Bonichi), Mario Mafai, Antonietta Raphaël, Gisberto Ceracchini e Giuseppe Capogrossi nella Galleria Doria – gli esempi di *Profeta in vista di Gerusalemme* (1930) di Scipione e *Fiori* (1933) di Mafai mostrano due componenti alternative e complementari: un linguaggio visionario, deformante, dalla stesura pittorica nervosa e corsiva che risente dell'espressionismo di Soutine, Ensor e Grosz, da un lato, e il ritorno a una pittura lirica e intimista meditata sul tonalismo di Morandi e sulle nature morte di Pisis dall'altro. All'ambiente

romano fa riferimento anche Fausto Pirandello, di cui la grande opera *Il remo e la pala* del 1933 documenta una figurazione anticlassica e arcaicizzante, evidente nella monumentalità primitiva delle figure, e un'atmosfera tra realtà e sogno che ricorre in tutta la sua produzione del decennio.

A Milano, la presenza del critico Edoardo Persico a partire dal 1929 – dopo l'esperienza torinese dei Sei di Torino, che vede un aggiornamento sull'avanguardia parigina – anima le discussioni e la ricerca degli artisti non allineati alla tendenza novecentista e che troveranno nella Galleria del Milione un centro fondamentale. È proprio qui, infatti, che Persico chiama a esporre Tullio Garbari, la cui *Composizione bucolica religiosa* del 1931 è tipica del suo linguaggio nutrito di un arcaismo mistico e religioso; nella fase estrema della sua carriera a cui l'opera appartiene (il dipinto infatti non è finito), Garbari approdò a composizioni di ampio respiro con personificazioni mitologiche e bibliche. Dello stesso anno è il *San Zeno pescatore* di Renato Birolli, opera altrettanto rivelatrice di suggestioni del modernismo cattolico del periodo. L'opera è unanimemente considerata un



Renato Birolli
San Zeno pescatore
1931, olio su tela,
cm 150 × 73



Renato Guttuso
Uomo che dorme,
 1938, olio su tavola,
 cm 59 × 88,
 Collezione Grassi

capolavoro non solo della produzione birolliana in quanto snodo cruciale della sua poetica, ma della giovane pittura milanese all'inizio degli anni trenta: l'artista sperimenta soluzioni grafiche e cromatiche profondamente innovative, sotto l'influenza della pittura di Matisse, tanto da scatenare vivide critiche alla prima esposizione presso la Galleria del Milione nel 1932. Databile al medesimo 1931 sono anche gli *Uomini rossi* di Aligi Sassu: queste figure, che di volta in volta assumono nomi e connotazioni apparentemente differenti, sono il tema centrale di questa stagione creativa che vede

l'artista vicino a Persico e interessato a scelte cromatiche e di stesura pittorica che lo avvicinano agli esempi espressionisti internazionali. Gli artisti appena citati, come altri che gravitano attorno a Persico e alla Galleria del Milione, alla fine del decennio entreranno a far parte del gruppo denominato Corrente, dall'omonima rivista fondata da Ernesto Treccani nel gennaio 1938 e soppressa dalle autorità fasciste il 10 giugno 1940. La tradizione romantica e postimpressionista francese si fonde con il nuovo modello linguistico e "morale" di *Guernica* di Picasso, nell'ottica di



un'arte impegnata. Seppure il titolo *Uomo che dorme* (1938) possa ingannare, la tela – che fa parte della collezione Grassi – è stilisticamente e tematicamente vicina al primo quadro di Guttuso di impegno politico-civile, *Fucilazione in campagna* (1938). La *Piccola nuda sdraiata*, di due anni successiva, rivela invece l'inizio della riflessione sul linguaggio picassiano che lo porterà a realizzare una delle sue opere più significative, la *Crocifissione* (1942). Sempre legata alla figura di Persico è un'altra esperienza pittorica milanese significativa sorta a partire dal 1931, cioè quella chiarista di matrice postimpressionista di Angelo Del Bon (*Casetta bianca*, 1932), Francesco De Rocchi, Umberto Lilloni (*Lo specchio*, 1936 circa) e Adriano Spilimbergo. Ispirandosi anche alla maniera di Emilio Gola, la loro pittura evolse verso una tavolozza chiara e luminosa, dai toni freddi e dagli esiti quasi evanescenti.

I modelli internazionali, in particolare quelli francesi, sono l'elemento comune di queste tendenze che guardavano altrove per cercare un rinnovamento e aggiornamento che superasse l'*empasse* novecentista e proponesse un'alternativa "morale" all'autarchia fascista.

Massimo Campigli e Filippo de Pisis, appartenenti a quella che viene chiamata Scuola di Parigi, aggiornano la lezione impressionista, l'uno attraverso l'arcaismo dell'arte etrusca, l'altro con un tocco guizzante e vibrante che ben si sposa con il senso di lacerazione, strazio e segreta inquietudine che l'artista vive. Nella *Scala* (1929) – donata nel 1951 alle Civiche Raccolte dal collezionista Gianni Mattioli – Campigli popola lo spazio architettonico di figure femminili, ritratte frontalmente e a mezzobusto come nella ritrattistica tardoromana, disposte secondo schemi a griglia. Nella straordinaria *Grande natura morta* del 1944 che chiude la sala, invece, de Pisis unisce il gusto metafisico per gli accostamenti inusuali e la semplicità della cose quotidiane alla tradizione seicentesca delle nature morte, con esiti stilisticamente ed emotivamente vibranti.

L'alternativa al novecentismo durante gli anni trenta passa anche attraverso le prime esperienze astratte italiane che vedono Milano e Como, i primi e più avanzati centri di elaborazione e diffusione di un linguaggio artistico nuovo, aggiornato sulle esperienze internazionali. La sezione dedicata agli astrattismi



**Filippo de Pisis**

*Grande natura
morta*, 1944,
olio su tela,
cm 186 × 209

del quarto decennio è anticipata da una sala che raccoglie dieci prove d'artista di Fausto Melotti – protagonista assoluto di questa stagione, seppur inizialmente dimenticato dalla critica – cioè i rifacimenti di dieci sculture della prima produzione sopravvissute ai bombardamenti del 1943.

La produzione artistica di Melotti deve molto alla sua formazione ibrida: laureato in ingegneria elettrotecnica al Politecnico e

successivamente, mentre progrediva anche nei suoi studi musicali, allievo di Aldofo Wildt all'Accademia di Brera, nonché frequentatore dell'ambiente intellettuale e artistico gravitante attorno alla Galleria del Milione. Grazie al capace e flessibile uso delle regole matematico-geometriche, la suggestione delle teorie contrappuntistiche e l'eco delle ricerche degli architetti razionalisti, Melotti elabora



sculture cariche di tensioni latenti e sapientemente bilanciate, e basate sul principio della “modulazione”: ogni scultura è il risultato dell’applicazione delle molteplici possibilità del modulo, cioè di quell’elemento basilare che regge e imposta tutta la composizione. Tuttavia Melotti non nega la componente lirica ed emotiva dell’astrattismo, ma dà vita a dialoghi e racconti fatti di puri ritmi, avvicinandosi così alle

posizioni del gruppo parigino Abstraction-Création a cui aderì nel 1935. Tra le opere esposte, *Scultura n. 15* (1935) esemplifica bene l’applicazione del principio modulare che insiste sulle geometrie armoniche secondo modalità organiche di relazione e contiguità che rendono evidente l’integrazione e la comune origine delle contrapposizioni. A Milano nel biennio 1934-1935 fu proprio la Galleria del Milione ad

Fausto Melotti

Scultura n. 15, 1935
(1968), gesso,
cm 71,8 × 70 × 10,3



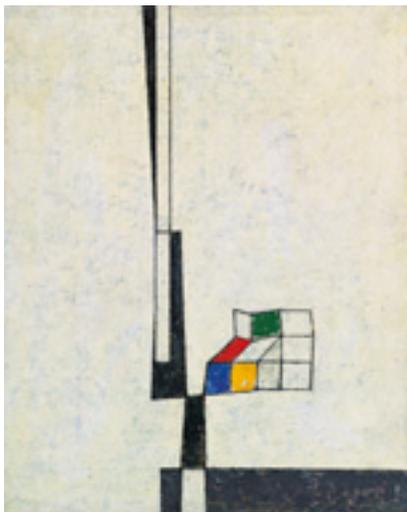


avere un ruolo centrale per l'interesse verso l'architettura razionale, e la ricezione e diffusione dell'astrattismo: da un lato favorendo la conoscenza dei maestri internazionali, tra cui Kandinskij esposto nel maggio 1934 – al quale fa riferimento il volume *Kn* di Carlo Belli del 1935, che fu una sorta di teorizzazione spiritualista dell'astrattismo – dall'altro dando spazio e visibilità ai giovani italiani, a partire dalla mostra di Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani nel novembre 1934, che può essere considerata la prima esposizione di arte astratta in Italia, anticipatrice della più famosa “Mostra collettiva d'arte astratta italiana” nello studio di Casorati e Paulucci a Torino l'anno seguente.

