

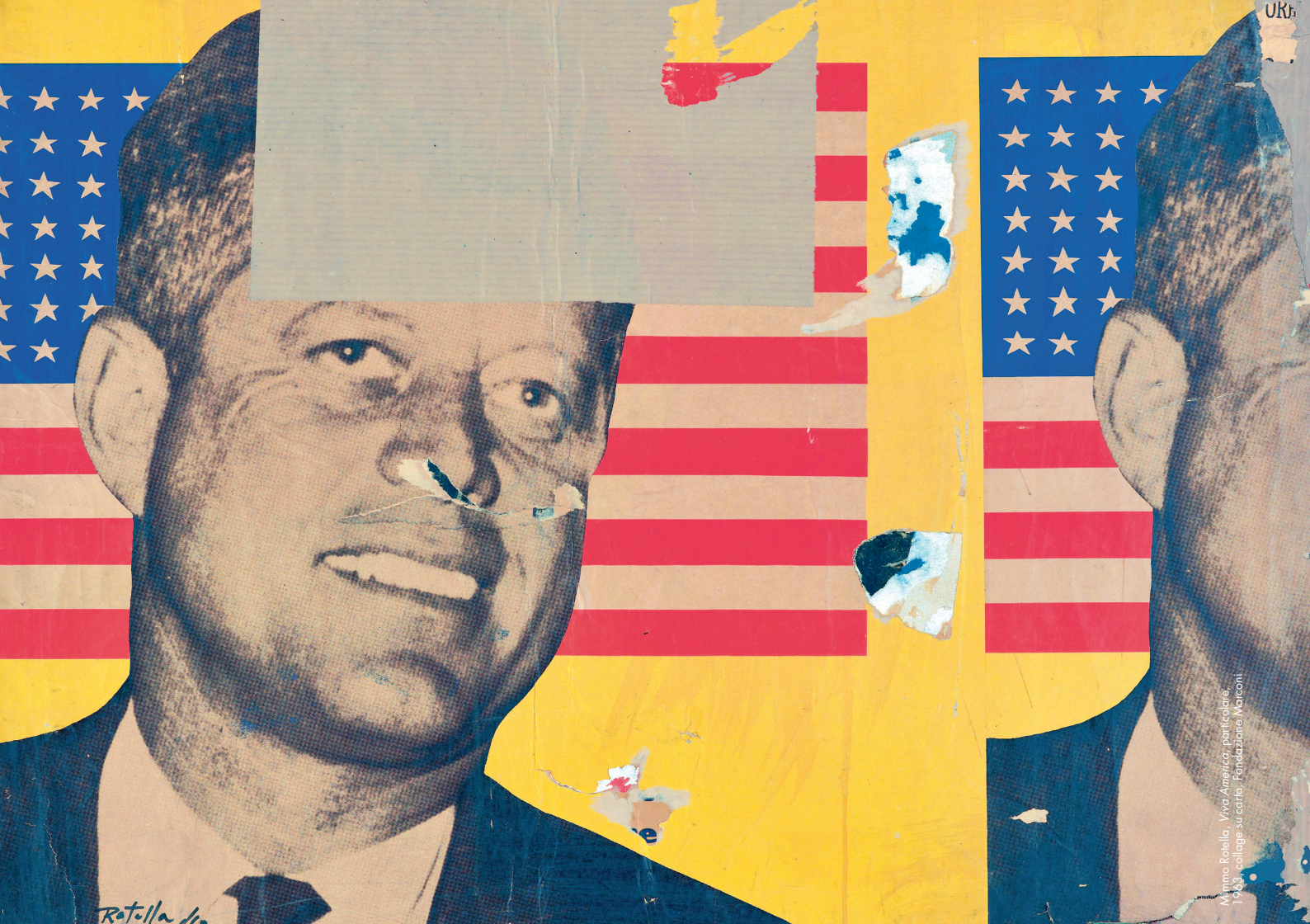
nella batta

tà

no

tà

nella ba



Mimmo Rotella, Viva America, particolare, 1963, collage su carta, Fondazione Marconi.

# NEW YORK — NEW YORK

ARTE ITALIANA  
LA RISCOPERTA  
DELL'AMERICA

13 APRILE - 17 SETTEMBRE 2017

MUSEO DEL NOVECENTO  
GALLERIE D'ITALIA





**NEW YORK NEW YORK**  
**Arte Italiana: la riscoperta dell'America**  
a cura di Francesco Tedeschi

**Milano, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia**  
**13 aprile – 17 settembre 2017**

Dal 13 aprile al 17 settembre 2017 sarà aperta al pubblico la mostra **NEW YORK NEW YORK. Arte Italiana: la riscoperta dell'America**, a cura di Francesco Tedeschi con Francesca Pola e Federica Boragina, promossa dal Comune di Milano – Cultura, **Museo del Novecento** e **Intesa Sanpaolo – Gallerie d'Italia**, in collaborazione con la casa editrice Electa.

Il percorso espositivo si snoda tra le due sedi museali e comprende oltre 150 opere, fondandosi, come scrive il curatore, “su una serie di fatti, incontri e occasioni che hanno dato all'arte italiana del Novecento l'opportunità di conseguire un'attenzione e una **presenza internazionale** utile a collocarla in posizione preminente nell'ambito della stessa idea di modernità”, centralità raggiunta “tramite una serie di legami di diverso genere con gli Stati Uniti d'America, e in particolare con l'ambiente e la città di New York, che diventa, non solo simbolicamente, il centro della cultura artistica del Novecento, a partire dagli anni dell'immediato secondo dopoguerra. Vengono però qui considerati anche episodi precedenti, che hanno contribuito a preparare il terreno per vicende che si sono chiaramente manifestate in seguito, anche per le diverse maturazioni delle situazioni storiche attraversate dai due paesi”.

La mostra presenta attraverso le loro opere, le storie degli artisti italiani che hanno viaggiato, soggiornato, lavorato, esposto negli Stati Uniti, e in particolare a New York, o solo immaginato il nuovo mondo, tutti alla ricerca di uno spirito più libero e di modelli differenti rispetto alla vecchia Europa.

Un racconto articolato e complesso che parte dagli anni Venti, quando Fortunato Depero, futurista di primo piano, si reca per un lungo soggiorno negli Stati Uniti (vi giunge nell'autunno del 1928 e vi si ferma circa due anni), diventando simbolicamente il punto di partenza dell'incontro con la realtà americana, fino al biennio 1967-68, quando Ugo Mulas pubblica *New York: The New Art Scene* (New York: arte e persone), il libro nel quale raccoglie le immagini scattate dal 1964 agli artisti americani di punta dell'epoca. Nello stesso periodo sono poi organizzate importanti rassegne tra cui la grande mostra del 1949 dedicata all'arte italiana al Museum of Modern Art di New York - la prima volta che il MoMA dedica un'esposizione di grande rilievo alla produzione artistica contemporanea di un paese - e una doppia rassegna nel 1968 dedicata alla recente arte italiana al Jewish Museum of Art di New York.

**Negli spazi del Museo del Novecento è restituito l'immaginario americano e, in particolar modo, il rapporto intenso con la città di New York** così come percepito dagli artisti italiani, con opere di **Afro, Paolo Baratella, Corrado Cagli, Pietro Consagra, Giorgio De Chirico, Fortunato Depero, Tano Festa, Lucio Fontana, Emilio Isgrò, Sergio Lombardo, Titina Maselli, Costantino Nivola, Gastone Novelli, Vinicio Paladini, Arnaldo Pomodoro, Mimmo Rotella, Alberto Savinio, Toti Scialoja, Tancredi, Giulio Turcato**. Una sezione a sé è dedicata all'opera fotografica di **Ugo Mulas** in relazione a New York e agli artisti statunitensi.

«Nella prima metà del Novecento i confini fisici dell'espressione artistica si sgretolano, e quelle che prima erano classificabili come 'influenze di culture altre' diventano ora fonte di ispirazione comune per gli artisti di ogni luogo, anche e soprattutto in Italia. Il Museo del Novecento è testimone prezioso di questa fase, documentata attraverso la propria collezione e approfondita ora con questa mostra che si inserisce perfettamente nel contesto storico-artistico del suo percorso» dichiara **Filippo Del Corno**, assessore alla cultura del Comune di Milano. «La collaborazione con Gallerie d'Italia e il suo Cantiere del '900 consente di affondare ulteriormente lo sguardo su questo periodo cruciale dell'arte moderna, in cui il mondo diventa al tempo stesso più grande e più vicino all'immaginario di tutti gli artisti che, ciascuno con il proprio linguaggio, meticciano la propria cultura con tradizioni e suggestioni provenienti da oltreoceano.»

Nelle *Gallerie d'Italia a Piazza Scala*, sede museale di Intesa Sanpaolo a Milano, è invece proposta un'ampia **ricostruzione dei rapporti con le istituzioni, le gallerie e i collezionisti americani** che hanno valorizzato la presenza artistica italiana sul territorio americano.

«Dopo le mostre *Restituzioni, Hayez, Bellotto e Canaletto* dedicate alla grande tradizione artistica italiana, Intesa Sanpaolo riporta l'attenzione sul contemporaneo, periodo al quale è dedicato Cantiere del '900, il progetto espositivo delle Gallerie di Piazza Scala volto a valorizzare le collezioni del Novecento della nostra Banca» afferma **Giovanni Bazoli**, Presidente Emerito di Intesa Sanpaolo «*New York New York*, con quasi 150 opere provenienti da prestigiosi musei nazionali e stranieri, consente un'originale lettura dell'arte italiana del secolo scorso in una prospettiva internazionale, approfondendo il rapporto con il mondo, la cultura e i caratteri estetici di un'America vista, interpretata e rappresentata. Questa nuova mostra rafforza ulteriormente la collaborazione con il Comune di Milano attraverso la sinergia con il Museo del Novecento, la realtà museale che svolge in città un ruolo di primo piano nella promozione dell'arte moderna.»

A partire dalla mostra ***XX Century Italian Art*, tenutasi nel 1949 al Museum of Modern Art di New York**, sono presentati alle Gallerie d'Italia alcuni capolavori di **Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Massimo Campigli, Marino Marini, Virgilio Guidi, Renato Guttuso, Fausto Pirandello, Armando Pizzinato, Alberto Viani**, per poi proseguire con opere di autori degli anni Cinquanta e Sessanta tra i quali **Carla Accardi, Afro, Gianfranco Baruchello, Enrico Baj, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Alik Cavaliere, Ettore Colla, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Domenico Gnoli, Lucio Fontana, Pino Pascali, Achille Perilli, Michelangelo Pistoletto, Arnaldo Pomodoro, Mimmo Rotella, Giuseppe Santomaso, Mario Schifano, Francesco Somaini, Toti Scialoja ed Emilio Vedova**.

La mostra del MoMA del 1949 è stata un momento fondamentale per la ricezione dell'arte moderna italiana in un contesto internazionale: i curatori vollero allora sottolineare come l'arte italiana del Novecento avesse una propria storia, autonomia e carattere indipendenti da quella francese. Vengono esposte in quell'occasione circa 230 opere di altissima qualità (tra dipinti, sculture, disegni, bozzetti, incisioni) di 45 artisti, organizzate in sezioni dal Primo Futurismo alla Pittura e scultura dal 1920 al 1948. L'evento avrebbe veicolato il processo di acquisizione di opere d'arte italiana per le collezioni del MoMA ottenendo il lungo e duraturo effetto di creare un interesse e un mercato per gli artisti italiani.

Allo scopo di mettere in evidenza il dialogo con gli artisti d'oltreoceano saranno esposti anche alcuni capolavori dei massimi esponenti dell'arte statunitense come **Alexander Calder, Willem De Kooning, Arshile Gorky, Franz Kline, Conrad Marca Relli e Cy Twombly**, per sottolineare le loro relazioni con il nostro paese, attraverso i contatti da loro intrattenuti con artisti e collezionisti.

La mostra è accompagnata da un catalogo ELECTA, con saggio introduttivo di **Francesco Tedeschi** che inquadra la mostra con il racconto degli artisti italiani che hanno guardato l'America dal 1929 al 1968. Molti i contributi di storici dell'arte, critici, curatori: **Nicoletta Boschiero** su Fortunato Depero, **Katherine Robinson** su Giorgio de Chirico, **Sergio Cortesini** su La Comet Art Gallery e Corrado Cagli, **Federica Boragina** sull'immagine di New York nell'arte italiana dal 1949 al 1968, **Davide Colombo** sulla mostra *Twentieth-Century Italian Art* al MoMA nel 1949, **Nicol Mocchi** su Giorgio Morandi, Raffaele Bedarida sulla galleria Catherine Viviano e la promozione dell'arte italiana negli anni Cinquanta negli Stati Uniti, **Sharon Hecker** sul collezionista Joseph Pulitzer, **Carlo Pirovano** su Alberto Burri, **Kevin McManus** sugli artisti italiani nelle università americane, **Luca Massimo Barbero** su Lucio Fontana e Tancredi a New York, **Paola Bonani** sulla Rome-New York Art Foundation, **Carla Subrizi** sulla mostra *New Realists* e il confronto con l'immaginario Pop, **Francesca Pola** su Ugo Mulas e la nuova scena artistica americana.

**Cartella stampa completa e immagini stampa scaricabili al link: <http://bit.ly/2nNwD4I>**  
**Password: NEWYORKNEWYORK**

[museodelnovecento.org](http://museodelnovecento.org)  
[gallerieditalia.com](http://gallerieditalia.com)  
[electa.it](http://electa.it)



**#newyorknewyork**



main sponsor  
del museo  
 **LEONARDO**

Milano, via Marconi 1

lunedì 14.30 - 19.30  
martedì, mercoledì, venerdì e domenica 9.30-19.30  
giovedì e sabato 9.30-22.30  
il servizio di biglietteria termina un'ora prima  
della chiusura



Milano, Piazza della Scala 6

lunedì chiuso  
da martedì a domenica 9.30-19.30  
giovedì 9.30-22.30  
il servizio di biglietteria termina un'ora prima  
della chiusura

### **Ufficio stampa**

ELECTA

Giulia Zanichelli

[Giulia.zanichelli@consulenti.mondadori.it](mailto:Giulia.zanichelli@consulenti.mondadori.it) Tel. 347.4415077

Responsabile comunicazione

Monica Brognoli

[monica.brognoli@mondadori.it](mailto:monica.brognoli@mondadori.it) Tel. 02.71046456

GALLERIE D'ITALIA

Silvana Scannicchio

silvana.scannicchio@intesasanpaolo.com Tel. 335.7282324

Ufficio Stampa Novella Mirri e Maria Bonmassar

Tel. 334.6516702 - 335.490311

ufficiostampamirribonmassar@gmail.com

COMUNE DI MILANO

Elena Conenna

elenamaria.conenna@comune.milano.it Tel. 02.884.53314

## SCHEDA TECNICA

<b>Titolo</b>	NEW YORK NEW YORK Arte Italiana: la riscoperta dell'America
<b>Sede</b>	Museo del Novecento – Via Marconi 1 Gallerie d'Italia, Milano - Piazza della Scala 6
<b>Date al pubblico</b>	13 aprile – 17 settembre 2017
<b>Mostra a cura di</b>	Francesco Tedeschi con la collaborazione di Francesca Pola e Federica Boragina
<b>Promossa e prodotta da</b>	Comune di Milano – Cultura, Museo del Novecento, Intesa Sanpaolo, con la casa editrice Electa
<b>Orari</b>	<p><i>Museo del Novecento</i>            lunedì 14.30 - 19.30            martedì, mercoledì, venerdì e domenica 9.30 - 19.30            giovedì e sabato 9.30 - 22.30            il servizio di biglietteria termina un'ora prima della chiusura</p> <p><i>Gallerie d'Italia</i>            lunedì chiuso            da martedì a domenica 9.30 - 19.30            giovedì 9.30 - 22.30            il servizio di biglietteria termina un'ora prima della chiusura</p>
<b>Ingresso</b>	<p><i>Museo del Novecento</i>            (l'ingresso alla mostra comprende anche la visita al museo)            Ingresso intero 10 euro            Ingresso ridotto 8 euro            (persone che abbiano compiuto i 65 anni d'età, studenti universitari ed accademie di Belle Arti, dipendenti dell'amministrazione comunale)            Ingresso ridotto speciale 5 euro            (ragazzi tra i 13 e i 25 anni, funzionari delle soprintendenze statali e regionali iscritti ad associazioni riconosciute a livello locale e nazionale, insegnanti con scolaresca (max 4 per classe), studiosi accreditati con permesso della direzione del museo, tutti i visitatori in occasione dell'iniziativa #domenicalmuseo, ogni martedì dalle ore 14.00 e ogni giorno a partire da due ore prima della chiusura del museo)</p>

## Ingresso Gratuito

(scolaresche accompagnate dall'insegnante e/o guide turistiche, ragazzi fino ai 12 anni compiuti, portatori di handicap possessori Abbonamento Musei Lombardia, possessori biglietto cumulativo ingresso ai musei civici per 3 giorni, giornalisti, guide e interpreti turistici accompagnatori di gruppi con licenza, membri dell'ICOM)

## Gallerie d'Italia

Ingresso intero 10 euro

Ingresso ridotto 8 euro

Ingresso ridottissimo 5 euro

Ingresso gratuito per le scuole, minori di 18 anni e la prima domenica del mese

Il biglietto d'ingresso della prima sede visitata dà diritto all'ingresso a 5 euro nella seconda sede o all'eventuale riduzione/gratuità se dovuta

La visita alle due sedi può avvenire anche in data diversa

## Informazioni

### Museo del Novecento

Tel. 02 884 440 61

mail c.museo900@comune.milano.it

### Gallerie d'Italia

Tel. 800.167619

mail info@gallerieditalia.com

## Visite guidate e didattica

Percorsi didattici per le scuole, visite guidate per adulti e famiglie, attività dedicate ai bambini e servizio audioguide. Info sui siti internet [www.museodelnovecento.org](http://www.museodelnovecento.org) e [www.gallerieditalia.com](http://www.gallerieditalia.com)

## Catalogo

Electa

## Ufficio stampa

### Electa

Giulia Zanichelli

[Giulia.zanichelli@consulenti.mondadori.it](mailto:Giulia.zanichelli@consulenti.mondadori.it) T.+39 347 4415077

Responsabile Comunicazione

Monica Brognoli

[monica.brognoli@mondadori.it](mailto:monica.brognoli@mondadori.it) T.+39 02 71046456

### Gallerie d'Italia

Silvana Scannicchio

[silvana.scannicchio@intesanpaolo.com](mailto:silvana.scannicchio@intesanpaolo.com) T.+39 335 7282324

Ufficio Stampa Novella Mirri e Maria Bonmassar

[ufficiostampamirribonmassar@gmail.com](mailto:ufficiostampamirribonmassar@gmail.com)

T.+39 334 6516702 - +39 335 490311

### Comune di Milano

Elena Conenna

[elenamaria.conenna@comune.milano.it](mailto:elenamaria.conenna@comune.milano.it) T. +39 02 88453314

## Sito internet

[museodelnovecento.org](http://museodelnovecento.org)

[gallerieditalia.com](http://gallerieditalia.com)

[electa.it](http://electa.it)

## Social media



#newyorknewyork

## ELENCO ARTISTI IN MOSTRA

### Museo del Novecento

Afro  
Paolo Baratella  
Corrado Cagli  
Pietro Consagra  
Giorgio de Chirico  
Fortunato Depero  
Tano Festa  
Lucio Fontana  
Emilio Isgrò  
Sergio Lombardo  
Titina Maselli  
Ugo Mulas  
Costantino Nivola  
Gastone Novelli  
Vinicio Paladini  
Fausto Pirandello  
Arnaldo Pomodoro  
Mimmo Rotella  
Alberto Savinio  
Toti Scialoja  
Tancredi  
Giulio Turcato

### Gallerie d'Italia

Carla Accardi  
Afro  
Franco Angeli  
Giacomo Balla  
Enrico Baj  
Gianfranco Baruchello  
Renato Birolli  
Umberto Boccioni  
Alberto Burri  
Corrado Cagli



Alexander Calder  
Massimo Campigli  
Giuseppe Capogrossi  
Carlo Carrà  
Alik Cavaliere  
Ettore Colla  
Pietro Consagra  
Willem De Kooning  
Piero Dorazio  
Lucio Fontana  
Domenico Gnoli  
Arshile Gorky  
Virgilio Guidi  
Renato Guttuso  
Franz Kline  
Conrad Marca Relli  
Marino Marini  
Arturo Martini  
Titina Maselli  
Luciano Minguzzi  
Mirko  
Giorgio Morandi  
Ennio Morlotti  
Costantino Nivola  
Gastone Novelli  
Pino Pascali  
Achille Perilli  
Michelangelo Pistoletto  
Armando Pizzinato  
Arnaldo Pomodoro  
Mimmo Rotella  
Antonio Sanfilippo  
Giuseppe Santomaso  
Angelo Savelli  
Salvatore Scarpitta  
Mario Schifano  
Toti Scialoja  
Francesco Somaini  
Tancredi  
Giulio Turcato  
Cy Twombly  
Emilio Vedova  
Alberto Viani

## NEW YORK NEW YORK. Arte Italiana: la riscoperta dell'America

### Elenco Opere

#### Museo del Novecento

**1. Pietro Consagra, *New York City*, 1962**

acciaio e bronzo, fusione a terra e lastre

Milano, Collezione privata

Dopo aver ricevuto il premio per la scultura alla Biennale di Venezia del 1960, Consagra si trasferisce negli Stati Uniti. In *New York City* (1962), opera riconducibile alla serie dei "Colloqui", compare una nuova scelta tecnica, cioè l'uso del bronzo e dell'acciaio, e le linee rette lasciano posto a una maggiore leggerezza e fluidità formale.

**2. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, "New York Grattacielo"*, 1962**

rame con tagli, graffiti e buchi

Collezione privata

**3. Giorgio de Chirico, *Il saluto dell'amico lontano*, 1916**

olio su tela

Collezione privata, Courtesy Galleria dello Scudo, Verona

Oltre a suggerire nel titolo la condizione di un "altrove", l'opera è tra quelle esposte nel 1935 a New York nella mostra di Giorgio de Chirico alla Pierre Matisse Gallery, dove si rivela al pubblico americano la sua prima stagione metafisica.

**4. Alberto Savinio, *Il vecchio e il nuovo mondo*, 1927**

olio su tela

Pordenone, Museo civico d'arte

Il confronto istituito nel quadro di Alberto Savinio, che trae spunto dai ricordi familiari, condivisi con il fratello Giorgio de Chirico, è quello fra la memoria dell'antico e l'apertura verso il nuovo, rappresentati dalla statua e dalla carta geografica agli estremi del quadro.

**5. Giorgio de Chirico, *Le trouble du philosophe*, 1925-26**

olio su tela

Milano, Museo del Novecento

**6. Giorgio de Chirico, *Manichini in riva al mare*, 1926**

olio su tela

Collezione Intesa Sanpaolo

Le due tele sono strettamente collegate nella concezione e nell'impianto, visivo e concettuale. Il tema del manichino, divenuto archeologo o filosofo, è centrale nell'opera dell'artista a metà anni Venti, quando la sua pittura conosce un primo importante interesse negli Stati Uniti.

**7. Giorgio de Chirico, *Studio per la copertina di "Vogue Magazine"*, 1936**

gouache su carta

Collezione privata

**8. Giorgio de Chirico, *Visione di New York*, 1936**

olio su tela

Collezione Valerio De Paolis

Si tratta di una delle prime realizzazioni compiute da de Chirico nei primi tempi del suo arrivo a New York, la cui sagoma compare in lontananza nello sfondo dell'arco. La vetrina in cui sono esposte le figure arcaizzanti dei nudi e del cavallo assume il valore di una sovrapposizione fra la città moderna e la memoria che l'artista porta con sé.

**9. Giorgio de Chirico, *Il mistero di Manhattan*, 1973**

olio su tela

Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico

Anche nel suo incontro con New York dei primi anni Settanta de Chirico riprende la visione di un luogo "metafisico", dove la memoria dell'antico convive con le presenze moderne e silenti dei grattacieli.

**10. Vinicio Paladini, *La Partenza*, 1926**

olio su tela

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Collezione VAF Stiftung

Oltre a riprendere, in termini dechirichiani, il rapporto tra "vecchio" e "nuovo" mondo, l'opera è stata esposta a New York nel 1926 nella prestigiosa *International Exhibition of Modern Art* organizzata al Brooklyn Museum dalla Société Anonyme, associazione fondata dalla collezionista americana Katherine S. Dreier, con il contributo di Marcel Duchamp e Man Ray.

**11. Fortunato Depero, *Grattacieli e Tunnel*, 1930**

tempera su carta

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Depero

**12. Fortunato Depero, *The New Babel (Scenario plastico mobile)*, 1930**

tempera su cartoncino

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Depero

La richiesta di interventi per il Roxy Theatre spinge Depero a concepire il bozzetto di uno "scenario plastico mobile" destinato a uno spettacolo sul tema e il ritmo della moderna metropoli, poi non realizzato, che interpreta alcuni caratteri della sua visione futurista della città americana.

