

MUSEO DEL NOVECENTO

LA COLLEZIONE

Electa



900

In copertina
Jannis Kounellis
Senza titolo (Rosa nera) (1966)

© C. Accardi, V. Adami, G. Alviani,
F. Angeli, G. Balla, A. Boetti,
A. Bonalumi, G. Braque, M. Campigli,
G. Capogrossi, C. Carrà, F. Casorati,
E. Castellani, P. Consagra, G. de Chirico,
F. de Pisis, F. Depero, P. Dorazio,
L. Fontana, G. Griffa, R. Guttuso,
V. Kandinskij, P. Klee, J. Kounellis,
H. Laurens, F. Léger, O. Licini, U. Lilloni,
E. Manzoni, G. Manzù, M. Marini,
M. Merz, G. Morandi, G. Penone,
A. Perilli, F. Pirandello, M. Rotella,
M. Schifano, T. Scialoja, G. Severini,
M. Sironi, G. Turcato, G. Zorio
by SIAE 2011
© Fondazione Palazzo Albizzini
Collezione Burri, Città di Castello
(Perugia) by SIAE 2011
© Succession H. Matisse by SIAE 2011
© Succession Picasso by SIAE 2011

Ristampa 2011
Prima edizione 2010
© Museo del Novecento, Milano
Una realizzazione editoriale
Mondadori Electa S.p.A., Milano

www.electaweb.com

Milano



Comune
di Milano

Cultura

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



Polo del Novecento e Arte Contemporanea

Direttore
Marina Pugliese

Responsabile amministrativo
Annamaria Bagarini

Conservatore
Renata Ghiazza

Storici dell'arte
Danka Giaccon
Iolanda Ratti
con Laura Calvi

Assistenza alla conservazione
Dionigi Tresoldi

Ufficio prestiti e inventari
Ignazio Amuro

Ufficio iconografico
Maria Grazia Conti

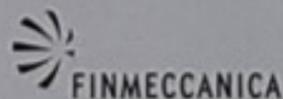
Segreteria e contabilità
Rosa Pisani
Maria Elena Pizzi
Antonella Tosatto

Gestione depositi
Cristina Perna

Comitato scientifico

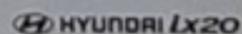
Massimo Accarisi
Claudio Salsi
Marina Pugliese
Pier Giovanni Castagnoli
Flavio Fergonzi
Lucia Martino
Antonello Negri
Vicente Todolí

main sponsors



Bank of America
Merrill Lynch

auto ufficiale del Museo del Novecento



SOMMARIO

Museo del Novecento

- 20 Introduzione
*Pier Giovanni Castagnoli, Flavio Fergonzi, Lucia Matino,
Antonello Negri, Marina Pugliese*
- 26 Un secolo di storia per un museo definitivo.
Politiche culturali, cambiamenti di sedi e ordinamenti
delle collezioni del XX secolo dalla Galleria d'Arte Moderna
al Museo del Novecento
Marina Pugliese, Danka Giaccon, Iolanda Ratti

Catalogo

- 41 Il Quarto Stato
*Introduzione di Flavio Fergonzi
Scheda di Mariella Milan*
- 47 L'avanguardia internazionale
*Introduzione di Antonello Negri
Schede di Massimo De Sabbata, Mariella Milan, Paolo Rusconi*
- 63 Umberto Boccioni
*Introduzione di Flavio Fergonzi
Schede di Massimo De Sabbata, Denis Viva*
- 85 Futurismo
*Introduzione di Davide Colombo
Schede di Silvia Bignami, Mariella Milan*
- 107 Giorgio Morandi
*Introduzione di Flavio Fergonzi
Schede di Massimo De Sabbata, Flavio Fergonzi*

