

BPER:
CORPORATE COLLECTION



LaGalleria

Caos χάος



LaGalleria

Caos χάος.

LaGalleria

Caos χάος.
Spazi e poetiche dell'arte Informale

a cura di Daniela Ferrari

BPER:
CORPORATE COLLECTION

La Galleria BPER presenta *Caos χάος. Spazi e poetiche dell'arte Informale*, una mostra che invita il pubblico a confrontarsi con una delle stagioni più innovative e significative dell'arte italiana del Novecento. Il progetto recupera il significato originario del termine greco χάος, inteso non soltanto come disordine, ma come spazio aperto di possibilità, matrice generativa da cui possono emergere nuove forme, relazioni ed equilibri.

La mostra nasce nel contesto della consolidata collaborazione con festival *filosofia*, manifestazione di cui BPER è main partner da molti anni e con la quale condivide l'impegno a promuovere occasioni di approfondimento capaci di intrecciare cultura, ricerca e partecipazione pubblica. L'edizione 2026 del festival è dedicata alla parola chiave *caos*: proprio da questo concetto prende avvio un percorso espositivo che individua nell'arte Informale uno dei momenti più radicali e fecondi della ricerca artistica del secondo dopoguerra.

Che cosa accade quando vengono meno le certezze consolidate? Quando i linguaggi tradizionali non sono più sufficienti a interpretare una realtà in trasformazione?

In questa prospettiva il caos non rappresenta soltanto una condizione di disordine, ma una soglia di cambiamento, uno spazio in cui prendono forma nuove possibilità espressive e si delineano modalità inedite di osservare e comprendere il mondo.

Curata da Daniela Ferrari, *Caos χάος. Spazi e poetiche dell'arte Informale* costituisce una nuova tappa del percorso di ricerca, valorizzazione e divulgazione attraverso cui La Galleria BPER rende accessibile il patrimonio artistico della Corporate Collection del Gruppo, promuovendo occasioni di conoscenza e confronto negli spazi di Palazzo San Carlo a Modena. Attraverso un nucleo di opere di protagonisti assoluti quali Carla Accardi, Afro, Renato Birolli, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Lucio Fontana, Gastone Novelli, Antonio Sanfilippo, Giuseppe Santomaso, Emilio Scanavino, Tancredi, Giulio Turcato ed Emilio Vedova, il progetto indaga le molteplici espressioni dell'Informale, mettendone in luce la pluralità di linguaggi, sensibilità e percorsi di ricerca.

Come ogni iniziativa promossa da La Galleria BPER, anche questa esposizione nasce dalla convinzione che il patrimonio artistico sia una risorsa dinamica e condivisa, capace di dialogare con il presente e di generare nuove occasioni di conoscenza attraverso l'incontro tra opere, persone e territori. Attraverso il linguaggio libero e sperimentale dell'Informale, *Caos χάος* invita il visitatore a osservare l'incertezza non come una condizione da temere, ma come uno spazio di ricerca e trasformazione. Le opere raccolte in mostra testimoniano come, anche nei momenti di maggiore discontinuità, l'arte sappia elaborare nuovi significati e offrire strumenti per interpretare la complessità del proprio tempo. È forse in questa capacità di dare forma all'ignoto che risiede una delle funzioni più profonde della cultura: aprire prospettive, alimentare il pensiero critico e accompagnarci nella comprensione del presente.

LaGalleria
Corporate Collection



CAOS-CASO-COSA.

Dal vuoto all'opera: spazi e poetiche dell'Informale

Daniela Ferrari

“Dunque per primo fu Chaos, e poi
Gaia dall'ampio petto, sede sicura per sempre di tutti
gli immortali che tengono la vetta nevosa d'Olimpo, [...]”
Esiodo, *Teogonia*

La parola caos, dal greco χάος, connesso per radice ai verbi χαίνειν, χάσκειν, cioè essere aperto, spalancarsi, definisce originariamente l'idea di grande apertura e vuoto, la voragine di materia indistinta preesistente al *kosmos* (κόσμος), all'universo ordinato come lo conosciamo. Un'idea di disordine e confusione che va a sovvertire il procedere regolare e costante delle cose. Per usare un gioco anagrammatico, una 'cosa' data nella sua forma abituale si scombina improvvisamente in 'caos', le lettere nella parola cambiano posto, stravolgono lo scenario. Anche il 'caso' entra in campo per generare 'caos'. Di nuovo le lettere si rimescolano. Un evento accidentale, casuale, crea disordine, confusione. Dal caos si può implodere o emergere, rinascere. Non è un caso, per l'appunto, che il concetto di caos definisca lo stadio originario preesistente alla creazione dell'Universo.

Il χάος greco trova il suo parallelo ideologico nel biblico *tohū wa bhoḥū*, la terra *inanis et vacua* del primo libro della Bibbia, la *Genesi* (1, 2). Il caos compare come principio primo anche nelle cosmogonie elleniche – si pensi alla *Teogonia* di Esiodo –, stato originario da cui ogni divinità o realtà si sia generata, dal *chàos* al *kosmos*. Da una materia informe e indifferenziata la funzione discriminatrice dell'Intelletto dà vita e concetto al pensiero che inaugura la filosofia presocratica, il riconoscimento di un Noûs (νοῦς), teorizzato da Anassagora, quale intelligenza divina che ordina le cose e crea il cosmo.

Renato Birolli, *Natura Selvaggia*, 1958, dettaglio, olio su tela, Collezione privata

Fatte queste premesse, come tradurre il concetto di caos in un progetto espositivo che possa restituire la complessità del suo significato? L'idea che da uno stato di vuoto, confusione e desolazione, possa nascere un pensiero generatore e vitale?

Proprio uno iato simile incide sugli eventi dell'arte italiana dopo la fine della Seconda guerra mondiale: un tempo interrotto, travagliato, lacerato, un senso di vuoto nel dominio dell'esistenza. L'atmosfera creativa deriva direttamente da lacerazioni materiali e spirituali e da una volontà fervida di esprimere il proprio tempo, di essere protagonisti della ricostruzione anche attraverso l'arte. Si è assistito a una sorta di 'tabula rasa', ma forse sarebbe meglio usare il termine 'confusione', a partire dalla quale numerose vocazioni espressive hanno preso forma e tra queste, una in particolare, appare la più efficace per rappresentare l'idea di caos, parola chiave di questa edizione di festival*filosofia* di Modena: l'arte Informale, così definita dallo studioso francese Michel Tapié'. Si tratta di una vasta corrente artistica dal respiro internazionale, nata come reazione allo scoppio del secondo conflitto mondiale, che si afferma a partire dalla fine degli anni Quaranta del Novecento perseguendo molteplici strade. Il concetto di fondo che, come forza propulsiva, ha spinto e nutrito la poetica dei suoi protagonisti è quello di rinascita, in un momento cruciale in cui l'asse attorno al quale il mondo dell'arte gravita si sposta dall'Europa verso gli Stati Uniti.

“Era una rivoluzione ‘interna’ ai generi stabiliti di espressione – scrive Franco Russoli –, e quindi ancora una ricerca di linguaggio pittorico e plastico, che non poneva in dubbio le basi del sistema, ma ne sconvolgeva le regole. Tanto che il ricorso al crogiuolo informale interessò anche artisti che in fondo cercavano soltanto nuovi modi di esprimere un vecchio, consueto rapporto con la natura e la realtà, intese come entità oggettive, ‘cose’ da rappresentare. Si che, accanto alle definizioni più legate al carattere, come dire, più ideologico od emozionale della ricerca linguistica (‘art autre’, ‘action painting’, ‘abstraction lyrique’, ecc.) se ne ebbero altre che facevano riferimento agli strumenti e ai

modi stilistici (‘tachisme’, ‘pittura gestuale’, ‘pittura segnica’, ‘pittura materica’, ‘espressionismo astratto’, ‘impressionismo astratto’) oppure al contenuto ancora ‘fisico’ dello spunto per l'espressione simbolica (‘spazialismo’, ‘arte nucleare’, ‘naturalismo informale’, ‘nuagisme’, ecc.). Tutto ciò, infine, che nelle opere pittoriche e plastiche appariva rimesso in discussione, riportato alle origini di un magma in cui figura, materia e forma si confondessero, scambiando persino le loro convenzionali prerogative e funzioni, prima di strutturarsi in ‘lingua’, era accolto nel mare magnum dell'Informale”².

Anche in Italia la pittura evolve in varie forme, dalla natura più gestuale o cromatica, spaziale o figurativa, astratto-concreta o ancora segnica. Comune a queste diverse espressività è l'idea di una casualità cosciente che sta alle radici del gesto artistico, dell'azione pittorica o plastica, parallela alla consapevolezza di esprimere sentimenti lontani da ogni certezza, generatisi in un momento storico pervaso da atmosfere dense di timore, passione, disagio, tensione critica, che la ragione non è in grado di sciogliere e che il rigore della forma e della figurazione non sono più capaci di tradurre.

Ed ecco che le arti si sottraggono alla figurazione a favore dell'informe, del segno, della parola gettata come appunto visivo, sollecitazione mentale e poetica. L'arte e gli artisti paiono indifferenti al bisogno di un inganno referenziale. Quest'arte irrelata pone in primo piano la materia, la fluidità del gesto, il lavoro del tempo quando sedimenta gli elementi costitutivi dell'opera, e la forma può essere indefinita, aerea, conseguente a un'azione che eleva la soggettività a scapito dell'oggettività e delle certezze geometriche o mimetiche.

Dal caos, complice anche il caso, l'arte rinasce e si esprime attraverso forme indefinite o reiterate sulla tela, forme chiuse o aperte, qui rappresentate dalle opere di Carla Accardi, Afro Basaldella, Renato Birolli, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Lucio Fontana, Gastone Novelli, Antonio Sanfilippo, Giuseppe Santomaso, Emilio Scanavino, Tancredi Parmeggiani, Giulio Turcato, Emilio Vedova.

Ogni passaggio storico artistico trova le sue radici nelle esperienze del passa-

to, che sia prossimo o lontano, e germina per continuità o per reazione contraria.

La gestualità, che vuole esprimere con immediatezza totalizzante una verità quasi primordiale dell'atto pittorico, ha la sua origine nell'automatismo surrealista e nella volontà, forse un'illusione, di trasmettere pulsioni tratte direttamente dall'inconscio, senza intermediazioni o filtri concettuali. Questa istantaneità di pensiero, attraverso il gesto subitaneo, si traduce sulla tela in forme astratte, che possono sembrare casuali, dettate dal solo impulso, ma sono in realtà frutto di ricerca, di scarti, di ragionamenti, di tentativi e di cadute, volte a trasferire in pittura forme intime e autentiche, drammaticamente personali e così uniche che diventano ossessive, specchi dello scrutinio interiore, autoritratti del profondo. Altrimenti non si riconoscerebbe chiaramente lo stile di ognuno dei protagonisti dell'esperienza cosiddetta Informale che, è bene ribadirlo, non mette in deroga la forma, ne recupera al contrario la sostanza primigenia.

Lo scenario in cui si sviluppa questa tensione verso l'arte astratta, nel contesto del panorama artistico italiano dopo la Seconda guerra mondiale, è dominato per una breve stagione dal celebre scontro tra figurazione e astrazione. Ci si interroga sulla necessità di attribuire all'arte un ruolo sociale ed educativo e se tale compito possa essere assolto più efficacemente dalla pittura figurativa, il cui rappresentante per antonomasia era Renato Guttuso, oppure dall'astrattismo, il cui esponente di spicco era Emilio Vedova.

Guttuso, i cui inizi erano stati segnati da un idioma cubo-espressionista, costituisce in Italia la figura di spicco di una pittura che si fa portavoce di un coinvolgimento sociale e politico, trasmettendo – per mezzo dei soggetti raffigurati e di una tecnica dall'esplicita matrice figurativa – contenuti e ideali schierati politicamente nell'antifascismo di sinistra. Per Guttuso il realismo rappresenta un imperativo morale, uno strumento espressivo con cui documentare l'epoca contemporanea e affermare il proprio orientamento intellettuale.

Vedova figura tra i sottoscrittori di "Oltre Guernica" (1946) e tra i promotori

della "Nuova secessione italiana", successivamente rinominata "Fronte nuovo delle arti" (1947-48), che riunisce una schiera di artisti, fra i quali lo stesso Guttuso, ma anche Giulio Turcato, Giuseppe Santomaso e Renato Birolli, scelti per questo progetto.

Nel testo di presentazione del Fronte alla XXIV Biennale di Venezia, Giuseppe Marchiori scrive di "conquista della libertà" e di una "ricerca di nuovi rapporti" fra gli artisti "come se ognuno cominciasse a vivere senza un passato, e a trovare una ragione di sé e della propria opera soltanto nell'ambito di una solidarietà umana per troppi anni negata o tradita"³.

Da una comune matrice post cubista, comunque ancorata a una rappresentazione intuibile come a una definizione formale, Vedova, Turcato, Santomaso e Birolli, approderanno a un linguaggio più libero, che si tradurrà sulla tela in un campo di forze e in un articolarsi di luce, colore, gesto e pura espressione. Quella di Vedova è una pittura che abbandonerà ogni forma compiuta. Mediante la spontaneità del gesto l'artista procede verso un'espressività informale che rivela un'intima urgenza di rinnovamento e di libertà tanto nei contenuti quanto nelle modalità del fare pittorico. L'opera nasce così da un rapporto fisico e diretto con la tela che diviene a sua volta terreno di scontro, in cui il pittore riversa la propria energia pulsionale, l'istantaneità della propria emozione. Il tratto pittorico si fa veemente, la narrazione visiva è affidata in larga misura al vigore con cui la pennellata viene tracciata sulla superficie e alla potenza evocativa del colore. Anche i titoli delle opere esplicitano l'idea del contrasto: *Aggressione*, *Invasione*, *Battaglia navale* (cat. 30), *Scontro di situazioni*, o *Varsavia* (fig. 1), quest'ultimo esposto alla Biennale del 1960, quando l'artista ottiene il Gran Premio per la Pittura.

Nelle tele si assiste a una deflagrazione. Lo sguardo viene assorbito e gli occhi corrono lungo le direttrici che costruiscono uno spazio agito. "Nel contesto dell'agire – spiega Maria Grazia Messina – lo spazio si dispiega costituito di pulsioni antinomiche, di gangli conflittuali, perché ad esso non pertiene più la dimensionalità pura, esplorabile nelle sue molteplici valenze, dell'immagi-



1. Emilio Vedova, *Varsavia n. 2*, 1960, tecnica mista su tela, Verona, Fondazione Domus – Collezione Cariverona

nario, bensì la concretezza dello spazio storico: della storia soggettiva, dove precipita l'esperienza esistenziale dell'artista, a lui stesso oscura, e della storia politica, della contingenza, dove uomo fra gli uomini è confitto, restandovi invece tenuto a un esercizio responsabile di coscienza e di fattivo intervento. Il mezzo per agire lo spazio è il gesto, con cui si estroflettono tensioni interiori e con cui si affronta, dirimendola per quanto è concesso, la realtà dei fenomeni e delle relazioni con l'altro da sé⁴.