Nel gennaio 1935 alla Galleria del Milione espose Lucio Fontana – seguito subito dopo dalla personale di Melotti – che presentò le sue sculture filiformi astratte in gesso colorato. Queste erano state precedute dalle tavolette di gesso graffite e colorate a tempera del 1931-1932, tra cui l'esemplare qui esposto, *Uomini a cavallo* (1932). La superficie con campi di colore sfalsati rispetto al disegno, presenta un'umanità primordiale analoga al perduto *Uomo nero* fontaniano e vicina agli *Uomini*

rossi di Sassu. Dei primi anni trenta sono anche alcuni pezzi di Atanasio Soldati, che oscillano tra la sintesi purista di oggetti e frammenti assemblati alla maniera cubista e la persistenza delle allusioni alla realtà. Più propriamente astratta è invece la *Composizione* del 1935-1936 dove si fa strada – come già suggerito dal titolo asettico – il debito verso la lezione neoplastica di Mondrian, Van Doesburg e in particolar modo di Vordemberge-Gildewart e la tendenza alla pura partizione spaziale. La coerenza della ricerca di Soldati negli anni trenta e quaranta sarà un modello essenziale per i giovani artisti del secondo dopoguerra che vedranno in lui, come nel Balla del 1913, un maestro assoluto. Il Movimento d'Arte Concreta, infatti, a cui lo stesso Soldati aderisce fin dalla fondazione nel 1948, si farà interprete e continuatore della tradizione astratta geometrica. Pur dominante, la linea razionalista non è l'unica presente nel panorama astratto italiano; importante è la proposta di Osvaldo Licini, partecipe delle iniziative del Milione, che – come nell'*Obelisco* del 1932 – cerca equilibri precari e provvisori degli elementi geometrici, intimamente opposti al concetto di modulo e di purezza formale.



**Osvaldo Licini**

Obelisco (1932), olio
su tela, cm 32 × 27

Atanasio Soldati

Composizione (1935-
1936), carboncino su
carta da spolvero,
cm 54 × 46

Lucio Fontana

Uomini a cavallo,
1932, gesso
graffito e colorato
a tempera,
cm 37 × 47,5



**Lucio Fontana**

Struttura al neon per la IX Triennale di Milano, 1951 (2010), installazione ambientale, tubo di cristallo di ø mm 18, luce al neon bianca 6500° K, cm 250 × 1000 × 800 circa, ricostruzione autorizzata dalla Fondazione Lucio Fontana per il Museo del Novecento, Milano 2010, Fondazione Lucio Fontana, Milano

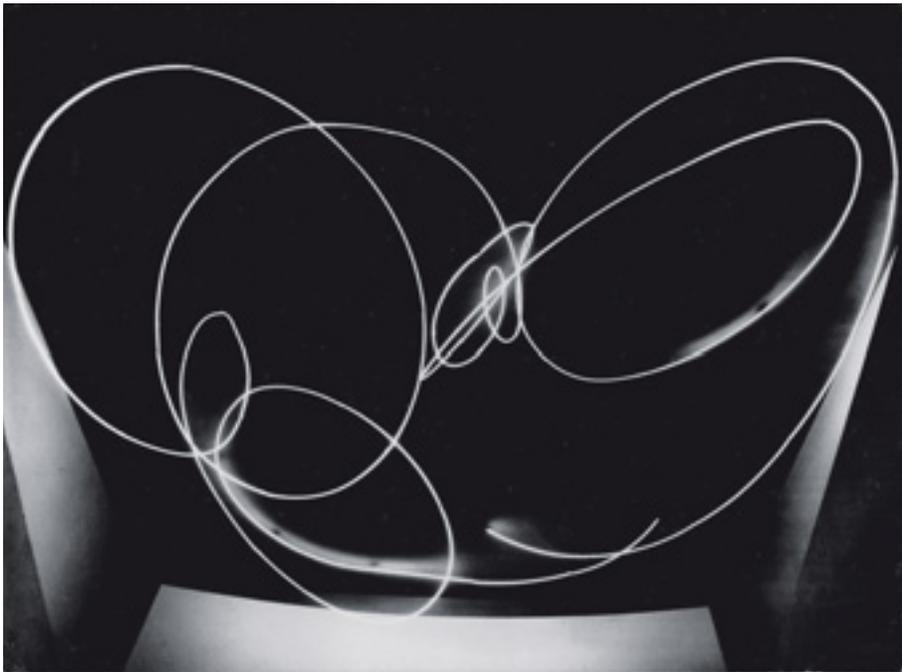
L'altro polo dell'astrattismo italiano degli anni trenta è Como, dove il punto di riferimento è l'attività dell'architetto Giuseppe Terragni, che a partire dalla seconda metà degli anni venti realizzava edifici di concezione e impianto razionalista, dal Novocomum (1927-1928), al negozio Vitrum (1930) alla Casa del Fascio (1932-1936), a cui partecipa con interventi decorativi Mario Radice, membro del gruppo di Como insieme, tra gli altri, a Carla Badiali e Manlio Rho. Se di Radice e della Badiali il museo presenta opere più tarde come la *Composizione r.s. 15* (1940) e *Composizione in verde n. 150* (1938), le quattro *Composizioni* a carbone realizzate tra il 1934 e il 1936 da Rho in una fase di intensa rimediazione del linguaggio di Moholy-Nagy, mostrano con precisione ed efficacia il forte carattere di un linguaggio costruito su equilibri compositivi rigorosi, ma anche dinamici grazie all'uso delle diagonali e ai contrasti di luce e colore. Tornando al prospetto del museo che si affaccia su piazza Duomo, il percorso sale nuovamente fisicamente e simbolicamente, attraverso due opere straordinarie di Lucio Fontana, il *Soffitto spaziale* realizzato per la sala da pranzo dell'Hotel del Golfo

a Procchio (Isola d'Elba) nel 1956, e l'eccezionale *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano* del 1951, nonché grazie alla sala che apre il terzo piano dedicato alla seconda metà del secolo, che raccoglie una campionatura importante di *Concetti spaziali* degli anni cinquanta e sessanta. Più di ogni altro artista, Fontana ha rappresentato per Milano un perfetto *file rouge* tra primo e secondo Novecento, tra la città e l'arte.

L'attività di Lucio Fontana è sempre stata profondamente legata a Milano: negli anni tra le due guerre, e ancora di più nel secondo dopoguerra, egli dedicò una parte importante della propria attività alla collaborazione attiva con gli architetti. Non si tratta solo del tradizionale inserimento a posteriori di elementi scultorei o in rilievo nello spazio architettonico, ma della progettazione di interventi ambientali organici all'architettura e alla realtà urbana.

Pur escludendo i progetti non realizzati e quelli temporanei per Fiere o Triennali, cospicua e diramata nel tempo e nei modi è la presenza degli interventi di Fontana nel territorio milanese ancora oggi visibili: dalla *Giustizia tra il potere legislativo e il potere*





esecutivo presso il Palazzo di Giustizia (1938-1939) al soffitto con *Volo di Vittorie* nella caserma dei Carabinieri di Milano-Duomo (1939); dai bassorilievi policromi nel Palazzo per Uffici di Menghi e Zanuso in via Senato (1947) agli interventi all'interno del Cinema Arlecchino (1948), fino ai pannelli decorativi per il condominio di via Lanzzone (1952); dai bozzetti per la V porta del Duomo (1951-1952) e *l'Assunta* e *la Deposizione*, sempre in Duomo (1955) alle ceramiche in San Fedele (1956-1957) e alla *Minerva* all'Università Statale (1956); senza dimenticare le tombe

realizzate presso il Cimitero Monumentale nell'arco di quasi trent'anni (1928-1954). Fontana trasforma gli spazi abitativi o funzionali in situazioni ambientali unitarie. Tali esiti, tra i più alti delle sue ricerche formali del dopoguerra, sono appunto ben rappresentati dalle due opere installate nel Museo del Novecento e sopra citate. In particolare *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano* – originariamente pensata e installata sullo scalone d'onore della Triennale di Milano in una realizzazione in collaborazione con l'architetto Luciano Baldessari e