- 117 Giorgio de Chirico
Introduzione di Flavio Fergonzi
Schede di Massimo De Sabbata
- 127 Arturo Martini
Introduzione di Flavio Fergonzi
Schede di Massimo De Sabbata
- 135 Il Novecento Italiano
Introduzione di Antonello Negri
Schede di Silvia Bignami, Massimo De Sabbata, Mariella Milan
- 151 Il paesaggio tra le due guerre
Introduzione di Flavio Fergonzi
Schede di Silvia Bignami, Massimo De Sabbata, Mariella Milan, Paolo Rusconi
- 161 Arte monumentale
Introduzione di Danka Giacón
Schede di Massimo De Sabbata, Mariella Milan
- 169 Postimpressionismi, arcaismi, realismi
Introduzione di Antonello Negri
Schede di Massimo De Sabbata, Mariella Milan, Paolo Rusconi
- 191 Fausto Melotti
Introduzione di Massimo De Sabbata
Schede di Massimo De Sabbata
- 203 Astrattismi
Introduzione di Antonello Negri
Schede di Mariella Milan
- 215 Lucio Fontana
Introduzione di Davide Colombo
Schede di Mariella Milan, Giorgio Zanchetti
- 233 Alberto Burri
Introduzione di Davide Colombo
Schede di Massimo De Sabbata

- 241 Milano anni cinquanta. Natura, segno, materia
Introduzione di Antonello Negri
Schede di Mariella Milan, Paolo Rusconi
- 249 Informale segnico e gestuale
Introduzione di Lucia Matino
Schede di Massimo De Sabbata, Mariella Milan, Denis Viva
- 271 Piero Manzoni e Azimuth
Introduzione di Giorgio Zanchetti
Schede di Mariella Milan, Denis Viva, Giorgio Zanchetti
- 285 Arte programmata e cinetica
Introduzione di Iolanda Ratti
Schede di Marina Pugliese, Marco Scotini, Denis Viva
- 299 Pittura analitica
Introduzione di Lucia Matino
Schede di Denis Viva
- 309 Nuove figurazioni
Introduzione di Lucia Matino
Schede di Mariella Milan, Denis Viva
- 319 Luciano Fabro
Introduzione di Giorgio Zanchetti
Schede di Giorgio Zanchetti
- 327 Arte povera
Introduzione di Lucia Matino
Schede di Denis Viva

Apparati

- 340 Esposizioni
355 Bibliografia
371 Artisti e opere

FUTURISMO



La polemica contro il tradizionalismo culturale e il passatismo borghese in nome della modernità, lanciata da Filippo Tommaso Marinetti nel *Manifesto del Futurismo* pubblicato su "Le Figaro" il 20 febbraio 1909, venne accolta e sviluppata in arte da Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini, Giacomo Balla, firmatari del *Manifesto dei pittori futuristi* e del *Manifesto tecnico della pittura futurista* nel febbraio e nell'aprile 1910.

La prima uscita collettiva del gruppo (Boccioni, Carrà, Russolo) risale all'aprile 1911 alla "Mostra d'Arte Libera" presso l'ex padiglione Ricordi a Milano, mentre del febbraio 1912 è l'importante esposizione "Peintres Futuristes Italiens" alla Galerie Bernheim Jeune di Parigi, da cui però venne escluso Balla, poi trasferita in diverse città europee (Londra, Berlino, Bruxelles, L'Aja, Amsterdam).

La Milano di inizio Novecento 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, ma anche quella della periferia che stava crescendo. Era la città reale, e la città su cui veniva proiettata un'immagine eroica e moderna.

Si trattava per la verità di una Milano conservatrice, in cui i futuristi, che oggi ci appaiono come i

rappresentanti della principale avanguardia artistica italiana, costituivano una ristretta minoranza accomunata da una tenace volontà di smarcamento e contrapposizione in un contesto di generale indifferenza.

Altrettanto conservatrice e piena di cautele – pur nella sua indiscutibile importanza – è la scelta delle due opere di Boccioni (*La signora Virginia*, 1905; *La madre di Ines*, 1909) acquistate dalle Civiche Raccolte alla retrospettiva dedicata all'artista nel 1916 a Palazzo Cova. In seguito, solo all'inizio degli anni trenta venne affrontato il problema della lacunosa presenza futurista nelle collezioni civiche. A partire da quel momento l'incremento della collezione futurista, al di là di alcuni acquisti sparsi, fu dato essenzialmente dal lascito della raccolta di Ausonio Canavese (1934), della collezione Grassi (1956) e della donazione Boschi Di Stefano (1972), e dall'acquisto della collezione Jucker (1992).