Nella tavolozza di Vedova predominano i bianchi, i neri e i grigi, con misurate accensioni di rossi blu e gialli che vivificano i rapporti cromatici sulla tela, così nei lavori che coinvolgono la terza dimensione – i *Plurimi* – per articolarsi nell'ambiente in cui sono collocati. In quella di Renato Birolli, invece, la tavolozza è variegata e infinita tanto quanto sono infiniti i colori presenti in natura alla quale sempre egli si ispira nell'atto creativo. “Per me, l'ispirazione, è un numero illimitato di impulsi venutimi dall'aver vissuto, dal credere in determinate cose e da ciò che vedo ed il mio compito è quello di trasformare tutto ciò in qualcosa a cui penso”⁵, così scrive l'artista nei suoi taccuini. “Prima raduno questi impulsi sulla tela, poi li guardo: né più né meno di come ho guardato prima le cose. Il mio lavoro comincia di qui ed è da questo momento che sento la realtà sciogliersi in un diverso elemento, difficilmente comparabile a quella”⁶.

Non è un caso che Birolli utilizzi il titolo *Espansione* per definire molte sue opere, e anche quando un margine di referenzialità è intuibile, come nel caso dell'opera qui esposta (cat. 5), un vaso di fiori, tutto si gioca nel potere visivo di una materia cromatica che si sfalda e la stesura delle pennellate appare come un autentico atto di libertà emozionale con cui l'artista trasforma il soggetto. Anche un tema classico come il paesaggio può subire una metamorfosi carica di *pàthos* capace di trasmettere la potenza della Natura, magistralmente evocata da Birolli nella serie *Incendio alle Cinque Terre*, in cui i contrasti fra le cromie, orchestrate in *tâches* vigorose, si muovono nello spazio della rappresentazione liberi di esprimere il loro canto sinestetico, come se i rossi e gli



aranciati potessero crepitare. Lo sguardo è trascinato dal racconto in pittura dell'essenza selvaggia del soggetto naturale (fig. 2) in una dimensione in cui il ricordo ha un ruolo primario: "E c'è poi la memoria (questa grande compagna dell'intelligenza) che fa smisuratamente grandi lo spazio concreto, il tempo e la nozione delle cose: per essa continuano a vivere le azioni finite e le cose che dipingiamo sono la proiezione di un gesto iniziato chissà quando; ma per essa non hanno senso altre cose vive che non riteniamo vitali"⁷.

Anche per Afro la dimensione del ricordo assume un ruolo essenziale nella creazione pittorica attraverso la quale rievoca la propria sfera emotiva legata al vissuto. Questa tensione interiore è ben percepibile in un capolavoro come

2. Renato Birolli, *Natura selvaggia*, 1958, olio su tela, Collezione privata



La scheggia (cat. 4) esposto alla XXVIII Biennale di Venezia in una nella sala personale che gli vale il premio come miglior pittore italiano. La poetica di Afro in questi anni ha raggiunto la piena maturità e una grande autonomia d'espressione rafforzata dall'esperienza negli Stati Uniti e dal confronto con grandi artisti internazionali, tra cui va citata la partecipazione, nel 1958, alla decorazione della nuova sede del palazzo dell'UNESCO a Parigi che condivide con Appel, Arp, Calder, Matta, Mirò, Moore, Picasso e Tamayo.

Dalla fine degli anni Quaranta e per tutti i Sessanta, Afro vive una grande fortuna espositiva, critica e collezionistica come testimoniano le molte opere acquisite dai musei americani più prestigiosi (fig. 3). Gabriella Belli ricorda come egli sia stato "tra i pochi pittori italiani, insieme a Vedova e Burri per ricordare i pari suoi, in grado di imporre non solo la sua ricerca fondata su una forte e originale identità, diciamo pure europea, ma anche capace di reggere, senza perdere la rotta del suo timone, un costante e diretto confronto con la molteplicità degli stimoli che in quel torno di tempo andavano nutrendo i nuovi

3. Afro, *Senza titolo*, 1952-1953, olio su tela, New York, Metropolitan Museum of Art

ismi dell'arte internazionale, e americana in particolare, dall'espressionismo astratto alla minimal art, dal new dada alla pop"⁸.

Il colore, protagonista assoluto in Afro, si spande sulla tela in macchie, ampie aree, velature, accostamenti tonali equilibratissimi, facendosi forma, anche quando la presenza di linee, tracciate con pennellate sottili e scure, tende a circoscrivere, a delimitare lo spazio in direttrici e andamenti di forte impatto lirico che si traduce in pura pittura emozionale (catt. 2-3).

Una gestualità parimenti emozionale regola la pittura tutta di Giuseppe Santomaso che afferma: "Poco m'importa che l'oggetto sia riconoscibile: l'immagine creata dall'artista non dipende dalle apparenze fenomeniche della realtà, bensì dalla partecipazione dell'artista alle cose attraverso un impegno totale di sé, dall'impulso generatore di una realtà ben diversa. La vita e l'arte sono per me due vasi comunicanti, distinti sì, ma comunicanti. Quando manchi questo rapporto in un caso si avrà un prodotto di mera istintività, nell'altro un prodotto di pura razionalità"⁹. Forte di questa noncuranza per la distinzione tra realismo e astrattismo, Santomaso come molti suoi colleghi approda all'astrazione più matura negli anni Cinquanta-Sessanta, dopo l'esperienza con il Fronte nuovo delle arti e l'esposizione di dieci opere con il gruppo alla XXIV Biennale nel 1948, quella storica Biennale che su intercessione dello stesso Santomaso aveva mostrato la straordinaria raccolta di Peggy Guggenheim, con la quale l'artista stringe un sodalizio durato nel tempo. Le tele dell'artista veneziano diverranno via via sempre più un crogiuolo di arabeschi intrecciati a campiture di colore, con una tavolozza misurata su una tradizione tutta veneta e una sensibilità cromatica di matrice lagunare, una luce mossa e una vibrazione tonale che rimarranno un basso continuo dell'intera sua opera. Alcune tele richiamano ascendenze all'astrazione storica di Klee e Kandinsky per via di una sensibilità spiccata alla musicalità dei toni, al ritmo e al dinamismo della composizione (fig. 4). La musica è cruciale nella sua poetica – lo testimoniano alcuni titoli delle sue tele –, ed è presenza costante nella vita: Santomaso era sposato con una violoncellista e grande amico del compositore Goffredo



Petrassi. L'attitudine lirico-evocativa indissgiungibile dalla dimensione narrativa si configura in un connubio di istintività e controllo degli equilibri cromatici e formali nello spazio pittorico come in *Racconto* (cat. 19). Negli anni Sessanta si assiste a un accentuarsi materico e calcinoso che trova il corrispettivo naturale nella superficie dei 'muri', filone tematico e tecnico che comporta l'abbandono delle velature, come spiega Nico Stringa: "le cromie sono come terre emerse, screpolate e sovrapposte, tra cui le tonalità traspaiono ora folgoranti ora incerte, percorse da segni inquieti, da lacerazioni e da improvvise epifanie"¹⁰.

La *querelle* tra astrazione e figurazione non giungerà a una conclusione riso-

4. Giuseppe Santomaso, *Castilian Earth I*, 1959, Buffalo, Albright Knox Art Gallery

lutiva, ma dal dialogo scaturiranno infinite nuove sperimentazioni destinate a costellare il panorama artistico contemporaneo del nostro Paese, come scrive Carlo Pirovano: “Ecco dunque lo sgomento esterrefatto quando la nuova palingenesi si propose come fuori orbita, su percorsi totalmente sfalsati, rispetto alla dialettica ormai asfittica che assillava il dibattito estetico, diviso fra contenutismi più o meno naturalistici (con il corollario dell’impegno sociale) e le esercitazioni squisitamente formali, sotto l’insegna dell’astrattismo”¹¹.

Lucio Fontana e Alberto Burri rappresentano perfettamente l’idea che si possa andare fuori orbita rispetto a rotte che paiono tracciate. Proiettano infatti la loro ricerca verso due diversi orizzonti: quello spaziale e quello materico.

Nel suo processo di ridefinizione dell’opera, da quando nel 1946 Fontana intitola un gruppo di disegni “Concetto spaziale”, le istanze da cui diparte il suo lavoro sono molto chiare. Scrive Paolo Fossati: “intitolando moltissime delle sue opere concetti, Fontana non privilegiava un momento intellettuale o mentale, al contrario richiamava l’attenzione, anche nel titolo, a una tale inestricabile incidenza tra concetto e operazione, tra pensato e agito, da poter mostrare come non si dà intervento immediato senza una concezione, e non si può proporre a sé o agli altri concezione alcuna senza imprestarla, verificarla, inventarla in un intervento concreto”¹².

Con la sua radicale, netta e decisa ideazione dei *Concetti spaziali*, Lucio Fontana rivoluziona il modo di concepire lo spazio dell’opera indicandoci due possibili interpretazioni: da un lato pone lo spettatore di fronte a uno spazio di realtà, quello concreto che i tagli e i buchi nella tela aprono come un varco sulla superficie, dall’altro lo proietta in uno spazio ideale, che l’osservatore è chiamato a intuire, a immaginare come pura dimensione ‘altra’, definita da Jole de Sanna “attualizzazione dell’infinito”¹³: è un’idea di spazio cosmico, un’idea di trascendenza, un’idea di oltranza (fig. 5). Questa protensione di Fontana a ‘giocare la sua partita’ in un territorio non tradizionale trovava i suoi postulati teorici nel *Manifesto Blanco*¹⁴, di cui – pur non firmandolo – Fontana è il padre spirituale e concettuale, pubblicato a Buenos Aires dove, nel 1946, l’artista



aveva fondato, con Jorge Rornero Brest e Jorge Larco, un centro culturale, fucina di nuove idee di ricerca: l’Accademia privata di Altamira.

Il 24 novembre 1946, Fontana scrive all’amico Tullio d’Albisola: “Ho lanciato un manifesto bianco, si polemizza sull’Arte... L’Arte Spaziale, Marinetti, Sant’Elia, Boccioni sono gli assoluti precursori!!!”¹⁵. Tornato in Italia nel 1947, Fontana redige il primo *Manifesto dello Spazialismo* firmato insieme al critico Giorgio Kaiserlian, al filosofo Beniamino Joppolo e alla scrittrice Milena Milani.

Tra le affermazioni, suddivise per punti secondo un canone di ispirazione futurista, si legge: “L’arte si trova in un periodo latente. C’è una forza che l’uomo non può manifestare. [...] Il ritrovamento di nuove forze fisiche, il dominio sul-

5. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1952, buchi su tela a tempera e olio, Collezione privata

la materia e lo spazio impongono gradualmente all'uomo condizioni che non sono mai esistite in tutto il corso della storia. [...] Si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della scultura, della poesia e della musica. È necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo"⁶. In questa nuova visione il tema della rappresentazione dello spazio connessa al progresso e alle conoscenze scientifiche e fisiche è cruciale in rapporto all'evoluzione dell'uomo intesa come "marcia verso il movimento sviluppato nel tempo e nello spazio"⁷.

È il gesto dell'artista a garantire l'eternità dell'arte: "L'arte è eterna, ma non può essere immortale. [...] Rimarrà eterna come gesto, ma morrà come materia. Ora noi siamo arrivati alla conclusione che sino ad oggi gli artisti, coscienti o incoscienti, hanno sempre confusi i termini di eternità e di immortalità, cercando di conseguenza per ogni arte la materia più adatta a farla più lungamente perdurare, sono cioè rimasti vittime coscienti o incoscienti della materia, hanno fatto decadere il gesto puro eterno in quello duraturo nella speranza impossibile dell'immortalità. Noi pensiamo di svincolare l'arte dalla materia, di svincolare il senso dell'eterno dalla preoccupazione dell'immortale. E non ci interessa che un gesto, compiuto, viva un attimo o un millennio, perché siamo veramente convinti che, compiuto, esso è eterno"⁸.

Il panorama artistico milanese possedeva già dai primi anni Cinquanta quel terreno fertile adatto alle sperimentazioni attorno alla nozione di spazio, ambiente, luogo architettonico come opera d'arte che si dilata al di là dei propri limiti oppure, pur restando entro il proprio perimetro, riesce ugualmente a indirizzare l'osservatore verso uno spazio *autre*.

Il 5 febbraio 1949, Fontana presenta l'*Ambiente spaziale con forme spaziali ed illuminazione a luce nera*, alla Galleria del Naviglio in via Manzoni: nello spazio in penombra illuminato con la luce di Wood una scultura fosforescente appesa al soffitto, "una grande forma tentacolare e incompiuta"⁹ incombeva sui visitatori: "rappresentava in quel momento la più completa espressione degli assunti dei manifesti spazialisti milanesi e della poetica di Fontana"²⁰.

Questo ampliamento della riflessione sulla natura dell'opera d'arte, un'idea di apertura, di dilatazione e di superamento della barriera imposta dal telaio o da canoni e forme tradizionali, sarà interpretato in modi differenti da tanti artisti, ciascuno in base alla propria indole, ma tutti accomunati da una medesima tensione: spingersi nell'oltranza e rendere percepibile quell'altrove.

È un'azione radicale quella di Fontana, un gesto sintetico generatore di infinite possibilità di ricerca, di interpretazione, di sviluppo. Nella serie delle *Nature*, scrive Flaminio Gualdoni, Fontana "riflette sulla nascita della forma come processo di generazione naturale che muove dall'archetipo dell'uovo, per schiudersi a processi di sviluppo imprevedibili allo stesso autore"²¹ (catt. 11-12).

Nel 1967, intervistato da Daniela Palazzoli, Fontana racconta come la volontà di oltrepassare il limite del quadro fosse presente fin dalla metà degli anni Quaranta: "[...] già le opere che facevo nel '46 non le ho mai chiamate quadri, ma fin dall'inizio le ho chiamate *concetti spaziali* e questo perché per me la pittura sta tutta nell'idea. La tela serviva e mi serve per documentare un'idea. Quel che faccio adesso sono solo variazioni sui miei due concetti fondamentali: il buco e il taglio. In un periodo in cui la gente parlava di *piani*: il piano di superficie, il piano di profondità etc., il mio fare un buco era un gesto radicale che rompeva lo spazio del quadro e che diceva: dopo questo siamo liberi di fare quello che vogliamo. Lo spazio del quadro non si può rinchiuderlo nei limiti della tela ma va esteso a tutto l'ambiente. In che modo, e in quanti modi, poi non lo so perché purtroppo non potrò vivere nel duemila ma l'importante è stato testimoniare questa esigenza"²².

Nella produzione di Burri, il vero soggetto è la materia, celebrata mediante l'impiego di materiali umili di diversa provenienza che, attentamente combinati nello spazio del quadro, custodiscono e rievocano il proprio vissuto di logoramento e di successiva rigenerazione. Nei suoi lavori, stratificati, articolati e raffinati nonostante l'essenzialità degli elementi costitutivi – tele di juta, legni carbonizzati, metalli saldati, materiale plastico, pietra pomice, caolino, creta, catrame, colore –, Burri riesce a dare corpo a uno spazio, quello intera-



mente racchiuso nell'opera, costituito da livelli e sovrapposizioni, neri intensi e opachi, rossi vividi e fastosi, bianchi calcarei, e riflessi dorati, suggerendo una sensazione di consistenza e di profondità (figg. 6-7).