**13. Fortunato Depero, *Studio di copertina per "Vogue"*, 1929-30**

tempera su carta

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Depero

**14. Fortunato Depero, *Studio di illustrazione per "Vogue" (Modella e grattacieli)*, 1929-30**

tempera su cartoncino

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Depero

**15. Fortunato Depero, *Studio di illustrazione per "Vogue" (In attesa del treno)*, 1929-30**

tempera su cartoncino

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Depero

**16. Fortunato Depero, *Bozzetto per pubblicità Venus Pencil*, 1929-30**

inchiostro di china e tempera su carta

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Depero

**17. Fortunato Depero, *Bozzetto per pubblicità Venus Pencil*, 1929-30**

inchiostro di china e inchiostro su carta

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Depero

**18. Fortunato Depero, *Studio di tavola parolibera*, 1929-39**

inchiostro e matita

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Depero

Le tavole parolibere ideate da Marinetti e Cangiullo per creare una fusione tra parola e immagine ben si addicono al modo in cui Depero interpreta e rappresenta alcuni aspetti della città americana. Il bozzetto è inserito nel volume che raccoglie molti suoi progetti elaborati a New York.

Sulla pagina opposta del volume, è presente l'opera di Depero *Testa con tratti moltiplicati. Schizzo per tavola parolibera*, 1929-1930.

**19. Fortunato Depero, *Grattacieli folla. Composizione parolibera*, 1930**

inchiostro e matita

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Depero

**20. Fortunato Depero, *Broadway, folla, Roxy Theatre*, 1930**

china diluita e tempera

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Depero

**21. Fortunato Depero, *Mercato Newyorkese (Big Sale)*, 1930**

inchiostro e tempera

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Depero

Il disegno costituisce la prima idea del dipinto *New York - Città bassa*, compiuto da Depero al rientro in Italia, sulla base delle memorie raccolte a New York, e inviato per una mostra a New York nel 1932, ora in collezione privata.

**22. Corrado Cagli, *La scoperta dell'America*, 1939**

olio su tavola

Collezione privata, Courtesy Fondazione Archivio Afro

**23. Alberto Savinio, *Ritratto di Libero De Libero*, 1939**

tempera su tela

Roma, Proprietà Franca De Libero

**24. Corrado Cagli, *La tromba e il calice*, 1935**

olio su tavola

Roma, Collezione Francesco Muzzi

Esposta nella personale dell'artista alla Comet Art Gallery di New York (1937) con il titolo *The Pink Chalice*, l'opera testimonia la volontà dell'artista di riaffermare una specificità dell'arte italiana tesa a coniugare le suggestioni della metafisica di de Chirico con le tensioni costruttive ed espressive del postcubismo internazionale.

**25. Corrado Cagli, *Babel*, 1955**

olio su tela

Roma, Collezione Francesco Muzzi

**26. Tancredi, *Aspirazione a New York*, 1952**

olio e tempera su faesite

Courtesy Mazzoleni, London-Torino

**27. Costantino Nivola, *The Unbelievable City*, 1979**

olio su tela

Orani, Collezione Museo Nivola

Giunto a New York nel 1939, Nivola ritorna più volte a rappresentare la città, resa come brulicante tessuto di vita, di luci e di forme, in questo caso sviluppato in una verticalità che richiama l'architettura dei grattacieli e ben racconta il dinamismo cittadino.

**28. Afro, *Le città d'America*, 1952**

carta intelata

Collezione privata, Courtesy Fondazione Archivio Afro



**29. Toti Scialoja, *Manhattan*, 1960**

vinilico e sabbie su tela di canapa

Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma

I viaggi a New York di Scialoja generano in lui un ulteriore momento di confronto con la pittura americana contemporanea, dall'artista tanto ammirata. Intorno al 1960 dedica un gruppo di lavori alla città, in cui riprende lo spirito e i caratteri di autori come Franz Kline o Robert Motherwell, attraverso la disposizione reiterata di "impronte" monocrome.

**30. Titina Maselli, *Notte a New York*, 1962-63**

olio su tela

Brescia, Galleria Massimo Minini

**31. Giulio Turcato, *Ricordo di New York*, metà anni Sessanta**

olio e collage su tela

Roma, Collezione privata, Courtesy Galleria Il Ponte, Firenze e Galleria Milano, Milano

Turcato compie un viaggio a New York nel 1965, guidato da una curiosità "quasi turistica". Da questo soggiorno nasce la serie "Ricordo di New York", a cui appartiene l'opera esposta: la suggestione della città non è didascalica, ma affidata alla luminescenza cangiante del colore, alla sua vibrazione, affermando l'autonomia del linguaggio pittorico.

**32. Tano Festa, *Cielo Newyorkese*, 1966**

acrilico su tela

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Collezione VAF Stiftung

**33. Gastone Novelli, *New York Notes I*, 1965**

collage e tecnica mista su cartone intelaiato

Collezione privata

**34. Gastone Novelli, *New York Notes II*, 1965**

collage e tecnica mista su cartone intelaiato

Collezione privata

**35. Gastone Novelli, *New York Notes III*, 1965**

collage e tecnica mista su cartone intelaiato

Collezione privata

**36. Gastone Novelli, *New York Notes IV*, 1965**

collage e tecnica mista su cartone intelaiato

Collezione privata

La serie "New York Notes", realizzata in occasione di un soggiorno americano, restituisce la ricerca di Novelli, intrisa di echi new dada, suggestioni letterarie e musicali, in una visione quasi diaristica. Segni, colori e parole echeggiano i ritmi jazz e la sperimentazione della Beat Generation, proponendo un linguaggio che supera i confini della pittura.

**37. Sergio Lombardo, *Kennedy al telefono*, 1961-62**

smalto su tela

Collezione privata, Courtesy l'artista e 1/9unosunove

Nella serie "Gesti politici", a cui appartiene *Kennedy al telefono*, Lombardo propone sagome di uomini politici, a partire da immagini prelevate da rotocalchi e fotografie. La scelta dei soggetti, il grande formato della tela e la modalità tecnica di realizzazione veicolano una riflessione sul potere psicologico operato dalle immagini mass-mediatiche.

**38. Mimmo Rotella, *Viva America*, 1963**

décollage su tela

Milano, Fondazione Marconi

**39. Paolo Baratella, *Un'aureola per John Fitzgerald Kennedy*, 1965**

olio collage e tecnica mista su tela

Collezione privata

**40. Mimmo Rotella, *The assassination of Kennedy*, 1963**

décollage su tela

Famiglia Canal

La ricerca di Rotella propone un discorso critico sull'universo iconografico della società dei consumi. In *The assassination of Kennedy* i frammenti di giornali relativi all'assassinio del presidente americano, combinati su una tela emulsionata, formano un diagramma visivo che rivela la narrazione dell'accaduto, quasi in chiave cinematografica.

**41. Emilio Isgrò, *Poesia Jacqueline*, 1965**

tela emulsionata

Archivio Emilio Isgrò

La riflessione sul linguaggio verbale e visivo, condotta da Isgrò, è restituita dall'opera esposta in tutta la sua complessità. Ogni elemento grammaticale dell'immagine ha un posto e una funzione, ma attraverso la negazione del piano immediatamente visivo, la sola didascalia vale a indicare il soggetto dell'immagine a tutti familiare.

**42. Arnaldo Pomodoro, *In memory of J.F. Kennedy*, 1963-64**

bronzo

Courtesy Fondazione Arnaldo Pomodoro

## SEZIONE MULAS

Ugo Mulas in *L'Approdo – Settimanale di Lettere ed Arti*, 1968 (estratto)

*Ugo Mulas. Autobiografia di un fotografo*, 1974 (estratti)

Antonia Mulas, *Fotografia. Ugo Mulas. Interviste a New York*, 1991 (estratti)

Per gentile concessione di Archivio Ugo Mulas e Rai Teche

Montaggio Zenit Arti Audiovisive

**1. Ugo Mulas, Marcel Duchamp, New York, 1965-1967**

Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

**2. Ugo Mulas, Marcel Duchamp, New York, 1965-1967**

Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

**3. Ugo Mulas, Marcel Duchamp, New York, 1965-1967**

Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

**4. Ugo Mulas, Marcel Duchamp, New York, 1965-1967**

Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

**5. Ugo Mulas, Marcel Duchamp, New York, 1965-1967**

Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

**6. Ugo Mulas, Marcel Duchamp, New York, 1965-1967**

Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

**7. Ugo Mulas, Marcel Duchamp, New York, 1965-1967**

Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

**8. Ugo Mulas, Marcel Duchamp, New York, 1965-1967**

Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

**9. Ugo Mulas, Marcel Duchamp, New York, 1965-1967**

Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

**10. Ugo Mulas, Marcel Duchamp, New York, 1965-1967**

Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

- 11. Ugo Mulas**, Menabò per *New York: arte e persone*, 1967 (Barnett Newman)  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 12. Ugo Mulas**, Menabò per *New York: arte e persone*, 1967 (Kenneth Noland)  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 13. Ugo Mulas**, Menabò per *New York: arte e persone*, 1967 (Kenneth Noland)  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 14. Ugo Mulas**, Menabò per *New York: arte e persone*, 1967 (James Rosenquist)  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 15. Ugo Mulas**, Menabò per *New York: arte e persone*, 1967 (Tom Wesselmann)  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 16. Ugo Mulas**, Menabò per *New York: arte e persone*, 1967 (Claes Oldenburg)  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 17. Ugo Mulas**, Menabò per *New York: arte e persone*, 1967 (Robert Rauschenberg)  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 17. Ugo Mulas**, Menabò per *New York: arte e persone*, 1967 (Robert Rauschenberg)  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 18. Ugo Mulas**, Menabò per *New York: arte e persone*, 1967 (Jasper Johns)  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 19. Ugo Mulas**, Menabò per *New York: arte e persone*, 1967 (Jasper Johns)  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 20. Ugo Mulas**, Menabò per *New York: arte e persone*, 1967 (Jasper Johns)  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 21. Ugo Mulas**, Menabò per *New York: arte e persone*, 1967 (Sidney Janis e Jim Dine)  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 22. Ugo Mulas**, Menabò per *New York: arte e persone*, 1967 (Castelli Gallery)  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 23. Ugo Mulas**, Leo Castelli nella sua casa, New York, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 24. Ugo Mulas**, La polizia interrompe una festa alla Factory di Andy Warhol, New York, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 25. Ugo Mulas**, Studio di Robert Rauschenberg, New York, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 26. Ugo Mulas**, *Sculture nella città*, David Smith, Voltri, 1962  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 27. Ugo Mulas**, *Sculture nella città*, David Smith, Voltri, 1962  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 28. Ugo Mulas**, *Sculture nella città*, David Smith, Voltri, 1962  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

- 29. Ugo Mulas**, *Sculture nella città*, David Smith, Voltri, 1962  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 30. Ugo Mulas**, *Sculture nella città*, David Smith, Voltri, 1962  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 31. Ugo Mulas**, *Sculture nella città*, David Smith, Teatro romano, Spoleto, 1962  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 32. Ugo Mulas**, Alexander Calder, Sachè, 1963  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 33. Ugo Mulas**, Alexander Calder, Roxbury, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 34. Ugo Mulas**, Alexander Calder, Roxbury, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 35. Ugo Mulas**, Alexander Calder, Waterbury, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 36. Ugo Mulas**, Trasporto delle opere di Robert Rauschenberg in laguna, XXXII Esposizione Internazionale, Biennale d'Arte, Venezia, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 37. Ugo Mulas**, Trasporto delle opere di Robert Rauschenberg, XXXII Esposizione Internazionale, Biennale d'Arte, Venezia, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 38. Ugo Mulas**, Sale di Robert Rauschenberg e Jasper Johns, XXXII Esposizione Internazionale, Biennale d'Arte, Venezia, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 39. Ugo Mulas**, Sala di Frank Stella, XXXII Esposizione Internazionale, Biennale d'Arte, Venezia, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 40. Ugo Mulas**, New York, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 41. Ugo Mulas**, New York, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 42. Ugo Mulas**, New York, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 43. Ugo Mulas**, New York, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 44. Ugo Mulas**, New York, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 45. Ugo Mulas**, New York, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli
- 46. Ugo Mulas**, Andy Warhol, Philip Fagan e Gerard Malanga, New York, 1964  
Courtesy Archivio Ugo Mulas, Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli



## Gallerie d'Italia

**1. Giacomo Balla, *Bambina x balcone*, 1912**

olio su tela

Milano, Galleria d'Arte Moderna, Collezione Grassi (Donazione Nedda Mieli Grassi, 1960)

Al Futurismo è dedicata l'apertura della mostra *Twentieth-Century Italian Art*. Vi figurano molte opere di primo piano per la storia del movimento, come questa, anche nota come *Ragazza che corre sul balcone*, ma anche disegni e lavori preparatori, a testimoniare un'attenzione per la comprensione storico-critica dei fenomeni rappresentati.

**2. Umberto Boccioni, *Carica di lancieri*, 1915**

tempera, vernice e collage su carta intelata

Milano, Museo del Novecento, Collezione Jucker

**3. Carlo Carrà, *Natura morta con la squadra*, 1917**

olio su tela

Milano, Civiche Raccolte d'Arte

**4. Carlo Carrà, *Studio per La galleria di Milano*, 1912**

matita su carta

Reggio Emilia, Collezione privata

**5. Carlo Carrà, *Cannone trainato al galoppo*, 1915**

matita su carta

Collezione Isolabella

**6. Giorgio Morandi, *Fiori*, 1918**

tempera magra su tela

Milano, Pinacoteca di Brera

Con ben tredici dipinti – e cinque incisioni –, Morandi era uno degli artisti maggiormente rappresentati nella mostra. Le opere andavano dalla stagione “metafisica” alle nature morte degli anni Trenta e Quaranta. Il quadro della raccolta Vitali è tra quelli che meglio rappresentano l'equilibrio fra modernità e tradizione, nella sua poesia e nell'astrazione cromatica.

**7. Massimo Campigli, *La Scalinata*, 1941**

olio su tela

Collezione privata, Courtesy Galleria Tega, Milano

**8. Virgilio Guidi, *Figure nello spazio*, 1947-48**

olio su tela

Collezione Intesa Sanpaolo

Il dipinto proviene dalla collezione del sarto Adriano Pallini, che aveva partecipato, con alcune altre prestigiose collezioni, soprattutto milanesi, alla realizzazione della mostra del MoMA. Guidi si colloca allora nel crocevia fra memorie “metafisiche” e aperture verso nuove soluzioni, che lo avvicineranno allo Spazialismo veneziano.

**9. Marino Marini, *Ritratto di Carlo Carrà*, 1946**

gesso

Milano, Museo del Novecento, Collezione Marino Marini

Il *Ritratto di Carlo Carrà* era esposto al MoMA nella sua versione in bronzo. Se ne offre qui il gesso del Museo Marino Marini della città di Milano, che anticipa i successivi ritratti di protagonisti della cultura americana eseguiti da Marini, per mettere in evidenza i caratteri della sua ricerca espressiva, che conquisterà il collezionismo e il mondo museale americano.

**10. Marino Marini, *Ritratto di Nelson Rockefeller*, 1950**

gesso policromo

Milano, Museo del Novecento, Collezione Marino Marini

**11. Marino Marini, *Ritratto di Curt Valentin*, 1954**

bronzo

Milano, Museo del Novecento, Collezione Marino Marini

**12. Marino Marini, *Ritratto di Mies van der Rohe*, 1967-68**

bronzo

Milano, Museo del Novecento, Collezione Marino Marini

**13. Giuseppe Santomaso, *Natura morta con pollo*, 1948**

olio su tela

Svizzera, Collezione privata

**14. Fausto Pirandello, *Girasoli*, 1947**

olio su cartone

Collezione privata

**15. Corrado Cagli, *Teatro tragico*, 1947**

olio su tela

Roma, Collezione Francesco Muzzi

**16. Alberto Viani, *Nudo*, 1945**

gesso

Raccolta Viani

**17. Renato Guttuso, *Battaglia con cavalli feriti*, 1943**

olio su tela

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea

L'opera, esposta con altre sei dipinti di Guttuso, uno dei quali già appartenente al MoMA, nella mostra del 1949, incarna il momento decisivo della sua produzione, che estende l'influenza del Picasso di *Guernica* sulla evoluzione in senso realista, interpretando il dramma della guerra allora in corso.

**18. Armando Pizzinato, *I difensori della fabbrica*, 1947-48**

olio su faesite

Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro (c/o deposito Vega)

**19. Armando Pizzinato, *Canale della Giudecca*, 1948**

olio su compensato

Vicenza, Collezione privata

**20. Emilio Vedova, *Trittico della libertà*, 1950**

olio su tela

Collezione Fondazione Domus per l'arte moderna e contemporanea

Esposta alla XXV *Biennale Internazionale d'Arte* di Venezia e nel 1951 nella personale dell'artista alla Catherine Viviano Gallery di New York, l'opera traduce uno dei temi più ricorrenti del suo lavoro, quello della coscienza libertaria, in una chiave che coniuga costruzione ed espressività.

**21. Mirko, *Insetto e fiore*, 1947-48**

bronzo

Fondazione Solomon R. Guggenheim, Donazione Vera e Raphael Zariski, 2004

Il 1947 è l'anno della prima mostra americana di Mirko, che si tiene alla Knoedler Gallery di New York: in quest'opera emerge la sua rivisitazione mitica di creature che appaiono quasi fossilizzate. Nel 1957, l'artista viene chiamato a dirigere il *Design workshop* al *Carpenter Center for the Visual Arts* della università di Harvard.

**22. Afro, *Negro della Louisiana*, 1951**

tecnica mista su tela

Collezione privata, Courtesy Fondazione Archivio Afro

In quest'opera, dipinta dopo il suo primo viaggio in America del 1950, l'artista interpreta un'iconografia tipicamente americana, anche nel suo richiamo al mondo del jazz, ma con una strutturazione ancora postcubista dell'immagine.

**23. Afro, *Cronaca nera*, 1951**

tecnica mista su tela

Milano, Collezione Prada

L'opera, esposta nella seconda personale di Afro nella Catherine Viviano Gallery (1952) e nella mostra *The New Decade* al MoMA di New York nel 1955, è tra quelle che consacrano l'opera di Afro come una delle più adeguate a rappresentare l'arte italiana contemporanea negli Stati Uniti, unendo la sensibilità pittorica con la nuova libertà formale da lui gradualmente maturata.

**24. Giuseppe Capogrossi, *Superficie n. 106*, 1954**

olio su tela

Roma, Collezione privata, Courtesy Galleria De Crescenzo & Viesti

Presentata nel 1954 nella collettiva internazionale *Caratteri della pittura d'oggi* alla Galleria Spazio di Roma, viene qui vista da Andrew C. Ritchie, direttore del Dipartimento Pittura e Scultura del MoMA di New York, che la chiede in prestito per la mostra *The New Decade* del 1955. Due anni dopo, viene esposta nelle sale della Rome-New York Art Foundation di Roma.

**25. Giuseppe Capogrossi, *Superficie n. 419*, 1950**

olio su carta montata su tela

Roma, Collezione privata

Si tratta di un lavoro strettamente analogo a quello esposto dall'artista alla mostra *The New Decade* del 1955 al Museum of Modern Art di New York (oggi nelle collezioni del Centre Georges Pompidou di Parigi), emblematico del linguaggio segnico con il quale l'artista intende costruire un nuovo alfabeto visivo.

**26. Renato Birolli, *Memoria del Veneto*, 1957**

olio su tela

Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis gift of Joseph Pulitzer Jr, 1966

Birolli viene introdotto alla gallerista Catherine Viviano da Lionello Venturi, residente in America sino al 1944 e attivo ponte di collegamento culturale tra i due mondi: quest'opera appartenne alla raccolta di Joseph Pulitzer, uno dei primi e principali collezionisti americani di arte italiana nel dopoguerra.

**27. Ennio Morlotti, *(Studio) Vegetazione*, 1958**

olio su tela

Milano, Collezione privata

L'opera, che esprime il momento maturo del naturalismo di Morlotti, era esposta nella personale dell'artista alla Catherine Viviano Gallery di New York nel 1959, ma Morlotti aveva già partecipato alla prima mostra della galleria nel 1950, la collettiva *5 Italian Painters* - insieme ad Afro, Cagli, Guttuso, Pizzinato - e aveva ottenuto una prima personale nel 1956.

**28. Luciano Minguzzi, *Donna che salta la corda n. 1*, 1954**

bronzo

Collezione privata

Presentata nella mostra *The New Decade* al Museum of Modern Art di New York nel 1955, l'opera è emblematica del classicismo primordiale di questo scultore, rappresentato in questi anni negli Stati Uniti dalla gallerista Catherine Viviano.

**29. Emilio Vedova, *Dal ciclo della protesta - n. 4 (Sicilia)*, 1956**

tempera su tela

Fondazione Emilio e Annabianca Vedova

Con quest'opera Vedova ottiene nel 1957 il *Guggenheim International Award 1956*, alla sua prima edizione. L'energia della sua pittura non rinnega mai la costruzione, come appare nelle opere del "Ciclo della protesta", dove si misura con gli aspetti più avanzati di una pittura fortemente gestuale.

**30. Emilio Vedova, *Assurdo diario di Berlino*, 1964**

smalti, tempera, collage e graffiti su legno

Torino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea

**31. Alberto Burri, *Rosso Nero*, 1953**

olio, smalti, tela, sabbie di pietra pomice su tela

Collezione Intesa Sanpaolo

**32. Alberto Burri, *Sacco*, 1952**

sacco, tele, acrilici e vinavil

Torino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea

L'opera è tra quelle esposte nella prima personale di Burri negli Stati Uniti, nella galleria Allan Frumkin di Chicago nel gennaio 1953, e ben rappresenta il carattere espressivo e nello stesso tempo strutturante dell'immagine generata dai suoi lavori materici.

**33. Alberto Burri, *Miniature per James Johnson Sweeney***

- *Senza titolo*, 1953, stoffa, olio, filo e vinavil su legno
- *Combustione legno*, 1956, legno, olio, combustione e vinavil su legno
- *Legno*, 1959, legno, combustione, acrilico su carta
- *Legno*, 1960, legno, acrilico, combustione su telaio di legno
- *Ferro*, 1958, ferro foderato con tela su legno
- *Combustione plastica*, 1962, plastica, combustione su telaio di legno
- *Nero plastica*, 1967, plastica, combustione su tela
- *Rosso plastica*, 1965, plastica, vinavil, combustione su cellotex
- *Rosso plastica*, 1961, plastica, acrilico, vinavil, combustione su compensato
- *Combustione*, 1964, plastica, acrilico, combustione, vinavil su cellotex
- *Combustione*, 1968, plastica, combustione, vinavil su cellotex
- *Senza titolo*, 1963, stoffa, olio su cellotex
- *Combustione*, 1965, plastica, acrilico, combustione, vinavil su legno
- *Bianco*, 1969, plastica, acrilico su legno
- *Bianco cretto*, 1975, acrovinilico su cellotex
- *Cellotex*, 1980, cellotex, vinavil

Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri

Dagli anni Cinquanta Burri ha inviato periodicamente al critico James Johnson Sweeney, autore della prima monografia sul suo lavoro nel 1953, piccoli lavori che testimoniavano i passaggi della sua opera con gli "auguri" natalizi. Nel 1989 la collezione è stata donata dagli eredi di Sweeney alla Fondazione Palazzo Albizzini, costituita da Burri.

**34. Giuseppe Santomaso, *Dalla parte della meridiana*, 1956**

olio su tela

Svizzera, Collezione privata

L'opera venne esposta nel 1957 nella prima personale di Santomaso nella galleria Grace Borgenicht di New York, che seguirà il suo lavoro anche negli anni successivi. In quel periodo, uscendo dalle definizioni formali del postcubismo, l'artista veneziano svolge un delicato e raffinato dialogo con il colore e la luce.

**35. Afro, *La Caccia Subacquea*, 1955,**

tecnica mista su tela,

Collezione privata, Courtesy Fondazione Archivio Afro

Il dipinto venne esposto al Carnegie Prize di Pittsburgh nel 1955, dove Afro era componente della giuria. Acquistato dai collezionisti Heinz, è rimasto a lungo nel Carnegie Museum of Art di Pittsburgh. È uno dei numerosi dipinti che testimoniano il grande successo della pittura di Afro negli Stati Uniti, derivato dalla sua originale qualità di pittura tonale.

**36. Toti Scialoja, *Il sonno grigio n. 2*, 1956**

vinilico e tempera magra su tela di canapa

Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma

L'opera venne esposta in occasione della prima personale di Scialoja negli Stati Uniti, nella galleria di Catherine Viviano a New York. In questa fase della sua ricerca, la sua pittura va sciogliendosi in gangli e aggregazioni memori anche della pittura di Gorky, da lui in quel periodo molto apprezzato.