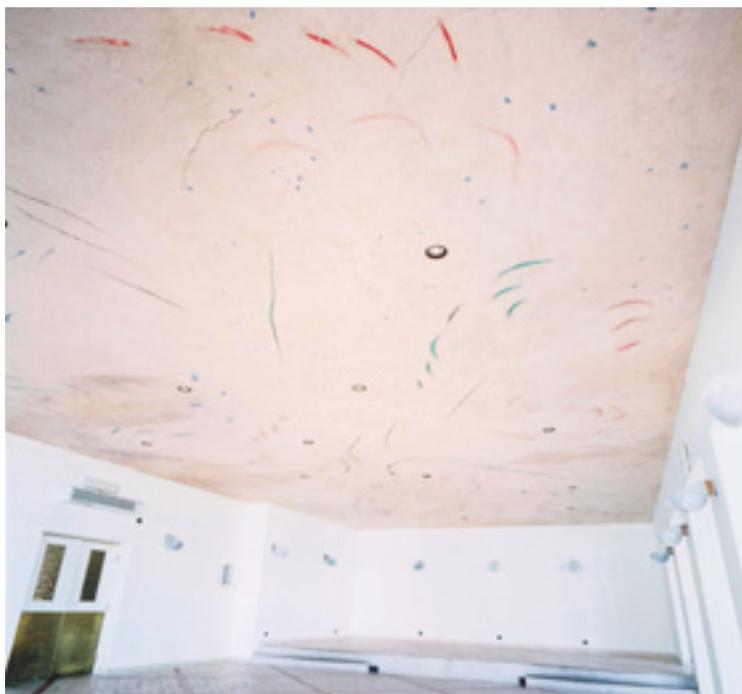


Marcello Grisotti – è un grande arabesco di luce fluorescente, perfetta esemplificazione concreta dell'intento dell'artista di realizzare un'opera che si relazioni e viva dello spazio che la comprende, con l'immaterialità, la luce.

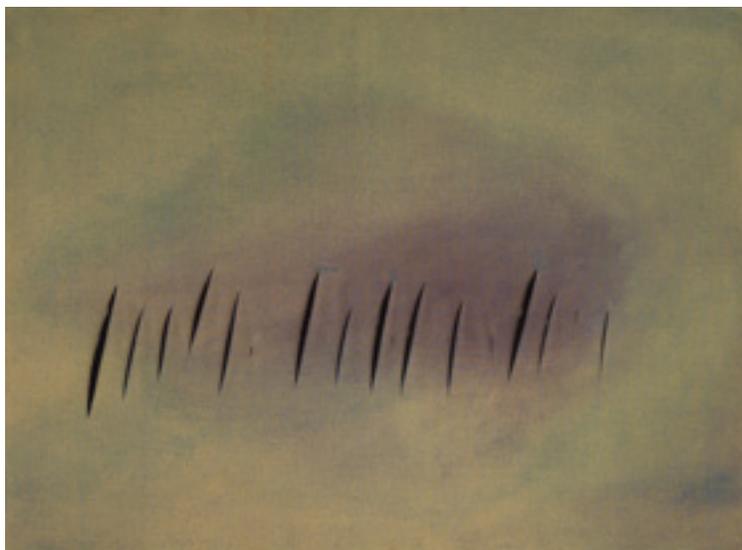
Dopo aver ammirato lo splendido soffitto si sale alla sala sospesa soprastante, dove viene mostrata l'attività di Fontana nell'arco di un decennio, dal 1951 al 1962, evidenziando l'esemplarietà della sua ricerca artistica rispetto ai suoi contemporanei e come esempio per i giovani ai quali fu profondamente interessato. Le opere provengono da un deposito della Fondazione Lucio Fontana e soprattutto dalla donazione dei coniugi Boschi Di Stefano che con l'artista avevano un rapporto quasi quotidiano.

Aspirando al superamento di qualsiasi distinzione operativa e disciplinare, come auspicato nel *Manifesto Blanco* del 1946 e chiarito nei *Manifesti dello Spazialismo* – in particolar modo in quello tecnico del 1951 – alla fine del 1949 Fontana realizzò i primi *Buchi*, cioè i *Concetti spaziali* monocromi in cui la superficie della tela è violata da sequenze di fori: segni fisici che aprono una dimensione infinita di vuoto e spazio e, concettualmente, sono la progettazione di una dimensione

altra. Fontana procedette gradualmente verso un'accentuazione della ricchezza della materia cromatica con l'inserimento di porporina, "pietre" vitree in costellazioni e concrezioni materiche e informi con l'effetto di un'allusività siderea, fino a esiti baroccheggianti tra 1954 e 1957: la "forma barocca" si apre in un vorticare libero che dinamizza il rapporto segno-materia, come in alcuni *Concetti spaziali* qui esposti. Parallelamente Fontana inserì nelle proprie tele ampie superfici dalla forma rettangolare o trapezoidale unite a un abbassamento cromatico – come possiamo vedere nel *Golgotha* (1954), in *La notte* (1956) e nel *Concetto spaziale* (1956) assimilabile alla serie delle *Tavole di Mosè* – che lo condusse ai cosiddetti *Gessi* (1954-1958), ciclo di tele forate a grandi campiture opache e uniformi stese a pastello, di cui fa parte anche *La bara del marinaio* (1957): la rigorosa "riduzione" formale e il ritorno al carattere più mentale della sua ricerca, unitamente alle velature e al tonalismo del colore, preludono ai "tagli" delle prime *Attese* del 1958-1959, così come allo straordinario *Concetto spaziale* del 1959 qui esposto. Nel 1961 Fontana realizzò grandi tele a olio dedicate a Venezia – una sorta di

**Lucio Fontana**

Soffitto spaziale,
1956, buchi, tagli
su intonaco fresco,
applicazioni di
intonaco a rilievo
e pittura a secco,
cm 890 × 1545

**Lucio Fontana**

Concetto spaziale.
Attese (1959),
anilina, tagli e
buchi su tela,
cm 97 × 130,
Collezione Boschi
Di Stefano

interpretazione fantastica della città – che espose nella città lagunare alla mostra “Arte e Contemplazione” (luglio-ottobre 1961) e alla Martha Jackson Gallery di New York nel novembre-dicembre dello stesso anno. Tale esperienza lo spinse a tentare nel 1962 un’analoga interpretazione di New York – qui documentata dal trittico *Concetto spaziale, New York 10* – attraverso lastre di rame graffiate e trinciate.

Il percorso del terzo piano prosegue con la saletta dedicata ad Alberto Burri, perfetto contraltare e complemento logico di Lucio Fontana. I due artisti, a partire dal secondo dopoguerra, rappresentarono come in un dittico speculare, i due cardini della produzione artistica italiana degli anni cinquanta e i due modelli fondamentali per le generazioni e molte delle ricerche artistiche successive in Italia.

L’umbro, ma romano d’adozione, Alberto Burri non ebbe mai un rapporto facile con Milano. Se si esclude la partecipazione all’VIII Premio Lissone nel 1953, la prima presenza dell’artista in città risale alla fine del 1958 con una mostra personale alla Galleria Blu.

Trent’anni dopo, la ferita più grande: nel 1989 il Comune smantellò il *Teatro Continuo*, una piattaforma di cemento con scene

mobili e quinte rotanti costruita nel 1973 dall’artista nel Parco Sempione, lungo il cannocchiale ottico tra il Castello Sforzesco e l’Arco della Pace, in occasione della XV Triennale.

Dopo un esordio figurativo da autodidatta, tra 1947 e 1948 Alberto Burri realizzò le prime opere astratte: si tratta di *Composizioni* orchestrate spazialmente in schemi a griglia, cromaticamente distinti e contenenti forme amebiche e organiche (memori di Klee, Arp e Miró) oppure di strutture filiformi a reticolo su fondi piatti.

La svolta materica avvenne nel 1949 con l’introduzione di materiali extrapittorici come catrame, pietra pomice, vinavil, stoffa e i primi sacchi di iuta. Nelle *Muffe* realizzate a partire dal 1950, l’aspetto materico e biologico delle incrostazioni non annullava la riflessione sulle forme organiche che si muovevano più liberamente attorno al centro propulsore della composizione, come nella *Muffa* qui esposta, rispetto alla maggiore rigidità a incastri che si può vedere nella *Composizione* del 1950.

L’impasto di colori a olio e pietra pomice permise a Burri di sperimentare in altre *Muffe* – e in alcuni precedenti *Catrami* – una gestualità corsiva vicina ad alcuni esempi di Wols.