L'accentuazione della dimensione spaziale e la necessità di sovvertire il rapporto canonico con il quadro risultano evidenti già dalle prime opere di Burri, non soltanto per la scelta audace dei materiali impiegati, ma anche per una dichiarata intenzione di oltrepassare il limite del riquadro tradizionale nei dipinti conosciuti come *Gobbi*: applicando un elemento metallico sul retro della tela, Burri la spinge verso l'osservatore e la fa avanzare nello spazio reale, quasi possedesse una propulsione autonoma.

6. Alberto Burri, *N 7*, 1954, olio, vinavil su faesite, Collezione privata



Colpisce quanto la grammatica assolutamente personale con cui l'artista accosta o sovrappone la materia custodisca un equilibrio tra le parti così calibrato e preciso da rendere percepibili ampiezza e profondità spaziale perfino nei formati più raccolti, come dimostrano le opere qui esposte (catt. 6-8).

In *Combustione AZ 1* (1960, fig. 8) le campiture dipinte di bianco e le zone color avorio della carta si avvicinano ad aree cupe, brunate. E il bruciare, gesto che

7. Alberto Burri, *Combustione*, 1961, combustione, stoffa, carta, acrilico, vinavil su cartone, Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo (Parma)



per sua natura richiama la distruzione, riesce qui a restituire un clima di leggerezza e di grazia, persino nella lieve asprezza della materia combusta.

Il fuoco genera consumando: carica la materia di una temperatura cromatica fuliginosa e brunita – così nei *Legni* e nei *Ferri* – e definisce i margini slabbrati nelle trasparenze del cellophane o nella plastica rossa. Se nelle combustioni il gesto si esaurisce nell'istante rapido ma controllato della fiammata, con i *Cretti*, i tempi si dilatano: l'acqua si deposita, viene assorbita, si ritira, e la superficie – un impasto di caolino o creta legato con vinavil – si apre durante l'essiccazione in una trama ramificata di crepe e sottili spaccature.

Nella vicenda artistica di Tancredi, tanto densa, benché breve, di esplorazioni creative, si possono individuare richiami al neoplasticismo così come al dinamismo futurista, alla componente lirica e astratta del Blaue Reiter, come pure

8. Alberto Burri, *Combustione AZ 1*, 1960, carta, acrilico, combustione su tela, Collezione privata

all'automatismo di Jackson Pollock. Le opere di Piet Mondrian e di Theo van Doesburg della collezione Peggy Guggenheim, esposte nel padiglione della Grecia alla Biennale del 1948, avevano suggerito quella partizione dello spazio del quadro a griglia che caratterizza da quel momento le composizioni della giovane avanguardia veneziana. “L'adozione della griglia, col radicale azzerramento delle consuete risorse figurative che essa comporta – spiega Messina –, testimonia di uno scarto nella ricerca, e di una sopravvenuta contingenza culturale, altra rispetto a quella segnata dalle costruttive passioni politiche dell'immediato dopoguerra”²³.

A ciò si unisce il fascino esercitato dall'action painting americana per un Tancredi che, tornato da Roma a Venezia, nella seconda metà del 1951 conosce di persona Peggy Guggenheim, la quale nel 1952 gli offre non solo un contratto ma anche uno studio alla Ca' Venier dei Leoni, rivestendo un ruolo essenziale per la fortuna dell'artista in Italia e negli Stati Uniti. La libertà del gesto pittorico di derivazione informale è quindi alla radice del suo operare (cat. 27). Tancredi, per mezzo del colore e del segno, orienta la sua pittura verso una lettura lirica dello spazio, che si focalizza in particolare sull'impiego dell'elemento puntiforme frammisto a gesti convulsi, costellazioni di segni, sciabolate di colore, che in ogni tela mettono in scena una rinnovata cosmogonia grafica (fig. 9). Nel 1956, in un'autopresentazione per una mostra alla Galleria del Cavallino, così definisce il senso che riveste il punto come elemento costitutivo del suo *ductus*: “Il punto è l'elemento geometrico meno misurabile che ci sia, ma il più immediato da ideare; un punto dà l'idea del vuoto da tutte le parti, di dietro, ai lati, davanti; qualunque punto realizzato formalmente è geometria, qualunque forma relativa alle dimensioni del mio quadro ha per legge il vuoto da tutte le parti”²⁴.

Nell'estate del 1958 Tancredi subisce in modo particolare il fascino del colore di Rothko, che si trasforma in riferimento tecnico ispiratore per un gruppo di dipinti eseguiti a partire da quell'anno: il colore diventa lo strumento prediletto per restituire la trasparenza della luce e i suoi riverberi sull'acqua, ottenuti



mediante l'impiego della tempera e del pastello. In quel periodo l'artista si stabilisce a Milano, dopo un soggiorno a Parigi e un'estate trascorsa tra la Svezia e la Norvegia, abbandonando così in via definitiva la città lagunare.

Scomponendo gli elementi che costituiscono molte delle opere presentate nel ciclo dal titolo *A proposito di Venezia* ed esposte nel giugno 1959, presso la Galleria dell'Ariete di Milano, si nota un fondo pittorico dai vivaci cromatismi astratti e un potente lirismo pittorico costruito su velature di colore a campiture sovrapposte. Su questo tessuto cromatico l'artista poi interviene con un reticolo segnico più marcato, composto da grafismi automatici e gestuali, vorticosi nel caso specifico di *La strega* (cat. 28), distintivi del suo linguaggio stilistico.

Tra gli artisti della Scuola Romana, Giuseppe Capogrossi è quello che ha su-

bito la svolta stilistica più radicale e marcatamente astratta. Un cambio netto si avverte infatti quando il pittore abbandona di netto la via della figurazione costruita secondo una equilibrata variazione tonale, sospesa e malinconica, capace di rappresentare raffinate atmosfere dense di una luce che ammantava le cose. Una stagione di colto lirismo che non lasciava certo presagire la virata che sarebbe maturata alla fine degli anni Quaranta, quando Capogrossi, già cinquantenne, più maturo dei suoi compagni di strada, decide di azzerare il proprio linguaggio per ripartire da un unico e reiterato elemento. Nasce il suo tipico e indistinguibile segno 'a pettine', un ventaglio dentato, una forchetta o una sorta di tridente arcaico che da quel momento diventa l'unico elemento del suo alfabeto. Questo nuovo vocabolario viene presentato per la prima volta nel 1950 presso la Galleria del Secolo di Roma suscitando sconcerto e polemiche (fig. 10).

La radicalità di tale decisione trova un riscontro immediato nella breve ma decisiva esperienza del Gruppo Origine, fondato nel 1951 con Alberto Burri, Ettore Colla e Mario Ballocco: il sodalizio rivendicava il ritorno a un grado elementare del fare artistico, contrario alle seduzioni decorative dell'astrazione geometrica e a ogni residuo naturalistico. Quella di Capogrossi è una forma di astrazione che ha un'origine mentale, sintattica e solo successivamente gestuale: nessuna emozione, ma una reiterazione controllata in cui gli elementi invadono lo spazio della tela in aggregazioni e rarefazioni, incastri e sequenze, come in una partitura musicale che qui è solo visiva e si alimenta di ritmi e contrasti fra i chiari del fondo e il nero del segno con accensioni cromatiche che rispettano una logica costruttiva e vivificano la tela con campiture piatte di arancioni, rossi, azzurri e verdi.

Lo spazio appare quindi privo di prospettiva o gerarchie ma vive di sole relazioni: uno spazio superficiale nel senso più puro del termine, dove ciò che accade sul piano è pensiero e sequenza di segni divenuta visibile, priva di valore simbolico e di una possibile decifrazione. Il segno di Capogrossi ingrandito o miniaturizzato, ruotato, specchiato, concatenato in successioni serrate o iso-



10. Giuseppe Capogrossi, *Superficie 67*, 1950, olio su tela, Parigi, Centre Georges Pompidou

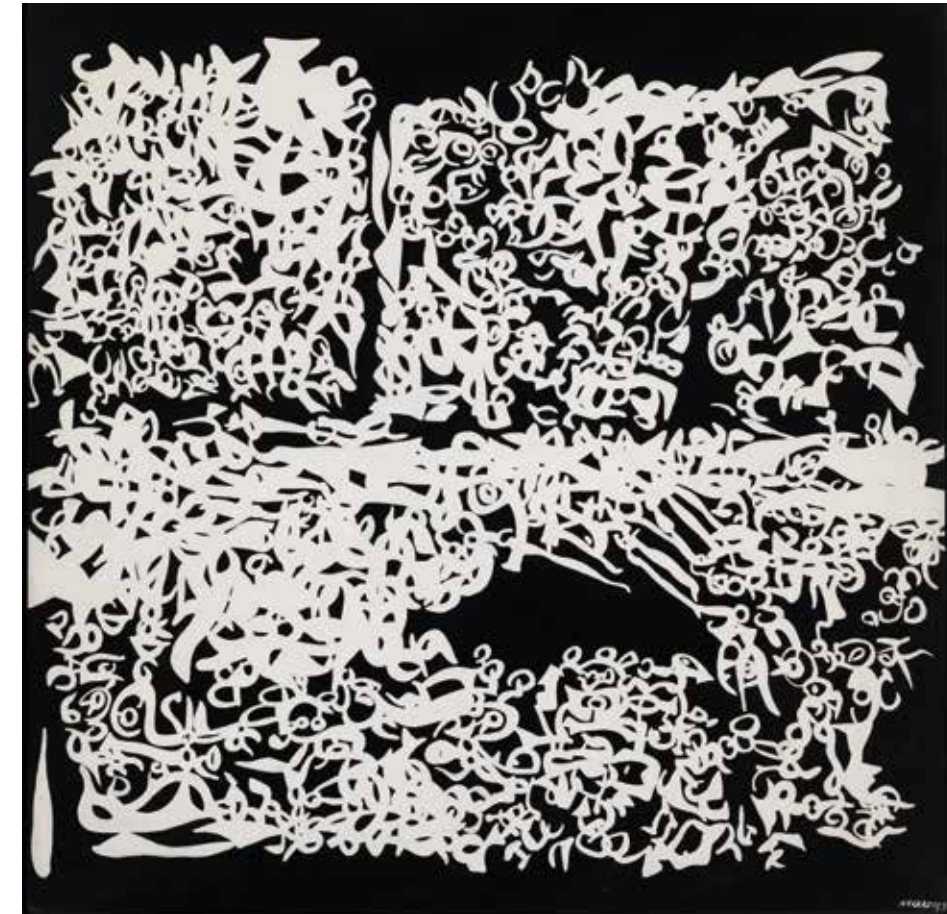
lato entro campiture ampie, prima nero su fondo chiaro, poi bianco su fondo nero, in inesauribili possibilità combinatorie, costruisce sulla tela architetture ortografiche in una lingua ignota (catt. 9-10).

La paradossale esperienza di Capogrossi dimostra come nella stagione dell’Informale, caratterizzata da una comune rinuncia al referente dell’immagine, la fede nel valore dell’irrepetibilità di un gesto possa convivere con la disciplina della ripetizione e del controllo.

Come suggeriscono Daniela Lancioni e Paola Bonani, nell’introduzione alla grande mostra dedicata a Carla Accardi in occasione del centenario della sua nascita²⁵, la ricerca dell’artista mostra una metamorfosi coerente nell’utilizzo del segno nella dinamica del contrasto, a determinare le superfici e gli spazi pur con scarti improvvisi e mutamenti d’ispirazione. La metamorfosi nello stile di Accardi corre veloce fin dagli esordi. L’esperienza maturata negli anni del Gruppo Forma con Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato, e con l’uscita del primo e unico numero della rivista-manifesto “Forma 1” il 15 aprile 1947, è un momento cruciale per gli intendimenti promossi dai protagonisti che proclamandosi formalisti e marxisti dichiarano di voler “adoperare le forme della realtà oggettiva come mezzi per giungere a forme astratte oggettive”²⁶, intendimenti che troveranno più avanti una loro compiutezza nella svolta definitivamente astratta. Lancioni scrive a questo proposito: “È stato più volte notato come le opere pubblicate in «Forma 1» fossero meno radicali del manifesto. Lo scarto si sarebbe azzerato nei mesi successivi e la sostanza di quei primi intenti avrebbe intessuto l’opera futura di molti dei suoi estensori. Rimasero a fondamento nel lavoro di Carla Accardi la natura oggettiva del quadro, la fiducia nel processo estetico (che deve trovare conferma nella forma e non affidarsi al tema, sia esso soggettivo, letterario o sociale), l’autonomia dell’arte e il suo corollario, lo stile”²⁷. Lo stile di Accardi, incentrato sul segno, mutevole nelle stagioni, ma sempre presente a cadenzarle, si genera dopo lo scioglimento di Forma e un momento di crisi seppur feconda di stimoli visivi (la pittura di Hans Hartung, Mark Tobey, Jackson Pollock, i viaggi

a Parigi) ed espositivi che dalla fine degli anni Cinquanta si susseguono ininterrottamente con mostre personali e collettive in Italia e all'estero per giungere a una grande affermazione nei Sessanta, coronata dalle parole di Michel Tapié dedicate alle sue personali più prestigiose, con l'invito a partecipare a rassegne di grande risonanza.

Se informale si può definire la fase in cui Accardi – abbandonate le suggestioni guttusiane postcubiste assorbite dal 1946 con il trasferimento a Roma e il cruciale viaggio a Parigi – si avvicina con sempre più convincimento alla formulazione di un segno suo, compiuto e reiterato per incastri e flussi, quasi una danza sulla tela, secondo una rigorosa alternanza cromatica tra bianco e nero prima, poi accesa dal rosso e una tavolozza che via via si arricchisce di cromie contrastate, complementari, ora vivaci ora lievi... Se informale si può definire, quindi, va però precisato che questa etichetta rifugge in questo caso da ogni automatismo incontrollato per abbracciare, al contrario, un ritmo 'segno-spazio' certamente connesso alla relazione 'arte-vita' di cui l'opera si fa crogiuolo. Sono pulsioni emozionali, sentimenti, esperienze, momenti legati all'autobiografia che segnano le diverse stagioni di Accardi, quelle squisitamente pittoriche e quelle protese all'appropriazione dello spazio. Ma si tratta di pulsioni consce, di un caso controllato, un caos organizzato in segni, i suoi; come crampi e virgole dalla carnosità barocca, pieni, sostanziosi o calligrafici, ma mai decorativi in modo asettico, piuttosto narrativi nel loro essere ondivaghi, in una conquista quasi organica che appare sulla tela come puro accadimento, ma di cui possiamo intuire il costante procedere, l'immobile avanzare. Così aveva dichiarato l'artista nel 1955: "Solo attraverso la nozione della notte conosco il giorno, o attraverso la nozione del freddo conosco il caldo. Questi contrasti li esprimo nella mia pittura sovrapponendo il nero al bianco, o mettendo un circolo vicino a una forma contrastante. Voglio esprimere l'armonia che esiste quando un essere animato volge ciechi occhi verso il calore e il sole, e dà segno di vita. Cerco di rispecchiare l'energia primordiale e i contrasti violenti della vita stessa. Le forme che appaiono nella mia pittura non derivano



nulla dal mondo visibile o tattile, la mia opera non è astratta tuttavia esprime solo idee ed è del tutto non rappresentativa"²⁸.