**37. Arshile Gorky, Senza titolo, 1946**

matita e pastello su carta

Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma

Gorky, iniziatore della scuola di New York, è tra gli autori più apprezzati dalla cerchia romana, come dimostra l'omaggio tributatogli nel 1957 su "Arti Visive" da Scialoja e da Afro in un suo scritto. L'opera, che costituisce un ottimo esempio dei principi di elaborazione formale di Gorky, fa parte della collezione raccolta da Toti Scialoja e da sua moglie, Gabriella Drudi.

**38. Alexander Calder, Mobile, 1958**

smalto e ferro

Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma

La scultura di Calder venne donata dall'artista americano nel 1958 a Scialoja, a testimonianza di un rapporto di amicizia avviato da qualche anno. Scialoja ne parla con entusiasmo nelle note del suo *Giornale di pittura*.

**39. Toti Scialoja, New York Bianco, 1960**

tecnica mista su tela di canapa

Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma

**40. Alberto Burri, Sabbia, 1952,**

tecnica mista su tela

Collezione Intesa Sanpaolo

**41. Toti Scialoja, Due orizzonti n. 2, 1959**

olio su tela

Verona, Galleria dello Scudo

**42. Toti Scialoja, South without Color, 1956**

olio e tempera su tela

Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis gift of Joseph Pulitzer Jr, 1962

L'opera era esposta anch'essa nella prima personale di Scialoja da Catherine Viviano nel 1956.

Acquistata da Joseph Pulitzer jr. è stata poi, come altre, donata al museo dell'università della città di Saint Louis. In essa Scialoja mostra una propensione per un uso austero del colore.

**43. Conrad Marca-Relli, The Death of Jackson Pollock, 1956**

collage e tecnica mista su tela

Parma, Collezione privata, Courtesy Galleria d'arte Niccoli

La particolare soluzione del collage attuata da Marca-Relli si relaziona con le riflessioni sulla materia proposta da Burri. Composta nella seconda metà del 1956, interpreta l'emozione per la morte di Jackson Pollock, subito letta come cesura nelle vicende dell'arte di quel periodo.

**44. Alberto Burri, Grande Ferro M1, 1958**

ferro saldato, tempera e smalti

Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis gift of Joseph Pulitzer Jr, 1966

Alla fine degli anni Cinquanta Burri dà vita a una serie di lavori in cui il ferro è usato come materia e superficie. Aggressivi, ma formalmente compiuti, essi ebbero forte impressione sul pubblico americano. Questo venne acquistato da Joseph Pulitzer nella galleria di Martha Jackson nel 1960 e in seguito donato al museo di Saint Louis.

**45. Pietro Consagra, Colloquio con la moglie, 1960**

legno bruciato e bronzo

Milano, Collezione privata

Dal 1954 Consagra ricorre alle bruciature su legno, per attribuire valore plastico alla scultura. Il tema del "colloquio" è complementare alla concezione di una scultura "frontale". Molte sue opere, come questa, entrarono in collezioni americane proprio a partire dal 1956, quando ottenne attenzione con la sala personale alla Biennale di Venezia.

**46. Willem de Kooning, Senza titolo (Ritratto di Toti Scialoja), 1960**

olio su carta

Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma

Nel 1960 il grande artista americano Willem de Kooning effettua un soggiorno a Roma, dove è in stretto contatto con Afro e Scialoja. Realizza anche alcuni lavori, come questo, che lascia all'uno e all'altro in segno di stima e amicizia.

**47. Afro, Terra di quercia, 1956**

olio su tela

Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis gift of Joseph Pulitzer Jr, 1966

Terre e colori soffusi sono propri della fase in cui Afro raggiunge un forte equilibrio fra una pittura radicata nella memoria e la liberazione nel gesto. Il dipinto, esposto alla Biennale di Venezia del 1956, dove Afro ottenne il premio per la pittura, e in seguito in alcune mostre negli Stati Uniti, fu poi acquistato da Joseph Pulitzer jr.

**48. Piero Dorazio, Senza Titolo, 1953**

tecnica mista su cartone

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Collezione VAF Stiftung

**49. Piero Dorazio, Spedizione YCXZA, 1954**

rilievo in legno

Bari, Collezione privata

Nel 1953 e nel 1954 Dorazio effettua le sue prime personali a New York, alla Wittenborn e alla Rose Fried Gallery, dove espone alcuni bassorilievi su legno bianco, definiti come "Cartografie". Questa fa parte di quella serie, concepita anche a seguito dei suoi contatti con il mondo americano.

**50. Piero Dorazio, Crack blue, 1959**

olio su tela

Collezione Intesa Sanpaolo

**51. Salvatore Scarpitta, Composizione (Extramural) n. 5, 1958**

strisce di tela sagomata, barre e fili metallici

Milano, Museo del Novecento

Dal 1958 Scarpitta spinge il suo lavoro oltre la forma pittorica, per creare opere monocrome di forte tensione dinamica. Questa è tra le sue realizzazioni più significative del periodo, esposta a Roma, nella Galleria La Tartaruga nel 1958 e l'anno successivo a New York da Leo Castelli, nella mostra dedicata ai suoi "Extramurals".

**52. Salvatore Scarpitta, Senza titolo, 1958**

tecnica mista su tela estroflessa

Collezione Intesa Sanpaolo

**53. Angelo Savelli, Speranze, 1962**

olio e assemblage di corde su tele sovrapposte in cornice di legno

Rovereto, Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

**54. Carlo Nangeroni, White Relief II, 1956**

tecnica mista su tela

Collezione Mary D'Orazio

Il dipinto venne esposto, con altri lavori monocromi di simile impostazione, nella personale del 1958 nella Meltzer Gallery di New York, dove Nangeroni, nato a New York nel 1922, viveva in quegli anni e dove era in contatto con il gruppo degli artisti della 57° strada, tra cui Kline e de Kooning.

**55. Mirko, L'Iniziato, 1955**

ottone

Fondazione Solomon R. Guggenheim, Donazione Vera e Raphael Zariski, 2004

**56. Pietro Consagra, *Ferro trasparente bianco II*, 1966**

ferro dipinto, lastre tagliate curvate e saldate

Milano, Collezione privata

*Ferro trasparente bianco II* è esposto nel 1967 a New York nella personale dell'artista alla Marlborough Gallery. Il tema della scultura frontale, *fil rouge* della ricerca di Consagra, attraverso la scelta del ferro colorato, è qui sviluppato quale alternativa all'estetica delle sperimentazioni new dada e pop.

**57. Costantino Nivola, *Modello per il Monumento ai caduti nell'isola di Batan Corregidor*, 1958**

bronzo

Orani, Collezione Museo Nivola

L'opera nasce come bozzetto per un "monumento" in ricordo dei caduti dell'isola di Batan Corregidor, episodio della guerra tra Stati Uniti e Giappone del 1942. Realizzato all'interno di un workshop con la Graduate School of Design della Harvard University, si propone come "monumento ambientale", che doveva integrarsi con lo stesso luogo di destinazione.

**58. Costantino Nivola, *Senza titolo*, 1958**

sand cast e gesso

Orani, Collezione Museo Nivola

Il bassorilievo è un esempio della tecnica del *sand casting*, sperimentata da Nivola nell'intervento per lo showroom Olivetti di New York nei primi anni Cinquanta e in successivi progetti di carattere architettonico. In questo caso è il modello per un bassorilievo inserito in una scuola di Harlem.

**59. Mirko, *La Grande Madre*, 1957**

bronzo

Collezione privata, Courtesy Fondazione Archivio Afro

**60. Edomondo Bacci, *Composizione*, 1960-61**

tempera su tela

Collezione Intesa Sanpaolo

**61. Tancredi, *Colore veneto...caleidoscopio...plastica natura (Natura plastica)*, 1957**

olio su tela

Collezione privata, Courtesy Matteo Lampertico, Milano

Il quadro è esposto nella mostra di Tancredi alla Saitenberg Gallery di New York nel marzo 1958, dove era presente anche *Spider Web*. Il colore, frammentato quasi in maniera divisionista, genera uno spazio a sé. In diverso modo Tancredi si misura con le tecniche della pittura d'azione, con una forte tensione cromatica.

**62. Tancredi, *Spider web*, 1955 fronte / 1953-54 retro**

olio su masonite

Torino, Collezione privata

**63. Piero Dorazio, *Endless Federico I*, 1966**

olio su tela

Collezione Beatrice Monti della Corte

L'opera è dedicata a Friedrich Kiesler, l'architetto di origine austriaca che aveva ideato la galleria di Peggy Guggenheim a New York e proposto altri progetti ai confini dell'utopia, come quello della *Endless House*. L'idea di una continuità dello spazio è rispecchiata da Dorazio, in questo dipinto e in quelli della serie "Endless".

**64. Piero Dorazio, *Endless I*, 1967**

olio su tela

Collezione Intesa Sanpaolo

**65. Lucio Fontana, *Concetto spaziale: la Luna a Venezia*, 1961**

olio e vetri su tela

Collezione Intesa Sanpaolo

L'opera è stata presentata in più occasioni dall'artista negli Stati Uniti: alla mostra *Lucio Fontana: ten paintings of Venice* alla Martha Jackson Gallery di New York nel 1961, e all'esposizione *Lucio Fontana. The Spatial Concept of Art*, che si tiene al Walker Art Center di Minneapolis e al University of Texas Museum di Austin nel 1966.

**66. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, New York n. 14*, 1962**

alluminio con lacerazioni e graffi

Collezione privata

Dopo il suo viaggio a New York del 1961, la vertiginosa verticalità dei grattacieli e lo scintillare specchiante delle loro estese superfici vetrate, viene immediatamente tradotta da Fontana in un nuovo ciclo di opere, costituito da lastre metalliche percorse da tagli, graffi e lacerazioni, articolate così in riflessi e ondulazioni inedite.

**67. Enrico Castellani, *Superficie bianca*, 1966**

acrilico su tela

Milano, Collezione privata

**68. Arnaldo Pomodoro, *Il Cubo*, 1961-62**

bronzo

Courtesy Fondazione Arnaldo Pomodoro

Esposto nella personale dell'artista alla Marlborough-Gerson Gallery di New York nel 1965, indice del precoce successo di Pomodoro negli Stati Uniti, l'opera traduce, nella contraddizione e spaccatura della forma stereometrica, una lettura critica dei rigorosi principi formali dell'astrazione.

**69. Francesco Somaini, *Figura di fuoco. Prometeo*, 1963**

bronzo con lucidi su base in ferro autoportante su ruote

Archivio Francesco Somaini scultore

Esposta nella personale dell'artista alla Galleria Odyssia di New York del 1964, alcune opere della quale vennero acquistate da collezionisti americani, l'opera esemplifica la dimensione insieme materica e mitica della scultura di Somaini.

**70. Francesco Somaini, *Proposta per un monumento*, 1961**

bronzo con lucidi su base in ferro autoportante su ruote

Archivio Francesco Somaini scultore

L'opera, incunabolo della grande scultura realizzata dall'artista a Baltimora nel 1970, è emblematica della ricerca di dialogo con l'ambiente che l'operare plastico di Somaini persegue, in una prospettiva di ridefinizione delle relazioni tra scultura e città che risente della sua esperienza americana.

**71. Achille Perilli, *Manoscritto per Carla*, 1962**

tecnica mista su tela

Courtesy Galleria Tega, Milano

Esposta nella mostra *Recent Italian Painting and Sculpture* al Jewish Museum di New York del 1968, nella sua ripartizione "a vignette" l'opera testimonia il legame con i fumetti americani, nei quali l'artista vede la possibilità di coniugare libertà d'invenzione e regola compositiva, ai fini di una narrazione e di un racconto visivi.

**72. Achille Perilli, *Cima del vuoto, la solidità del silenzio*, 1961**

tecnica mista su tela

Collezione Intesa Sanpaolo

**73. Franz Kline, *Drawing*, 1957**

olio su tela

Panza Collection Rosa Giovanna Magnifico Panza di Biumo

Kline è uno degli autori più precocemente noti in Italia, dove tiene la sua prima personale europea alla Galleria La Tartaruga di Roma, poi itinerante alla Galleria del Naviglio di Milano. Tra i primi collezionisti italiani ad acquisire le sue opere è il conte Giuseppe Panza di Biumo, dalla cui collezione provengono le due opere qui esposte.



**74. Franz Kline, *Drawing*, 1957**

olio su tela

Panza Collection Rosa Giovanna Magnifico Panza di Biumo

**75. Gastone Novelli, *Per ricordare la vita*, 1959**

collage su colore

Collezione Intesa Sanpaolo

**76. Ettore Colla, *Agreste*, 1955**

assemblaggio di ferri di recupero rielaborati e saldati

Collezione Giancarlo e Danna Olgiati in deposito presso Spazio-1, Città di Lugano

Esposta alla mostra *The Art of Assemblage* che si tiene al Museum of Modern Art di New York nel 1961 e tra i capolavori assoluti dell'artista, l'opera esemplifica la volontà di Colla di emancipare la scultura da una visione autoreferenziale, per conquistare invece una pluralità di posizioni e visioni.

**77. Cy Twombly, *Senza titolo, (Roma [il muro])*, 1961**

olio, smalti, graffiti e carboncino su tela

Torino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea

L'opera è, come molte altre di Twombly, dedicata a una evocazione segnica di Roma, città che l'artista americano, dopo un primo viaggio fatto nella capitale insieme all'amico artista Robert Rauschenberg nel 1952, ha scelto come propria patria di adozione dal 1957.

**78. Giuseppe Capogrossi, *Superficie 154*, 1956**

olio su tela

Collezione Intesa Sanpaolo

**79. Giuseppe Capogrossi, *Superficie 236*, 1957**

olio su tela

Fondazione Solomon R. Guggenheim, Collezione Hannelore B. e Rudolph B. Schulhof, lascito Hannelore B. Schulhof, 2012

**80. Carla Accardi, *Cerchio e quadrato*, 1960**

tempera e caseina su tela

Milano, Collezione Prada

Esposto nella personale dell'artista alla Parma Gallery di New York nel 1961, il dittico esemplifica il circoscrivere temporaneo dell'immagine libera in strutture che richiamano filamenti connettivi e reti neurali, costituite dalle inversioni e permutazioni cromatiche tra segni brulicanti e sfondo geometricamente organizzato.

**81. Antonio Sanfilippo, *Senza titolo*, 1957**

tempera su tela

Palermo, Collezione privata

L'opera è tra quelle che Sanfilippo presenta nella mostra inaugurale della Rome-New York Art Foundation ed è uno dei lavori più atti a rappresentare la sua capacità di generare uno stretto e raffinato rapporto fra segno e immagine.

**82. Giulio Turcato, *Superficie lunare*, 1960**

olio e tecnica mista su gommapiuma

Milano, Collezione Bonato

**83. Mimmo Rotella, *Mitologia in nero e rosso*, 1962**

décollage su tela

Collezione Intesa Sanpaolo

**84. Mimmo Rotella, *Marilyn - Cinemascope (La magnifica preda)*, 1963**

manifesto strappato

Collezione Giancarlo e Danna Olgiati in deposito presso Spazio-1, Città di Lugano

**85. Mario Schifano, *Particolare di esterno (Coca-Cola)*, 1962, smalto e pastello su carta intelata, cm 200 x 149,5**  
Milano, Museo del Novecento

**86. Mario Schifano, *Ultimo autunno*, 1964**

smalto e grafite su tela

Collezione Intesa Sanpaolo

Dopo le ricerche sugli emblemi della moderna comunicazione, Schifano recupera una dimensione “naturalistica”, nella quale mantiene però caratteri vicini alla maniera neodadaista. Ne presenta gli esiti, come questo, nella personale del 1964 nella sede newyorkese della Galleria Odyssea, durante il suo soggiorno americano.

**87. Michelangelo Pistoletto, *La stufa di Oldenburg*, 1965**

carta velina dipinta su superficie specchiante

Collezione privata

L'opera è stata esposta nella mostra personale di Pistoletto al Walker Art Center di Minneapolis del 1966, dedicata alle sue superfici specchianti. Il soggetto, ripreso da uno dei più noti lavori di Oldenburg, testimonia del legame dell'artista italiano con l'ambiente neodada e pop americano, dove la sua opera era in quel momento pienamente accolta.

**88. Mimmo Rotella, *Birra*, 1962**

décollage su tela

Robilant + Voena London-Milano-St. Moritz

Il tema del manifesto strappato caratterizza il lavoro di Rotella nel suo dialogo con l'ambiente urbano. L'opera figurava nel 1962 nella storica mostra *The New Realists*, con cui la galleria Sidney Janis di New York avviava un confronto fra gli artisti europei vicini alla poetica del Nouveau Réalisme, che Rotella condivideva, e la nascente Pop Art americana.

**89. Franco Angeli, *UNUM*, 1966**

tecnica mista su tela e tela poliestere

Collezione Intesa Sanpaolo

**90. Pino Pascali, *Armi*, 1965**

eliografia su carta

Courtesy Frittelli Arte Contemporanea

**91. Renato Guttuso, *Fichidindia*, 1962**

olio su tela

Collezione Intesa Sanpaolo

Il realismo di Guttuso si arricchisce, nei primi anni Sessanta, di un uso del colore che lo avvicina alle correnti post-informali. L'opera, parte di un ristretto ciclo sul tema, è appartenuta al grande attore Burt Lancaster.

**92. Titina Maselli, *Figura nell'altra metropolitana*, 1966**

olio su tavola

Collezione Intesa Sanpaolo

**93. Domenico Gnoli, *Arm of Sofa*, 1969**

olio su tela

Collezione privata

**94. Enrico Baj, *Général se promenant avec son petit chien*, 1960**

olio e collage su tela

Vergiate, Archivio Baj

Nei primi anni Sessanta Baj espone più volte negli Stati Uniti, accolto nell'ambito del neodadaismo. Sue opere figurano alla mostra *The Art of Assemblage* (MoMA, 1961) e in *The New Realists* (Sidney Janis, New York, 1962). Questa venne esposta alla Seattle's World Fair nel 1962 e l'anno successivo nella personale da Cordier & Ekstrom a New York.

## NEW YORK NEW YORK

### Arte Italiana: La riscoperta dell'America

#### Testi di approfondimento

#### MUSEO DEL NOVECENTO

##### L'Italia guarda l'America

Nel corso del Novecento gli Stati Uniti sono andati assumendo un ruolo sempre più importante nel sostenere e indirizzare gli sviluppi dell'arte contemporanea. Numerosi autori italiani, ancor prima che New York divenisse centro dell'arte mondiale, si sono recati negli Stati Uniti, portando la loro arte a confrontarsi con la cultura americana.

Questa nuova "scoperta dell'America" non ha avuto come effetto la subordinazione dell'arte italiana a modelli provenienti dall'esterno o imposti dal mercato, ma ha contribuito, tramite l'azione di importanti musei e gallerie, alla sua affermazione sulla scena internazionale. Il confronto dei singoli artisti con la cultura americana ha permesso una ulteriore maturazione della loro forza individuale, inserita nel contesto di un linguaggio della "modernità" caratterizzato dalla sua internazionalità.

La sezione della mostra ospitata al Museo del Novecento si compone di due momenti. Nel primo sono rappresentate le conseguenze dell'incontro con la realtà americana nei lavori di Giorgio de Chirico, Fortunato Depero e Corrado Cagli, che incontrano gli Stati Uniti tra la fine degli anni Venti e la seconda guerra mondiale. Segue una serie di opere dedicate a New York da autori che ne sono stati affascinati fra gli anni Cinquanta e Sessanta e quindi una selezione di lavori ispirati a John F. Kennedy. Al quarto piano la sezione Archivi ospita un'approfondita presentazione di opere e materiali riguardanti le fasi di concezione e di elaborazione del volume fotografico di Ugo Mulas *New York: arte e persone*.

#### SEZIONI PIANO TERRENO

##### Metafisica dell'America

Giorgio de Chirico si reca negli Stati Uniti nel 1936, spinto dal desiderio di mostrare la sua opera più recente rispetto alla sua stagione metafisica degli anni Dieci, ritenuta allora dalla critica internazionale l'unica valida in chiave moderna. In quel senso i suoi quadri metafisici vengono letti come anticipazione di aspetti del Surrealismo, sia nella personale realizzata da Pierre Matisse nel 1935, sia nella mostra che ha luogo al Museum of Modern Art nel 1936, *Fantastic Art, Dada and Surrealism*.

Con l'aiuto del gallerista Julien Levy, interessato alle correnti del fantastico e del surreale e del collezionista Albert C. Barnes, che si appassiona alla sua opera, de Chirico ottiene ancora nel 1936 una personale, nella quale mostra gli aspetti più aggiornati della sua produzione.

Forte impressione esercita su di lui, anche a distanza di tempo, New York, città “eternamente Nuova”, con cui si confronta nelle opere e in alcuni scritti che la ammantano di una dimensione “metafisica”.

### **Un futurista a New York**

Nell'ottobre del 1928 Fortunato Depero lascia l'Italia per New York: qui presenta nel gennaio 1929 una prima esposizione alla Guarino Gallery e apre una “Casa d'arte futurista”, sulla falsariga di quanto aveva già avviato in Italia, per dar seguito alla sua intenzione di operare in senso futurista su tutti i versanti della produzione creativa e della comunicazione. Nei mesi trascorsi negli Stati Uniti (fino all'autunno 1930) la sua produzione spazia dagli interventi decorativi ai progetti nell'ambito della grafica alle scenografie teatrali. Nei dipinti e nelle “parolibere” interpreta lo spirito e il carattere di New York con l'occhio del futurista che vi vede realizzate alcune delle utopiche fantasie poste alla base del suo modo di operare. I due pannelli maggiori qui esposti facevano parte di un progetto teatrale sul tema della metropoli moderna, che assume però l'immagine di una “nuova Babele”.

### **Corrado Cagli e la Comet Art Gallery**

La Galleria della Cometa, fondata dalla contessa Anna Laetitia (Mimi) Pecci Blunt a Roma nell'aprile 1935, apre una sede a New York nel dicembre del 1937. Diretta dal poeta Libero De Libero (qui ritratto da Alberto Savinio) e dal pittore Corrado Cagli, la galleria si era già affermata a Roma come cenacolo delle arti figurative moderne, in dialogo con musica e letteratura. Si propone così di presentare al pubblico americano la specificità e l'eccellenza dell'arte italiana, in una serie di mostre che si concludono nell'aprile del 1938. Dall'ottobre del 1939 Cagli, emigrato negli Stati Uniti a seguito delle leggi razziali italiane del 1938, si stabilisce a Baltimora, quindi a New York, e nel luglio 1940 a Los Angeles. Partendo da una visione influenzata dalla sua concezione magica e primordiale della realtà, si apre a nuove soluzioni teoriche e iconografiche, anche in direzione astratta, misurandosi anche con la proiezione immaginativa della metropoli americana.

### **New York immaginata**

Le opere raccolte in questa sezione, emblematicamente anticipata ad avvio della mostra da New York City di Pietro Consagra e *Concetto spaziale*, “*New York Grattacielo*” di Lucio Fontana, trovano una comune chiave di lettura nella città di New York, destinazione di molti artisti italiani che, dagli anni Trenta agli anni Sessanta, intraprendono viaggi in America. La ricorrenza tematica è restituita immediatamente dai titoli, al punto da rendere il tema urbano un *Leitmotiv* nella produzione artistica considerata. Benché ogni artista si esprima attraverso la propria specificità stilistica e formale, come è evidente dalla diversità iconografica e tecnica delle opere selezionate, emerge chiaramente l'incanto che abitò gli occhi degli artisti giunti a Manhattan, rivelando lo stupore disorientante per l'architettura, i grattacieli e la frenesia urbana, nonché l'entusiasmo per la vitalità sprigionata dalla città. Tale eccitazione si concretizza in verticalismi accentuati, cromie vivaci e contrasti netti: ‘cartoline’ reali e immaginarie di un mondo che era per gli artisti italiani promessa di modernità, successo e innovazione.

### **La fine del sogno americano?**

La frequentazione del contesto artistico statunitense porta gli artisti italiani alla maturazione di uno sguardo critico sul sistema di vita americano, tale da offuscare la fiducia quasi incondizionata verso il “sogno americano”. Il benessere economico degli anni Sessanta trova nella società americana la forza di generare nuove mitologie, legate principalmente al cinema, alla letteratura e alla politica. L'America continua a essere promessa di libertà nelle parole di Martin Luther King e di John Fitzgerald Kennedy, nei condivisi messaggi di uguaglianza, anti-razzismo e democrazia. Questa nuova aspirazione libertaria affascina gli artisti italiani, che sempre più compiono viaggi negli Stati Uniti e partecipano alla vita culturale di quel paese. Le opere raccolte in questa sezione, che prosegue nella sala successiva, restituiscono la fascinazione per Kennedy, sia come figura rappresentativa di una politica democratica, sia, e forse soprattutto, a seguito del suo assassinio, come nuovo mito universale.