**Alberto Burri**

Rosso Nero, 1953,
olio, smalti, tela
e sabbie di pietra
pomice su tela,
cm 100 × 86,
Collezione
Intesa Sanpaolo
(in comodato)

Ennio Morlotti

*Collina di
Imbersago
(Paesaggio)* (1953),
olio su tela,
cm 71 × 97





La ricerca proseguì in senso costruttivo, e tra 1952 e 1955 Burri realizzò i principali tra i suoi *Sacchi*, spaziando dalle grandi dimensioni, come nei *Grandi Sacchi* del 1952, ai formati medi e più quadrati. In molte opere, tra cui *Rosso Nero* (1953), l'artista scelse un formato dalle misure standard da replicare potenzialmente all'infinito, come variazione sul motivo; l'idea di *variatio*, infatti, regge tutta la

produzione di Burri. La ricerca artistica dell'artista si è sempre inscindibilmente sviluppata su un doppio livello: da una parte la passione e l'attenzione per i materiali extrartistici, quotidiani e usurati, o di provenienza industriale, dall'altra l'interpretazione personale di elementi e linguaggi prettamente pittorici. L'aspetto costruttivo nel processo creativo di Burri è parallelo e indissolubile da quello



materico. Da elemento costitutivo dell'opera, la materia diviene l'opera stessa: i "quadri" sono concepiti come dati reali. Con i *Sacchi* di Burri si ha un nuovo salto nell'applicazione della tecnica del collage di matrice cubista e dadaista e del polimaterismo di Prampolini.

Cronologicamente parallele alla ricerca di Burri sono le opere raccolte nella saletta dedicata ad artisti milanesi degli anni cinquanta. Si tratta di pittori e scultori di generazioni e formazioni differenti, ma accomunati dalla volontà di aggiornamento e conoscenza diretta delle ricerche artistiche internazionali più avanzate, sconosciute ai più dopo l'isolamento del ventennio fascista. Tra questi abbiamo artisti che provenivano dall'esperienza di "Corrente" o da quella del *Manifesto del realismo* – noto come *Oltre Guernica* – pubblicato nel marzo 1946 in "Numero", e che declineranno verso una scelta realista di tipo sociale, come Guttuso, oppure che vireranno verso una pittura "informale" come Birolli e Morlotti. *L'Uomo vegetale* (1957), esemplificativo dell'ultima produzione di Birolli, lo vede lasciare libero sfogo all'immaginazione che trasforma le forme vegetali, umane e animali

per una necessità interiore e attraverso scelte cromatiche aggressive, in nome di quel "colore-sentimento", così centrale nella poetica dell'ultimo naturalismo, secondo l'accezione di Arcangeli. In un famoso saggio del 1954 su "Paragone", il critico bolognese, parlando degli ultimi naturalisti (Bendini, Bergolli, Giunni, Mandelli, Moreni, Morlotti, Peverelli e Romiti), si riferiva a una declinazione dell'informale con una specifica attenzione del dato di natura. Di essa interessa l'aspetto energetico e propulsore: il paesaggio è sentito e vissuto, più che rappresentato. In *Collina di Imbersago* (1953) di Morlotti – ma anche in *Composizione* (1954) di Alfredo Chighine e *Bocca* (1954) di Gianni Dova, e in parte in *Figure* (1960) di Franco Francese – si è immersi nella natura organica: la distanza è ridotta; pittore e spettatore sono all'interno del perimetro visivo e fisico dell'opera e di un *continuum* ritmico e spaziale. Altrettanto accade nella scultura parietale *Valori ascensionali* realizzata da Umberto Milani nel 1953-1954, indagando il valore del segno e della traccia nella materia; nel bronzo qui esposto, infatti, l'artista anima la superficie con lame e cunei disposti ortogonalmente. Animata da una vena surrealista e

Gianni Dova

Bocca (1954),
olio e smalto
su tela, cm 60 x 70,
Collezione Boschi
Di Stefano



**Emilio Vedova**

Sopraffazione
n. 1, 1960,
colore vinilico,
carboncino, olio,
sabbia e lamina
metallica su tela,
cm 145 × 145

Giuseppe**Capogrossi**

Superficie 479,
1963, olio su tela,
cm 165 × 150

totemica è invece la scultura *Prometeo* (1956) di Roberto Crippa al centro della sala, pur essendo ancora presenti quegli elementi linguistici gestuali e segnici nati in ambito spaziale-nucleare, che, com'è noto, ebbe Milano come centro propulsore.

Lo spazio rimanente della manica lunga del terzo piano è dedicato a un ampio nucleo di opere degli anni cinquanta-sessanta di artisti per lo più romani, che fecero dell'interrelazione di materia, gesto e segno con lo spazio della superficie pittorica il cardine del proprio linguaggio artistico. Roma in quegli anni assistette a un panorama artistico estremamente frastagliato e animato da forti accenti polemici nella diatriba tra un'arte realista e di impegno civile e politico, raccolta attorno al Fronte Nuovo delle Arti che riuniva Birolli, Guttuso, Corpora, Pizzinato, Zigaina, Leoncillo e un'arte astratta, di ascendenze diverse, sostenuta dall'Art Club (dal 1945), da Forma 1 (1947), da L'Age d'Or (1949-1951) di Dorazio, Perilli e Guerrini e dal gruppo Origine (1951), dalla cui costola romana nacquero la galleria e poi la fondazione omonima. Il gruppo dei giovani di Forma 1 (Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato) fu il più battagliero nel

sostenere la possibilità di una ricerca astratta unitamente all'impegno politico e sociale. A quell'esperienza appartiene la *Scomposizione* del 1947 di Carla Accardi in cui la strutturazione e compattezza delle forme è messa in crisi dai segni neri rettilinei o curvi che preludono al movimento fluttuante delle sue opere mature della seconda metà degli anni cinquanta costruite su segni calligrafici. Per gran parte del decennio la Fondazione Origine sarà punto di riferimento per le ricerche "informali" e per la diffusione dell'arte americana e internazionale mediante la rivista "Arti Visive", contribuendo a creare un rapporto privilegiato tra Roma e New York.

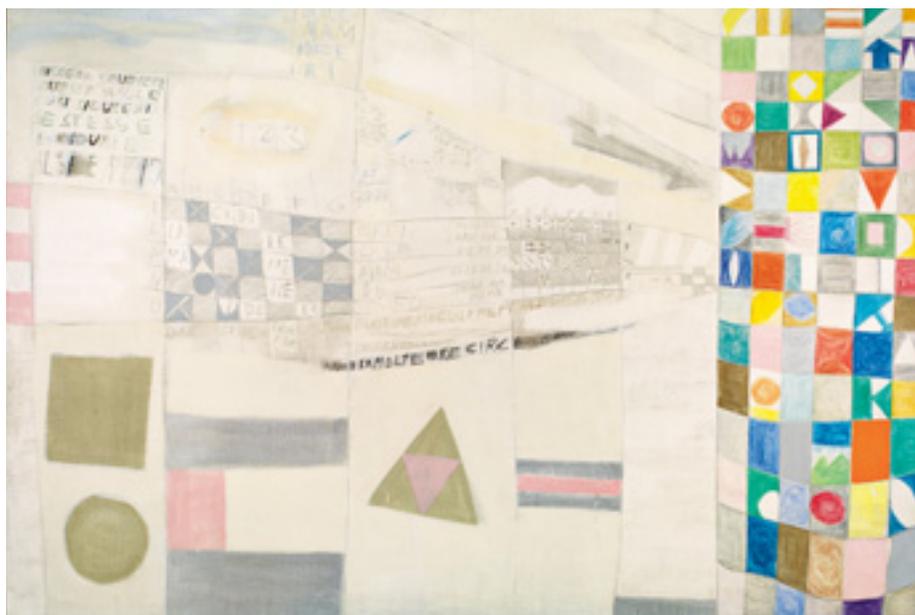
Nella prima parte della sezione si fronteggiano la *Grande integrazione* (1957) e *Viola rosso* (1963) della Accardi, e *Styx* (1958) e *Stream of Tenderness* (1958) di Piero Dorazio, che alludono a due differenti possibilità nell'applicazione di elementi segnico-gestuali. I segni tra il geometrico, il biomorfo e il primitivo elaborati tra 1953 e 1954 dalla Accardi come elementi primari che per loro stessa natura si relazionano e vivono dello spazio, nei *Negativi* dei secondi anni cinquanta, come l'opera qui esposta, danno vita a un'interdipendenza organica tra