Accardi si disfa del cavalletto e della tavolozza, dipinge con il supporto steso a terra e con colori puri, coprenti, opachi. Dà titoli evocativi della relazione duale o di rapporti contrastanti chiamando in causa anche il nome dei colori: *Labirinto con settori* (1956), *Integrazione* (1957, fig. 11), *Rossoverde* e *Verderosso* (1963), per fare alcuni esempi e arrivare all'opera *Rosso-nero* (1985, cat. 1), qui esposta, in cui Accardi torna alla tela dopo l'intensa stagione fortemente sperimentale nell'utilizzo di materiali artificiali come il sicofoil, sovrapposto o intrecciato, a scommettere sulle trasparenze enfatizzando così l'ambiente abi-

11. Carla Accardi, *Integrazione*, 1957, tempera alla caseina su tela, Collezione privata

tabile dell'opera, nella *Tenda* (1965) o il telaio, la struttura primaria del quadro, in *Trasparente* (1975).

Negli anni Ottanta il fondo su cui Accardi articola le sue sequenze di segni concatenati o intrecciati è la tela grezza, il supporto è lasciato nudo. Si torna alle antiche bicromie con inserti di altri colori, e in alcuni casi le grafie formali vengono dotate di contorno o di ombra dimostrando le innumerevoli condizioni di possibilità del suo segno, come un canto libero e vibrante.

La vicenda di Antonio Sanfilippo è intimamente connessa a quella di Carla Accardi, conosciuta nel 1944 all'Accademia di Belle Arti di Palermo, divenuta sua moglie dal 1949 e compagna a Roma negli anni dell'acceso dibattito sorto attorno al Gruppo Forma, e poi di viaggi, confronti, occasioni espositive. Un sodalizio tra vita, segno e pittura troncato nel 1980 dalla morte precoce di Sanfilippo a causa di un incidente automobilistico. La rivendicazione di un'arte astratta slegata da ogni forma di realismo di matrice figurativa si compie per l'artista attraverso un segno che si spande come un respiro della superficie, un pulsare costante nel quotidiano esercizio del dipingere cui giunge superata una prima fase di impianto geometrico e post-cubista.

“Importante è creare una ripetizione che è determinata da un certo ritmo della pennellata – una tessitura dei colori dettata da un'idea di ritmo. Non forme che si devono poi incastrare e equilibrare, studiare [...] ma solamente ritmo senza forma del segno: che è rapido, non studiato, anche trascurato”²⁹, così dichiara l'artista.

Non una pittura urlata, nessuna drammaticità espressa dall'ampiezza dei gesti, anzi un discostarsi netto dalla pittura d'azione, a favore di un calibrato rapporto tra segno e sfondo giocato sulla reiterazione di un elemento minimo, una pennellata che si intreccia e si sovrappone alle altre creando un effetto pulviscolare, un agglomerato di virgole che moltiplicandosi generano sciame cromatici su una tela priva di centro o di gerarchie (cat. 18). Lo sguardo è conseguentemente invitato a vagare su questa superficie, esplorando le diverse zone, immaginando profondità e un movimento interno, come un brulichio

organico che afferisce tanto alla dimensione cosmica quanto a quella microscopica.

Sanfilippo lavora per contrasti essenziali e così i neri si stagliano su aree chiare, i bianchi emergono da zone buie, generando comunque vibrazioni luministiche che si accentuano quando entra in campo il colore, per trasparenze e sovrapposizioni delicate. Questa trama di segni richiede un tempo della visione che si concede alla lentezza, che si lascia trasportare immaginando il germinare paziente, disciplinato di questa “pittura di segni”, che come dice Sanfilippo: “Potrebbe essere una figurazione astratta, oppure una struttura significativa, oppure una rappresentazione immaginaria della realtà, oppure fantasia della realtà, o nuova rappresentazione della realtà”³⁰.

Giulio Turcato è, forse, tra i protagonisti dell'astrazione italiana del secondo Novecento, quello che con maggiore libertà ha attraversato le stagioni culturali del suo tempo senza rimanere imprigionato nelle ortodossie né irrigidirsi in nessuna formula reiterata. Mantovano di nascita, veneziano per formazione, ma romano d'adozione dal 1943, giunge nella capitale con tutto il portato della tradizione coloristica veneta, fatta di una vibrazione tonale che mai lo abbandonerà. Vi trova un ambiente in fermento, sospeso tra le macerie della guerra e l'urgenza di rifondare il linguaggio dell'arte. Nel 1947 è tra i firmatari del manifesto di Forma 1 e, come i giovani artisti del gruppo, credeva in un'arte astratta che non dovesse rinunciare a priori alla tensione verso la realtà, ma che la potesse trasfigurare in energia di forme e colori.

Nessun azzeramento quindi nella poetica di Turcato, ma un'astrazione che nasce da una forza emozionale: i comizi affollati di bandiere rosse, le rovine urbane, le fabbriche, i ricordi dei numerosi viaggi, le suggestioni letterarie non entrano nell'opera tramite una rappresentazione descrittiva ma come impulso cromatico, in un gioco di forme geometriche mosse che reiterate ritmano lo spazio compositivo e conferiscono al colore un ruolo essenziale. Il rosso delle bandiere è l'evocazione di una temperatura emotiva e corale, come lo spazio da luogo fisico si tramuta in luogo mentale.

La pittura di Turcato si distingue, rispetto ai compagni di strada, per una certa indifferenza alle geometrie rigorose rifiutando la gabbia del reticolo o del segno reiterato per abbracciare le intuizioni improvvisi, senza schemi predefiniti.

E così la superficie pittorica prende forma in arcipelaghi di colore, macchie che sembrano galleggiare sul fondo o si intersecano le une nelle altre conformando una mappatura dall'andamento sinuoso (cat. 29). Estremamente libera, quasi un magma, che si muove sulla tela seguendo correnti lievi, la sua pittura subisce vari cambiamenti dovuti all'attitudine sperimentale dell'artista interessato a nuovi supporti e sostanze industriali, come la gommapiuma che conferisce alla superficie una natura spugnosa e accoglie il colore trasformando il quadro in un corpo morbido e respirante, o come le sabbie, i pigmenti fosforescenti, i frammenti inattesi incastonati nella stesura pittorica. Attratto dall'universo invisibile e interessato alla scienza come all'astronomia, realizza superfici che evocano distese cosmiche, plaghe lunari, itinerari immaginari verso altrove irraggiungibili, in cui il buio di fondo proietta il quadro in una dimensione notturna, e il colore sembra affiorare, attenuato o violento, ma sempre con il valore di approdo necessario allo spazio dell'immaginazione (fig. 12). La stagione informale di Emilio Scanavino si apre intorno alla metà degli anni Cinquanta. Il pittore genovese, dopo essere entrato in contatto con il fervore creativo di Milano, partecipa del clima e della poetica internazionale approdando a codici espressivi autonomi, mossi da una necessità tutta interiore rafforzata dalle sue esperienze all'estero, Parigi e Londra le più decisive che, dopo il confronto con gli esiti del post-cubismo e con una certa scultura organica anglosassone, matura nella dissoluzione dell'immagine come condizione esistenziale.

I soggiorni ad Albisola gli consentono di sperimentare e lavorare alla manifattura ceramica, perfezionando negli anni la sua tecnica ed entrando in contatto con numerosissimi artisti che condividevano una medesima vocazione plastica.



Il suo *modus operandi* rispetta così una liturgia sempre incentrata sul segno non da intendersi come calligrafia decorativa ma come gesto che trattiene ed esprime una tensione (catt. 21-26). La tela è preparata con fondi terrosi, talvolta cupi, bianchi calcinati, grigi cinerei, bruni, neri fumosi, traversati da guizzi di colore, macchie che si allargano come gocce cadute dall'alto che esplodono a contatto con il supporto.

L'artista traccia intrecci, grovigli, annodamenti. Proprio il “nodo” è un emblema del suo operare: il segno si contrae su sé stesso, torna sui propri passi e trasmette un senso di energia trattenuta, imprigionata e rilasciata.

I segni fluttuano sulla tela e si alternano in aree più convulse, dove il gesto esprime un dramma e il colore si addensa in grumi, come cicatrici dell'esistere, o compaiono in aree più rarefatte come improvvise apparizioni. Il suo procedere lo pone in sintonia con l'ambiente degli spazialisti milanesi e l'ambiente della Galleria del Naviglio, sintonia confermata dalla vicinanza con Lucio Fontana.

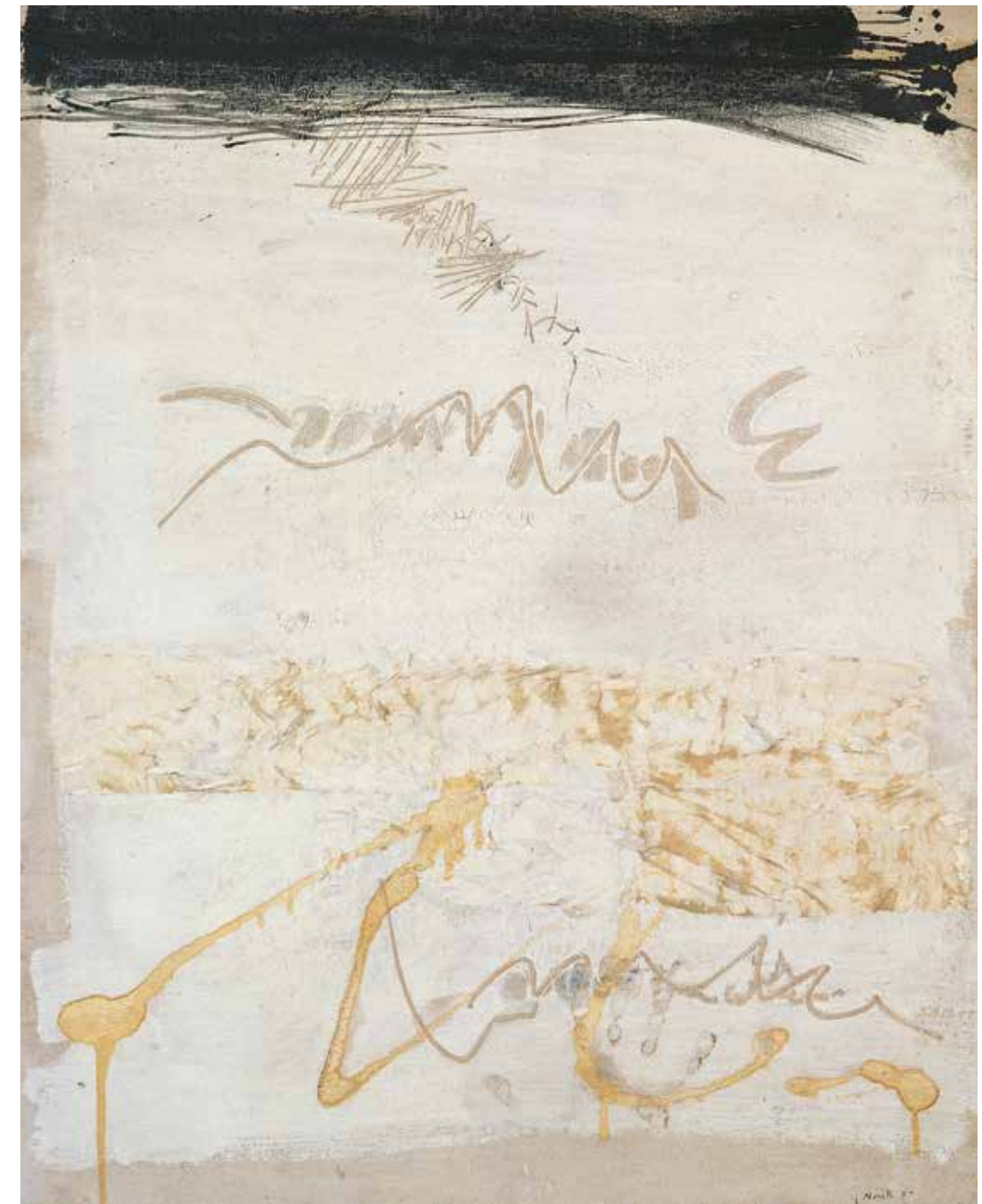
12. Giulio Turcato, *Senza titolo*, 1955, olio su tela, Collezione privata

In Scanavino si avverte però un'attitudine quasi liturgica che si spiega nel gesto reiterato, nell'insistenza su limitate configurazioni spaziali e nella tavolozza ridotta a pochi essenziali colori. Molti titoli delle sue opere rimandano ad accadimenti o presenze, rivelando così un'attitudine riflessiva e trattenuta che non lascia spazio al gesto come libero sfogo, ma si avvicina di più a una scrittura indecifrabile perché privata di ogni possibile traduzione in linguaggio. Tutto si tiene in un equilibrio precario tra impulso e controllo, tra liberazione del segno e contrazione dello stesso nel nodo, forse metafora visiva del contorcersi del pensiero nel dramma dell'esistenza, in un alternarsi di ombre, interrogazioni, dubbi e mistero.

Da una prima fase preminentemente astratto geometrica che risale agli anni brasiliani, in cui si intravedono ascendenze a Klee, a Soldati e alla tradizione del Bauhaus, Novelli evolve in una pittura che non può fare a meno del linguaggio. Novelli, scrive Pia Vivarelli, "è attento all'equivalenza tra segno figurativo e segno linguistico e delinea il processo della conoscenza artistica come un percorso a ritroso, che parte dall'osservazione delle strutture della realtà e, per vie insieme intuitive e razionali, tende a cogliere gli elementi più semplici, gli elementi primi del reale"³¹.

In Brasile, nel 1951, era entrato in contatto con Emilio Villa e al rientro in Italia a Roma, nel 1954, il poeta lo introduce nell'ambiente culturale della capitale. Conosce Corrado Cagli e Achille Perilli con il quale avvierà una solida amicizia. L'incontro con l'opera degli artisti del Gruppo Origine (Mario Ballocco, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla) influenza la sua pittura verso una fase meccanicista connessa alla sperimentazione di nuovi materiali e tecniche che lo porta a interessarsi anche all'esperienza 'spaziale' milanese.

Nel 1957, a Parigi, Novelli entra in contatto con il mondo dadaista e surrealista di Tzara, Man Ray, Arp, Masson. Il suo interesse per l'attitudine sperimentale delle avanguardie matura, in sodalizio con Perilli, nella fondazione della rivista "L'esperienza moderna" (1957-1959) espressione di una libera circolazione del pensiero e di esperienze culturali. Il ruolo del pittore per Novelli è quello di



13. Gastone Novelli, *Vuole dire caos*, 1959, tecnica mista su tela, Collezione Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano (Courtesy foto Archivio Gastone Novelli)

“intermediario, un individuo che attinge qualche cosa dalla verità più nascosta [...] e ne fissa l'essere e il divenire in una immagine che è da guardare”³².

Le dinamiche creative di matrice surrealista sono un innesco importante nel processo ideativo di Novelli, e si vanno combinando con le pulsioni figlie dell'Informale e della pittura d'azione, come riassume Vivarelli: “Ora, sulla base della lezione surrealista, quelle componenti della creazione artistica che Novelli ha definito, nella fase astratta, come ‘intuitive’ o ‘immaginative’ si precisano come impulsi provenienti dall'inconscio e, sull'esempio dell'Informale gestuale e dell'action painting americana, il fare artistico perde per il momento quel carattere prioritario di atto conoscitivo – che pure l'artista ha prima teorizzato – e si definisce come gesto, atto fisico di esecuzione, in cui risultano indistinguibili automatismo e controllo razionale”³³.