## SEZIONE QUARTO PIANO (Sala Archivi)

### **Ugo Mulas in viaggio verso New York: arte e persone**

Il libro *New York: The New Art Scene (New York: arte e persone* nell'edizione italiana) raccoglie oltre 500 fotografie scattate da Ugo Mulas a New York tra 1964 e 1967: percorre la città, gli studi degli artisti, le gallerie, le case dei collezionisti, i nuovi spazi di condivisione creativa. È da Mulas meticolosamente costruito pagina dopo pagina, come testimonia il prezioso menabò originale qui esposto, a restituire l'intreccio di discipline, personalità, spazi ed esperienze che caratterizza questo effervescente contesto culturale. Il viaggio di Mulas nell'arte degli Stati Uniti, tratteggiato – nei contributi video qui presentati – da lui stesso e dalle testimonianze di alcuni artisti americani, era già iniziato alcuni anni prima, con l'incontro di due grandi scultori, Alexander Calder e David Smith. Esperienze cruciali, che portano a maturazione la sua rivoluzionaria visione della fotografia come operazione critica di conoscenza e comprensione dell'opera artistica, nella sua imprescindibile relazione con il proprio contesto di creazione.

Sono qui raccolti alcuni contributi audiovisivi legati alla realizzazione del libro fotografico *New York: arte e persone*: una rara e unica testimonianza dell'autore stesso sulle motivazioni del progetto (1968), mai presentata sinora in una mostra a lui dedicata; alcuni estratti da un documentario realizzato dopo la sua scomparsa (1974), una serie di interviste ad alcuni dei protagonisti americani fotografati (1991).

### **Prima parte**

Questa prima sezione è dedicata al rapporto di Ugo Mulas con Marcel Duchamp, l'artista da lui scelto per il capitolo di apertura di *New York: arte e persone*: egli infatti lo considera radice concettuale e presenza cruciale per quello che sta accadendo nel contesto artistico americano dell'epoca. Mulas fotografa la prima personale italiana dell'artista, all'epoca residente a New York, nel 1964 alla Galleria Schwarz di Milano.

Le foto scattate a Duchamp per il libro tra il 1965 e il 1967 – non tutte ivi pubblicate: qui se ne presentano le pagine del menabò – vengono da Mulas in seguito nuovamente selezionate e raccolte in un portfolio, edito e presentato dalla Galleria Multicenter di Milano nel 1972, come documentato anche da una foto dell'inaugurazione in cui compare l'artista Fausto Melotti. Sono qui esposte nella sequenza indicata dall'autore. Un altro importante documento presentato in questa sezione è il catalogo della presentazione italiana di *New York: arte e persone* alla Galleria Il Diaframma nel 1967, con una con una mostra di fotografie di Mulas in esso pubblicate.

### **MARCEL DUCHAMP**

*Le stesse fotografie di Duchamp vorrebbero essere qualcosa di più di una serie di ritratti più o meno riusciti, sono anzi il tentativo di rendere visivamente l'atteggiamento mentale di Duchamp rispetto alla propria opera, atteggiamento che si concretizzò in anni di silenzio, in un rifiuto del fare che è un modo nuovo di fare, di continuare un discorso. [...] I ritratti in casa o al museo non mi bastavano: l'ho voluto riprendere mentre camminava, perché mi sembra che il camminare sia l'atteggiamento del vivere più elementare, e fotograficamente più significativo, un fare sganciato dal produrre, l'atteggiamento più evidente del vivere e basta. Così ci sono alcune foto di Duchamp che cammina da casa sua a Washington Square. [...] Infine siamo andati al Modern Art Museum, e qui fu emozionante fotografarlo tra le sue opere di una cinquantina d'anni prima, mentre le guardava come se non gli appartenessero, farlo posare con le spalle poggiate al muro, opera d'arte lui stesso vivo tra le sue vecchie cose.*

*Ugo Mulas*

### **Seconda parte**

Insieme ad alcune copie del libro *New York: arte e persone*, con testi di Alan Solomon, all'epoca direttore del Jewish Museum di New York, viene qui presentata una significativa selezione di pagine dal prezioso e sinora inedito menabò originale di Mulas, conservato presso l'Archivio Ugo Mulas e da lui attentamente costruito secondo il design di Michele Provinciali (selezione che continua anche nel primo tavolo alla sala seguente).

Con questo volume, come e ancor più che con altri suoi progetti di reportage critico, Mulas ha trasformato la realtà in mito, senza retorica e senza finzione, ma facendo emergere quello spirito del tempo che connota una determinata epoca e situazione. Egli si è qui misurato con un soggetto completamente nuovo, una scena artistica in ebollizione che stava conquistando il mondo, cogliendola al massimo della sua tensione. Sulla parete di fondo della sala, sono esposte tre fotografie emblematiche tra le circa 500 che compaiono nelle 340 pagine del libro: quest'ultimo, è poi digitalmente sfogliabile nella sua completezza in un touch screen interattivo presente nella sala a seguire.

### **NEW YORK: ARTE E PERSONE**

*Nel 1964 sono andato per qualche mese in America, per una mia necessità, perché là nessuno mi aveva mandato. Ho sentito il bisogno di andarci dopo avere visto la Biennale di Venezia, dove c'erano Johns, Dine, Oldenburg, Rauschenberg, Stella, Chamberlain. In un primo momento, negli Stati Uniti sono stato più stordito che convinto; poi, mi sono entusiasmato, perché non si trattava soltanto di prendere contatto con una certa pittura, quanto di entrare nel mondo dei pittori, e al tempo stesso di condividere un momento straordinario, di essere il testimone di una cosa veramente importante nel momento in cui capitava e si affermava.*

*Questo libro non è uno dei soliti libri di riproduzioni d'arte di cui oggi è invaso il mercato, ma cerca di essere la testimonianza di un fotografo su un certo ambiente e su un certo momento dell'arte americana a New York nel 1964. Ho cercato di mostrare come certe opere, certe situazioni fossero possibili soltanto in una città come New York, mostrando il rapporto fra l'opera di alcuni artisti e la vita in questa città.*

Ugo Mulas

### **Terza parte**

#### **IL VIAGGIO**

*New York: arte e persone* è il momento centrale di un viaggio ideale che Mulas compie attraverso la scena artistica americana, qui presentato in un racconto visivo che intreccia immagini e testi dell'autore, dedicato al suo rapporto con gli artisti statunitensi e alla sua visione della città di New York.

In occasione della mostra *Sculture nella città* a Spoleto nel 1962, Mulas incontra due scultori americani: David Smith, di cui segue la realizzazione delle opere nella grande officina di Voltri, e Alexander Calder, con il quale instaura un'assidua frequentazione in varie visite ai suoi studi, in Francia e negli Stati Uniti. Il progetto di un libro fotografico dedicato alla nuova scena creativa di New York nasce nel 1964, alla Biennale di Venezia, dove la consacrazione dell'arte americana si traduce nel premio assegnato come miglior artista straniero a Robert Rauschenberg. Mulas avverte qui la necessità di una partecipazione in tempo reale alle vicende cruciali della sua epoca, e la città di New York, di cui sono qui presentate alcune sue immagini straordinarie realizzate proprio per *New York: arte e persone*, è la destinazione obbligata di un viaggio che egli ha iniziato molto tempo prima, nel suo confronto quotidiano con gli artisti a lui contemporanei.

#### **DAVID SMITH**

*Nel '62, in occasione della mostra di Spoleto, alcuni artisti furono invitati a fare le loro sculture in officine dell'Italsider. Alcuni scelsero degli stabilimenti molto moderni, molto attrezzati; uno, David Smith, scelse invece una vecchia fabbrica in abbandono, a Voltri, e la scelta del tipo di fabbrica era già tutto un programma: Smith sceglie la vecchia fabbrica perché in questo posto può raccogliere sia i residui della lavorazione del ferro, che si trovavano ovunque, che dei pezzi di macchine oppure delle grosse pinze che servono a lavorare il ferro sul fuoco rovente; o delle enormi chiavi inglesi, e altre cose di questo genere. [...] Durante i giorni passati in fabbrica con Smith non ho fatto altro che fotografarlo mentre lavorava. Sentivo che non avevo bisogno di capire niente di più, perché contava già il fatto che lui avesse scelto quella fabbrica, che ci lavorasse, e che io potessi fotografarlo in quella situazione: in nessun altro posto Smith avrebbe potuto fare quelle sculture.*

Ugo Mulas

#### **ALEXANDER CALDER**

*L'ambiente, l'uomo, l'amicizia hanno influito, spesso in modo decisivo, sul mio lavoro. E Calder ne è stato un protagonista. Per lui volevo fare qualcosa di molto bello, volevo delle fotografie che fossero significative del*



*suo atteggiamento – dell'aspetto giocoso della sua opera – e poi – fotografie affettuose, con la moglie, con le figlie coi nipoti, nella casa americana, a Roxbury, in quella sull'Indre, a Sachè, insomma foto da album ricordo. Dalle foto non doveva trasparire altra intenzione che quella di dichiarare il mio amore per la sua opera e la gioia che mi dava la sua amicizia. Un omaggio totale, cercando di cogliere anche l'aspetto fisico, da patriarca un po' ironico, un po' burlone.*

*Ugo Mulas*

In questi due tavoli centrali sono presentati alcuni esiti delle relazioni di Mulas con David Smith e Alexander Calder: di entrambi, egli realizza immagini sorprendenti, molte delle quali confluite in pubblicazioni eccezionali. Il libro *Voltron* è nato proprio dal reportage critico realizzato da Mulas nel 1962 su Smith al lavoro negli spazi dell'Italsider di Voltri, e viene edito nel 1964 da The Institute of Contemporary Art della University of Pennsylvania di Philadelphia. La monografia *Calder* è pubblicata da The Viking Press di New York nel 1971, dopo otto anni di lavoro di Mulas sull'opera dell'artista americano. Nel tavolo seguente è presentata una selezione dal menabò originale da Mulas concepito per quest'ultima pubblicazione, conservato presso l'Archivio Ugo Mulas e solo in parte seguito, come testimonia anche la scelta finale della copertina, diversa dalla prima versione qui esposta.

### **BIENNALE DI VENEZIA, 1964**

*Certo che quando ho visto la mostra dei pop alla Biennale io non ho voluto perdere il colpo, ho sentito che quella era la mia occasione, o sarei stato capace di prenderla al volo o non ne avrei più avuto un'altra simile e così, facendo sacrifici, perché non dispongo di rendite particolari, sono partito per New York e qui ho incontrato anche Leo Castelli che mi ha aiutato molto dandomi fiducia, presentandomi a loro. Ecco che cosa vuol dire per me scegliere i giovani artisti anziché gli artisti già molto famosi, già molto affermati: vuol dire fotografare una cosa nel momento in cui capita, vuol dire essere testimoni di un fatto che è destinato a durare nel tempo, vuol dire approntare del materiale che un giorno sarà preziosissimo per capire sotto certi aspetti quei momenti. Penso di aver fatto queste cose con slancio... In genere non mi piace vantarmi, però credo che in questo mio lavoro sia evidente, se non altro, questo slancio, questo entusiasmo per questa cosa, questa certezza di avere sottomano un avvenimento veramente grosso.*

*Ugo Mulas*

### **NEW YORK**

*Dopo aver visto la Biennale di Venezia, ho capito che a New York stava succedendo qualcosa di molto importante. Di molto importante per i miei interessi, perché, nel frattempo, capitavano anche altre cose: partivano i primi astronauti per la luna o cose di questo genere. Mi sentivo un po' come un astronauta sulla luna a New York non conoscendo l'inglese, in una città che non ha eguali, credo, al mondo per complessità; non parlo di complessità dal punto di vista urbanistico, poiché in questo senso si impara in mezza giornata a muoversi, ma così, complessità etniche, sociali, per durezza, per bellezza e grandezza.*

*Ugo Mulas*

Uno dei capitoli più straordinari di *New York: arte e persone* è quello dedicato ad Andy Warhol e alla Factory, il suo spazio di lavoro anticonvenzionale, aperto e sperimentale. La sequenza di immagini che scorre come un film sulle pagine del menabò originale, insieme alla fotografia a colori scattata a Warhol in questo contesto, restituiscono l'unicità della situazione, percepita in tempo reale da Mulas nella sua assoluta novità: "In questo universo provvisorio gli assistenti tiravano delle serigrafie, o giravano un pezzo di film, mentre a tutto volume un giradischi ripeteva arie di opere italiane. C'era cioè la più grande deconcentrazione, la più grande mescolanza di gesti e azioni [...] Si capiva, o meglio, si sentiva che era Warhol l'anima di qualunque avvenimento, sempre con l'aria di non fare in concreto nulla; ma tutto gli girava attorno, tutto quanto capitava era il risultato preciso della sua impostazione, del suo modo di essere e di fare".

*A New York nessuno mi aveva mandato, mi ero mosso da solo, volevo capire ed essere testimone.*

*Ugo Mulas*

## GALLERIE D'ITALIA

### L'America scopre l'Italia

Nel corso del Novecento gli Stati Uniti sono andati assumendo un ruolo sempre più importante nel sostenere e indirizzare gli sviluppi dell'arte contemporanea. Numerosi autori italiani, ancor prima che New York divenisse centro dell'arte mondiale, si sono recati negli Stati Uniti, portando la loro arte a confrontarsi con la cultura americana.

Questa nuova "scoperta dell'America" non ha avuto come effetto una subordinazione dell'arte italiana a modelli provenienti dall'esterno o imposti dal mercato, ma ha contribuito, tramite l'azione di importanti musei e gallerie, alla sua affermazione sulla scena internazionale. Il confronto dei singoli artisti con la cultura americana ha permesso una ulteriore maturazione della loro forza individuale, inserita nel contesto di un linguaggio della "modernità" caratterizzato dalla sua internazionalità.

Il percorso della mostra ospitato alle Gallerie d'Italia è rivolto a sottolineare l'attenzione per l'arte italiana nel mondo americano nel secondo dopoguerra. La partenza è identificata nella mostra *Twentieth-Century Italian Art*, con la quale il Museum of Modern Art di New York nel 1949 offriva una lettura dell'arte italiana della prima metà del secolo e della sua collocazione mondiale. Le sale successive prendono in esame il rapporto degli artisti italiani con i musei, le gallerie, i collezionisti, le università e gli artisti americani, in un dialogo che rivela l'interesse per l'arte italiana negli Stati Uniti.

## SEZIONI

### 1

#### 1949, Museum of Modern Art: Twentieth-Century Italian Art

All'interno di un programma di documentazione dei temi portanti dell'arte moderna, il Museum of Modern Art di New York dedica nel 1949 una mostra all'arte italiana del Novecento, mettendo in luce i caratteri di una situazione considerata alternativa al ruolo svolto da Parigi nella prima metà del secolo. Alfred H. Barr e James T. Soby, che la firmano, rilevano il carattere originale condotto da una parte, a partire dal Futurismo, in un diretto confronto con le correnti dell'avanguardia, e dall'altra, con de Chirico e la Metafisica, a reinterpretare la tradizione. Tra gli autori che vengono maggiormente messi in evidenza vi è Giorgio Morandi. La mostra si spinge a documentare le presenze che caratterizzano l'immediato secondo dopoguerra, come quelle degli artisti riuniti nel Fronte Nuovo delle Arti, tra cui Renato Guttuso, Armando Pizzinato, Alberto Viani. Anche la scultura, attraverso l'attenzione per Marino Marini, Giacomo Manzù, Arturo Martini, ha un ruolo importante, all'interno di un progetto destinato ad avvicinare il mondo delle gallerie e del collezionismo all'arte italiana.

### 2

#### La scoperta dell'arte italiana

A seguito della mostra *Twentieth-Century Italian Art*, alcuni galleristi americani come Catherine Viviano, Curt Valentin, Allan Frumkin, rivolgono la loro attenzione agli artisti italiani: Marino Marini, Afro, Alberto Burri sono tra i primi a essere accolti come esponenti di una situazione di grande interesse. Le opere degli artisti italiani conquistano rapidamente posizioni eminenti nell'ambito del collezionismo, delle raccolte dei musei americani, sulle riviste e addirittura nel cinema. Anche altri autori come Giuseppe Capogrossi, Mirko e Luciano Minguzzi figurano in posizione di preminenza in grandi mostre museali tese a presentare in America la nuova scena artistica europea, come *Younger European Painters* al Solomon R. Guggenheim Museum nel 1953 e *The New Decade* al Museum of Modern Art nel 1955. Nel 1956 Emilio Vedova consegue a New York il prestigioso Guggenheim International Award, con l'opera presentata in questa sezione insieme a una scelta esemplificativa di opere di arte italiana esposte negli Stati Uniti negli anni Cinquanta.

### 3

#### Colloqui americani

Le occasioni espositive di artisti italiani negli Stati Uniti e l'attenzione per la nuova arte americana, coltivata anche attraverso le occasioni di conoscenza diretta in Italia e in Europa, permettono l'avvio di un dialogo con

i suoi protagonisti. Afro, Burri e Scialoja, in particolare, intrattengono rapporti con artisti come Alexander Calder, Philip Guston, Willem de Kooning, Conrad Marca-Relli, della nuova “scuola di New York”, oltre che con figure come il critico James Johnson Sweeney e altri esponenti della cultura americana, quali Joseph Pulitzer Jr., tra i principali collezionisti americani di arte italiana, e il fotografo e critico Milton Gendel, attivo a Roma. Le riviste artistiche italiane ospitano articoli sui protagonisti dell’arte americana, così come importanti testate americane, quali “Art News”, dedicano spazio agli autori italiani. Le loro stesse opere assumono un carattere nuovo e originale, grazie al colloquio che instaurano, anche in termini ideali, con il mondo culturale americano.

## 4

### **Dialoghi transatlantici**

Il dialogo fra l’arte italiana e il contesto americano non è soltanto legato a mostre temporanee o brevi viaggi di artisti italiani. Significativo è il ruolo di alcuni artisti italo-americani come Salvatore Scarpitta e Carlo Nangeroni, entrambi nati a New York da genitori italiani, cresciuti negli Stati Uniti e poi trasferitisi in Italia per compiere gli studi artistici, rispettivamente a Roma e Milano. Tali vicende biografiche restituiscono l’intreccio continuo di influenze americane e italiane, ben evidente nelle loro ricerche artistiche, qui testimoniate, ulteriormente avvalorato dalla scelta di altri protagonisti, quali Angelo Savelli e Piero Dorazio, di trasferirsi per lunghi periodi negli Stati Uniti. Qui essi intraprendono collaborazioni importanti con alcune delle maggiori università americane, come la Pennsylvania University, dove Dorazio è fra i fondatori della School of Fine Arts e dove Savelli insegna per dieci anni.

## 5

### **Lezioni americane e collezionismo**

L’infittirsi della presenza degli artisti italiani nel mondo americano è favorito dai rapporti intrecciati con le università statunitensi. Le opere di questa sezione testimoniano la fertilità di tale dialogo, attraverso il ruolo centrale di Costantino Nivola e Mirko, entrambi impegnati ad Harvard, nonché di Pietro Consagra e Piero Dorazio, i quali si confrontano attivamente con la nuova scena artistica americana, lavorando alla definizione del loro linguaggio in rapporto con le esigenze didattiche e con le occasioni che le nuove committenze offrono. Cruciale in questi scambi è poi l’attenzione del collezionismo americano, spinto da figure come Peggy Guggenheim, trasferitasi stabilmente a Venezia dal 1948, che non solo sostiene la causa dell’arte moderna attraverso la sua raccolta internazionale, punto di riferimento costante in Italia per l’aggiornamento sul panorama artistico statunitense, ma contribuisce anche a diffondere negli Stati Uniti l’opera di alcuni autori dello Spazialismo veneziano, come Tancredi e Edmondo Bacci.

## 6

### **Milano – New York**

Questa sezione presenta alcune modalità di interpretazione di una idea di spazio caratteristiche dell’arte italiana dei primi anni Sessanta, in relazione alla cultura americana: lo Spazialismo di Lucio Fontana nella sua evoluzione specifica in dialogo con l’immagine di New York, la superficie estroflessa di Enrico Castellani come alternativa alle *shaped canvases* (tele sagomate) statunitensi, le sculture di Francesco Somaini maturate nella relazione con la città americana, le forme di Arnaldo Pomodoro come alternativa ai modelli minimalisti. Fontana arriva per la prima volta negli Stati Uniti nel novembre 1961 per l’inaugurazione della sua personale nella galleria newyorkese di Martha Jackson, dove presenta una serie di dipinti dedicati all’immagine di Venezia. La vita esplosiva di New York produce in lui una forte impressione, tanto da condurlo nel 1962 all’ideazione del suo ciclo successivo, dedicato proprio a New York e costituito da lamiere verticali di metallo, tese a rendere l’esplosione dei raggi del sole sulle superfici dei grattacieli americani, in un colloquio ideale con le luminosità della città lagunare.

## 7

### **Roma – New York**

L’ambiente romano degli anni Cinquanta e Sessanta diviene progressivamente sempre più un luogo privilegiato di scambio con New York. Nel 1957 vi si trasferisce l’artista statunitense Cy Twombly, mentre il

gallerista italo-americano Leo Castelli intende aprirvi una propria sede: progetto che resterà senza seguito, ma che testimonia lo scambio culturale in atto grazie anche e soprattutto all'attività di gallerie come La Tartaruga di Plinio de Martiis, la Marlborough di Carla Panicali, l'Attico di Fabio Sargentini.

Questo asse di relazioni è sostenuto anche dalla presenza, tra 1957 e 1962, della Rome-New York Art Foundation sull'Isola Tiberina, creata su iniziativa di Frances McCann, ricca ereditiera statunitense e amica di Peggy Guggenheim, con una forte passione per la pittura e la fotografia, che si era trasferita a Roma per seguire il suo compagno, il musicista Giacinto Scelsi. Principale obiettivo ne è la diffusione dell'arte contemporanea italiana ed estera, con scambio di opere ed esposizioni soprattutto tra l'Italia e gli Stati Uniti.

## 8

### **Verso una nuova immagine**

La maturazione di una nuova consapevolezza del rapporto con le immagini del reale è un processo graduale, che si svolge tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta. La mostra *The New Realists*, alla Sidney Janis Gallery di New York nel 1962, presenta esponenti del "Nouveau Réalisme" francese ed europeo, accanto ad autori americani del New Dada e della nascente Pop Art. In quell'occasione Enrico Baj, Gianfranco Baruchello, Tano Festa, Mimmo Rotella e Mario Schifano rappresentano i nuovi caratteri di un'arte d'immagine che si fonda sulla critica ai modelli e ai mezzi della produzione e del consumo. Attraverso altri mercanti e gallerie, come Martha Jackson, Ileana Sonnabend, Codier & Ekstroem, o la galleria Odyssia (con doppia sede, a Roma e New York) questi e altri autori italiani, come Michelangelo Pistoletto, si affacciano sulla scena americana, ricevendo un'attenzione che li distingue dagli artisti pop. Alcuni, come Titina Maselli e Domenico Gnoli, trascorrono lunghi soggiorni negli Stati Uniti; altri, come Pino Pascali e Franco Angeli, rispecchiano l'attenzione per i nuovi miti della società dell'immagine.

# La “Riscoperta dell’America” nell’arte italiana del Novecento

L'itinerario che questa mostra propone si fonda su una serie di fatti, incontri e occasioni che hanno dato all'arte italiana del Novecento l'opportunità di conseguire un'attenzione e una presenza internazionale utile a collocarla in posizione preminente nell'ambito della stessa idea di modernità. L'ipotesi che si mette alla prova è che questo sia avvenuto in buona parte per il tramite di una serie di legami di diverso genere con gli Stati Uniti d'America, e in particolare con l'ambiente e la città di New York, che diventa, non solo simbolicamente, il centro della cultura artistica del Novecento, a partire dagli anni dell'immediato secondo dopoguerra. Vengono però qui considerati anche episodi precedenti, che hanno contribuito a preparare il terreno per vicende che si sono chiaramente manifestate in seguito, anche per le diverse maturazioni delle situazioni storiche attraversate dai due paesi?

Occorrerebbe, per spiegare il titolo, ricordare il ruolo avuto dai navigatori italiani nel processo che ha condotto alla “scoperta dell'America”. Quello che si compie dal 1492, con il primo viaggio di Cristoforo Colombo, al 1507, quando la *Universalis Cosmographia* del geografo tedesco Martin Waldseemüller (fig. 1) attribuisce per la prima volta il nome di “America” al continente recentemente scoperto, riprendendo la lettera che ne descrive le caratteristiche ambientali e i costumi degli abitanti, che Amerigo Vesputci aveva indirizzato a Pier Francesco de' Medici qualche anno prima. La lettera era stata presto divulgata, con il titolo di *Mundus Novus*, in diverse traduzioni<sup>3</sup>; “... e certamente se el paradiso Terestre in qualche parte della terra sia, non lontano da questi paesi esser distante eximo...”, si spinge allora a dire Amerigo Vesputi, fornendo forse materiali e argomenti a tutte le nuove “utopie” concepite in quel secolo.