segno e spazio, in cui a volte appare difficile distinguere tra fondo ed elemento segnico, tra positivo e negativo. Si tratta di un segno calligrafico che nelle opere degli anni sessanta si sciolse in una gestualità più libera per certi versi analoga al processo di scrittura. In Dorazio invece, reduce da rigorose meditazioni sull'arte non oggettiva e sulla centralità del ruolo compositivo del colore (grazie alla grande lezione dei divisionisti, di Balla e Boccioni) la fitta tramatura di pennellate e segni e la sovrapposizione degli strati di colore non hanno intenti calligrafici, ma rispondono solamente a esigenze interne alla pittura e non allusive. Decisamente più violenta è l'espressività gestuale di *Sopraffazione n. 1* (1960) di Vedova esposta alla Biennale di Venezia di quell'anno dove ottenne il Gran Premio della Pittura, che spinse le Civiche Raccolte ad acquistare prontamente l'opera. Un'analoga gestualità si coglie nella torsione ascensionale della scultura di Somaini *Verticale III Assalonne*, (1960), dove la materia è ora levigata e lucente, ora corrugata per effetto della tecnica a getto di sabbia. Opposta e fortemente peculiare è invece la ricerca di una bidimensionalità scultorea data dall'articolazione di piani separati





nel *Colloquio maggiore* del 1957 realizzato da Piero Consagra. *Superficie 479* (1963) – pur essendo opera più tarda in cui il segno è ormai è cristallizzato e meno corsivo – ben rappresenta la ricerca segnica di Giuseppe Capogrossi, da leggersi in funzione spaziale: il segno, infatti, vive di un equilibrio dinamico tra immutabilità assoluta (la figura schematica basilare del forchettone) e mutabilità infinita (variazioni continue di dimensioni, colore, movimento e relazione con lo spazio). Con le opere di Capogrossi entrò nel dibattito artistico romano la problematica linguistica, cioè

l'elaborazione di un'ipotesi di linguaggio di base grammaticale, di forte stimolo per molti altri artisti dell'area segnica come la già citata Accardi o Antonio Sanfilippo. In sintonia, ma anche in superamento delle coeve esperienze segnico-materiche romane, in Novelli i segni – in cui si è evoluto il gesto manuale – intesi come elementi in sé che rispondono a una precisa sintassi interna (secondo l'esempio capogrossiano) si organizzano nello spazio, dapprima secondo movimenti ondulatori, rettilinei, diagonali, poi, soprattutto dopo il 1960, attraverso scale di misurazione, scacchiere, tabule



classificatorie, come nel bell'esemplare del *Re delle parole* del 1961. L'idea di una superficie-muro come luogo della raccolta e dell'inventario delle immagini e dei segni, presente anche nelle opere di Novelli, è tipica di molti artisti dell'area materica e gestuale romana: tra questi Achille Perilli che, con il suo *Verificatore di favole antiche* del 1958 – che risente dell'influenza di Cy Twombly e della ricerca condotta con lo stesso Novelli e i critici Nello Ponente e Cesare Vivaldi nella realizzazione della rivista "L'Esperienza Moderna" tra 1957 e 1959 – realizza una sorta di gestualità rapida e graffiata che gioca sull'enigmaticità arcana dei segni. Quasi automatica è la gestualità di Tancredi che in *Ricordo di Raoul* (1953) trasforma la R del nome in

una unità minima continuamente reiterata, ma leggermente modificata e in accordo con gli elementi cromatici sottostanti, mentre in *Senza titolo* del 1954-1955 giunge alla saturazione segnico-gestuale memore della lezione di Pollock e soprattutto di Mark Tobey. Su presupposti materici e in parte gestuali si innesta la ricerca di Toti Scialoja – artista con alle spalle una lunga e importante stagione tonale negli anni trenta –, qui presente, con *Murale n. 3* (1963) in cui l'impronta di forma ovoidale spezzata si isola, rafforzando la propria funzione di forma, e si serializza. L'impronta è concepita come forma unica disposta nello spazio secondo una successione temporale ritmica basata sull'alternanza di segno e pausa,

Gastone Novelli

Il re delle parole,
1961, acrilico
e matita su tela,
cm 220 × 330

Tancredi

Senza titolo
(1954-1955), olio
su compensato,
cm 100 × 200



**Jannis Kounellis**

Senza titolo
(*Rosa nera*) (1966),
smalto su tela,
cm 223 × 260

Piero Manzoni

Achrome, 1959, tela
grinzata e caolino,
cm 60 × 80,
Collezione Boschi
Di Stefano

Piero Manzoni

Merda d'artista
n. 80, maggio 1961,
scatoletta di latta
e carta stampata,
h cm 4,8, ø cm 6,
Fondazione Piero
Manzoni, Milano

cioè di pieni e vuoti. La lezione materica di Burri trova esiti estremi nelle opere di Salvatore Scarpitta, *Composizione* (1958) della serie degli *Extramurals*, e di Giuseppe Uncini, *Cementarmato* (1960), che abbandonano la pittura nel senso tradizionale per la sola manipolazione della materia, tela sagomata per il primo, cemento per il secondo.

Splendida e isolata si staglia sull'ultima parete la *Rosa nera* (1966) di Jannis Kounellis, opera cruciale di transizione verso le sperimentazioni ambientali poi confluite nell'arte povera: l'artista delinea la silhouette decentrata di una rosa a smalto nero industriale su fondo bianco dato a rullo, alla ricerca di una piattezza e antipittoricità quasi cartellonistica.

La saletta che segue – dedicata agli artisti che animarono tra 1959 e 1960 l'attività della rivista "Azimuth" e della Galleria Azimut, e coloro che ne furono influenzati o portarono avanti percorsi paralleli – si propone come efficace soglia di passaggio tra le tendenze informali e quelle concettuali degli anni sessanta. E Milano fu un crocevia fondamentale per lo sviluppo di queste nuove esperienze che attingevano alle avanguardie dada-costruttive: dal movimento

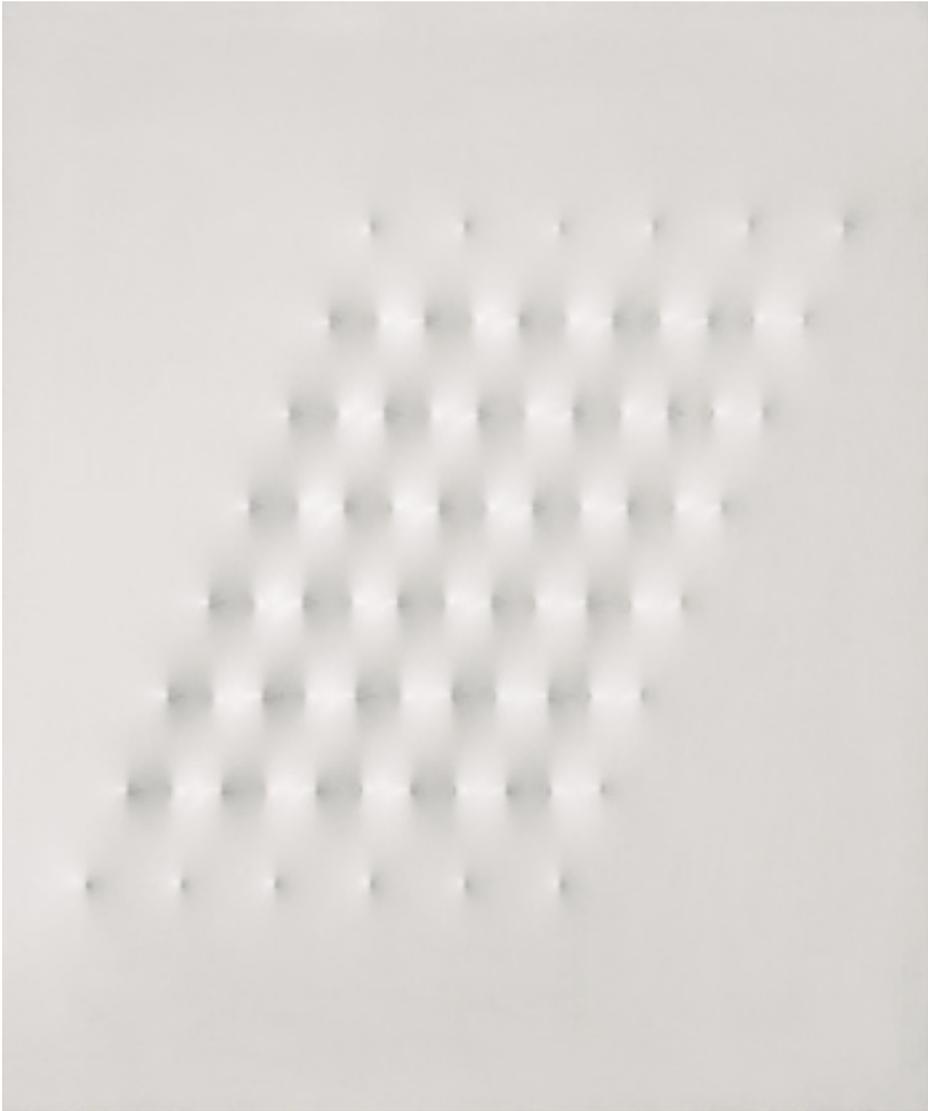
spaziale e l'esempio essenziale di Fontana, agli sviluppi del Movimento nucleare di Baj, Dangelo e Colombo che nel manifesto *Contro lo stile* del 1957 – firmato anche dal giovane Manzoni – videro nei monocromi blu di Yves Klein esposti presso la Galleria Apollinaire di Guido Le Noci nel gennaio dello stesso anno, l'unica alternativa possibile alla *tabula rasa*. Dopo la prima fase creativa caratterizzata dalle impronte sulla tela di oggetti quotidiani intinti nel colore e da creature antropomorfe e primordiali di catrame, ancora legata a un'idea tradizionale di pittura, nel 1957 Manzoni lavorò per la prima volta ai cosiddetti "quadri bianchi", che in seguito avrebbe chiamato *Achrome*, ponendo l'accento non tanto sull'uso di una materia grezza, né sulla scelta del monocromo, quanto sull'idea di uno spazio primario, privo di immagini e di colore. In mostra abbiamo tre splendidi esemplari acquistati dai coniugi Boschi Di Stefano che mostrano l'evoluzione di tale ricerca monocroma: dai primi, semplici superfici trattate a gesso a guisa di muri grezzi, a quelli del 1958-1959 in cui la superficie si organizza in strutture a griglia o si ondula in grinze, fino a quelli successivi al 1961 con l'utilizzo di