La tecnica esecutiva di Novelli è un alternarsi di gesti espressivi, talvolta concitati, di colature, macchie e spruzzi di colore che nel tempo si sedimentano in una stratificazione che valorizza la materia pittorica. Il caso entra in campo come variabile consapevole, non scissa dall'intenzionalità come spiega lo stesso artista: “Da questo agire nasce un rapporto nuovo tra esecutore e opera; l'imprevedibile, come espressione dei moti più intimi e sconosciuti dell'io, assume maggiore importanza. Il controllo razionale e l'automatismo operano insieme e non è più possibile distinguere dove finisca uno e abbia inizio l'altro”³⁴. Inevitabile quindi che anche nella percezione convivano due esperienze, antitetiche solo in apparenza nella dimensione materica gestuale e segnica di Novelli: l'assenza di un'intenzione figurativa conduce comunque al riconoscimento di uno spazio, all'interno dell'opera, che rimanda a una nuova figurazione in cui realtà e soggettivismo possono trovare un punto di contatto. In Novelli questo intento si traduce in modo naturale in un'articolazione di segni che popolano il quadro ed evocano dimensioni geologiche o lunari, forme primordiali, scritture, lontane nel tempo e nello spazio ma parte integrante del nostro immaginario, dei nostri alfabeti che sulla tela, talvolta, si fanno espliciti orizzonti di senso o di interrogazione com'è per *Finalmente l'ordine* (1957) e

Vuol dire caos (1959, fig. 13), non così dissimile da una porzione di muro graffito che accoglie tracce di vita. Non è un caso che Novelli scelga il titolo *Scritto sul muro* per il libro d'artista che dà alle stampe nel 1958 con 26 litografie che raccolgono questa sua sensibilità per l'impronta, il gesto, la traccia e la parola, una sensibilità che lo accomuna ad Antoni Tàpies e a Mimmo Rotella, ma anche a Piero Manzoni. L'indole comune a molti artisti in questa stagione di ricerca è cercare un linguaggio antecedente al conosciuto, quello che Novelli definisce “alfabeto ancora da inventare” e che non può prescindere da un'azione di cancellatura o velatura di ciò che è noto, azione resa visibile sulla tela dalla proliferazione del bianco che l'osservatore può immaginare come calce data su un muro mentale per rigenerarlo.

Novelli, complice la consonanza intellettuale con scrittori e poeti d'avanguardia, tende all'arricchimento del suo alfabeto visivo e segnico, verso la contaminazione. La presenza a Roma di Cy Twombly fortifica queste scelte espressive e nella poetica di Novelli, la stratificazione materica che si viene creando sulla tela documenta una sorta di azione purificatrice per accogliere nuovi segni e nuovi alfabeti che via via si arricchiscono di forme, scacchiere cromatiche, scritture fitte, irregolari e ondivaghe, non completamente decifrabili.

Si è visto come il linguaggio astratto-informale abbia rappresentato un caso ricco di esperienze diverse abbracciando sentimenti opposti e attitudini gestuali talvolta contraddittorie. Il caos interiore e l'irrazionalità del segno hanno dato vita a forme di gestualità pulsante o materica, lenta o veloce, controllata o spontanea, addirittura impulsiva. Di certo questa forma di pittura, letta spesso come arte della crisi in una prospettiva esistenziale pessimistica, ha sconvolto i linguaggi precedenti riuscendo a entrare in diretto contatto con la percezione emozionale dello spettatore e soprattutto, indagando molteplici mezzi linguistici, ha aperto nuove strade possibili nell'indefinito spazio dell'espressione.

¹ Cfr. M. Tapié, *Un art autre. Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Gabriel-Giraud et Fils, Parigi 1952.

² F. Russoli, *L'informale tra lingua e vita*, in *Aspetti dell'informale*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca provinciale, gennaio – marzo 1971; Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, maggio-giugno 1971), a cura di G. Ballo, F. Russoli, Ripartizione istituzioni iniziative culturali, Milano 1971, p. 14.

³ G. Marchiori, *Il Fronte nuovo delle Arti*, in *XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 29 maggio – 30 settembre 1948), Serenissima, Venezia 1948, p. 166.

⁴ M.G. Messina, *Venezia anni Cinquanta: il turbamento della pittura*, in *Venezia 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 settembre 1999 – 9 gennaio 2000), a cura di M.G. Messina, Ferrara Arte, Ferrara 1999, p. 27.

⁵ R. Birolli, *Taccuini 1936-1959*, Einaudi, Torino 1960, p. 295.

⁶ *Ivi*, pp. 295-296.

⁷ *Ibidem*.

⁸ G. Belli, “*Ho cercato di portare in galleria qualcosa di nuovo*”, in *Afro. Il periodo americano. The American Period*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 17 marzo – 8 luglio 2012), a cura di G. Belli, Electa, Milano 2012, pp. 14-15.

⁹ G. Santomaso, *Realismo e Astrattismo*, in “Il Mattino del Popolo”, 13 novembre 1948.

¹⁰ N. Stringa, *L'esperienza astratta*, in *Giuseppe Santomaso e l'opzione astratta*, catalogo della mostra (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 12 aprile – 13 luglio 2008), a cura di N. Stringa, Marsilio, Venezia 2008, p. 86.

¹¹ C. Pirovano, *Guida discreta a un museo portatile*, in *Alberto Burri*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, 26 settembre – 10 novembre 1991), a cura di C. Pirovano, Nuova Alfa, Bologna 1991, p. 10.

¹² Cfr. *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, a cura di P. Fossati, Einaudi, Torino 1970, p. 5.

¹³ J. De Sanna, *Lucio Fontana. Materia Spazio Concetto*, Mursia, Milano 1993, p. V.

¹⁴ Il *Manifesto Blanco*, stampato in forma di volantino fu redatto da Bernardo Arias, Horacio Cazenueve, Marcos Fridman, firmato anche da Pablo Arias, Rodolfo Burgos, Enrique Benito, César Bernal, Luis Coli, Alfredo Hansen e Jorge (Amelio) Rocamonte, ma non firmato da Lucio Fontana.

¹⁵ *Lettere di Lucio Fontana a Tullio d'Albisola (1936-1962)*, a cura di D. Presotto, Editrice Liguria, Savona 1987, p. 107.

¹⁶ Cfr. *Manifesto Bianco*, in *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, a cura di P. Fossati, Einaudi, Torino 1970, pp. 117-119.

¹⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 120-121.

¹⁸ Cfr. *Spaziali*, in *Lucio Fontana* 1970, p. 129.

¹⁹ R. Carrieri, *Fontana ha toccato la luna*, in “Tempo”, n. 8, Milano, 19-26 febbraio 1949.

²⁰ F. Tedeschi, *Lo spazio ridefinito*, in *Lo spazio ridefinito. Aricò, Castellani, Coletta, Dadamaino, Garutti, Nagasawa, Pinelli, Staccioli, Vago, Varisco*, catalogo della mostra (Rho, Villa Burba; Lainate,

Villa Litta; Senago, Villa Boromeo, aprile-maggio 1998), a cura di F. Tedeschi, Mazzotta, Milano 1998, p. 11.

²¹ F. Gualdoni, *Arte in Italia 1943-1999*, Neri Pozza, Vicenza 2000, p. 53.

²² D. Palazzoli, *Intervista con Lucio Fontana*, in “Bit”, n. 5, Milano, ottobre-novembre 1967.

²³ Messina 1999, p. 21.

²⁴ Tancredi (T. Parmeggiani), *Autopresentazione in catalogo della personale a Milano*, Galleria del Naviglio, 1953, citato in M. Dalai Emiliani, *Tancredi. I dipinti e gli scritti*, Allemandi, Torino 1997, vol. 1, p. 117.

²⁵ Cfr. *Carla Accardi*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 marzo – 9 giugno 2024), a cura di D. Lancioni, P. Bonani, Quodlibet, Macerata 2024.

²⁶ *Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato*, in “Forma 1. Mensile di arti figurative”, aprile 1947, p.n.n.

²⁷ D. Lancioni, *Per Carla Accardi*, in *Carla Accardi* 2024, pp. 197-198.

²⁸ Cfr. *Carla Accardi*, presentazione di H.L. Cooke, pieghevole della mostra (Roma, Galleria San Marco, 16-30 giugno 1955), p.n.n., ripubblicato in *Carla Accardi* 2024, pp. 255-256.

²⁹ Dichiarazione dell'artista citata in *Antonio Sanfilippo 1923-1980*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto; Palazzo delle Albere, 5 ottobre 2001 – 6 gennaio 2002), a cura di F. D'Amico, Skira, Milano 2001, p. 86.

³⁰ Dichiarazione dell'artista citata in *Antonio Sanfilippo* 2001, p. 104.

³¹ P. Vivarelli, *Gli universi linguistici di Gastone Novelli*, in *Gastone Novelli 1925-1968* (Trento, Palazzo delle Albere, 14 maggio – 22 settembre 1999), a cura di G. Belli, P. Vivarelli, Skira, Milano 1999, p. 15.

³² G. Novelli, *La macchina totem* (già in “L'esperienza moderna”, Roma, n. 1, aprile 1957), in *Gli scritti di Gastone Novelli*, a cura di A. Perilli, in “Grammatica”, Roma, n. 5, maggio 1976, p. 26.

³³ Vivarelli 1999, pp. 18-19.

³⁴ G. Novelli, *Analizzare il processo creativo* (già in “L'esperienza moderna”, Roma, n. 2, agosto-settembre 1957), in *Gli scritti* 1976, p. 26.

Opere



1. Carla Accardi, *Rosso-nero*, 1985, vinilico su tela grezza, 80x80 cm, Collezione BPER, Modena



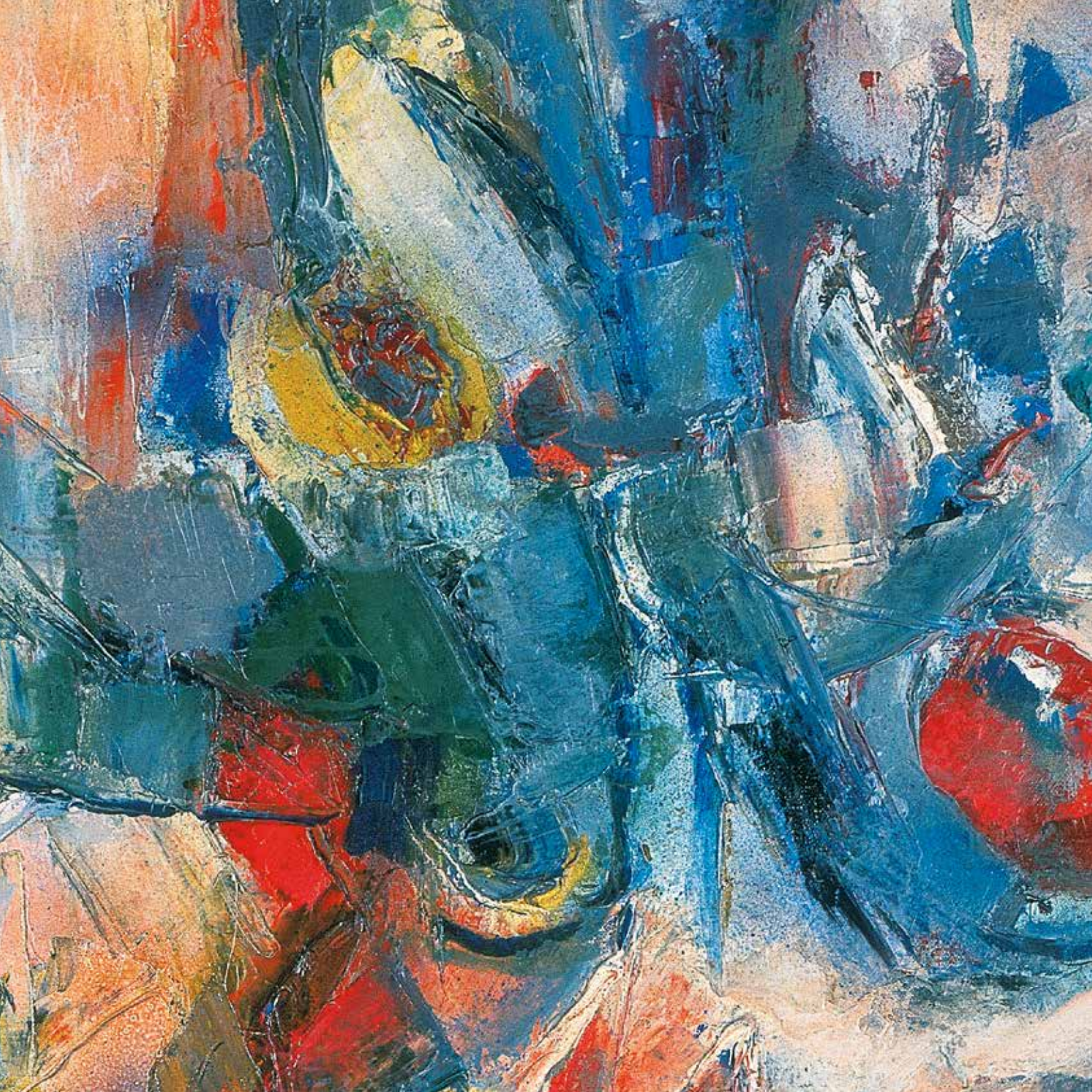
2. Afro, *Torre del Greco*, 1963, olio su tela, 81,5×101,5 cm, Collezione privata, Reggio Emilia



3. Afro, *Rosa di sera*, 1966, tecnica mista su tela, 50×70 cm, Courtesy Mazzoleni, Torino

4. Afro, *La scheggia*, 1956, tecnica mista su tela, 92×150,5 cm, Collezione della Fondazione Cariverona, Verona





5. Renato Birolli, *Espansione*,
1958, olio su tela, 115×65,5 cm,
Collezione della Fondazione
Cariverona, Verona





6. Alberto Burri,
Combustione, 1957,
carta, acrilico, vinavil
combustione su
cartoncino, 34×25 cm,
Collezione privata,
Reggio Emilia