In modo più prosaico, l'America manteneva un carattere simbolico di terra incognita e di luogo di possibile affermazione per i molti emigrati, anche italiani, che tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento si mossero verso quei

paesi lontani. La rapida trasformazione dell'America, nell'immaginario e nella realtà concreta, da oggetto di curiosità a centro di affermazione e di irradiazione delle correnti destinate a orientare le dinamiche economiche e culturali di buona parte dell'Occidente, è avvenuta nell'arco dei decenni centrali del Novecento, per fattori storici che riguardano l'ambito sociale ed economico, prima che culturale e artistico. Se ancora, all'interno delle rappresentazioni decorative e allegoriche scolpite dalla tensione verso la narrazione dei grandi temi storici nella pittura murale degli anni trenta, possiamo trovare una visione fantastica della “scoperta dell'America”, come quella del dipinto di Cagli della fine del decennio, nelle molteplici opere che nascono da un confronto serrato con i caratteri estetici di un'arte ormai internazionale, nella quale la cultura artistica americana ha un ruolo determinante, l'America è ormai assorbita, è divenuta parte di uno sguardo che non risponde a modelli antagonisti. Si passa, in certo senso, per questa via all'abolizione dell'altro e dell'altrove.

Volendo quindi considerare in che modo l'arte italiana abbia conquistato una posizione nell'ambito del palcoscenico internazionale, ci si trova a passare attraverso l'“America”. Non si vuole dire che vi sia una stretta ragione causale per cui questo sia accaduto, o affermare che l'arte italiana del Novecento, e in particolare del secondo dopoguerra, sia debitrice unicamente, nei suoi caratteri e nella sua sorte, da quanto avveniva negli Stati Uniti d'America e dal fascino che l'arte e la cultura americana hanno potuto esercitare. Non si tratta, cioè, di guardare all'America come modello ideale, dal quale deriva una dipendenza culturale, questione che pure è al centro di riletture e revisioni di vario genere, in cui riemergono conflitti, polemiche, indagini riguardanti le ragioni reali o supposte di un disegno coordinato al fine di generare un'egemonia culturale statunitense, che contribuisse ad avallare le posizioni assunte dagli USA nello scacchiere politico mondiale dopo il 1945<sup>4</sup>. La prospettiva nella quale ci poniamo è diversa e tiene conto in primo luogo delle ragioni individuali e delle realizzazioni artistiche, per cercare di riconoscere, attraverso le motivazioni e le modalità di rapporti nati da specifiche occasioni di incontro e di confronto, i caratteri di un processo spontaneamente cresciuto, per effetto di spinte in diverse direzioni, attraverso il quale l'arte italiana ha espresso le sue qualità sul palcoscenico che è progressivamente divenuto il più accreditato a livello mondiale. In particolare, interessa sondare le forme di relazione instaurate dai singoli protagonisti di una lunga stagione dell'arte italiana che derivano dalle occasioni di scambio e dal rapporto diretto con artisti e luoghi, a seguito di viaggi, soggiorni, partecipazioni a mostre o anche solo attraverso la fantasia e le proiezioni di un mondo “altro”.

Riprendendo quanto ha sostenuto Adachia Zevi, nell'intitolare un capitolo del suo volume sull'arte italiana del secondo dopoguerra, specificamente dedicato alla Pop Art e alle sue relazioni con gli artisti del nostro paese dei primi anni sessanta, soprattutto in ambito romano, con la formula

"Roma, New York: nessuna subalterità"<sup>1</sup>, la riflessione di partenza di questo percorso riguarda la definizione della peculiarità e dell'originalità dell'arte italiana in una fase cruciale per la definizione dei valori estetici della modernità, tra gli anni trenta e sessanta, appunto. Riprendere in esame, cioè, quest'arco temporale senza ridurre le cose a una semplicistica accettazione del successo della Pop Art come prova della fine di una relazione paritaria, secondo una storiografia per lungo tempo predominante, dal punto di vista italiano ed europeo. Puntosto, anche a proposito degli episodi riguardanti i primi anni sessanta, verificare se sia possibile, attraverso la cartina di tornasole dell'incontro con la realtà e la cultura americana, individuare gli apporti originali che una vicenda plurale, come quella dell'arte italiana dei decenni presi in esame, può avere espresso, in una definizione necessariamente internazionale della "modernità" o dell'"arte moderna".

Il confronto è con un mondo e un modo di pensare che contribuisce a delineare il volto dell'arte italiana di un periodo cruciale. Come spesso avviene, viaggiare è un modo per andare alla ricerca di se stessi, che passa attraverso lo specchio dell'altro.

Il punto di partenza sono proprio i viaggi, i soggiorni, quelle occasioni in cui, dapprima attraverso vere e proprie avventure e in seguito all'interno di un sistema di relazioni che si va apparentemente semplificando, almeno per quanto riguarda le possibilità concrete di spostamento e di relazione, anche con un maggiore scambio di materiali, singoli autori si sono mossi verso l'altra parte dell'Oceano. Tali viaggi erano un modo di voltare le spalle a un paese che si era tardivamente orientato al dialogo con la modernità, da una parte mettendo in moto un conflitto con l'idea portante, di tradizione e memoria del passato, che da sempre pareva caratterizzarlo – secondo il proclama marinettiano "Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie..." –, dall'altra riportando quella memoria nel presente, secondo gli accenti restaurativi del Novecento e di varie esperienze individuali dell'arte fra le due guerre, più e oltre che nelle mitografie che il regime fascista surrettivamente proponeva come modelli di una nuova era, per approdare invece in un'altrove che desse nuova concretezza ai sogni e alle fantasie di un "mondo nuovo". Quell'altrove che costituisce per alcuni un territorio di affermazione in un ambito diverso dalle campagnistiche contrapposizioni di partito o il riconoscimento di uno spazio di libertà maggiore, dove le categorie e le appartenenze sono meno definite e i tratti dell'individualità sono tenuti in maggiore considerazione, secondo una diversa concezione dei legami tra arte e politica. Fuori infatti dalle distinzioni di correnti e tendenze, alle quali siamo stati abituati dalle dinamiche delle avanguardie storiche – e che hanno condizionato a lungo l'arte del secondo dopoguerra in prospettiva italiana – dobbiamo intendere i punti di affermazione di un

insieme di singolarità che rientrano in un concetto comune, quello della nuova definizione di "modernità" che si avvale dei modelli del formalismo, e perciò di una valutazione delle opere nel loro aspetto immediato, visivo, anziché cercarne i risvolti simbolici e metaforici, o i loro legami con la storia dell'arte, che pure non possono essere eliminati. Oltre a questa, assume i caratteri di una "internazionalità" dove i singoli artisti sono accolti non tanto in relazione alle loro affermazioni teoriche e agli ambiti di appartenenza, ma per la loro singolare qualità espressiva, in una prospettiva aperta ai diversi confronti possibili.

Una città come New York, e un ambiente vivo, dinamico, in cui il confluire di diverse possibilità ed energie generava, particolarmente nel secondo dopoguerra, quel carattere di vitalità proiettiva in cui alcuni dei migliori aspetti di una cultura libera – nell'ambito letterario, con l'affermarsi di scrittori orientati a esplorare nuove forme narrative e poetiche: in quello musicale, con il jazz di tipo "bebop" e in seguito "cool" e "free", e in quello visivo, con l'espressionismo astratto e poi con il new dada – non potevano non essere terreno di crescita e di confronto.

Occorre, ancora, precisare che l'intenzione non è stata quella di una comparazione di dare e avere, nel senso che non si è inteso presentare in un confronto alla pari l'arte italiana e quella americana, come fu nelle straordinarie mostre che il Centre Pompidou storicamente ha dedicato ai rapporti tra Parigi e Mosca, tra Parigi e New

York, tra Parigi e Berlino ecc., modello che pure sarebbe interessante poter realizzare secondo questo binario tra Roma e New York<sup>2</sup>, ma verificare, attraverso una serie di affondi e in un percorso continuativo, il carattere delle relazioni dell'arte italiana con l'ambiente americano, individuando un possibile filo conduttore da riconoscere nel modo in cui, attraverso i contatti diretti, numerosi protagonisti dell'arte italiana del Novecento hanno ricevuto importanti impulsi dall'incontro con l'America e hanno ottenuto in quel contesto la possibilità di affermare la propria specificità.

**Una storia plurale** Questa mostra racconta tante storie, come sono infinite le vicende individuali che vanno a formare un contesto di relazioni. Le storie di chi pensa di trovare la propria casa in un mondo nuovo, di chi si mette in viaggio per conoscere, di chi aspira a modelli differenti e più liberi di quelli che si trova accanto, di chi analizza e critica un'esperienza inevitabile per partecipare a pieno titolo della propria epoca.

Ci sono tante "Americhe", quanti ne sono gli interpreti.

L'America che vede un emigrato lucano, per esempio, rapidamente conquistato dalla potenza dei modelli di assoluta modernità colti nella città di New York. E che cercherà di interpretare in un'immagine di sintesi fra le innovative forme dell'arte e le novità della tecnologia meccanica: "Così l'oggetto nel quale potevo riversare tutta la conoscenza che sgorgava dalla mia esperienza presente: il PONTE DI BROOKLYN. Per anni avevo atteso la gioia di essere in grado di balzare su questo soggetto, perché il PONTE DI BROOKLYN era diventato un'ossessione sempre crescente (per me) da quando ero arrivato in America. Visto per la prima volta, come una fatale Apparenza metallica sotto un cielo metallico, senza proporzioni con l'agilità alata della sua arcata, gettata per congiungere i MONDI, sostenuto dalle massicce torri scure che dominano la confusione dei grattacieli che vanno sorgendo attorno con la loro maestà gotica conclusa dalla purezza dei loro archi, i cavi che, come messaggi divini dall'alto, trasmessi alle spirali in vibrazione, tagliano e dividono in innumerevoli spazi musicali la nuda immensità del cielo, mi ha colpito come l'altare capace di contenere tutti gli sforzi della nuova civiltà dell'AMERICA – eloquente punto di incontro di tutte le forze che sorgono in una superba affermazione dei loro poteri, in un'APOTEOSI..." (fig. 2). Un artista, Joseph Stella, che ha contribuito a un dialogo con modernità stilistiche importate dall'Italia, per il suo legame con il futurismo, innestato sull'impianto tematico di una modernità vissuta nel panorama urbano statunitense.

O l'America parallelamente incontrata da uno dei futuri protagonisti della cultura imprenditoriale, Adriano Olivetti, che nel suo viaggio negli Stati Uniti del 1925-26, osserverà le città americane con la curiosità dell'europeo attento agli stereotipi della vita americana, interessato però a valutare criticamente i pregi e i difetti del Taylorismo



<sup>1</sup>, Martin Waldseemüller, **Universalia Cosmographica**, 1507



e del fordismo, come elementi incipienti della strutturazione industriale. Da tale confronto emergono poi alcuni dei caratteri su cui si baserà una moderna impresa che farà dei rapporti con gli Stati Uniti un elemento imprescindibile del proprio successo e della propria qualificazione mondiale<sup>3</sup>.

Generalizzando, quell'America che si cominciava a conoscere più profondamente nel rappresentarne gli aspetti più evidenti e sorprendenti: le altezze dei grattacieli, la meccanizzazione della vita e nello stesso tempo l'aspirazione alle vastità degli spazi, all'energia derivata dalla frequentazione dello stato selvaggio di una natura di recente "conquistata"<sup>4</sup>. L'America che si avvicina attraverso l'interesse crescente del mondo letterario e culturale italiano, nel corso degli anni trenta e quaranta, per la letteratura di quel paese, le sue figure rappresentative, i suoi elementi di novità e di proposta. Temi che riverberano, appunto, anche negli stereotipi della conoscenza mediata dai rotocalchi e dai cinegiornali dell'immediato secondo dopoguerra, dove l'ideale americano introduce un'immagine e una possibilità di benessere, di libertà e di modernità. Quella stessa America che, nell'arco di alcuni anni, verrà accusata di manovrare le pedine della politica europea e italiana; che resterà modello contraddittorio di forme di cultura libertaria e di una concezione imperialista del suo ruolo nel mondo, secondo le immagini e le parole che contraddistinguono l'attrazione e la repulsione del mondo culturale degli anni sessanta verso un sistema dove convivono "democraticamente" la battaglia per i diritti civili e l'impegno diretto nella guerra del Vietnam.

Casualmente, ma forse non troppo, i termini cronologici del percorso di questa mostra attraversano a loro modo questa lunga fase storica appoggiandosi a date di valore simbolico universale. Da una parte, la fine degli anni venti, periodo che chiude un'età felice, con l'avvio della grande depressione, seguita agli effetti del "giocetti nero" di Wall Street, coincide, per questa storia, con quello in cui un artista italiano, futurista di primo piano, Fortunato Depero, effettua un lungo soggiorno negli Stati Uniti (vi giunge nell'autunno del 1928 e vi si ferma circa due anni), diventando simbolicamente il punto di partenza di un incontro per così dire "dall'interno" con la realtà americana. Dall'altra il 1967-68, biennio di particolare intensità per i cambiamenti sociali innanzitutto, con le contestazioni nelle università e nel mondo giovanile, nel segno di una comune partecipazione diretta ai temi politici, in Europa come negli Stati Uniti; è anche momento cruciale della storia dell'arte recente, che nel percorso qui proposto si riflette nella pubblicazione della raccolta documentaria e interpretativa degli incontri compiuti da Ugo Mulas negli studi degli artisti americani<sup>5</sup>, divenuti i maggior punti di riferimento di un mondo artistico proiettato in una connessione sempre maggiore con quello della comunicazione mediatica.

In quel momento cade anche la realizzazione di alcune mostre, tra le quali una doppia rassegna dedicata alla recente arte italiana al Jewish Museum of Art di New York<sup>6</sup>. Questa sovrapposizione di esperienze può costituire



**2. Joseph Stella, *The Brooklyn Bridge***, Variation on an Old Theme, 1928, Whitney Museum of American Art, New York.

**3. La circolazione futura e i grattacioli a Nuova York**, L'illustrazione italiana, 30 agosto 1913 (immagine ripresa da The Scientific American).

un possibile termine di confronto per verificare come una generazione dell'arte italiana fosse ormai acquisita nella sua componente di modernità "storicitizzata", rispetto a una insorgente nuova area espressiva e di ricerca, che si colloca subito in una prospettiva internazionale<sup>7</sup>.

**Il futurismo e l'America** Uno dei temi ancora oggi di rilevante importanza per comprendere il grado di relazione fra la cultura artistica italiana del Novecento e il mondo statunitense è quello della ricezione del futurismo oltreoceano. Al di là delle possibili affinità fra il modello di una civiltà che appare rappresentare l'avvento di una nuova era e i proclami futuristi, occorre ricordare come il futurismo avesse in certo senso perduto nel 1913 l'occasione di affermarsi negli Stati Uniti accanto alle avanguardie parigine che fecero scalpore nell'Armory Show organizzato a New York dall'Association of American Painters and Sculptors, cercando di recuperare il terreno perduto due anni dopo alla Panama Pacific International Exhibition di San Francisco, grande manifestazione realizzata per celebrare allo stesso tempo la nascita della città copia pochi anni prima da un catastrofico terremoto e l'apertura del canale di Panama, che metteva in relazione l'Atlantico con il Pacifico. Tra le due esposizioni intercorrono diversi fatti, a cominciare dallo scoppio della prima guerra mondiale, che distrae i componenti del gruppo futurista dalla possibilità di seguire da vicino la manifestazione, come avevano potuto fare per le mostre che fra il 1912 e il 1914 avevano permesso di diffondere in varie città europee il futurismo. Invitando a San Francisco le opere che erano state esposte nella mostra organizzata a Londra nell'aprile 1914 – a esclusione di quelle di Ardengo Soffici, che si era aggregato dal 1913 ai cinque firmatari del manifesto della pittura futurista – il movimento italiano figurava in quell'occasione come unico gruppo dell'avanguardia europea<sup>8</sup>. L'esposizione non ebbe i risultati sperati, per quanto riguarda il successo e la vendita delle opere, ma contribuì comunque a portare ulteriore attenzione al futurismo, le cui posizioni erano già conosciute negli Stati Uniti. Tra gli interventi sollecitati da quell'esposizione figura per esempio un saggio di Christian Brinton, nel quale questi porta attenzione ai futuristi e sottolinea la differenza del gruppo italiano rispetto al cubismo<sup>9</sup>, lo stesso Brinton presentava la mostra di Depero nel gennaio 1929 alla Guarano Gallery of Contemporary Italian Art, nel segno di una continuità di interesse per il futurismo italiano, cresciuta nel corso degli anni.

Di fondo, il movimento coltivava una naturale attrazione per l'"americanità", che poteva riflettersi nel culto del futuro, nel mito della velocità, nella proiezione di un mondo urbano in crescita, da svilupparsi nelle strutture verticali e coordinate all'ambiente rinnovato che Antonio Sant'Elia aveva concepito nelle sue tavole della *Città Nuova*, poi divenuta *Città Futurista*, tra le cui fonti può essere indicata la suggestiva rappresentazione della città americana del futuro pubblicata in copertina sul "Scientific American" del 26 luglio 1913 e immediatamente ripresa da "L'illustrazione Italiana"<sup>10</sup> (cfr. fig. 4). Si tratta di una rappresentazione di un futuro immaginato, come appariva in riviste e volumi illustrati americani d'inizio secolo, utili a ricostruire, a distanza di tempo, un modo di concepire una visione fantastica del futuro, che in vario modo può influenzare la sensibilità d'inizio Novecento, all'interno di una rilettura storica e antropologica del modo in cui il futuro è stato al centro delle attenzioni dell'uomo in epoche trascorse<sup>11</sup>.

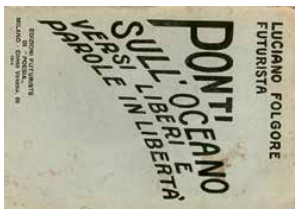
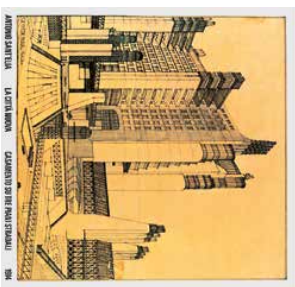
Simbolicamente, il volume di Luciano Folgore, *Ponti sull'Oceano*, la cui copertina è graficamente impostata proprio da Antonio Sant'Elia (fig. 4), può essere considerato un altro segnale di possibile attenzione da parte del futurismo d'anteguerra per il mondo americano.

Fino al soggiorno oltreoceano di Fortunato Depero, però, questi segnali rimangono astrazioni, che trovano applicazione in un certo senso nel modo in cui alcuni artisti americani, come lo stesso Joseph Stella o Max Weber, modificano la loro rappresentazione dei soggetti urbani sulla falsariga delle affermazioni del futurismo italiano. L'incontro di Depero con il mondo americano, al centro di approfondimenti specifici in questo catalogo,

segna in questo senso la traduzione concreta di un'attazione che passa al vaglio dell'esperienza diretta l'immagine di un mondo idealizzato, visto come magnifico e terribile, affascinante e desolante, fonte di ispirazione, più che scena di affermazione. Bisogna in seguito arrivare a tempi molto recenti, con la mostra dedicata al futurismo nella sua cronologia allargata dal 1909 al 1944, anno della morte di Marinetti, ospitata dal Guggenheim Museum di New York nel 2014<sup>49</sup>, per vedere Depero e le opere create dal futurismo fra le due guerre ricondotte al centro dell'attenzione del mondo dell'arte americano, a partire dagli assunti contenuti nel manifesto di Balà e Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo*, del 1915.

In precedenza, il successo che il futurismo ha progressivamente avuto presso i musei e il collezionismo americano, ha il punto di svolta nella grande mostra dedicata all'arte italiana dal Museum of Modern Art di New York nel 1949, dove esso era ampiamente rappresentato, con opere già accolte in collezioni e musei americani o provenienti da collezioni italiane. Da quel momento la presenza delle opere centrali della prima fase del futurismo nei musei americani andrà incrementandosi ulteriormente, cosa che contribuisce a porre il futurismo tra le situazioni che vengono riconosciute come fondanti per l'arte del XX secolo, liberando il movimento di Marinetti dal fardello pregiudiziale delle sue relazioni con il fascismo, che pesarono su di esso maggiormente nella cultura italiana del secondo dopoguerra.

**Documenti di viaggio** Non era solo il futurismo a rappresentare l'arte italiana del Novecento negli Stati Uniti prima del 1949. L'attività svolta da alcuni organizzatori di mostre, che per iniziativa personale o in quanto incaricati dalle istituzioni culturali italiane hanno operato al fine di "esportare" l'immagine dell'arte italiana, con manovre che si configuravano in disegni e strategie politiche di valore complessivo o di carattere individuale, aveva prodotto diverse occasioni di incontro fra l'arte italiana degli anni Trenta e il mondo statunitense<sup>50</sup>. La questione riguarda per esempio la posizione di de Chirico, non solo nello scacchiere americano, come essa si delinea attraverso i documenti progressivamente emersi in relazione al suo soggiorno negli Stati Uniti, fra 1936 e 1938, momento topico per l'arte italiana della prima metà del secolo, ma anche nei confronti della sua acquisizione tra i protagonisti della nascita dell'arte moderna. Nel disegno schematicamente tracciato da Alfred Barr, per la copertina della mostra *Cubism and Abstract Art* del marzo-aprile 1936, diretto a visualizzare l'albero genealogico della modernità, de Chirico non compare, sue opere del periodo metafisico parigino sono invece incluse nella successiva *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (dicembre 1936), secondo una lettura non accettata dall'artista, per la dipendenza logica che andava ad attribuire alla sua opera nei confronti del Surrealismo<sup>51</sup>. Questa declinazione del ruolo della pittura di de Chirico sarà al centro del confronto con un'immagine dell'arte metafisica ancorata in un contatto con una tra-



4. Antonio Sant'Elia, *Casa comunicante con ascensore e ponte esterno*, *Domus* e *matita colorata su carta*, Torino, Museo Chirico.

5. Luciano Folgore, *Ponti sull'Oceano. Versi liberi e parole in libertà*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1914 (immedesimazione grafica della copertina di A. Sant'Elia).

dizione ineludibile, per quanto interrogante, che è parte dialettica di un'idea di "modernità" non solo progressiva, secondo i precetti dell'avanguardia. Può costituire il nodo centrale di una lettura problematica della "modernità" proprio il confronto e anzi la convivenza fra "vecchio" e "nuovo", che riverbera in molte opere di de Chirico, e che possiamo constatare anche in due dipinti emblematici, del fratello di de Chirico, Alberto Savinio, e di un autore che proviene dall'ambito futurista e si avvicina a de Chirico, Vinicio Paladini, qui esposti.

Tale prospettiva concerne la comprensione di altri protagonisti dell'arte italiana fra le due guerre e la definizione della loro partecipazione al concetto di modernità. Tra questi, una posizione complessa riveste Corrado Cagli, l'artista italiano che maggiormente si è inserito in quegli anni nel clima culturale americano, dove si è trasferito dal 1938, per sfuggire alle leggi razziali, e dove matura importanti interessi per le ricerche in campo matematico e fisico e i loro risvolti nell'arte astratta, filtrati attraverso la frequentazione di poeti come Charles Olson. Cagli è un tramite tra Roma e New York, sia per il suo ruolo di consulente del direttore della Galleria della Cometa, lo scrittore e poeta Libero De Libero, nelle scelte della galleria stessa, che alla fine degli anni trenta avvia una attività di breve durata a New York tesa alla diffusione dell'arte italiana negli Stati Uniti, sia all'interno del nuovo, e per certi versi conflittuale, rapporto con la situazione romana dell'immediato secondo dopoguerra, che lo spinge a divenire un possibile ponte fra tendenze apparentemente incommunicabili, quali quelle derivate dalla metafisica dechirichiana e quelle del postcubismo nel quale confluiranno le posizioni stilistiche riconoscibili nell'ambito del Fronte Nuovo delle Arti, a cominciare da Renato Guttuso.