nuovi materiali acromatici, come polistirolo, cotone idrofilo, sassi, panini coperti di caolino e fibra naturale e di vetro. Parallelamente Manzoni portò avanti la propria ricerca in modo sempre più drastico, mettendo in crisi tutti i presupposti della tradizione artistica pittorica e oggettuale, ben rappresentata da *Linea m 19,32* (settembre 1959), *Corpo d'aria n. 23* (1959-1960), *Uovo con impronta* (1960), *Merda d'artista n. 80* (maggio 1961). Sono opere che recuperano l'eredità culturale dadaista per una riflessione sull'unicità e l'autenticità dell'artista, capace di infondere l'anima nella materia trasformandola in arte, o addirittura in preziosa reliquia da custodire o da consumare. Nel caso delle *Linee* e dei *Corpi d'aria*, inoltre, Manzoni svela l'aspetto concettuale dell'operazione artistica, proponendo delle "idee in scatola".

Se questa parte del percorso della ricerca di Manzoni si dimostra assolutamente unica e originale, gli *Achrome* mostrano sicuramente maggiori tangenze con i coevi percorsi di Bonalumi e Castellani i quali con le proprie declinazioni delle tele estroflesse, lavorano direttamente sulla tela elevandola da semplice supporto a protagonista dell'elaborazione







formale. Simile è l'operazione condotta da Dadamaino che, in opere quale *Volume* (1958), realizza una spazialità non rappresentata ma ottenuta dalla lavorazione fisica del supporto.

Scendendo nuovamente al secondo piano, si passa alla manica ampia di Palazzo Reale attraverso un passaggio aereo, punto di collegamento tra i due corpi architettonici, dove è presente *Scultura d'ombra* del 2010 di Claudio Parmiggiani, grande opera di fuliggine e fumo.

La Galleria Azimut fu in Italia uno dei primi spazi espositivi che presentò, tra la fine del 1959 e l'inizio del 1960, i principali rappresentanti delle nuove ricerche spaziali, programmate e ottico-cinetiche – da Dadamaino e Mari agli artisti del Gruppo T –, che sono i protagonisti delle prime due sale dell'ala di Palazzo Reale, dove il cambiamento forse più vistoso è il salto dimensionale delle opere essenzialmente dipendenti dallo spazio ambientale che occupano. Nel 1962, presso la sede della Olivetti di Milano, Munari – di cui è qui esposta *Aconà bicombi* del 1964-1967 – organizzò la rassegna "Arte programmata", dando il via a un movimento che coinvolse le ricerche di artisti quali Getulio Alviani ed Enzo Mari. Il primo, a partire dal 1961, aveva iniziato a

sperimentare gli effetti vibratili della luce sulle superfici impiegando materiali e procedimenti industriali, come la fresatura dell'acciaio che vediamo in *Superfici a testura vibratile* (1963), per spingere lo spettatore a una diversa percezione dell'opera stessa in rapporto alla prospettiva di chi guarda e all'incidenza della luce. Il secondo concentra l'attenzione sul progetto come momento capace di conciliare semplicità, funzionalità e ricerca estetica, creando strutture articolate (*Struttura n. 386*, 1957 circa) che non possono essere colte in un'unica visione prospettica. Questo clima di rinnovamento, favorito dai progressi scientifici e tecnologici che spinsero gli artisti ad affrontare i problemi di tempo, movimento e luce nel tentativo di creare luoghi di interazione tra l'elemento fisico e la percezione psicologica, non è solo italiano, ma anche internazionale. Si va dalla serie di mostre e incontri intitolati "Nova tendencija" organizzati presso la Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria al Gruppo Zero a Düsseldorf e al Gruppo Grav a Parigi, per tornare agli italiani Gruppo N a Padova, Gruppo T e Mid a Milano, Gruppo 1 a Roma, che attraverso la collettivizzazione del processo creativo miravano a scardinare

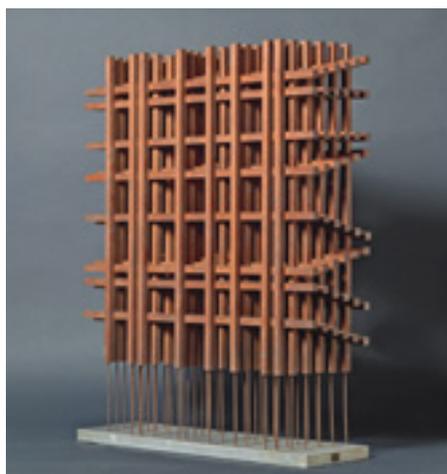
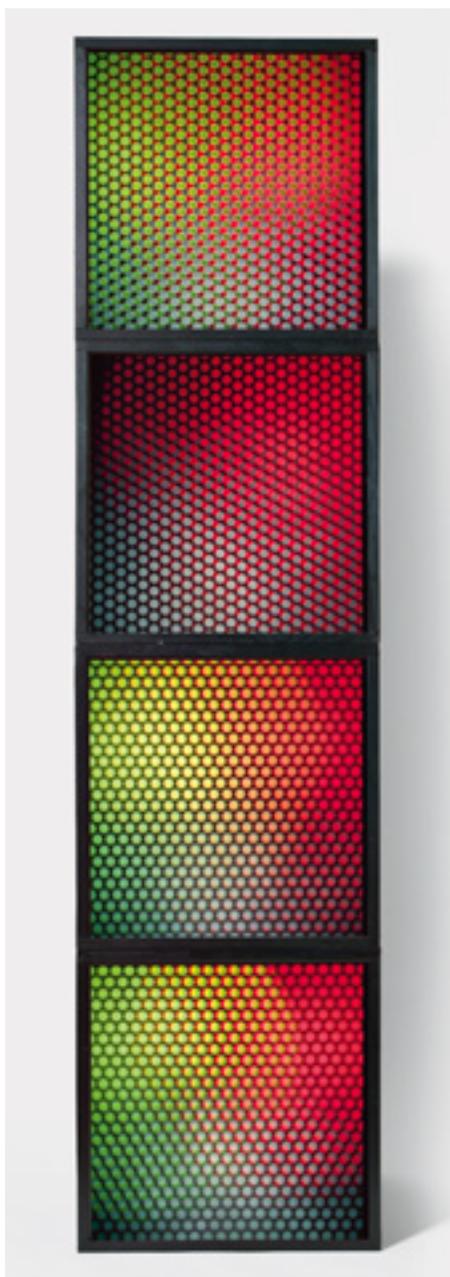
Enrico Castellani,