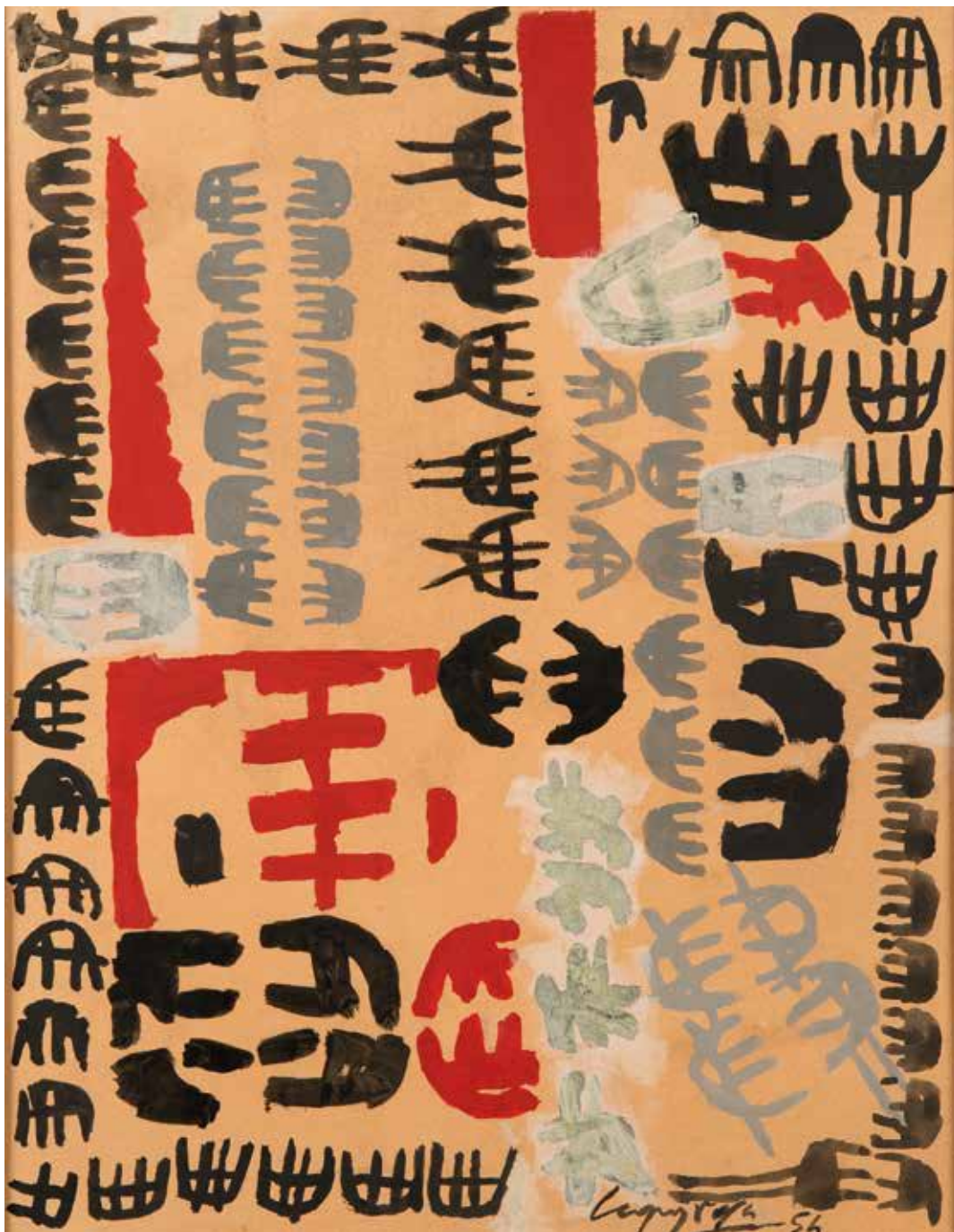




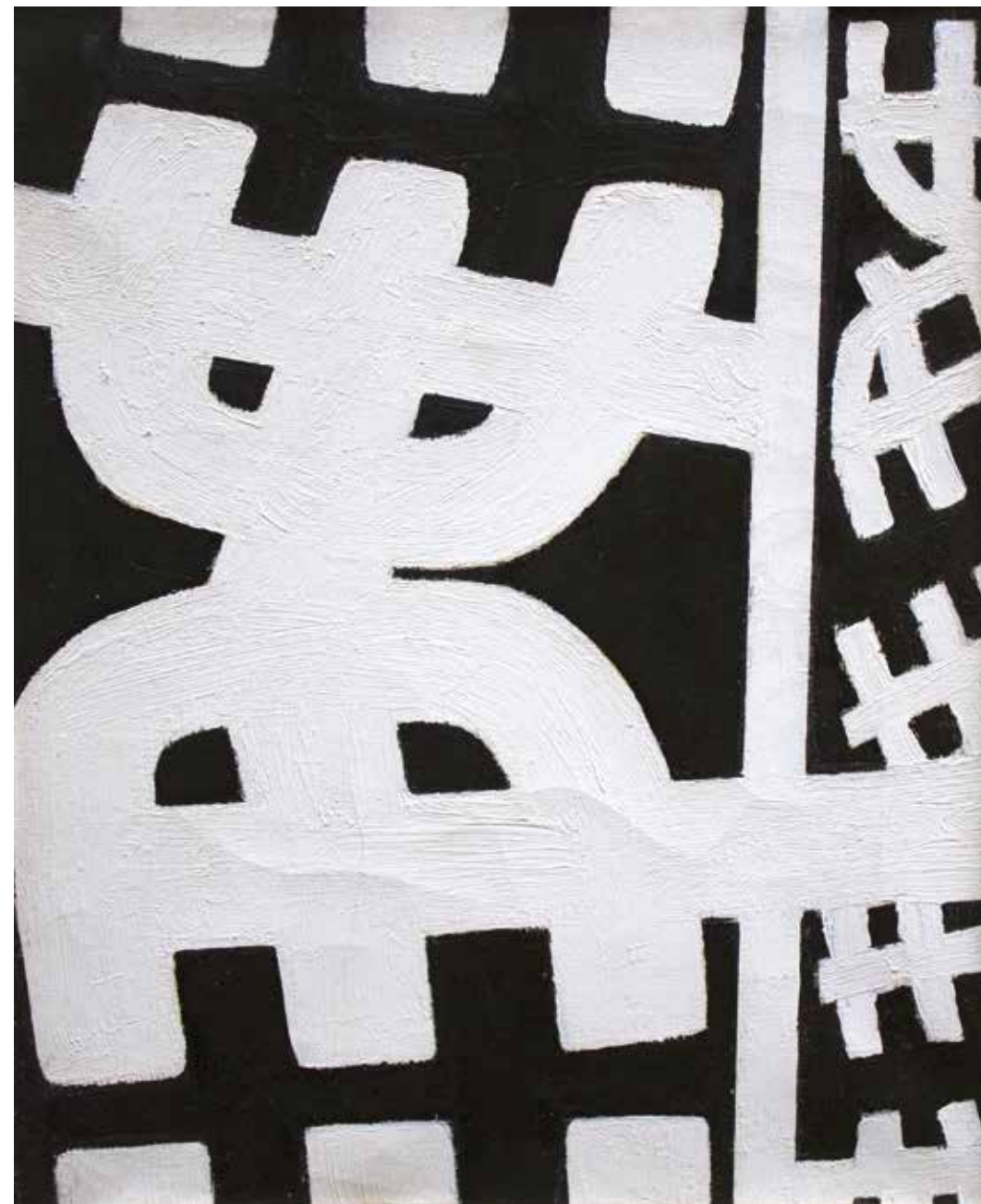
7. Alberto Burri,
Combustione, 1958, carta,
acrilico, vinavil combustione
su cartoncino, 36,5×24,8 cm,
Collezione privata, Reggio
Emilia



8. Alberto Burri,
Combustione, 1961,
combustione, stoffa, carta,
acrilico, vinavil su cartone,
200×120 cm, Fondazione
Magnani-Rocca, Mamiano
di Traversetolo (Parma)



9. Giuseppe Capogrossi,
Superficie, 1954, tempera su
carta intelata, 42×32,5 cm,
Collezione privata, Reggio
Emilia



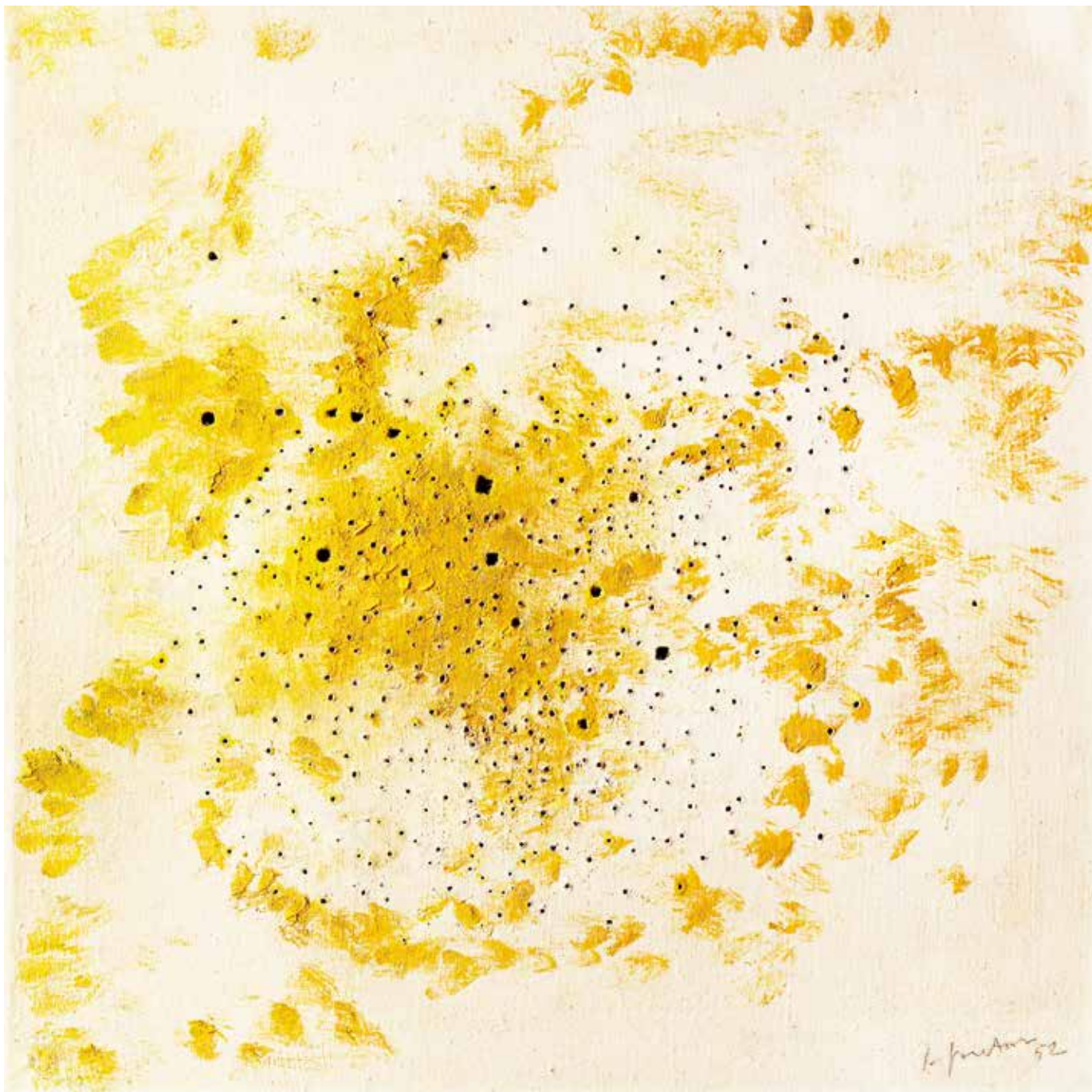
10. Giuseppe Capogrossi,
Superficie 465, 1962, olio su
tela, 30×24 cm, Collezione
privata, Reggio Emilia



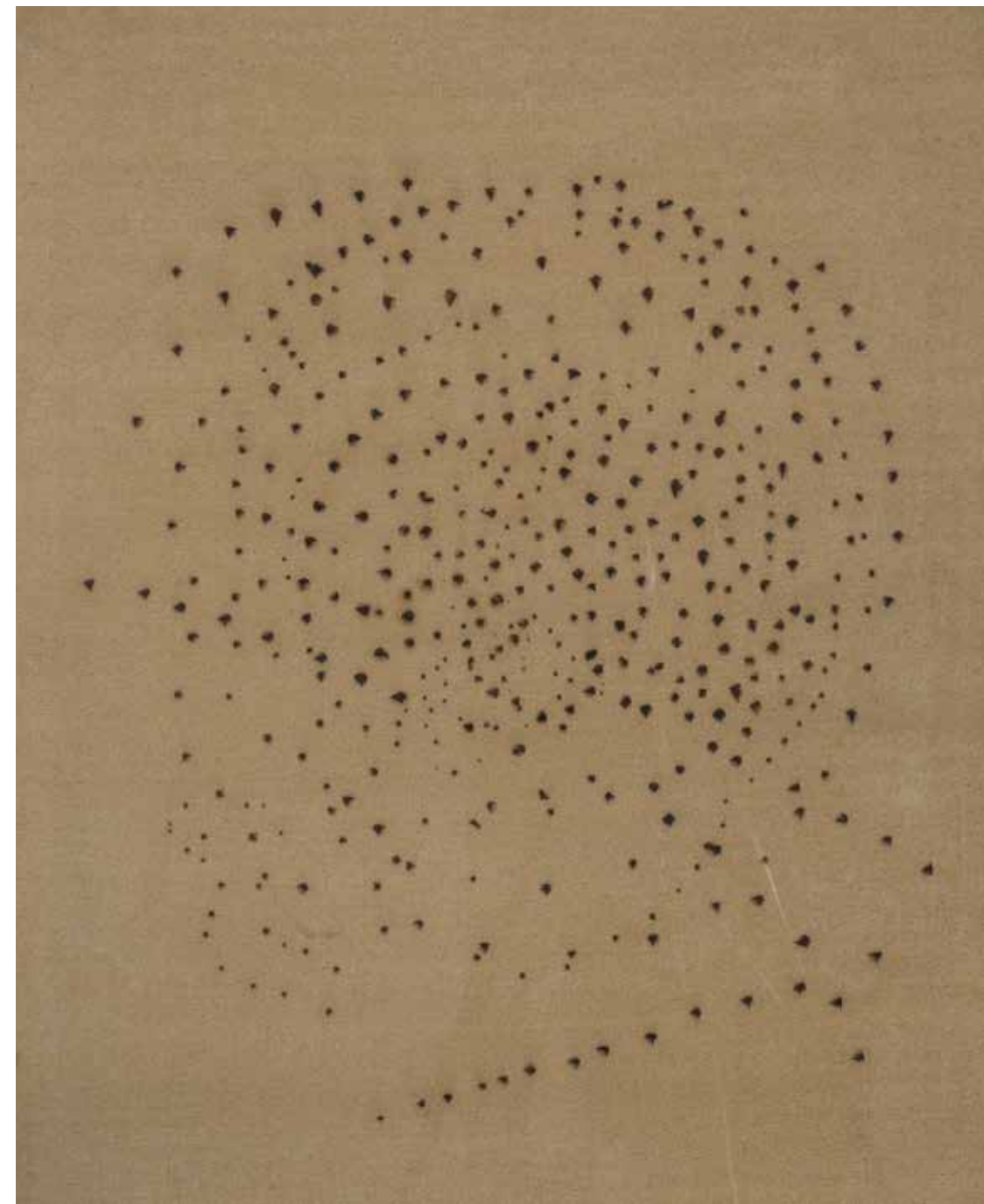
11. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, "Nature"*, terracotta ingobbiata e dipinta, 34×17,3 cm, Collezione BPER, Genova



12. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, "Nature"*, terracotta ingobbiata e dipinta, 34×17,3 cm, Collezione BPER, Genova