Come osservano nella nota introduttiva alla mostra del 1949 i due curatori, Alfred H. Barr, jr. e James T. Soby, partendo da una semplificazione che non è da intendersi come riduttiva, ma come tentativo di fornire delle linee di lettura immediate, "l'arte italiana del Ventesimo secolo – o meglio della prima metà del Ventesimo secolo, in relazione al momento in cui quelle note vengono scritte, n.d.r. – ha prodotto due movimenti che hanno fornito contributi vitali alla corrente principale dell'arte internazionale della nostra epoca: il Futurismo e la "scuola metafisica"<sup>52</sup>. Questa dialettica, tesa a dimostrare la necessità di superare lo stereotipo per cui, in ambito internazionale, si guardava all'Italia per il suo passato più che per il suo presente, vale a individuare alcune chiavi all'interno delle quali Barr e Soby legano la partecipazione dell'arte italiana più recente a un confronto internazionale che costituisce una possibile alternativa alla centralità di Parigi. Nel loro disegno l'attenzione per le posizioni esposte dai protagonisti dell'arte del secondo dopoguerra si inserisce in una nuova condizione politica, in cui l'immagine dell'Italia appare liberata dai limiti imposti dall'"isolazionismo fascista"<sup>53</sup>. Che quella mostra potesse costituire un ulteriore segnale di una fase di ridefinizione dei rapporti tra gli Stati Uniti e gli alleati europei, in relazione agli accordi del piano Marshall e a seguito delle scelte compiute fra 1948 e 1949 in Italia (con le elezioni che videro prevalere la Democrazia Cristiana e la successiva adesione alla NATO) è indubbio, anche solo come coincidenza di episodi appartenenti a sfere diverse, ma non prive di interferenze. La mostra del MoMA del 1949 ebbe perciò il merito – come si usa dire oggi – di "sdoganare" il futurismo in una chiave internazionale e di tracciare una possibile panoramica dell'arte italiana della prima metà del secolo, nella quale emergono tre momenti originari, costituiti appunto dal futurismo, dalla metafisica e dalla singolare figura di Amedeo Modigliani, al quale venne dedicato uno spazio a sé, prima di delinearne una mappa delle presenze caratterizzanti cresciute fra le due guerre e più attuali, che dalla "scuola romana" conducevano al Fronte Nuovo delle Arti e all'attenzione per la nuova scultura che da Martini, Marini e Manzù giungeva alle proposte di Fazzini, Greco, Fontana, Mascarenini e Viani.

L'insistenza sul ruolo di questa mostra, anche rispetto ad altre presenze dell'arte italiana in importanti occasioni espositive negli Stati Uniti negli anni trenta, che vanno a culminare nel 1939 nella partecipazione alla *Golden Gate International Exposition* di San Francisco e alla *New York World's Fair*, vale a testimoniare come il tema di un'arte italiana che viene presa in esame come entità specifica – è la prima volta<sup>54</sup> che il MoMA dedica un'espo-

sizione di grande rilievo non a una tendenza o a un autore, ma alla produzione contemporanea di un paese - valga a individuare la necessità di una precisazione del ruolo dell'arte italiana nel contesto della "modernità".

XX *Century Italian Art* può essere perciò considerata uno spartiacque fra le situazioni coltivate negli anni precedenti la seconda guerra mondiale, di cui sono protagonisti alcuni autori che si muovono alla ricerca di una sponda per una acquisizione del loro linguaggio in un contesto che va assunto un ruolo di punta a livello mondiale, e il successivo dialogo fra Italia e USA mediato non tanto dalle istituzioni o da contatti occasionali, ma dalla diretta partecipazione di molti dei maggiori artisti al definirsi di un nuovo contesto internazionale.

I galleristi americani che rivolgono la loro attenzione agli artisti italiani, da Catherine Viviano, che svolgerà, dal 1950, un programma specificamente rivolto a valorizzare l'arte italiana contemporanea, a Curt Valentin, che dedica una prima personale a Marino Marini nel 1950 e continuerà a occuparsi dello scultore toscano, ad Allan Frunkin, che ospiterà le prime mostre americane di Alberto Burri alla Stable Gallery di Eleanor Ward, e ancora la Rose Fried Gallery (Dorazio, 1954), la World House Gallery (Pietro Consagra, 1958), fino al più esteso interesse di altre gallerie di New York nei primi anni sessanta (Martha Jackson, Marlborough Gallery, Sidney Janis ecc.) permettono agli artisti italiani di entrare nel circuito dell'arte mondiale di prima grandezza, non solo in relazione al genere di mercato al quale essi possono così accedere, ma in ragione della più diretta possibilità di essere accolti nei musei americani e nelle mostre di maggior prestigio. Questo avviene sullo sfondo della trasformazione del ruolo stesso del gallerista, particolarmente in un ambito come quello americano, dove alcuni luoghi espositivi appaiono sempre più come le vetrine adatte per entrare in relazione con un sistema allargato, che va presto a scavalcare le suddivisioni per scuole e tendenze. Peggy Guggenheim sarà per certi versi un'apripista in questa direzione, continuando a essere, anche dopo il trasferimento a Venezia, un importante punto di riferimento per i critici e i direttori di musei americani in transito per l'Italia. La sua raccolta, vista inizialmente con sospetto, in un territorio complessivamente poco preparato, permetterà di far conoscere Pollock e la nuova arte americana in Italia e in Europa, ma anche di riandare i fili con le esperienze delle avanguardie storiche, presentate al massimo grado nella sua collezione. Peggy seguirà però anche la giovane arte italiana, facendosi sostenitrice di alcuni artisti; segretamente è il caso di Tancredi e Bacci, che sosterrà facendo entrare loro dipinti in alcuni musei americani e proponendoli a galleristi e critici americani.

Si accorgono presto dell'importanza di tale nuova prospettiva artisti come Afro e Burri, che tendono a porsi al di fuori delle aggregazioni determinanti fino ai primi anni cinquanta, almeno in Europa, volte a qualificare un modo di schierarsi che si fonda su posizioni ideologiche o programmatiche, spesso pretestuose, per coltivare piuttosto una loro nuova e originale sintesi fra le ragioni del comporre, vale a dire del costruire e del ritrovare una logica interna all'opera, e quelle dell'invenzione, attraverso modi di "fare pittura" con gli strumenti e i modi di una nuova sensibilità. Probabilmente in questo nodo, che scavalca le astrazioni, i ritorni al cubismo, ma anche le liriche esibizioni di un "informel" giocato sulle corde dello stile, più che sulle ragioni dell'individualità e della definizione di un modo espressivo originale, sta la possibilità di guardare oltre i limiti del proprio giardino e collocarsi in una visione allargata da protagonisti<sup>24</sup>. Presto orientato a una via di assoluta originalità, nelle sue esigenze costitutive e operative, Burri avrà dall'incontro con l'America possibilità di un'importante affermazione, che oggi è ulteriormente riconosciuta<sup>25</sup>, per quanto riguarda Afro, si può dire che la diretta frequentazione con il mondo americano, nei viaggi da lui compiuti negli anni cinquanta, sia decisiva per fargli effettuare quel salto attraverso il quale non solo per ragioni di immediato successo la sua opera viene acquisita come una delle più adeguate a rappresentare l'immagine dell'arte italiana contemporanea negli Stati Uniti, urendo la sensibilità pittorica con la nuova libertà formale da lui maturata nel corso del decennio<sup>26</sup>.

In modo diverso era andato reagendo alla sua precedente connotazione in una pittura tonale, affine alla metafisica e con soggetti metaforici, Giuseppe Capogrossi, che in breve, ad apertura del sesto decennio, si va

affermando a livello internazionale attraverso l'individuazione di uno stilema nel quale concentrare le possibilità della creazione al di fuori dei territori di astrazione, figurazione, arte concreta o informale. Le sue "Superfici" aperte e continue, prive di una centralità, ottengono attenzione alla Biennale di Venezia e lo portano presto sul palcoscenico americano<sup>27</sup>, dove opere sue, insieme a quelle di Afro e di Burri, oltre che, sul piano della scultura, di Mirko e di Minguzzi, figurano in un'altra mostra centrale per il definirsi dei rapporti tra Europa e Stati Uniti, vale a dire *The New Decade*, realizzata dal Museum of Modern Art di New York nel 1955<sup>28</sup>.

Anche qui l'arte italiana, scelta attraverso alcune figure individualmente riconosciute, viene presentata a tutto diritto come concorrente delle situazioni francesi, inglesi e tedesche. E lo dimostreranno anche quegli autori come Morlotti, Brilli, Santomaso o Vedova, che pur muovendosi in dialogo con l'*informel* europeo, ne faranno scaturire altre ipotesi, dove per esempio la forza e l'originalità di Vedova andrà a imporsi come ipotesi di un'arte di assoluta energia, anche e proprio al confronto con le posizioni di artisti americani cui parrebbe maggiormente accostabile.

Quello di collocarsi in una dimensione sovranazionale e di uscire dalle polemiche locali non è un compito e una prospettiva semplice, né di chiara e immediata annunciazione, ma che si costruisce nel suo farsi, attraverso la realizzazione di opere che siano autonome rispetto ai modelli adusi e nascano dalle loro ragioni interne, e attraverso le occasioni per porle in dialogo con i contesti in cui possono essere valorizzate e comprese. Questione di posizione, di punti di osservazione, ma anche di ricerca degli interlocutori che diano possibilità di crescita, che siano capaci di spingere a osare verso altre aperture di orizzonte. Quegli interlocutori che Toti Scialoja ha più di altri in Italia individuato con acuta sensibilità nella generazione degli artisti americani degli anni quaranta-cinquanta, per i quali prova un'ammirazione non esente da critiche, misurata sul piano della ricerca di una comprensione profonda delle motivazioni poetiche ed esistenziali, nel suo riflettere problematico. Illuminanti in questo senso le note del suo *Giornale di pittura*, che conosciamo ancora nella selezione pubblicata nel 1991. Una tra le molte: "La pittura 'americana' mi ha insegnato ad essere libero, sperimentale con me stesso come nessuna altra pittura. Libero, crudelmente sincero ed umile con me stesso, non magico, non faustiano, non deprimente. È diventata un dato della mia coscienza di artista e di uomo: credo che contenga una carica di futuro, di verità nel tempo più di ogni altra. Una pittura che annuncia gli uomini di domani, la società di domani: quella di oggi, cioè, che sta lentamente prendendo (o perdendo?) coscienza di se stessa"<sup>29</sup>.

Vale a individuare interlocutori, all'interno di una rilettura critica degli stessi principi del modernismo, il confronto diretto con il mondo dell'accademia, di un'accademia aperta alla sperimentazione, secondo una linea che in Europa dopo la chiusura del Bauhaus era rimasta interrotta. Quella sperimentazione che nasce dal fare, dai problemi concreti, da vedere con gli occhi nuovi e aggiornati di chi opera con le forme e con le loro ragioni, di chi non si limita a muoversi sulle tipologie codificate di astrazione, ma ricerca la forma nel suo generarsi. Come accade nella complessa sperimentazione che affronta Piero Dorazio lungo gli anni cinquanta, attraverso la frequentazione di un mondo americano in cui esponenti di un certo surrealismo, come Roberto Sebastián Matta o Joseph Cornell, o di una tradizione del moderno aperta alle aspirazioni alla rottura del linguaggio chiuso dell'astrazione geometrica, come l'architetto Friedrich Kiesler<sup>30</sup>, lo porteranno a misurarsi con i modelli critici del "formalismo" greenbergiano, l'"all-over painting" o la pittura "autoevidente", che va a coincidere con lo spazio della superficie, una pittura che diventa trama e forma allo stesso tempo. Mentre Dorazio conduce tali riflessioni attraverso la frequentazione della Harvard University, all'inizio degli anni cinquanta, e in seguito della Pennsylvania State University, dove nel 1960 è incaricato di organizzare il dipartimento di belle arti, nel quale si troverà a operare accanto all'italoamericano Angelo Savelli, il laboratorio di "design" di Harvard, avviato nei primi anni cinquanta da Costantino Nivola, che vi porta l'esperienza coltivata nella sua attività per Olivetti e altre

importanti committenze statunitensi, passato poi a Mirko e per un anno, nel 1968, a Bruno Munari, costituisce un'altra importante palestra di confronto, come viene approfondito più avanti in questo catalogo<sup>31</sup>.

Per loro e per altri, come Arnaldo Pomodoro o Pietro Consagra, il dialogo con la cultura americana rappresenta in quel periodo una graduale e ulteriore forma di emancipazione dalle maniere e dalle ricerche che pure si sono consolidate sulla tradizione moderna dell'arte europea. Presto Arnaldo Pomodoro troverà riscontri importanti nell'ambiente artistico statunitense, e questo gli permetterà di inserirsi in un contesto in cui la sua scultura viene valorizzata nel dialogo con gli spazi e i linguaggi della cultura americana, culminante in una importante mostra a New York nel 1965 (Marbrough Gallery) e in alcune presenze in istituzioni accademiche come "artists in residence". Il suo *Cubo* dei primi anni sessanta costituisce, in certo senso, una lettura critica dei rigorosi principi formali dell'astrazione. Una particolare attenzione dall'America viene rivolta anche alle modalità in cui la scultura italiana propone diverse soluzioni al problema della definizione del linguaggio plastico nella modernità, come nella singolare proposta di scultura "frontale" avanzata da Pietro Consagra, apprezzata dal collezionismo americano fin dalle opere esposte nella sala personale dell'artista alla Biennale di Venezia del 1956, dove molti suoi "Colloqui" trovano acquirenti presso musei e collezioni statunitensi, avviando un dialogo che proseguirà proficuamente negli anni sessanta, quando Consagra proverà medie soluzioni nella realizzazione di "Terri colorati" che rispondono a suo modo alle caratteristiche della scultura new dada e pop. Il grande *Ferro trasparente bianco* II, esposto nel 1967 a New York (Marbrough Gallery), ne è una delle prove più originali<sup>32</sup>.

L'interesse dedicato dalle gallerie e dai musei americani all'arte italiana nel corso degli anni cinquanta è quindi un fenomeno crescente, che vede aprirsi molteplici spazi di convergenza, testimoniati dai viaggi sempre più frequenti, dalle pubblicazioni nelle riviste specializzate, dagli scambi diretti. Artisti come Alexander Calder, Willem de Kooning, Philip Guston, Mark Rothko, Conrad Marca-Relli, Cy Twombly, Robert Rauschenberg, David Smith, vengono a più riprese in Italia, attratti da una situazione favorevole, interessata, da contatti con artisti e galleristi, il cui paricentro è principalmente romano. La nascita nel 1957 di una associazione denominata appunto Rome-New York Art Foundation – alla quale è dedicato un approfondimento in catalogo – il cui compito è di valorizzare questa duplice direzione di interessi, vale a dimostrare il carattere compiutamente "trans-nazionale" o "internazionale", che una situazione dell'arte mondiale sembra acquisire e nella quale questa rotta diventa una delle direzioni portanti.

**Cos'è "moderno"?** Le fitte tracce di un dialogo, che tende a divenire fluido, continuo, tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta, sono state più volte ripercorse, negli ultimi decenni, dalla storiografia critica<sup>33</sup>. Un tema specificamente teorico, che può essere posto a conclusione di questo testo introduttivo – o meglio ad



26

27

apertura di questo percorso visivo – è quello della definizione di una situazione che nel giro di cinque-sei anni va assumendo prospettive autonome rispetto al genere di arte che si è andata configurando nei primi anni del dopoguerra. L'individualismo come che ha qualificato l'arte dell'espressionismo astratto americano e dei protagonisti della "scuola di New York" può avere una corrispondenza con gli sviluppi dell'arte italiana, all'uscita dalle posizioni affermate nei gruppi emersi tra gli anni quaranta e cinquanta e dal clima diffuso dell'informale? E in che modo dirigere il forte riemergere dell'irrazionale in una ricerca artistica, che sembra porsi al di fuori delle regole canoniche di una "modernità" orientata al progetto, alla costruzione di visioni ordinate e oggettive?

L'arte è sempre esercizio individuale, anche se compiuto in relazione al contesto in cui prende forma.

Indubbiamente l'esercizio di libertà prodotto dalla frequentazione di un mondo internazionale conosciuto attraverso i viaggi, ma anche mediante le occasioni di confronto domestico, con le esposizioni, le comunicazioni personali, la documentazione raccolta, favorisce il superamento delle logiche di una attività fondata sulla adesione a gruppi e a poetiche condivise. Nello stesso tempo le forme dello stile individuale vivono in una situazione che è particolarmente dinamica, come dimostrano le stesse pubblicazioni italiane gestite in prima persona da artisti, del periodo tra gli anni cinquanta e sessanta, volte a scavalcare le etichette assegnate in una fase precedente, sovente dagli stessi protagonisti, e a guardare a una prospettiva sovranazionale<sup>34</sup>. Una di queste, "L'Esperienza moderna", promossa a Roma da Achille Perilli e Gastone Novelli, si distingue nel sostenere un rapporto con l'arte dell'irrazionale che vede in Dada, nella pittura di Klee, nel segno di matrice giapponese e nell'apertura al confronto internazionale lo sviluppo di una nuova "modernità" che trova in un linguaggio formale e figurativo, ma di una "nuova figurazione", la possibilità di un nuovo codice comune, che scavalchi le tradizioni nazionalistiche di partenza. Nel terzo numero di questa, per esempio, il critico e poeta Cesare Vivaldi si lascia andare a un proclama: "Le vecchie idee di bellezza, di costruzione, di forma, di colore, non servono più, vanno spazzate via di prepotenza dalla scena dell'arte. Oggi ci basta molto meno, una screpolatura, un segno, una macchia, per ricavarne un'immagine fedele e profonda della vita..."<sup>35</sup>. Non è l'unico intervento in questa direzione. Altri se ne possono trovare nella stessa rivista o nella milanese "Il Gesto", e poi, sempre in clima romano, nelle "Arti Visive" e in "Appia Antica", dove l'attenzione per l'arte americana è molto pronunciata.

In quel periodo giunge al suo apice la cultura critica del formalismo modernista, che può essere simbolicamente riconosciuto nel saggio di Clement Greenberg sulla "pittura modernista", pubblicato nel 1961 e rivolto ad affermare le ragioni del "visivo", la necessità di ricondurre l'opera pittorica a un fatto formale che fa coincidere la superficie del quadro con la forma<sup>36</sup>. Parallelamente, però, nello stesso mondo americano le posizioni di artisti come Frank Stella o Ad Reinhardt vanno a configurare con tale idea di arte, mettendo in crisi la riduzione dell'opera al principio visivo sulle sue stesse basi, facendo passare il quadro da forma a oggetto materiale o, al contrario,

6. Afro al lavoro sul dipinto murale, Palazzo dell'UNESCO a Parigi, Osservatorio di Astronomia, 1958 (servizio di "Life")
7. Afro, *Silver dollar club*, 1966 (Pinacoteca di Brera, Collezione Jas)
8. Emilio Vedova, *De America*, 1976



a luogo di trascendenza<sup>27</sup>. Anche le istanze del New Dada di Rauschenberg, Johns e Dine premevano in direzioni differenti, aprendo l'azione dell'artista alla ricezione di suggestioni fisiche dirette. Nel contesto italiano queste direzioni opposte vengono gradualmente recepite e assorbite nelle vie peculiari di chi opera per una graduale commistione fra segno e immagine. Qualcosa che possa individuare nelle nuove forme di fusione fra scrittura e pittura che emergono nell'effervescente situazione romana di questi anni, dal segno di Capogrossi, Accardi e Sanfilippo, alle esplorazioni di tecniche e modalità spazzanti per fare pittura di Turcato, fino alle realizzazioni di Perilli e Novelli, confrontate direttamente con il segno libero di Cy Twombly. Un muoversi verso nuovi contenuti, anche mentali, che preludono alle differenti commissioni di figurazione e narrazione nell'opera di Baruchello, che andrà compiendo un suo percorso di acquisizione di suggestioni di vario genere, fuori dagli schemi della comunicazione mediatica, di impronta neodadaista, ma già fortemente concettuali.

Diversamente, si sintonizzano presto verso la ricezione delle nuove potenzialità dell'immagine recepita dall'esterno, dalla strada come dai mezzi di comunicazione di massa, Scifano o Rotella. Partendo dal contatto diretto con i muri e con i luoghi di una Roma vissuta nella sua dimensione più profonda, le loro opere andranno rapidamente liberandosi dai rapporti con le poetiche dell'informale, per svolgere un percorso parallelo, ma in gran parte autonomo, rispetto al "genere" Pop. Nonostante tutto, infatti, la loro opera verrà accolta e compresa in ambito statunitense proprio per la diversità, all'interno del contesto dei primi anni sessanta.

In questo senso, occorre ricordare come la maturazione di qualcosa che si andrà compiendo nel modello, che verrà letto come esplicitamente americano, della Pop Art, non deve la sua fortuna esclusivamente alle forme dell'immaginario d'oltreoceano e non può essere considerato quindi risultato di una forma di colonizzazione, ma è parte e riflesso di un fenomeno al quale hanno partecipato le componenti europee di un recupero del legame con le forme dell'immagine individuale nel "lungo fronte della cultura", come definisce la continuità tra il linguaggio dell'avanguardia e quello delle comunicazioni di massa un critico europeo, Lawrence Alloway<sup>28</sup>, che farà da ponte tra le ricerche svolte dalla Pop britannica dell'Independent Group, a metà degli anni cinquanta, e la cultura visiva americana, ponendosi in conflitto con le posizioni di Greenberg.

Il superamento della concezione "modernista", di un'opera che si misura sul suo contenuto essenzialmente ed esclusivamente formale, per diventare (o tornare a essere) incontro e scambio con l'esterno, vede una partecipazione diretta della cultura europea, ben rappresentata anche e proprio da artisti italiani, ormai sintonizzati sulla lunghezza d'onda di un "fronte" internazionale, ma sempre con la loro voce individuale e indipendente, quali Burri, Baj, Colli, Cipria, Rotella, chiamati a partecipare al confronto fra le tradizioni e le nuove esplorazioni di un "arte dell'assemblaggio" raccolte nell'omonima mostra del Museum of Modern Art del 1965<sup>29</sup>. Tutti figuravano con opere di assoluta qualità, come *Agraste* di Colli, che usciva dal criterio di una scultura autosufficiente, per conquistare, nella migliore linea della più avanzata scultura "moderna", una pluralità di posizioni e visioni<sup>30</sup>. E la successiva partecipazione di opere di Baj, Baruchello, Rotella, Scifano e Festa a *The New Realists*, la mostra con la quale la galleria Sidney Janis avanzava nel 1962 un aggiornatissimo confronto fra Europa e America sul tema del dialogo diretto con le cose e le figure della nuova "società dell'immagine", contribuiva ulteriormente ad arricchire le possibilità di inserire a pieno titolo la loro arte all'interno della nascente cultura visiva. Il dialogo di Rotella o di Pistoletto con quel contesto, nel quale difendono una loro specificità, si misura nelle opere e nelle soluzioni da loro adottate, nella registrazione di forme di immagine che sono sempre oggetto di sperimentazione, sia sul piano tecnico, sia su quello concettuale. Il quadro specchiante di Pistoletto che riproduce un lavoro di Oldenburg (*La strada di Oldenburg*, 1965) derivato dalla sua interpretazione dei motivi popolari e deteriori della cultura dei consumi – che qui si espone e che con altre opere di quella sua fortunata stagione era presente nella personale che il Walker Art Center di Minneapolis dedicò a Pistoletto nel 1966 – può essere considerato un la-

vorio emblematico di una situazione di reciproci "rispecchiamenti", oltre che essere opera centrale per il modo di confrontarsi con gli statuti dell'immagine da parte dell'artista in quegli anni.

In tale momento di superamento delle posizioni del formalismo avviene anche la viceversa scoperta di Lucio Fontana, che a New York nel 1961 conosce una prima affermazione americana nella galleria di Martha Jackson, seguita da alcune successive e forse tardive manifestazioni di interesse da parte del contesto museale statunitense. A New York Fontana esponeva allora la serie delle "Venezie" da poco realizzate, ma viene folgorato dalla città, che documenta anche in alcuni disegni di notevole interesse, da quell'incontro scatuisce una delle più originali e forti serie di lavori della sua importantissima fase di matura sperimentazione con i materiali, oltre che con lo spazio, la luce e le forme, quella dedicata appunto a "New York".

Il confronto provocato dal contatto con la realtà americana nello straniante "nuovo realismo" di Alik Cavaliere, o nella ricerca di un contrastato dialogo con l'ambiente nella scultura di Francesco Somaini, genera entusiasmi, ma anche letture critiche, che spingeranno il secondo a sviluppare una concezione polemica dove la scultura vuole reggere alla standardizzazione<sup>31</sup>, e il primo a richiamare il rapporto con una radice diversa rispetto all'attualità di quel mondo, che riverbera con forza di luce abbagliante nell'arte più recente, rispetto alla necessità di uno sguardo più meditato, dove, come si coglie nelle sue note, questi ampliamenti di orizzonte non facciano perdere il rapporto con la realtà profonda delle cose: "c'è che occorre e porre il nostro lavoro in una prospettiva più vasta, porlo al centro di un mondo turbinante e far sì che possa captare e cogliere in sé plurimi, molteplici aspetti di una nuova realtà. Aspetti che saranno tanto più validamente colti se filtrati da una situazione personale, tradizionale – purché aperta"<sup>32</sup>.

Attraverso le posizioni affermate e la particolare produzione artistica italiana di questi anni si può osservare come la lunga fase di uscita dalle strettoie del dibattito fra realismo e astrattismo, che aveva attardato la cultura visiva italiana nell'immediato secondo dopoguerra, abbia prodotto un'esplosione di personalità, di posizioni individuali, di proposte originali, pronte per essere accolte sul primo palcoscenico dell'arte mondiale, come in parte è stato.