Superficie bianca,
1971, acrilico su tela
estroflessa,
cm 120 × 100



l'aura dell'artista e i valori di mercato a essa connessi. Il Gruppo T, fondato a Milano nel 1958, riuniva Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi e Grazia Varisco di cui il museo presenta importanti lavori. Della Varisco abbiamo tre opere degli anni sessanta – *Lineare variabile trasparente* (1960), $9 \times 9 \times X$ *Spazi in variazione* (1961) e *Luminoso variabile + Q 130* (1964) – sul tema della percezione ottica di luce e movimento, mentre degli altri, oltre a opere “scultoree”, sono stati ricostruiti alcuni ambienti praticabili di matrice interattiva, memori delle sperimentazioni spaziali di Lucio Fontana: *Topoestesia* (1965-1970) di Colombo, *l'Ambiente - Strutturazione a parametri virtuali* (1969) di Devecchi, *l'Ambiente a shock luminosi* (1964) di Anceschi e *l'Ambiente stroboscopico n° 4* (1967) di Boriani. L'intenzione degli artisti è quella di creare non un'opera da contemplare, ma un evento da esperire, mettendo alla prova le capacità dello spettatore di sopportare lo spaesamento percettivo a lui inferto. La sala successiva presenta una campionatura significativa di quella ricerca artistica che negli anni settanta ha assunto il nome di “pittura analitica”, “pittura pittura”, “fare pittura” o “nuova

pittura”, parallela a tendenze europee analoghe come Supports-Surfaces in Francia e Geplante Malerei in Germania. Attorno al 1972-1973, infatti, si era verificata in tutta Europa una concentrazione di esposizioni e riflessioni teoriche a sostegno di questo diffuso fenomeno di ritorno alla pittura e suo rinnovamento attraverso una riconsiderazione dei suoi fondamenti materiali, formali e processuali. Tuttavia si osserva che tale prospettiva analitica mostra tangenze con le esperienze programmate, cinetiche e minimaliste da una parte, e con uno spirito di indagine in qualche misura analogo a quello concettuale, dall'altro. In “*Struttura*” - *Geometria d'Orfeo* del 1967 di Aricò – generalmente considerato con Mario Nigro uno dei precursori della tendenza – è evidente la riduzione degli elementi formali unita a un'accurata progettazione, ma anche la volontà di esplorare la percezione visiva del rapporto tra spazio e pittura affidandosi a forme geometriche e architettoniche primarie dipinte a monocromo. Ugualmente precoce è *Policromo verticale* (1968) di Giorgio Griffa, dove la riduzione visiva della pittura è data dall'attenzione al supporto, una tela grezza non intelata e

**Giovanni Anceschi**

Struttura tricroma
(1964), quattro
elementi cubici
in legno e metallo,
schermo incassato,
retroproiezione con
sistema
di illuminazione
a sintesi cromatica
additiva e
quattro motori
elettromeccanici
220v, cm 80 × 80 × 80,
restauro del 2005,
Deposito Anceschi,
Milano

Enzo Mari

Struttura n. 386
(1957 circa), legno
e acciaio, cm 80 × 63

inchiodata alla parete, e alla meccanicità ripetitiva del gesto dell'artista che dipinge la tela con pennellate verticali regolari determinate dalla dimensione del pennello.

Le stesse meditazioni sul supporto e sul colore si individuano anche in *Archipittura* (1975) di Claudio Verna, *Permanenza blu* (1972) di Claudio Olivieri, *Pittura GR* (1976) di Pino Pinelli, *Anemone II* (1977) di Vittorio Matino e *Sei lastre* (1971) di Marco Gastini. Di quest'ultimo forse è la scelta più radicale: dipingendo con nitro, smalto o vernice a elevata carica metallica sul retro delle lastre di plexiglas, si sfrutta l'invisibilità del supporto per evidenziare l'esistenza autonoma del segno che appare quasi sospeso nello spazio. Procedendo, vediamo che negli anni sessanta altri artisti superarono gli strascichi dell'informale orientando la propria attenzione verso un'arte di contenuto e di rappresentazione critica della società o declinata nel senso di una "nuova figurazione" che esprime un realismo impegnato, ma non più "sociale", oppure filtrata da suggestioni surrealiste e patafisiche, ma anche pop. Da un lato, artisti come Alik Cavaliere e, in particolar modo Enrico Baj che in *Montagna con*

tappezzeria (1958) tenta il superamento della gestualità nucleare attraverso il polimaterismo e un'ironia grottesca e dal gusto surreale, ma anche Bepi Romagnoli e Giuseppe Guerreschi che fecero parte di quel gruppo più o meno omogeneo definito dal critico Marco Valsecchi realismo esistenziale. Negli anni sessanta questi ultimi aderirono prontamente alla riscoperta del collage e del fotomontaggio come strumento ottimale per una figurazione più oggettiva e per restituire in modo critico la frammentarietà del reale, come si legge nel *Racconto* di Romagnoli (1963) qui esposto. Dall'altro, esempi come quelli di Valerio Adami ed Emilio Tadini rappresentarono un momento di sintesi tra la nuova figurazione e le tematiche e scelte stilistiche più affini alla pop art. In opere come *La vasca* (1969), Adami propone un interno di casa dimesso e asettico, trattato con un segno grafico scarno e una stesura del colore acceso assolutamente piatta e indifferenziata, che crea un'atmosfera surreale e sospesa. Nel più tardo *Magasins Reunis* (1973), Tadini, con un linguaggio in cui confluiscono ascendenze pop inglesi e sottilmente concettuali, crea un repertorio di personaggi in cui si fondono

**Rodolfo Aricò***“Struttura”-**Geometria d'Orfeo,*

1967, olio su tela,

cm 81,5 × 262 × 6,

ingombro

cm 200 × 262 × 6

Valerio Adami*La vasca,* 1969,

acrilico su tela,

cm 198 × 147

**Mimmo Rotella**

Decisioni al tramonto, 1961, décollage su tela, cm 81 × 140

Luciano Fabro

Croce, 1965 (2001), acciaio inossidabile, cm 480 × 480; ø cm 1,4 \ 1,6 \ 1,8 \ 2; base cm 49 × 49, edizione del 2001, esemplare 8/8, Collezione privata, Milano

livello popolare e livello colto immersi in un'atmosfera insieme fredda e onirica, data dalla finitura del trattamento pittorico. E dall'altro ancora, gli esiti di artisti romani più affini alla pop art americana, tra cui si ricordano Angeli, Festa, Fioroni, Rotella e Schifano. Quest'ultimo, Franco Angeli e Mimmo Rotella – rispettivamente in *Particolare di esterno (Coca-Cola)* (1962), *Half dollar blue* (1966) e *Decisioni al tramonto* (1961) – partono da suggestioni iconografiche americane, ma nel caso di Rotella la sua operazione di prelievo e riproposizione dei manifesti cinematografici non può prescindere da una poetica e un interesse innanzitutto materico. I

suoi primissimi *décollages* della metà degli anni cinquanta, infatti, erano prelievi del reale scelti in quanto documenti di colore, astratti e aniconici, incollati sulla tela mostrando il retro; fu in un secondo momento che subentrò l'interesse per l'immagine, l'icona e il suo messaggio comunicativo. Proseguendo, il percorso propone un'immersione nell'opera e nella ricerca di Luciano Fabro, uno dei protagonisti più significativi del rinnovamento artistico e culturale sviluppatosi a Milano negli anni sessanta. Elemento indissociabile dalla sua opera, infatti, è una lucida e continuativa attività teorica e didattica che lo ha visto professore all'Accademia di Brera dal 1983 e fondatore nel 1978,



**Michelangelo Pistoletto**

Ragazza che scappa (Ragazza che fugge; Senza titolo [Donna che fugge]), (1970), fotografia e olio su velina e lamina in acciaio inox lucidato a specchio su telaio in ferro, cm 230 × 120

insieme a Jole De Sanna e Hidetoshi Nagasawa, della Casa degli artisti, un'esperienza autogestita di formazione, produzione e riflessione sull'arte che è stata, negli anni ottanta, una delle realtà più stimolanti della cultura artistica milanese. La sua ricerca prese le mosse dalla grande lezione spaziale di Fontana, ripensando la scultura come spazio abitabile e praticabile dall'interno, e l'articolazione del rapporto tra oggetto e ambiente espositivo, rappresentata dall'*Habitat* del 1980 per il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, qui filologicamente ricostruito. In occasione della mostra "Letture parallele IV", Fabro aveva sentito la necessità di riambientare alcuni suoi lavori dei primi anni in un luogo dalla misura domestica come la stanza di una casa dove le opere erano state collocate fino ad allora, ma che non negasse completamente l'ambiente museale. *Habitat*, diretta e radicale evoluzione degli *Ambienti spaziali* di Fontana, si distingue sia dagli ambienti interattivi ottico-cinetici sia dagli *environment* neodadaisti o minimalisti statunitensi, in quanto vuole veicolare senza prevaricazione l'incontro tra l'artista, lo spettatore e le opere *Buco* (1963), *Ruota* (1964), *Asta*

(1965), *Croce* (1965), *Squadra* (1965), *Contatto. Tautologia* (1967), concepite come semplici presenze nello spazio reale.