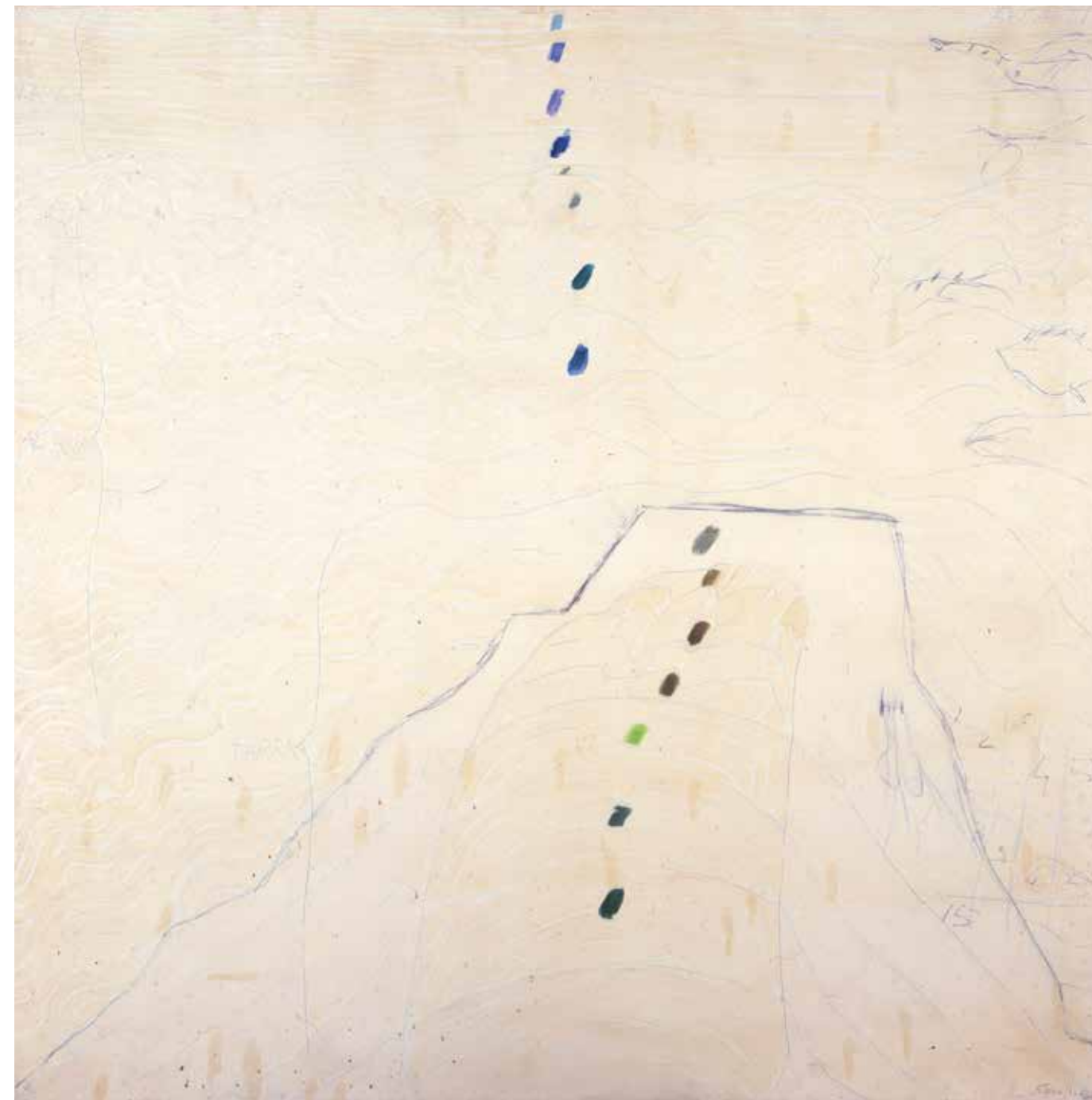
13. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1952, olio su tela, 50×50 cm, Museo del Territorio Biellese, Biella



14. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1949-1950, tela naturale, buchi, 85×70 cm, Patrimonio Artistico del Gruppo Unipol, Bologna



15. Gastone Novelli, *Finalmente l'ordine*, 1957, olio su tela, 60x50 cm, Collezione privata, Roma



16. Gastone Novelli, *Cosmografia*, 1963, tecnica mista su tela, 135x135 cm, Collezione privata, Roma



17. Gastone Novelli, *Caos nell'aquilone*, 1967, olio, tempera e matita su tela, 115×141 cm, Collezione privata, Roma



18. Antonio Sanfilippo,
Numerosi spazi, 1957,
tempera su tela,
100,1×69,6 cm, Collezione
Privata, Courtesy BKV Fine
Art, Milano





19. Giuseppe Santomaso, *Racconto*, 1961, olio su tela, 116,5×145,7 cm, Collezione della Fondazione Cariverona, Verona

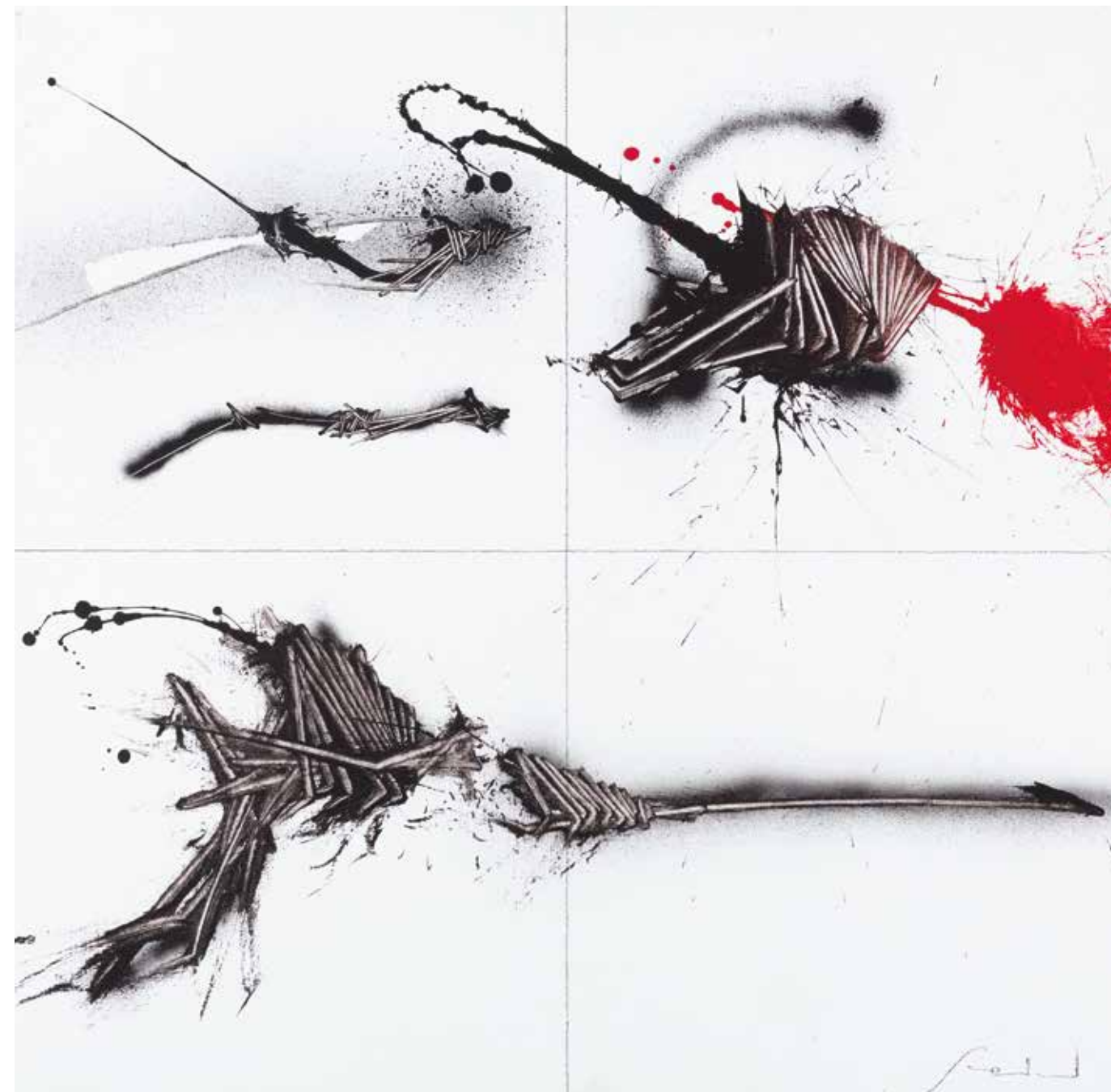


20. Emilio Scanavino,
Il grande fiore, 1956, olio
su tavola, 136×104 cm,
Collezione privata,
Reggio Emilia

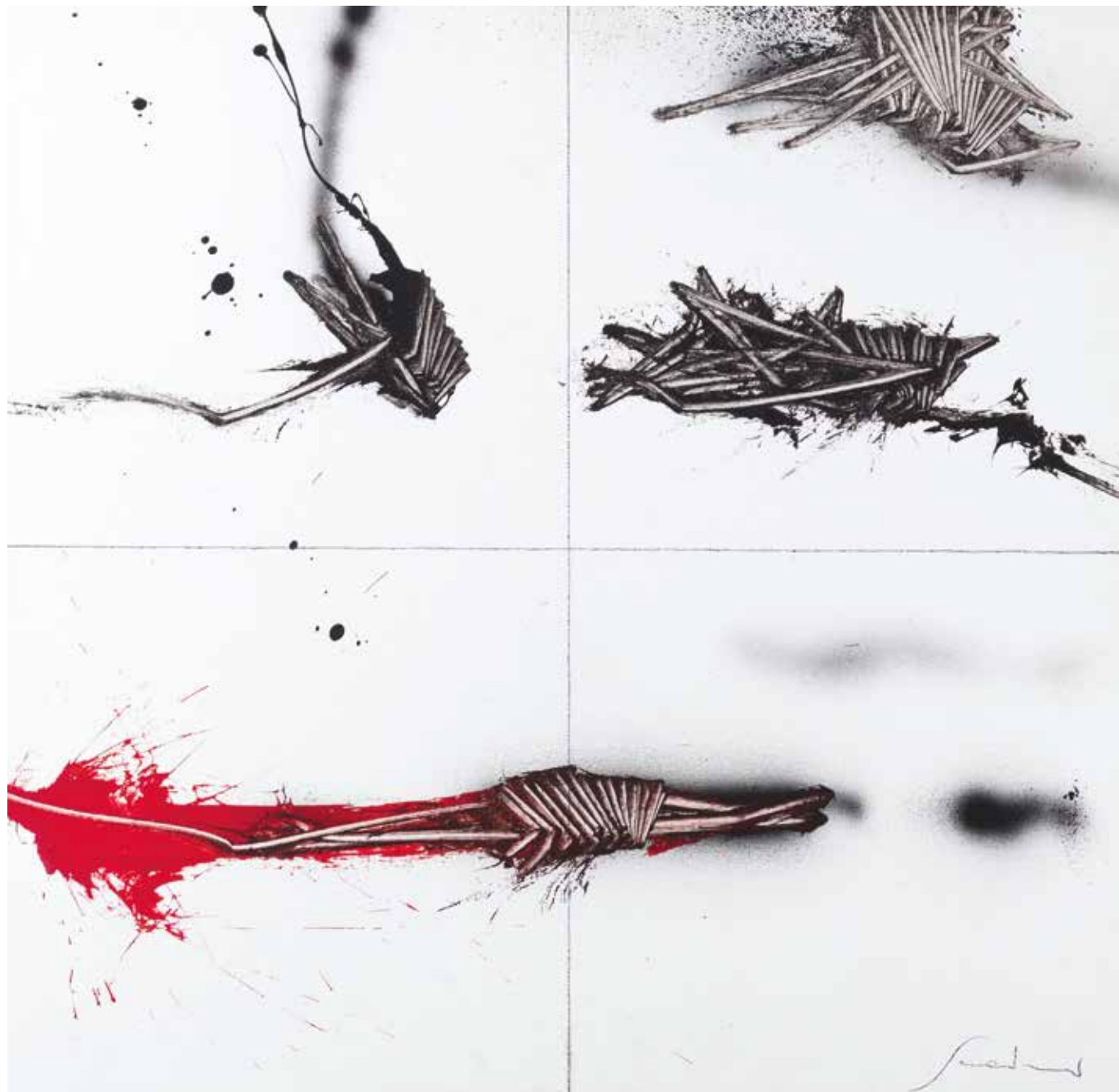




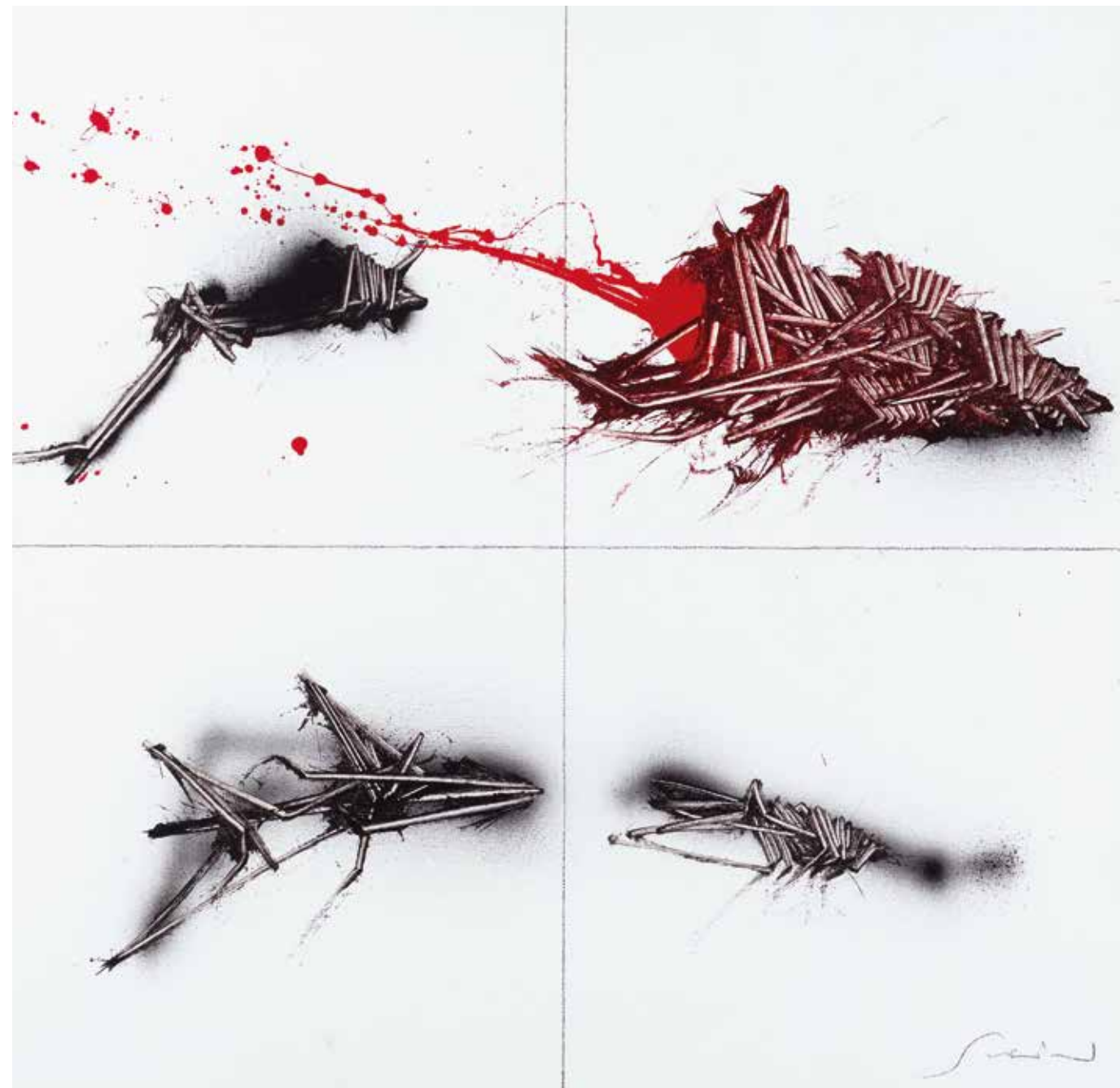
21. Emilio Scanavino, *Alfabeto senza fine 1*, 1978, olio su tela, 60×60 cm, Collezione BPER, Genova