Velocità, dinamismo e molteplicità dei punti di vista trasformano ogni realtà attraverso una dimensione percettiva dinamica 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 il galoppo del cavallo è dato dagli strumenti più tipici del dinamismo plastico e da una scelta cromatica 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* (1912), che apre la sala, 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). Con lo studio dei vortici e delle rotazioni celesti (1913-1914), Balla reintrodusse il volume creando movimenti spiraliformi, da cui desunse andamenti curvilinei intrecciati, presenti nella sua produzione tra il 1915 e il 1918 (*Espansione di primavera*, *Costellazioni del genio* e *Spazzoliridente*, 1918).

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 dall'uso del collage. Se il *Bohémien jouant l'accordéon* (1919) di Severini, oltre a riprendere un tema tipicamente cubista come quello musicale, propone la ricostruzione dell'immagine tramite piani di colore bidimensionali, la soluzione di Depero e di Sironi a favore di una riconquista della riconoscibilità delle forme e del soggetto è differente: il primo opta per la solidificazione dei volumi e l'uso di tinte piatte, il secondo nella *Ballerina* (forse più simile a una marionetta) realizza una composizione strutturata secondo un complesso incastro di volumi, marcato da linee nere e spesse, e l'uso evocativo e associativo del collage.

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'antigravioso, il primordiale e la riconquista dell'ingenuità, giunse a una pittura densa, plastica e tangibile, come in *Natura morta con squadra* (1917).

— Davide Colombo

LUCIO FONTANA



L'attività di Lucio Fontana è sempre stata profondamente legata a Milano, a cominciare dalle sculture e dai bassorilievi degli anni venti-trenta nel Cimitero Monumentale. Nel periodo tra le due guerre, e ancora di più nel secondo dopoguerra, Fontana dedicò una parte importante della sua attività alla collaborazione attiva con i maggiori architetti milanesi. Non si trattava 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, cospicua e diramata nel tempo e nei modi, infatti, è la presenza degli interventi di Fontana nel territorio milanese, sia in realizzazioni definitive, sia temporanee per Fiere o Triennali: dalla *Bagnante* nella Villa studio per un artista di Figini e Pollini (1933) al Salone della Vittoria alla Triennale del 1936; 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 Arlec-

chino (1948), fino al *Concetto Spaziale* per il condominio di via San Zaccaria (1951-1952) o 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); dal *Concetto Spaziale* con neon per la Triennale del 1951, agli interventi per i padiglioni Sidercomit e Breda alla XXXI Fiera di Milano degli architetti Baldessari e Grisotti (1953).

Fontana trasforma gli spazi abitativi o funzionali in situazioni ambientali unitarie. Tali esiti, tra i più alti delle sue ricerche formali del dopoguerra, sono ben rappresentati dalle due opere installate nel Museo del Novecento: il *Soffitto spaziale* realizzato per la sala da pranzo dell'Hotel del Golfo a Procchio (Isola d'Elba) nel 1956 con l'architetto Borsani, e l'eccezionale arabesco fluorescente *Luce spaziale. Struttura al neon* per la IX Triennale di Milano (1951) con Baldessari.

Le opere di Fontana esposte in questa sala personale mostrano l'attività dell'artista nell'arco di un decennio, dal 1951 al 1962; provengono da un deposito della Fondazione Lucio Fontana e soprattutto dalla

donazione Boschi Di Stefano. Il rapporto tra l'artista e i coniugi Marieda Di Stefano e Antonio Boschi fu intenso, "quasi quotidiano", con acquisti tempestivi (circa una quarantina), quasi sempre vicini alla data di esecuzione e concentrati tra il 1956 e il 1960.

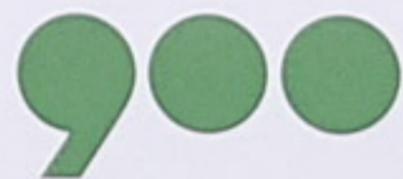
Aspirando al superamento di qualsiasi distinzione operativa e disciplinare, come auspicato nel *Manifesto Bianco* del 1946 e chiarito nei *Manifesti dello Spazialismo* e in particolar modo in quello tecnico del 1951, alla fine del 1949 Fontana realizzò i primi *Buchi*, cioè i *Concetti spaziali* monocromi in cui la superficie della tela è violata da sequenze variate 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 e progressivamente inserì nelle proprie tele ampie superfici dalla forma rettan-

golare 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, preludevano 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 interpretazione fantastica della città - e li presentò nell'ambito della 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 da tre esemplari di *Concetto spaziale. New York* - attraverso lastre di rame graffiate e trinciate.