Dentro la forte trasformazione<sup>33</sup> attraversata da una cultura che si è inserita a pieno titolo nel cuore dell'arte mondiale, quello che permarrà è in questo momento, anche se non è via unica, la consapevolezza dell'opera nel suo stato di oggetto compiuto, della sua capacità di assorbire e proporre una esigenza di forma, della sua capacità di attivare energie – le superfici di Castellani e le altre forme di arte "oggettuale", non escluse quelle di arte cinetica o programmatica, che la promozione di Olivetti condurrà, a seguito della mostra *The Responsive Eye*, nelle collezioni del MoMA, ne sono una prova, anche se progressivamente giocate sul versante di un'opera "aperta" –, secondo una peculiarità che vede la cultura della forma dialogare con la produzione, l'invenzione lirica e metaforica confrontarsi con le suggestioni dell'immagine riprodotta. Un'affermazione di fiducia nel ruolo dell'arte, della sua cantica attiva.

Poi, forse, il 1964, la Biennale di Venezia con il successo di Rauschenberg, artista New Dada, che esponeva con altri autori americani di diversa tendenza (da una parte i pittori "radicali" Frank Stella, Morris Louis e Kenneth Noland, dall'altra i più "oggettuali" Jasper Johns, Jim Dine, John Chamberlain, Claes Oldenburg) sembra generare una nuova rottura, o forse anticipare alcuni aspetti esteriori di una nuova e più radicale trasformazione, cui l'arte italiana prenderà parte direttamente, con l'affermarsi dell'Arte Povera. Ma questo fa parte di un'altra storia...

Prima e accanto a questa, si svolgono i viaggi di Ugo Mulas e ha luogo il suo incontro con i protagonisti dell'arte americana, nei loro studi, che virtualmente concludono il percorso di questo racconto, diventando presto una "verifica" delle condizioni dell'arte degli anni sessanta, una splendida presa di coscienza e registrazione, ma anche una lettura interrogativa, affascinata ma non incantata, di una realtà che è altra e nello stesso tempo vicina. L'America, appunto, che pare a portata di mano, una volta "scoperta" con occhio intelligente.<sup>34</sup>



**1** Nella prospettiva che ben delineò Sergio Goultsou nel suo studio *How New York Stole the Idea of Modern Art, Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago – London, 1983, ripresa e rinebbiata in molteplici studi, tesi a indagare le ragioni politiche, culturali, sociali ed economiche che hanno condotto all'indubbio condizionale di potere assunto dal contesto culturale americano nei confronti dell'arte moderna. L'idea e il percorso di questa mostra deriva in buona parte da un corso tenuto nel 2004 presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, che aveva per titolo *La scoperta dell'America. Gli artisti italiani e l'ambiente artistico americano, da Futurismo a Ugo Mulas*. Al tema avevo precedentemente dedicato altri studi, cfr. *Le relazioni con l'Europa e gli Stati Uniti, in Arte in Italia 1945-1960*, a cura di L. Caracciola, Vita & Pensiero, Milano, 2013 (prima ed. 1984), pp. 301-344; *L'America visto dall'Italia: rapporti di un dialogo ininterrotto*, in *New York Renaissance, Dal Whitney Museum of American Art, cat.*, della mostra a cura di D. Miller e M. Pralher, Palazzo Reale, Milano, 21 marzo – 15 settembre 2002, pp. 179-195. Il tema delle relazioni tra arte italiana e americana è oggi di grande importanza nel dibattito critico e gli approfonditi studi svolti dagli autori che hanno collaborato alla realizzazione del catalogo e della mostra ne sono una importante testimonianza.

**3** Sul tema esiste una enorme bibliografia. Per una trattazione complessiva di quel momento storico, cfr. S. E. Morison, *Storia della scoperta dell'America* (in due volumi, I, *I viaggi del Nord 500 d. C. – 1600* e II, *I viaggi del Sud 1492 – 1606*, rispettivamente Rizzoli, Milano, 1976 e Rizzoli, Milano, 1978), ed. orig. Oxford University Press, New York, 1971 e 1974).

**4** Un ruolo importante è stato attribuito negli ultimi decenni del Novecento alle agenzie culturali e alle strategie politiche messe in atto dai centri di potere vicini alla CIA, volti a influenzare, attraverso la cultura, la società e le scelte di campo dei paesi europei. Cfr. per es. F. Stonor Saunders, *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi Editore, Roma 2004 (Granta Books, London 1999) e precedenti interventi di Eva Cockorth, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, "Artforum", vol. 12, n. 10, giugno 1974; N. Nancy Jachec, *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism*, Cambridge University Press, Cambridge – New York, 2000, cfr. anche *Pollock and After, The Critical Debate*, a cura di F. Fischler, Routledge, London – New York, 2000.

**5** Cfr. A. Zevi, *Peripetie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 2005, cap. settimo.

**6** Nell'accezione in cui questo termine vale oggi a indicare un atteggiamento e un

modo di rapportarsi alle cose che qualifica un'epoca che va dai primi del Novecento agli anni sessanta, circa, e che corrisponde alla definizione di un complesso linguistico passato al vaglio delle ricerche formali prodotte dalle avanguardie della prima metà del secolo.

**7** Cfr. G. Celant, A. Costantini, *Roma – New York 1948-1964. An art exploration*, The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York, 5 nov. 1993 – 10 gen. 1994 (Charta, Milano 1993).

**8** J. Stella, *The Brooklyn Bridge (A Page of my life)*, "Transition, An International Quarterly for Creative Experiment", New York, n. 16-17, giugno 1929 (traduzione italiana di Francesca Pola, da *Artisti americani tra le due guerre. Una raccolta di documenti*, a cura di F. Pola, G. Scimò, F. Tedeschi, Vita & Pensiero, Milano 2004, p. 109. Cfr. anche J. Stella, *Discovering America. Autobiographical Notes*, "Art News", vol. 59, n. 7, novembre 1960, pp. 44-42; 64-67.

**9** Cfr. A. Olivetti, *Dall'America: lettere ai comunisti* (1925-26), Edizioni di Comunità, Roma/veva 2006.

**10** L'intreccio di tali modelli, chiaramente delineati nel volume di Leo Marx, *The Machine in the Garden, Technology and the pastoral ideal in America*, Oxford University Press, New York, 1964, e materia di interesse antropologico-culturale, che è al centro dello sguardo sugli Stati Uniti d'America da parte degli osservatori esterni, come gli scrittori e gli uomini di cultura italiani – Gramsci, Pavese, Vittorini ecc. – che presero a misurarsi con essa tra gli anni trenta e quaranta, individuando a loro modo tale confronto dialettico di componenti opposte.

**11** Cfr. U. Mulas, *New York: Arte e persone* (ed. ingl. New York: The New Art Scene, Longanesi & Co., Milano – New York, 1967).

**12** Cfr. *Recent Italian Painting & Sculpture*, The Jewish Museum New York, 24 maggio – 2 settembre 1968 (cfr.) e *Young Italians*, The Jewish Museum, New York, 20 maggio – 2 settembre 1968 (già ospitata all'insule di Contemporary Art di Boston, tra gennaio e marzo del 1969). La prima rassegna, promossa dall'Istituto Italiano di Cultura, con la collaborazione della Warhorough Gallery, era introdotta da Guido Ballo e presentava quelli che potevano essere riconosciuti i recenti maestri dell'arte italiana (Accardi, Bai, Burri, A. Casaccia, Cola, Consagra, Donzato, Fontana, Novelli, A. Pomodoro, G. Pomodoro, Perilli, Rotella, Scialoja), la seconda, invece, presentava opere di Alinari, Bonalumi, Castellani, Caroli, Kouneil, Lombardo, Lo Savio, Pascali, Pistoletto, ed era a cura di Alan Solomon, il quale considerava, nell'occasione, come sia importante misurare, dal punto di vista dall'arte italiana degli ultimi decenni.

**13** Al dicembre 1968, con la presenza di Gianni Anselmo e di Galileo Zorzi alla mostra *Vine of Castel*, nella galleria di Leo Castelli a New York, a cura di Robert Morris, risale simbolicamente l'avvenuta inclusione dell'Arte Povera nell'ambito della nuova avanguardia "processuale". Questa vicenda si colloca in un orizzonte ulteriore rispetto a quello considerato in questa mostra, e per questo non viene preso in esame specificamente.

**14** La presenza dei futuristi accento al padiglione norvegese, non era casuale, in quanto il curatore del padiglione norvegese, John Nilsen Laurvik, critico operante in America, ma di origine nordica, aveva partecipato alle scelte dell'arte europea per l'esposizione di San Francisco. In una guida della mostra di San Francisco, tra l'altro, l'autore, Michael Williams, rimanda, per un approfondimento sul carattere dell'arte futura, alla lettura del saggio dello stesso Nilsen Laurvik, *Is it Art?*, riflettendo sulla direzione assunta dalle posizioni più innovative dell'arte europea, il critico faceva ampio riferimento ai testi dei futuristi: cfr. J. Nilsen Laurvik, *Is it Art? Post-impressionism Futurism Cubism*, The International Press, New York 1913. Per una lettura della partecipazione dei futuristi all'esposizione di San Francisco, cfr. S. Bigazzi, *Futurismo, nazionalismo, moschea*, *L'isola da Panama-Pacific International Exhibition di San Francisco*, 1905, "L'Uomo Nero", a. 1, n. 1, giugno 2003, pp. 10-18; J.-P. Andreoli, *Les Futuristes à la Panama Pacific International Exposition de San Francisco en 1915*, "L'Uga, Dossiers sur l'art", n. 57-60, maggio-giugno 2005, pp. 5-17; L. Baldacci, *A propos du Pavillon Futuriste Italien à la Panama Pacific International Exposition de San Francisco (février-décembre 1915)*, "L'Uga, Dossiers sur l'art", a. XX, n. 77-80, luglio-dicembre 2007, p. 5-32.

**15** Il critico americano si dimostra particolarmente interessato al futurismo, di cui ha potuto vedere le esposizioni in Europa, a quanto dice cfr. C. Burton, *Impressions of the art of the Panama-Pacific Exhibition, John Lane Company, New York 1916*.

**16** Cfr. *La circolazione italiana e l'arte italiana* di New York, "L'illustrazione italiana", 3 agosto 1913.

**17** Tema che si pone al centro delle ricerche di illustri studiosi di antropologia culturale, come lo storico Joseph J. Corn, dell'università di Stanford. Cfr. *Imagining Tomorrow. History, Technology and the American Future*, a cura di J. J. Corn, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London, 1996, e particolarmente, all'interno di questo, C. Willis, *Skycraper Utopias: Visionary Urbanism in the 1920s*, pp. 164-187.

**18** Cfr. *Italian Futurism 1909-1944. From constructing the Universe. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York*, 21 febbraio – 1 settembre 2014.

**19** Tema approfonditamente affrontato da Nathalie Baraduan nella sua tesi di dottorato, svolta presso la New York University, *Experiencing: The Promotion of Contemporary Italian Art in the United States, 1935-1969*, The City University of New York, 2016.

**20** Sull'argomento, oggetto di una importante ricerca collettiva etichettata negli Stati Uniti sotto la guida di Emily Braun per la mostra *De Chirco and America*, Hunter College of the City University of New York – Alenanni, Torino 1996, altri importanti contributi sono stati prodotti nelle recenti storiografie italiane, in particolare da Katherine Robinson, che ne riprende i tratti essenziali nel suo saggio in catalogo.

**21** "... twentieth-century Italian art is well worth our attention. It has produced two movements – Futurism and the scuola metafisica – which have made vital contributions to the international mainstream of art in our time", J. T. S. H. B., *Foreword, XX Century Italian Art, cat.* della mostra, XX Century Italian Art, The Museum of Modern Art, New York 1949, p. 5.

**22** The climate for art is prohibitive in Italy just now, with the shackles of Fascist isolationism using empty on the ground, and we have sought – again without claim to finally – to indicate what directions the newer creative impulses is taking", ibidem.

**23** A parte una mostra sull'arte tedesca del Novecento, *German Painting and Sculpture*, realizzata nel 1931, ma di proporzioni minori.

**24** Su questo tema mi sono recentemente misurato – cfr. F. Tedeschi, *Il volo dietro e il volo davanti*, *Oltre l'Italiantà e l'Internazionalismo: la rotta Roma-New York nell'esperienza di Aldo, Alberto Burri e Toti Sciolto*, all'interno del numero monografico di "Predella", a cura di M. Dantini e L. Conte, dedicato all'Arte italiana postbellica, cfr. "Predella", n. 32, pp. 37-49.

**25** Cfr. Alberto Burri, *The Trauma of Painting*, cat. della mostra, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 8 ottobre 2005 – 6 gennaio 2006; M. Diacono, *Burri 1901 America: il Girovato Zero della pittura*, in *Burri Lo spazio di materia / Tra Europa e USA*, cat. della mostra, a cura di B. Cora, Ex Secchi del Tabacco, Città di Castello, pp. 55-83; e gli interventi di Megan Fontanella e Lisa Welsern al convegno internazionale di studi *Materia, forma e spazio nella pittura di Alberto Burri*, Università degli Studi di Perugia, 20-21 dicembre 2015.

**26** Cfr. *Alfro. Il periodo americano*, cat. della mostra, a cura di G. Balil, MART, Rovereto, 17 marzo – 8 luglio 2012 (Electa, Milano, 2012).

**27** Cfr. L. M. Barbero, F. Pola, *Un percorso inedito. Capogrossi e gli Stati Uniti, in Capogrossi: Una retrospettiva*, a cura di L. M. Barbero, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 29 settembre 2012 – 10 febbraio 2013 (Marsilio, Venezia 2012), pp. 233-279.

**28** Cfr. *The New Decade 22 European Painters and Sculptors: The Museum of Modern Art*, New York, 10 maggio – 7 agosto 1955 (poi itinerante in altri musei: The Minneapolis Institute of Arts; Los Angeles County Museum; San Francisco Museum of Art). *Comarca Nera di Afro e Superficie 1905 di Capogrossi* figuravano in quella mostra e sono oggi riproposte in queste sale.

**29** T. Scialoja, *Giornate di pittura*, Edizioni Runiti, Roma 1991, p. 70.

**30** A lui e alla sua idea di una struttura-zione dello spazio continuo è dedicata una delle opere di Donzato esposte in questa mostra, *Endless Federico*.

**31** Cfr. anche K. McManus, *Italians a Harvard, Castorino Nioia, Mirko Basaldella e il Design Workshop* (1954-1970), Franco Angeli, Milano, 2015.

**32** Cfr. Pietro Consagra, *Memoria del colore: sculture e disegni 1964-2000*, a cura di L. M. Barbero, G. Di Milla, Galleria dello Studio e Museo di Castelvecchio, Verona, 16 dicembre 2007 – 30 marzo 2008 (Skira, Milano 2007).

**33** Cfr. G. Celant, A. Costantini, *Roma – New York 1948-1964. An art exploration*, The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York, 5 nov. 1993 – 10 gen. 1994 (Charta, Milano 1993).

**34** Cfr. "Art Vivre", "L'Espresso e Moderna", "Apia Antica", "Il Gesso", "Razmi", tutte oggetto di studi, ancorché parziali, e oggi disponibili alla consultazione on line nel sito [www.casilap.it](http://www.casilap.it), promossa dalla Scuola Normale di Pisa, con la partecipazione della Università di Udine, Siena e Genova.

**35** C. Vivaldi, *Nuova figurazione nella giovane arte italiana*, "L'esperienza moderna", a. 1, n. 3-4, dicembre 1957, p. 24.

**36** Cfr. C. Greenberg, *Modernist Painting*, "Forum Lectures", "Voice of America", Washington, D.C., 1961, poi in C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, *Modernism with a View*, greco, 1957/1969, a cura di J. O'Brien, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1993. Cfr. *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, a cura di G. Di Giacomo, C. Zambianchi, Laterza, Bari-Roma 2006, per una riedizione italiana di una contestualizzazione critica dei tenti del formalismo.

**37** Cfr. T. de Duve, *The Monochrome and the Black Canvas, in Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*, a cura di S. Guitaut, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London 1992, pp. 244-310.

**38** Cfr. L. Alloway, *The Long Front of Culture*, "Cambridge Opinion", n. 1, 1959, pp. 41-43.

**39** Cfr. *Art of Assemblage*, a cura di W. Seitz, The Museum of Modern Art, New York, 2 ottobre – 12 novembre 1961.

**40** Verrebbe per essa, quasi la lettura che Rosalyn Krauss ha dedicato a David Smith in *Rankin: Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano, 1998 (ed. orig. MIT Press, Cambridge, Mass. 1991).

**41** Cfr. *Sommi. Uno scultore per la città*, New York 1957-1976, a cura di E. Crispolti, L. Sommi, Triennale di Milano, 13 gennaio – 5 febbraio 2017 (Skira, Milano 2017).

**42** A. Cavaliere, nota del 23-1-1965, in *Taccuini 1960-1969*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2015, p. 70.

**43** *The Italian Metamorphosis, 1943-1968* era il titolo della mostra sull'arte e la cultura italiana del dopoguerra che Gianmario Celant ha curato per il Solomon Guggenheim Museum di New York nel 1994; qui cfr. G. Celant, *In Total Freedom: Italian Art, 1943-1968*, pp. 4-19.





## **NEW YORK NEW YORK**

### **Arte Italiana: la riscoperta dell'America**

TITOLO	New York New York.
A CURA DI	Arte Italiana: la riscoperta dell'America Francesco Tedeschi con Francesca Pola e Federica Boragina
EDITORE:	Electa
FORMATO:	Brossura con alette
PAGINE:	280
ILLUSTRAZIONI:	240 a colori
PREZZO in libreria:	40 euro
IN LIBRERIA:	aprile 2017

## **SOMMARIO**

La "Riscoperta dell'America" nell'arte italiana del Novecento  
*Francesco Tedeschi*

### **L'Italia guarda l'America (1928 -1968)**

"Depero Dynamic modernist" a New York

*Nicoletta Boschiero*

Giorgio de Chirico e New York. Città di sogno nel sogno

*Katherine Robinson*

La Comet Art Gallery e Corrado Cagli

*Sergio Cortesini*

"New York state of mind". L'immagine di New York nell'opera di alcuni artisti italiani

*Federica Boragina*

### **L'America scopre l'Italia (1949 - 1968)**

1949: Twentieth-Century Italian Art al MoMA di New York

*Davide Colombo*

Twentieth-Century Italian Art 1949: il caso Morandi

*Nicol M. Mocchi*

Viviano, Brin e la conquista di Hollywood

*Raffaele Bedarida*

Attorno al collezionismo dell'arte italiana del dopoguerra in America. Il ruolo di Joseph Pulitzer Jr.

*Sharon Hecker*

Colloqui americani. Burri e Marino, via Sweeney

*Carlo Pirovano*

Modernismi tra Italia e Stati Uniti. Artisti italiani nelle università americane tra anni cinquanta e anni sessanta

*Kevin McManus*

Lucio Fontana e Tancredi. Lo Spazialismo come aspirazione a New York

*Luca Massimo Barbero*

La Rome - New York Art Foundation e una nuova fase di relazioni internazionali

*Paola Bonani*

Gli artisti italiani alla mostra New Realists:

Baj, Baruchello, Festa, Rotella e Schifano

*Carla Subrizi*

### **Ugo Mulas e la nuova scena artistica americana**

Keep America Strong. Ugo Mulas in viaggio verso New York: arte e persone

*Francesca Pola*

## OFFERTA DIDATTICA

- Scuola dell'infanzia
- Scuola primaria

### **Parola d'ordine: materia!**

#### *Laboratorio didattico*

I bambini saranno guidati alla scoperta degli artisti del Novecento italiano ed americano focalizzando l'attenzione sui più disparati materiali da loro utilizzati. Scopriremo insieme il significato di un sacco di juta nella visione di Burri, l'importanza delle bruciature su legno per Consagra e dei grattacieli di alluminio e rame di Fontana.

durata 90 minuti

Gallerie d'Italia – Piazza Scala

- Scuola primaria

### **Colore, linea, forma: l'ABC dell'arte... con tappa a New York!**

#### *Visita interattiva*

I bambini sono stimolati a "smontare" le opere alla ricerca degli elementi fondamentali di cui sono composte: linea, colore e forma. La guida incoraggia poi i bambini ad associare in modo creativo alle semplici forme geometriche molteplici figure per poi ritrovarle nelle opere d'arte.

Museo del Novecento

- Scuola secondaria di primo grado
- Scuola secondaria di secondo grado

### **#140 caratteri**

#### *Laboratorio didattico*

Possiamo descrivere un'opera d'arte in un tweet? La visita permetterà ai ragazzi di conoscere i maggiori esponenti dell'arte italiana ed americana del XX secolo, individuando parole chiave che riassumano il significato profondo del pensiero di ogni artista. I ragazzi saranno chiamati a riflettere su ciò che hanno incontrato durante la visita riassumendo in 140 caratteri le tematiche principali.

durata 90 minuti

Gallerie d'Italia – Piazza Scala

- Scuola secondaria di primo grado
- Scuola secondaria di secondo grado

### **Viaggio lungo nel secolo breve... con tappa a New York!**

#### *Visita guidata*

Dal Quarto Stato - con l'innovazione pittorica del Divisionismo - alle Avanguardie il passo è breve: la rivoluzione cubista di Picasso e le opere dei Futuristi segnano l'inizio del secolo. Si torna poi alla tradizione

pittorica, con Morandi, de Chirico, Carrà, Martini, con rimandi all'architettura neoclassica e monumentale, mentre nelle periferie crescono le ciminiere... Le sculture di Melotti, ingegnere-musicista, aprono la via alla corrente degli astrattisti.

Lucio Fontana, con i celebri "tagli", è alla ricerca dello spazio, e con l'Informale si esplorano tutte le possibilità della materia. Alla fine del percorso guidato, la passione dei Futuristi per il dinamismo si ritrova intatta - con nuove forme e materiali - nelle opere dell'Arte Cinetica.

Museo del Novecento

- Scuola secondaria di primo grado
- Scuola secondaria di secondo grado

**Materia: arte... con tappa a New York!**

*Visita guidata*

Partendo dalle innovazioni su colori e strumenti, analizziamo i materiali ed i metodi esecutivi più disparati, scoprendo la grande lezione di libertà degli artisti del Novecento. Il Futurismo si comprende meglio studiando la tecnica divisionista e con i collage di Soffici si può riflettere sui materiali utilizzati dai Cubisti.

Se Giorgio de Chirico si pone come "erede dei classici" anche dal punto di vista tecnico, il lavoro di Burri e di Fontana permette di scoprire le ricerche condotte sulla materia, riflettendo sull'importanza del "gesto" nell'arte del Novecento.

Museo del Novecento

- Scuola secondaria di primo grado
- Scuola secondaria di secondo grado

**Wherever art- Arte Internazionale**

*Visita guidata*

Percorso didattico volto a porre l'accento sulle tendenze artistiche del XX secolo che coinvolgono contemporaneamente Italia, Europa e America. I ragazzi potranno cogliere come il contesto artistico italiano non sia un fenomeno isolato, ma suolo fervido ed attento a cogliere gli stimoli d'oltreoceano, sviluppando tendenze dagli esiti innovativi. I ragazzi potranno confrontare l'espressionismo astratto di Gorky con i maggiori rappresentanti dell'informale italiano, i graffiti di Cy Twombly con i simboli incisi di Perilli e lo stringente parallelo fra Willem de Kooning e Afro.

Disponibile anche in inglese

durata 90 minuti

Gallerie d'Italia – Piazza Scala

**Per informazioni e prenotazioni**

**Museo del Novecento**

Via Marconi 1, Milano

Ad Artem tel. 02.6597728 - [info@adartem.it](mailto:info@adartem.it)

[www.museodelnovecento.org](http://www.museodelnovecento.org)

**Gallerie d'Italia – Piazza Scala**

Piazza della Scala 6, Milano

numero verde 800.167619 - [info@gallerieditalia.com](mailto:info@gallerieditalia.com)

[www.gallerieditalia.com](http://www.gallerieditalia.com)

---

MUSEO DEL NOVECENTO  
VIA MARCONI 1, MILANO

---

## **UN VIAGGIO NELL'ARTE DEL '900 IN DIALOGO CON IL CONTEMPORANEO**

---

Il Museo del Novecento, all'interno del Palazzo dell'Arengario in piazza del Duomo, ospita una collezione di oltre quattromila opere di arte italiana del XX secolo.

Il museo - inaugurato al pubblico il 6 dicembre 2010 - nasce con l'intento di diffondere la conoscenza dell'arte del Novecento e di consentire una migliore e più ampia visione delle collezioni che Milano ha ereditato nel tempo. Accanto all'attività espositiva, il museo è impegnato nell'opera di conservazione, studio e promozione del patrimonio culturale e artistico italiano del XX secolo con l'obiettivo di coinvolgere un pubblico ampio e trasversale.