Le due sale conclusive vedono raccolte opere di esponenti dell'arte povera, tendenza in gestazione già nei primi anni sessanta, ma definita come tale da Germano Gelant nell'articolo *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* pubblicato su "Flash Art" nel 1967 e con le mostre "Arte povera e im-spazio" (Genova, Galleria La Bertesca, 1967) e "Arte povera + azioni povere" (Amalfi, 1968) oltre alle iniziative espositive del Deposito d'Arte Presente di Torino. Torino e Roma erano i due centri catalizzatori e diffusori della nuova tendenza che vedeva i singoli protagonisti muoversi in modo autonomo, ma accomunati dalla tensione tra la rappresentazione del mondo e l'esistenza reale, e quindi l'esigenza di ridefinire l'arte partendo sia da se stessa, sia dalla vita intesa come fonte di energia e materia. Conseguenziale è, sul piano formale, la scelta di materiali naturali, "poveri" e non alterati dalla cultura; l'artista è un demiurgo.

Alcune delle opere esposte – prevalentemente acquistate dalle Civiche Raccolte nei primi anni ottanta – si situano maggiormente





**Mario Merz**

Zebra (Fibonacci),

1973, animale

impagliato

e dodici cifre

in neon, animale

cm 40 × 100 × 70,

dimensioni totali

dell'installazione

variabili



sul versante concettuale: in *Megara* del 1966, appartenente a una serie di opere realizzate nel biennio 1966-1967 con l'impiego quasi esclusivo di tele bianche, modificate solo nella sagoma e poste in dialogo con lo spazio espositivo, Giulio Paolini riflette sugli elementi costitutivi e basilari della pittura; Anselmo, invece, con *Linea Terra* del 1970, qui ricostruita *ad hoc*, incollando una linea di terra sulle pareti mette in crisi la distinzione tra rappresentazione e realtà alludendo all'orizzonte terrestre e alla dimensione dell'infinito. Nei *Quadri specchianti* di Michelangelo Pistoletto – come *Ragazza che scappa*, 1970 – è il tempo a essere protagonista della riflessione artistica: l'opera mostra il tempo fisso dell'immagine fotografica e quello mobile dello specchio che accoglie il mondo esterno e mutevole; il tempo presente ma anche quello passato e futuro. La superficie specchiante è presente anche nell'opera *Rovesciare i propri occhi - progetto* (1970) di Giuseppe Penone – generalmente più noto per i suoi interventi con elementi della natura come il legno di cui porta in evidenza l'energia vitale – per sostituire gli occhi del proprio ritratto multiplo, facendo dell'organo fisico recettivo uno strumento di proiezione. Centrale

nella ricerca di Alighiero Boetti è la spersonalizzazione dell'azione artistica e la messa in crisi del concetto di autorialità mediante la realizzazione dell'opera da parte di mani terze e anonime; in questo caso asservite all'indagine sulle possibilità di controllo dei sistemi classificatori.

Nelle realizzazioni di Pier Paolo Calzolari, Mario Merz, Jannis Kounellis e Gilberto Zorio l'indagine si concentra sull'energia creatrice della natura, sulle sue leggi fisiche e matematiche e quindi sul rapporto tra uomo, natura e cultura. In particolare in *Zebra (Fibonacci)* del 1973, come in moltissimi altri casi, Merz utilizza la serie numerica del matematico del Duecento, Leonardo Fibonacci, riconosciuta come legge di proliferazione biologica, in relazione al calcolo delle striature del manto dell'animale, per sottolineare l'energia che regge la natura organica, contrapposta a quella artificiale. La stessa energia delle trasformazioni alchemiche dei *Crogiuoli con acidi* (1980) di Zorio, delle trasformazioni naturali ma indotte nelle *Rapsodie inepte* (1972) di Calzolari, e delle trasformazioni della materia attraverso l'uso e la cultura umana in *Senza titolo* (1988) di Kounellis, opera tarda ma ugualmente significativa.



Bibliografia scelta

Alice nel castello delle meraviglie: il mondo fuori forma e fuori tempo nell'arte italiana del Novecento, a cura di M. Pugliese, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005

S. Bignami, M. Fratelli, *La Collezione Jucker*, Skira, Milano 2001

L. Caramel, M.T. Fiorio, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Collezione Boschi Di Stefano*, Electa, Milano 1980

L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Padiglione d'Arte Contemporanea. Raccolta Grassi*, Electa, Milano 1973

L. Caramel, C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere del Novecento*, Electa, Milano 1974

L. Caramel, C. Pirovano, *Musei e gallerie di Milano. Galleria d'Arte Moderna*, Electa, Milano 1975

Centenario di fondazione dei Musei Civici del Castello Sforzesco (1900-2000), in "Rassegna di Studi e Notizie, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli - Archivio Fotografico - Raccolta d'Arte Applicata - Museo degli Strumenti Musicali", (numero monografico), vol. XXIII, a. XXVI, Castello Sforzesco, Cultura e Musei, Settore Musei e Mostre, Comune di Milano, Milano 2000

Civico Museo d'Arte Contemporanea, Electa, Milano 1994

Esercizi di lettura, a cura di A. Negri, Skira, Milano 2002

M. Garberi, *Arte contemporanea per un museo. 10 anni di acquisizioni delle Civiche*

Raccolte d'Arte di Milano, Mazzotta, Milano 1989

I fondi relativi al Novecento nell'archivio dei Musei artistico e archeologico municipali di Milano, a cura di M. Pugliese, D. Giacon, I. Ratti, Comune di Milano 2007

Il Futurismo a Milano. Simulazioni per il nuovo museo d'arte moderna e contemporanea dell'Arengario, a cura della Direzione Civiche Raccolte d'Arte, Mazzotta, Milano 2002

Il museo del Novecento del comune di Milano al Palazzo della Permanente, a cura di M.T. Fiorio, Skira, Milano 2000

G. Marangoni, *La Galleria d'Arte Moderna di Milano*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1921

G. Nicodemi, M. Bezzola, *La Galleria d'Arte Moderna*, 2 voll., Edizioni d'Arte Emilio Sestetti, Milano, 1935-1938

Referenze fotografiche

© Photoservice Electa, Milano / Luca Carrà, 9, 21, 22, 23, 25, 26, 29, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 47, 51 in basso, 53, 54, 57, 58, 59, 61, 62, 65, 67, 68, 71, 72
 Courtesy Archivio Museo del Novecento, Milano / Foto Studio Saporetti: 32
 Courtesy Fondazione Lucio Fontana, Milano: 49 / Daniele De Lonte 51 in alto
 © Photo Giovanni Ricci Milano: 69

© Archivio Rodolfo Aricò

MODIGLIANI
 INSTITUT
 ARCHIVES
 LÉGALES
 PARIS - ROME



Courtesy Fondazione Vedova, Venezia
 Courtesy Archivio Gastone Novelli, Roma
 Courtesy Silvia Fabro (Archivio Luciano e Carla Fabro)
 Courtesy Città dell'arte-Fondazione Pistoletto
 Courtesy Eredi Ottone Rosai
 Courtesy Archivio Gianni Dova

Coordinamento generale
Valentina Balzani

Coordinamento editoriale
Cristina Garbagna

Redazione
Maria Grazia Luparia

Coordinamento grafico
Angelo Galiotto

Progetto grafico e copertina
Pitis

Impaginazione
Giorgio Gardel

Coordinamento iconografico
Maria Elisa Le Donne

Ricerca iconografica
Valentina Minucciani

Coordinamento tecnico
Andrea Panozzo

Controllo qualità
Giancarlo Berti

In copertina
Fausto Melotti
Scultura n. 15, 1935 (1968)

© V. Adami, G. Balla, G. Capogrossi, C. Carrà,
F. Casorati, E. Castellani, G. de Chirico,
F. de Pisis, R. Guttuso, G. Kounellis, O. Licini,
P. Manzoni, M. Merz, G. Morandi,
M. Rotella, G. Severini, M. Sironi
by SIAE 2010
Fondazione Palazzo Albizzini Collezione
Burri, Città di Castello (Perugia) ©
by SIAE 2010
© Fondazione Lucio Fontana, Milano
by SIAE 2010
© Succession Picasso by SIAE 2010

© 2010 Museo del Novecento, Milano
Una realizzazione editoriale
Mondadori Electa S.p.A., Milano

www.electaweb.com

Questo volume è stato stampato per conto
di Mondadori Electa S.p.A.
presso lo Stabilimento Mondadori Printing S.p.A.,
Verona nell'anno 2010