— Davide Colombo

ALBERTO BURRI



Alberto Burri e Milano: un rapporto non facile. Se si esclude la partecipazione all'VIII Premio Lissonne 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.

L'importanza della ricerca artistica di Burri nella seconda metà del XX secolo, tuttavia, al pari di quella di Fontana, merita una sala personale al Museo del Novecento, dove viene illustrata in particolar modo la sua attività dei primi anni cinquanta.

Dopo un esordio figurativo da autodidatta, tra il 1947 e il 1948 Burri realizzò le prime opere astratte, esposte alla Galleria La Margherita di Roma nel maggio 1948: si trattava 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 filifor-

mi a reticolo su fondi piatti. Moduli che ritornarono in più variazioni anche nelle *Tempere* avviate nel 1949, in cui si trovano esempi di composizioni rigidamente strutturate dall'accostamento parallelo di strisce di colore, a guisa di palizzata. 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 – esposte per la prima volta nella personale alla Galleria L'Obelisco di Roma nel 1952 – l'aspetto materico e biologico delle incrostazioni non annullava la riflessione sulle forme organiche che si muovevano più liberamente e disordinatamente 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, in seguito mai più riproposta.

La ricerca proseguì in senso costruttivo e tra il 1952 e il 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 – cm 86 x 100 in senso orizzontale o verticale – da replicare potenzialmente all'infinito, come variazione sul motivo. L'idea di *variatio* regge infatti tutta la produzione burriana: una variazione duplice, da leggersi sia trasversalmente lungo i vari cicli con la scelta dei materiali diversi, dai sacchi ai legni, dai ferri alle plastiche, dai cretti ai cellotex, sia all'interno di ogni singola serie. La ricerca artistica di Burri si è sempre inscindibilmente sviluppata su un doppio livello: da una parte la passione e l'attenzione per i materiali extra-artistici, quotidiani e usurati, o di provenienza industriale, dall'altra l'interpretazione personale di elementi e linguaggi prettamente pittorici.

Da elemento costitutivo dell'opera, la materia diviene l'opera stessa: i "quadri" sono concepiti come dati reali, l'opera è trattata come un oggetto in sé. Con i *Sacchi* di Burri si ebbe un nuovo salto nell'applicazione della tecnica del collage di matrice cubi-

sta e dadaista e del polimaterismo di Prampolini. Ora sono i materiali e le cose che fanno pittura. Burri stesso in un'intervista del 1956 affermava che la tela di sacco "è un compendio di ragioni di forma e colore... Il sacco deve rispondere come superficie, come materia e come idea. Nel sacco trovo quella perfetta aderenza fra tono, materia e idea che con il colore sarebbe impossibile".

L'aspetto costruttivo nel processo creativo di Burri è parallelo e indissolubile da quello materico. La lucida coscienza del processo creativo è alla base dell'articolazione strutturale e compositiva dell'artista, che trova forza e suggestione dalla materia e allo stesso tempo ne progetta e articola la sua manifestazione visiva.

Cronologicamente a sé stante è invece *Bianco e Nero* del 1971, con un fondo bianco su cui si staglia una forma geometrica nera – memore delle bruciate lasciate dalle *Combustioni* – la cui bidimensionalità è messa in discussione dal cuore centrale *craquelé* come nei *Cretti* degli anni settanta.

— Davide Colombo

Coordinamento generale
Valentina Falaschi

Coordinamento editoriale
Cristina Garbagna

Coordinamento grafico
Angelo Galante

Impaginazione
Roberta Leone

Coordinamento iconografico
Maria Elisa Le Donne

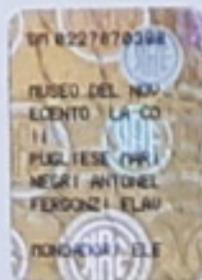
Ricerca iconografica
Valentina Mucciari

Coordinamento tecnico
Andrea Pinotto

Controllo qualità
Giuseppe Berti

Editor
Davide Colombo

Progetto grafico e copertina
Pita



Questo volume è stato stampato per conto di Mondadori Electa S.p.A. presso lo Stabilimento Mondadori Printing S.p.A. Verona nell'anno 2011.

ISBN 978-88-370-7991-8



9 788837 079918

euro 40,00