I musei nascondono per mostrare: il Museo del Novecento è invece proiettato verso la città, snodandosi intorno a più fulcri. La Collezione Permanente che si sviluppa in un percorso cronologico, con un alternarsi di sale collettive e monografiche. La grande rampa a spirale all'interno della struttura che introduce alla visita con il Quarto Stato di Pellizza da Volpedo. Il bookshop e il ristorante come luoghi di incontro. Il Neon di Lucio Fontana come abbraccio finale alla città. Riflesso diretto del vivace fermento culturale di Milano, la Raccolta Civica di opere si è formata negli anni grazie alla generosità e alla passione dei milanesi per il collezionismo. Dalla nascita del museo, artisti, collezionisti e mecenati partecipano attivamente nella crescita del patrimonio, ampliandolo fino alle espressioni del contemporaneo.

---

### **L'ARCHITETTURA**

Da architettura a grande installazione in dialogo con la città: dal 2010, il Palazzo dell'Arengario è sede del Museo del Novecento. L'edificio storico, progettato da Grifflni, Magistretti, Muzio, Portaluppi, è stato ristrutturato dal Gruppo Rota per accogliere le collezioni di arte italiana del Novecento.

La trasformazione del Palazzo dell'Arengario nasce dall'esigenza di riorganizzare la struttura delle Civiche Raccolte d'Arte milanesi attorno a due poli distinti: uno per le collezioni ottocentesche, nella sede storica a Villa Reale, e uno dedicato alle opere del XX secolo, la cui sede viene individuata nel Palazzo dell'Arengario, particolarmente significativo per la felice consonanza tra architettura e collezione.

Il progetto ha permesso di ottimizzare l'utilizzo degli spazi e di restituire l'edificio alla città e di trasformarlo in uno dei luoghi privilegiati della cultura a Milano. La grande rampa a spirale all'interno della struttura è forse la cifra architettonica più significativa del museo: un elemento funzionale che collega diversi piani della torre, dal livello della metropolitana alla suggestiva terrazza sul Duomo.

---

MUSEO DEL NOVECENTO  
VIA MARCONI 1, MILANO

---

## **AT THE HUB OF 20TH CENTURY ART HISTORY A DIALOGUE WITH CONTEMPORARY ART**

---

The Museo del Novecento, located inside the Palazzo dell'Arengario in Piazza del Duomo, hosts a collection of over four thousand works that catalyze the development of 20th century Italian art.

The Museo del Novecento was established on 6 December 2010 with the goal of spreading knowledge of 20th century art and offering a more comprehensive insight into the collections that the city of Milan has inherited over time. Beside its core exhibition activity, the Museum is active in the conservation, investigation and promotion of 20th century Italian cultural and artistic heritage with the final aim of reaching an ever wider audience.

With an eye toward the city, the Museo del Novecento develops around multiple locations. The Permanent Collection follows a chronological path where collective exhibitions alternate with solo art shows. The grand spiral staircase inside the building welcomes visitors and introduces them to the visit of the Museum with the *Il Quarto Stato* (The Fourth Estate) by Pellizza da Volpedo. The bookshop and the restaurant are the Museum's meeting places. The *Neon* by Lucio Fontana represents a final embrace to the city. Reflecting Milan's feverish cultural dynamism, the Permanent Collection is essentially the story of several private collections that have been brought together thanks to the generosity and passion for art of many private collectors. Since its inception, the collection has been augmented by major gifts from artists, collectors and philanthropists who play an active role in the growth of the Museum's heritage, which today reflects the rich trajectory of art from the early 20th century through the present.

---

### **THE ARCHITECTURE**

An outstanding example of architecture and, today, an impressive installation communicating directly with the city, since 2010 the Palazzo dell'Arengario has accommodated the Museo del Novecento. This landmark building, designed by Griffini, Magistretti, Muzio, and Portaluppi, was renovated by the Rota Group to host a richly layered collection of 20th century Italian art.

The transformation of the Palazzo dell'Arengario was dictated by the need to organize the composition of Milan's Civiche Raccolte d'Arte (Municipal Art Collections) around two distinct poles. While the historic premises of Villa Reale were meant to host collections dating from the 19th century, the Palazzo dell'Arengario was singled out for the exhibits of 20th century artwork. The latter was particularly meaningful for the harmony existing between its architecture and the collection it was meant to display.

This project enabled to best exploit the interior premises, while turning the building into one of the major cultural places in Milan. The grand spiral staircase inside the building is probably the most impressive architectural feature of the Museum: a functional element that connects several levels, from the subway up to the panoramic terrace overlooking the Duomo.

---

INFORMAZIONI

---

*Sede*

Museo del Novecento, via Marconi 1, Milano

*Main Sponsor*

Leonardo

*Promosso da*

Comune di Milano

*Contatti*

Museo del Novecento

tel. 02 88444061

c.museo900@comune.milano.it

www.museodelnovecento.org

facebook.com/MuseodelNovecento

twitter: @museodel900

instagram: @museodel900

*Orari*

lunedì 14.30 - 19.30

martedì, mercoledì, venerdì e domenica 9.30 - 19.30

giovedì e sabato 9.30 - 22.30

*Visite guidate*

A cura di *Ad Artem*

Info e prenotazioni 02.6597728

info@adartem.it

*Ufficio stampa*

COMUNE DI MILANO

Elena Conenna

elenamaria.conenna@comune.milano.it

tel. 02 88453314

*Audioguide*

€ 5 - Italiano, Inglese, Francese, Tedesco, Spagnolo

A cura di Storyville: info@storyville.it



## Gallerie d'Italia – Piazza Scala Sede museale di Intesa Sanpaolo a Milano

### Gallerie d'Italia. Spazi per l'arte e la cultura

Le Gallerie di Piazza Scala a Milano, insieme alle Gallerie di Palazzo Zevallos Stigliano a Napoli e alle Gallerie di Palazzo Leoni Montanari a Vicenza, formano le Gallerie d'Italia, il polo museale e culturale di Intesa Sanpaolo. Palazzi storici della Banca, ubicati nel cuore delle tre città, sono stati trasformati in sedi espositive per accogliere e condividere con il pubblico le collezioni d'arte appartenenti al Gruppo.

### I palazzi

Nei diversi edifici storici in cui sono ubicate le Gallerie di Piazza Scala – situati nel cuore di Milano e di proprietà di Intesa Sanpaolo – il progetto sviluppa altrettante concezioni espositive, dove la relazione tra l'arredo e il contenitore architettonico riprende e attualizza quella delle epoche in cui i palazzi sono stati concepiti. Simboli stessi della storia di Milano, questi palazzi furono progettati dai più importanti architetti italiani tra la fine del Settecento e i primi del Novecento.

Palazzo Anguissola Antona Traversi, con il corpo interno realizzato su progetto di Carlo Felice Soave da Lugano tra il 1775 e il 1778, e il corpo affacciato su via Manzoni, edificato nel 1829 dal ticinese Luigi Canonica, e Palazzo Brentani coevo e opera ancora del Canonica, espongono opere dell'Ottocento della Fondazione Cariplo e di Intesa Sanpaolo, nel percorso **Da Canova a Boccioni**; il palazzo che fu la sede storica della Banca Commerciale Italiana, affacciato su Piazza della Scala e progettato da Luca Beltrami tra il 1906 e il 1911, ospita una selezione delle opere del Novecento della raccolta Intesa Sanpaolo, presentate a rotazione con allestimenti tematici che si rinnovano ciclicamente, nell'ambito del progetto espositivo **Cantiere del '900**.

### Da Canova a Boccioni. L'Ottocento

Il percorso ha inizio con una magnifica sequenza di tredici bassorilievi in gesso di Antonio Canova, ispirati a Omero, Virgilio e Platone, di proprietà della Fondazione Cariplo, e si conclude altrettanto emblematicamente con quattro capolavori di Umberto Boccioni (tra cui *Tre donne* e *Officine a Porta Romana* del 1909-1910), appartenenti al patrimonio artistico di Intesa Sanpaolo, fondamentali per comprendere il decisivo passaggio dal Divisionismo al Futurismo.

Protagonista è la pittura dell'Ottocento lombardo, rappresentata da dipinti che testimoniano come Milano sia stata in quel secolo il maggiore centro artistico italiano, interprete delle istanze di una società in rapida trasformazione e delle aspirazioni stesse di una nazione in via di formazione.

La dimensione civile del Romanticismo trova la sua massima espressione nei quadri storici di Francesco Hayez, del quale il Museo ospita opere fondamentali. I monumentali dipinti di battaglie di Gerolamo Induno e di Sebastiano De Albertis confermano, nel loro commovente slancio epico, il contributo decisivo della pittura lombarda al Risorgimento nazionale. Accanto a questi esempi di soggetti storici, le sezioni del Museo ricostruiscono le vicende degli altri generi pittorici – la veduta urbana, la pittura prospettica, il paesaggio, le scene di vita popolare – che sono stati consacrati dalle esposizioni e dai collezionisti come l'espressione della vita moderna.

I dipinti di Giuseppe Molteni, Giovanni Migliara, Luigi Bisi, Giuseppe Canella, Luigi Premazzi, Angelo Inganni rappresentano la vera e propria riscoperta di una importante stagione pittorica, quella del Romanticismo lombardo, ancora poco nota e non adeguatamente considerata. Ma documentano anche in maniera eccezionale l'immagine e le trasformazioni della città, rappresentata non solo nel suo solenne centro monumentale, il Duomo, ma anche nella vivacità quotidiana dei suoi quartieri popolari, lungo le rive dei Navigli che oggi non esistono più.

Con Domenico e Gerolamo Induno si apre il Naturalismo che domina, soprattutto nella pittura di paesaggio, la seconda metà del secolo, diventando la premessa del Divisionismo sperimentato da Giovanni Segantini, Filippo Carcano, Giovanni Sottocornola, Angelo Morbelli. Non manca, grazie alla presenza di opere di Giovanni Boldini, Telemaco Signorini, Lorenzo Delleani, Federico Zandomenighi, Vincenzo Irolli, Antonio Mancini, la possibilità di un confronto con le esperienze più innovative di altri centri italiani, tra la Firenze dei Macchiaioli, Torino e Napoli.

Di particolare rilievo per l'importanza e la qualità delle opere esposte è la sezione dedicata al Simbolismo che, tra Ottocento e Novecento, ha dominato la scena artistica italiana con risultati di livello europeo. Lo testimoniano, accanto ai dipinti ancora legati alla trasfigurazione della realtà quotidiana di Luigi Rossi, Emilio Gola, Leonardo Bazzaro, i capolavori di Angelo Morbelli, Filippo Carcano e Gaetano Previati, realizzati con la nuova tecnica divisionista. Appaiono caratterizzati da una moderna forza visionaria, che nelle monumentali superfici dipinte da Giulio Aristide Sartorio, il pittore del Parlamento protagonista della grande decorazione ufficiale, diventa allegoria e sontuosa celebrazione – nel richiamo a Fidia e a Michelangelo – della tradizione classica.

## Cantiere del '900

**Cantiere del '900** è un progetto dedicato alla valorizzazione delle oltre 3.000 opere del XX secolo nelle collezioni Intesa Sanpaolo. Adottando un'innovativa formula a "geometria variabile", propone sempre nuovi e diversi allestimenti, sfruttando le potenzialità di una raccolta importante. Il nuovo allestimento di impostazione tematica, inaugurato a marzo 2015, presenta 79 opere. *Fil rouge* è l'idea di "forma" e la sua possibile applicazione, tanto in termini visivi, quanto con riferimento alla concezione e alla realizzazione dell'opera.

Le tematiche individuate offrono spunti di riflessione su questioni nodali della storia e della critica d'arte del secolo scorso: forma, spazio, tempo, colore, figura e paesaggio. Alcune sculture di particolare importanza accolgono il visitatore nel salone centrale, generando un dialogo tra le geometrie, le idee che le conformano e lo spazio in cui sono inserite.

Le opere d'arte del Novecento presenti nelle collezioni Intesa Sanpaolo riuniscono un patrimonio proveniente dai diversi istituti di credito confluiti nel Gruppo, e delineano un percorso culturale che attraversa tutto il secolo.

Nell'attuale collezione vicende e protagonisti dell'arte italiana del Novecento sono ampiamente rappresentati: dai quattro capolavori di Boccioni alle opere di Balla, Carrà, De Chirico, Funi, Mafai, Sironi, Rosai, Spadini, Tosi, Zanini (oltre a una importante presenza di autori del primo Novecento di carattere "regionale"), fino alla

parte più cospicua che copre quasi tutte le tendenze proposte nell'arte italiana del secondo Novecento. Particolarmente ricca la documentazione di autori quali Fontana, Dorazio, Turcato e dei movimenti dell'immediato secondo dopoguerra: lo Spazialismo, che agisce in rapporto con le proposte di Fontana; il Movimento Nucleare promosso a Milano da Enrico Baj e Sergio Dangelo; l'Informale, con i protagonisti Burri, Corpora, Scanavino, Scialoja, Tancredi; il Movimento Arte Concreta (Dorfles, Munari, Reggiani, Soldati); il Gruppo degli Otto (Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova).

Per quanto riguarda gli anni Sessanta e Settanta, la capillarità dell'insieme delle opere raccolte permette di riconoscere nuclei omogenei nell'ambito delle avanguardie tecnologiche e costruttive (tutti i protagonisti del Gruppo T e del Gruppo N), della Poesia Visiva, dell'Arte Povera (Paolini, Alighiero Boetti, Merz) e dell'Arte Concettuale (da Agnetti a La Pietra), fino a presentare, in modo articolato, la Pop Art italiana (Ceroli, Festa, Schifano, Rotella).

Numerose opere testimoniano il ricco panorama dell'arte prodotta negli anni Ottanta e Novanta, fra sperimentazioni tecniche e operative e riprese di attenzione per la pittura (i protagonisti della Transavanguardia, autori come Vanessa Beecroft o artisti che hanno avviato riflessioni sulla fotografia, come Silvio Wolf). Un importante nucleo di lavori scultorei va dalle significative presenze di opere di Arturo Martini, Arnaldo e Giò Pomodoro, Pietro Consagra, di artisti stranieri quali Arp, Mirò, Vantongerloo, con i marmi eseguiti negli anni Sessanta per la Henraux di Carrara, a importanti lavori di protagonisti della scultura degli anni Sessanta-Settanta e successivi, quali Colla, Pascali, Spagnolo, Staccioli, Carrino. Infine, oltre che nell'ambito scultoreo, opere di valore significativo di autori stranieri, da Picasso a Kandinsky, a Riopelle, Matta e Warhol, indicano l'apertura della raccolta al panorama internazionale, pur mantenendo un interesse specifico per l'arte italiana.

## **Didattica museale**

Le Gallerie d'Italia propongono un'intensa attività didattica protesa a diverse generazioni, dalla prima infanzia alla terza età. Le collezioni permanenti custodite nei palazzi offrono spunti e occasioni per molteplici letture e approfondimenti di ampio spettro, basati su un approccio multidisciplinare ai temi affrontati.

Migliaia di bambini e ragazzi delle scuole del territorio hanno avuto modo di esplorare, grazie all'offerta didattica gratuita, culture artistiche anche lontane e apparentemente difficili, scoprendo il potenziale interculturale del loro messaggio.

Tutti gli itinerari sono concepiti all'insegna di "*culture all*" e prevedono la piena accessibilità a pubblici diversi, con una particolare attenzione progettuale verso le famiglie e le persone disabili. Le proposte sono caratterizzate da molteplici tipologie di laboratorio espressivo finalizzate all'interiorizzazione della conoscenza acquisita attraverso l'incontro museale con le opere d'arte.

## **Convegni ed eventi culturali**

Le Gallerie ospitano numerose occasioni di incontro culturale quali convegni, giornate di studio, presentazioni di libri, letture poetiche.

## GALLERIE D'ITALIA

### Sede

Piazza della Scala, 6

### Orario

Da martedì a domenica dalle ore 9.30 alle ore 19.30 (ultimo ingresso ore 18.30)

Giovedì dalle ore 9.30 alle ore 22.30 (ultimo ingresso ore 21.30)

Lunedì chiuso

### Aperture straordinarie

Pasqua e Lunedì dell'Angelo (16 e 17 aprile)

25 aprile, 2 giugno, 15 agosto, 1 novembre, 7 dicembre (chiusura anticipata ore 14.30, ultimo ingresso ore 13.30), 8 dicembre, 24 dicembre (chiusura anticipata ore 18.00, ultimo ingresso ore 17.00), 26 dicembre, 31 dicembre (chiusura anticipata ore 18.00, ultimo ingresso ore 17.00)

1° gennaio 2018 dalle 14.00 alle 19.30 (ultimo ingresso ore 18.30), 6 gennaio 2018

### Chiusure

1° maggio, 25 dicembre

### Ingresso

***Biglietto congiunto valido per mostre temporanee e visita alle collezioni permanenti:***

Intero: 10 euro

Ridotto: 8 euro (over 65, accompagnatore di un dipendente Intesa Sanpaolo, aziende e associazioni convenzionate, gruppi di almeno 15 persone)

Ridotto speciale: 5 euro (giovani dai 18 ai 25 anni, clienti Intesa Sanpaolo muniti di bancomat o carta di credito)

### Ingresso gratuito per:

- Dipendenti del Gruppo Intesa Sanpaolo
- Giovani fino a 18 anni
- Scolaresche
- Disabile e accompagnatore
- Giornalisti
- Guide turistiche
- Interpreti in accompagnamento alle guide turistiche
- Funzionari museali
- Docenti e studenti di archeologia, architettura, arte e beni culturali
- Membri ICOM
- **Ogni prima domenica del mese**

**Visite guidate** per gruppi alla mostra temporanea e alle collezioni permanenti, su prenotazione, massimo 25 persone: italiano € 80 a gruppo, inglese € 90 a gruppo

### Libreria

cataloghi, guide, libri, cd rom

### Informazioni e prenotazioni

numero verde 800.167619

info@gallerieditalia.com

www.gallerieditalia.it

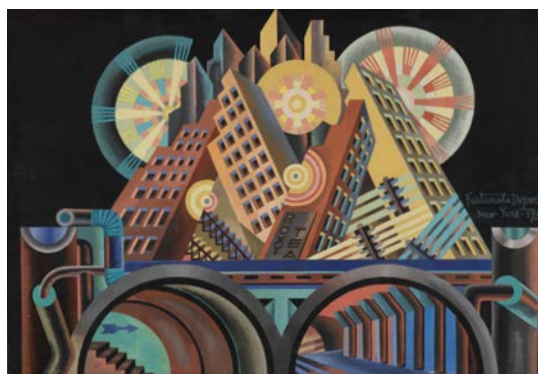
**NEW YORK NEW YORK**  
**Arte Italiana: la riscoperta dell'America**

**Milano, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia**  
**13 aprile – 17 settembre 2017**

**MUSEO DEL 900 Didascalie**



**01. Giorgio De Chirico**  
*Manichini in riva al mare*, 1926  
81x65,5 cm  
olio su tela  
Collezioni Intesa Sanpaolo  
© Archivio Attività Culturali, Intesa Sanpaolo,  
foto Paolo Vandasch



**02. Fortunato Depero**  
*Grattacieli e Tunnel*, 1930  
68x102 cm  
tempera su carta  
Mart, Museo di Arte Moderna e contemporanea  
di Trento e Rovereto. Fondo Depero  
© MART – Archivio Fotografico e Mediateca



**03. Tano Festa**  
*Cielo Newyorkese*, 1966  
161x130 cm  
acrilico su tela  
Mart, Museo di Arte Moderna e contemporanea  
di Trento e Rovereto. Collezione VAF - Stiftung  
© MART – Archivio Fotografico e Mediateca



**04. Gastone Novelli**  
*New York Notes II*, 1965  
67,5x97,5 cm  
collage e tecnica mista su cartone intelaiato  
Collezione privata, Milano  
© Massimo Napoli, Roma





**05. Pietro Consagra**  
*New York City, 1962*  
 171x105x29 cm (base compresa)  
 acciaio e bronzo, fusione a terra e lastre  
 Collezione privata, Milano  
 © Courtesy Archivio Pietro Consagra, Milano by SIAE



**06. Mimmo Rotella**  
*Viva America, 1963*  
 85x89 cm  
 decollage su tela  
 Collezione Privata  
 © Courtesy Fondazione Marconi, Milano



**07. Emilio Isgrò**  
*Poesia Jacqueline, 1965*  
 104x146 cm  
 tela emulsionata  
 Archivio Emilio Isgrò  
 © Courtesy Archivio Emilio Isgrò



**08. Arnaldo Pomodoro**  
*In memory of J.F. Kennedy, 1963-64*  
 160x160x45 cm  
 bronzo  
 © Courtesy Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano



**09. Ugo Mulas**  
*New York, 1964*  
 Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas.  
 Tutti i diritti riservati Courtesy Archivio Ugo Mulas,  
 Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

*Il diritto di utilizzazione delle riproduzioni è pari a 6 (sei) mesi a decorrere dalla data di pubblicazione e unicamente in relazione alla mostra.*



**10. Ugo Mulas**  
*Andy Warhol, Philip Fagan e Gerard Malanga, New York, 1964*  
 Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas.  
 Tutti i diritti riservati Courtesy Archivio Ugo Mulas,  
 Milano - Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli

*Il diritto di utilizzazione delle riproduzioni è pari a 6 (sei) mesi a decorrere dalla data di pubblicazione e unicamente in relazione alla mostra.*



## GALLERIE D'ITALIA Didascalie



### 01. Giacomo Balla

*Bambina x balcone*, 1912

125x125 cm

olio su tela

Milano, Galleria d'Arte Moderna,

Collezione Grassi (Donazione Nedda Mieli Grassi, 1960)

©Mondadori Portfolio/Electa, Luca Carrà - Museo del Novecento



### 02. Carlo Carrà

*Natura morta con la squadra*, 1917

46x51cm

olio su tela

Civiche Raccolte d'Arte, Milano

©Mondadori Portfolio/Electa, Luca Carrà - Museo del Novecento



### 03. Alberto Burri

*Sabbia*, 1952

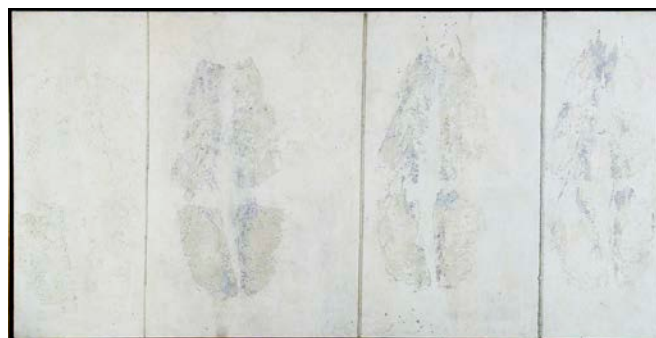
90x108,5 cm

sabbia e acrilico

Collezioni Intesa Sanpaolo

© Archivio Attività Culturali, Intesa Sanpaolo,

foto Paolo Vandasch



### 04. Toti Scialoja

*New York Bianco*, 1960

146x291,5

tecnica mista su tela di canapa

© Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma (Sario Manicone)



### 05. Salvatore Scarpitta

*Senza titolo*, 1958

30x20 cm

tecnica mista su tela estroflessa

Collezioni Intesa Sanpaolo

© Archivio Attività Culturali, Intesa Sanpaolo,

foto Paolo Vandasch



### 06. Piero Dorazio

*Crack bleu*, 1959

81x100 cm

olio su tela

Collezioni Intesa Sanpaolo

© Archivio Attività Culturali, Intesa Sanpaolo,

foto Paolo Vandasch



**07. Gastone Novelli**  
*Per ricordare la vita*, 1959  
 125x170 cm  
 collage su colore  
 Collezioni Intesa Sanpaolo  
 © Archivio Attività Culturali, Intesa Sanpaolo,  
 foto Paolo Vandasch



**08. Giuseppe Capogrossi**  
*Superficie 154*, 1956  
 80x100 cm  
 olio su tela  
 Collezioni Intesa Sanpaolo  
 © Archivio Attività Culturali, Intesa Sanpaolo,  
 foto Paolo Vandasch



**09. Mimmo Rotella**  
*Mitologia in nero e in rosso*, 1962  
 135x98 cm  
 decollage su tela  
 Collezioni Intesa Sanpaolo  
 © Archivio Attività Culturali, Intesa Sanpaolo,  
 foto Paolo Vandasch



**10. Mario Schifano**  
*Particolare di esterno (Coca Cola)*, 1962  
 200x149,5 cm  
 smalto e pastello su carta intelata  
 Museo del Novecento, Milano  
 © Mondadori Portfolio/Electa, Luca Carrà - Museo del Novecento

Nel catalogo sono riprodotte quattro opere di proprietà della Fondazione Lucio Fontana (*Concetto Spaziale. New York 10, Concetto Spaziale. Venice Moon, Pianta di New York di notte, New York di notte dal grattacielo*) che non sono presenti nel percorso espositivo della mostra