22. Emilio Scanavino, *Alfabeto senza fine 2*, 1978, olio su tela, 60×60 cm, Collezione BPER, Genova



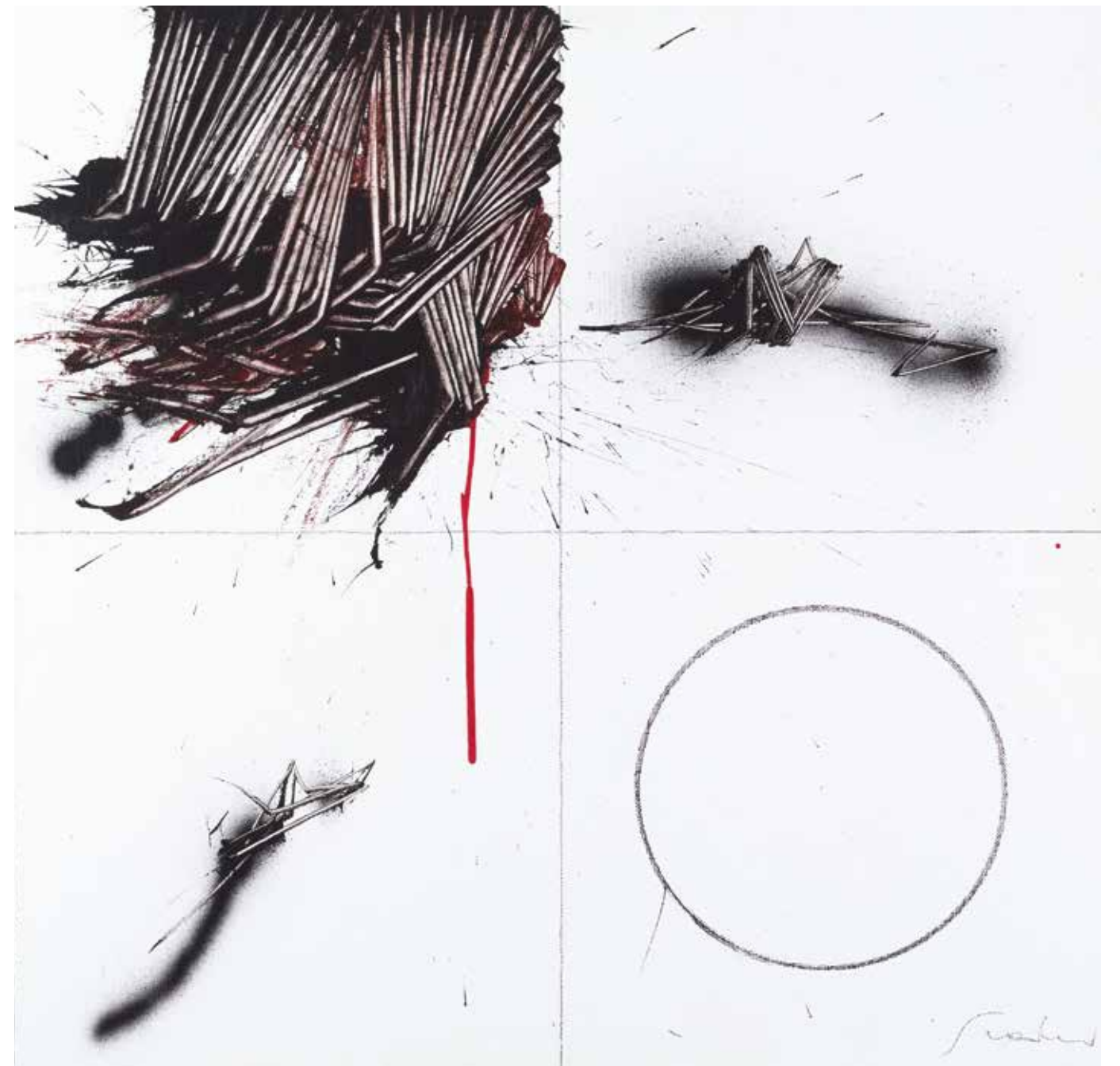
23. Emilio Scanavino, *Alfabeto senza fine 3*, 1978, olio su tela, 60x60 cm, Collezione BPER, Genova



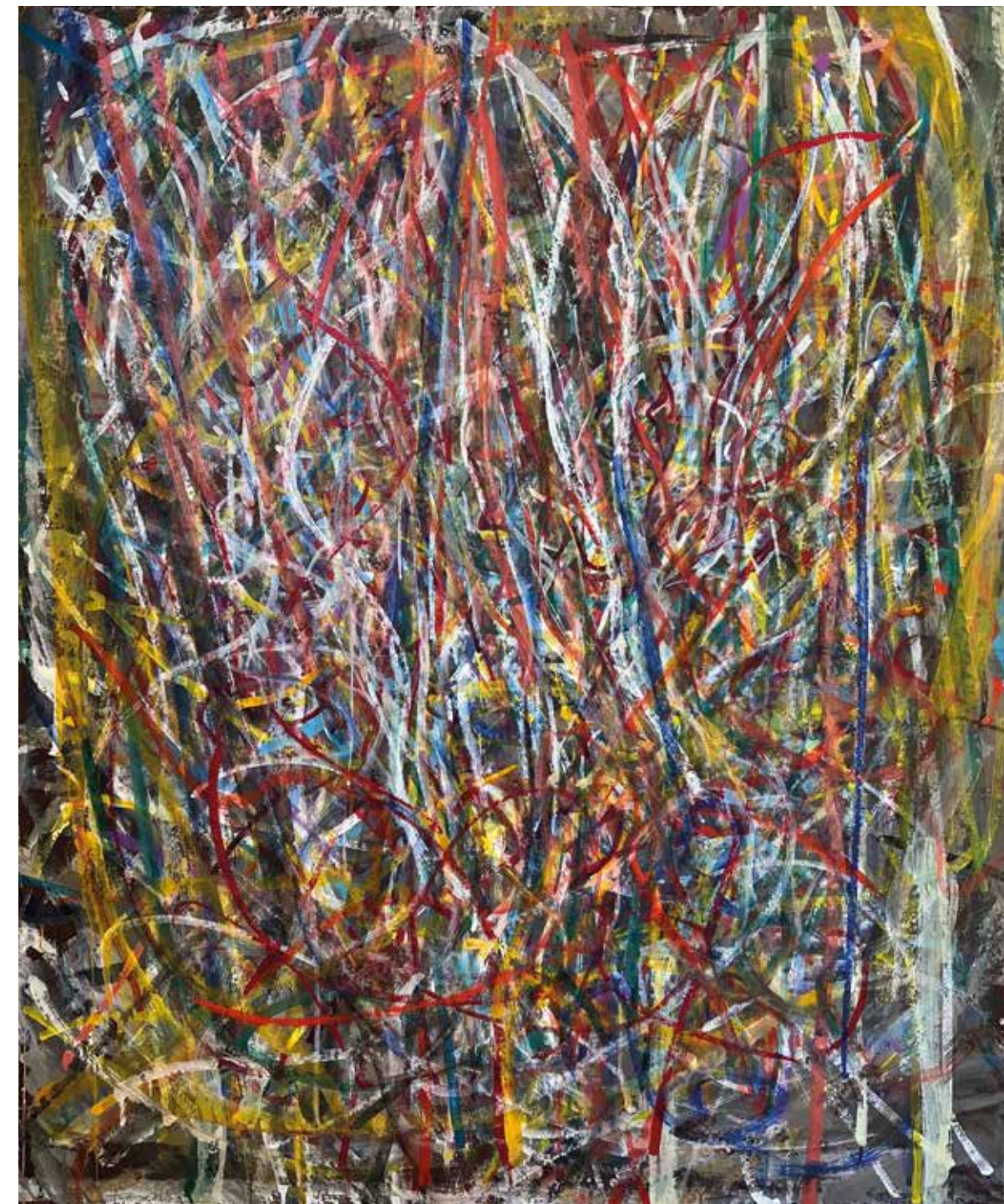
24. Emilio Scanavino, *Alfabeto senza fine 4*, 1978, olio su tela, 60x60 cm, Collezione BPER, Genova



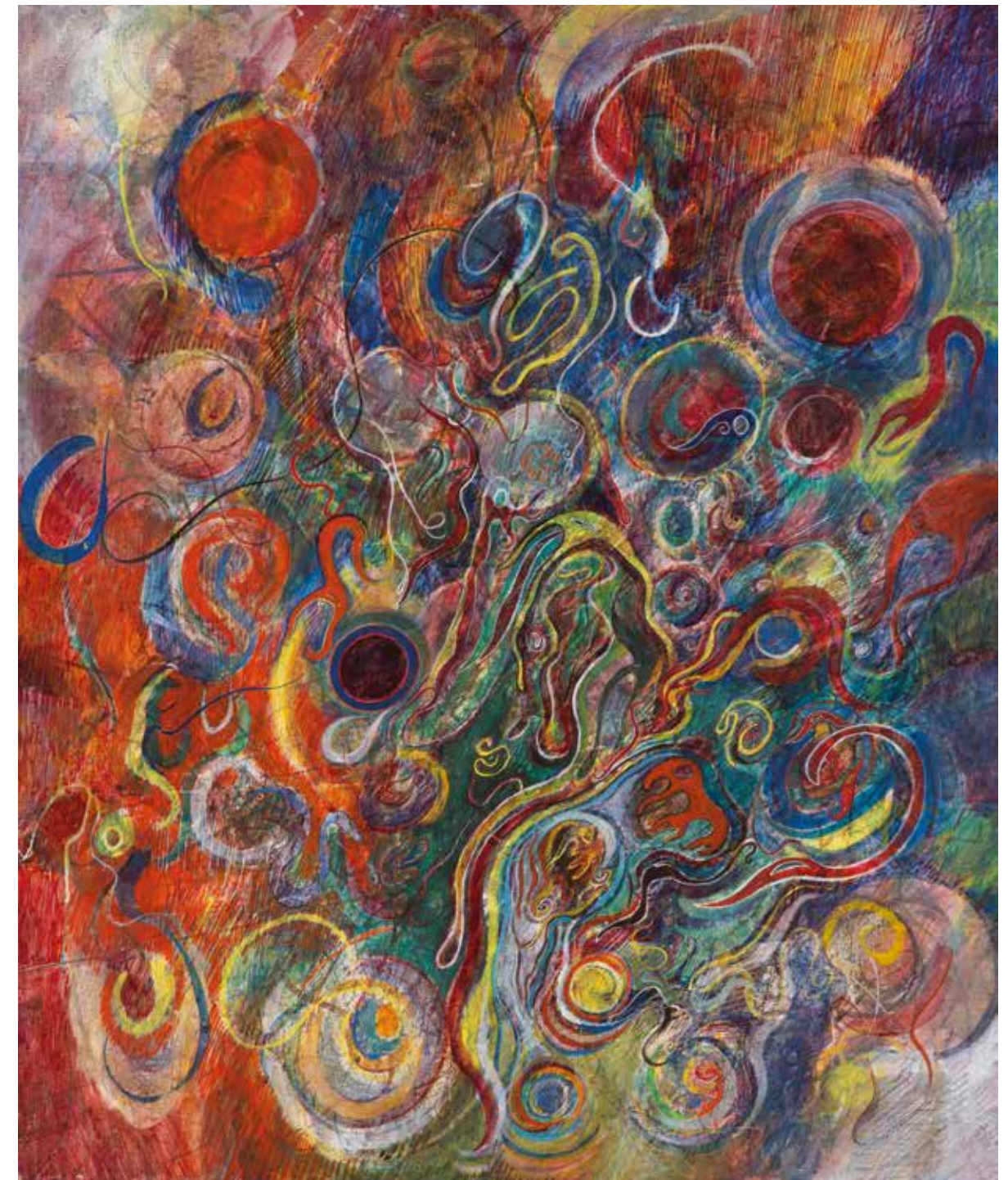
25. Emilio Scanavino, *Alfabeto senza fine 5*, 1978, olio su tela, 60x60 cm, Collezione BPER, Genova



26. Emilio Scanavino, *Alfabeto senza fine 6*, 1978, olio su tela, 60x60 cm, Collezione BPER, Genova



27. Tancredi, *Senza titolo*, 1959, tecniche miste su carta intelata, 101x82,5 cm, Collezione Privata, Courtesy BKV Fine Art, Milano



28. Tancredi, *La strega*, 1960, tempera su faesite, 65×54 cm, Courtesy ED Gallery, Piacenza



29. Giulio Turcato, *Composizione*, 1957, olio su tela, 30×45 cm, Courtesy Mazzoleni, Torino

30. Emilio Vedova, *Battaglia navale*,
1952-1953, tempera, olio e carbone su
tela, 83×197 cm, Farsettiarte, Prato



Biografie

CARLA ACCARDI

(Trapani, 1924 – Roma, 2014)

Nata a Trapani il 9 ottobre 1924, Carla Accardi frequenta prima l'Accademia di Belle Arti di Palermo, dove nel 1944 conosce Antonio Sanfilippo e nel 1946, per alcuni mesi, l'Accademia di Belle Arti a Firenze. Con Sanfilippo si trasferisce a Roma dove entra in contatto con Pietro Consagra e Giulio Turcato. Alla fine dell'anno compie un importante viaggio di studio a Parigi con Sanfilippo, Attardi, Consagra, Maugeri, Turcato. Al 1947 risale il suo primo dipinto astratto intitolato *Scomposizione*. Nel marzo di quell'anno fonda il Gruppo Forma con Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato; “Forma 1” è il nome del primo e unico numero della rivista-manifesto, uscita il 15 aprile. Già nel 1948 partecipa per la prima volta alla XXIV Biennale di Venezia e alla mostra *Arte astratta in Italia* presso la Galleria di Roma. L'anno successivo sposa Antonio Sanfilippo (con il quale ha esposto a Roma, in una mostra a tre con Attardi promossa dall'Art Club). Nel 1950 ha la prima personale, in novembre, alla Libreria l'Age d'Or di Roma, con presentazione di Turcato. In questi anni, Accardi partecipa alle principali rassegne del giovane astrattismo italiano promosse dall'Art Club, fra le quali la mostra *Arte d'Oggi* a Palazzo Strozzi di Firenze, che offre un confronto importante con l'arte internazionale per la rilevante presenza dei neo-concreti francesi e, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Arte astratta e concreta in Italia*. Fino al 1952 si avverte nella sua opera l'influsso della pittura concretista assimilata soprattutto a Parigi, ma a partire dal 1953 la sua ricerca muta a favore di una poetica del segno e di un'idea di “figura” che si svilupperà in sequenze di segmenti netti, articolati dapprima attraverso una tavolozza in cui prevalgono i toni delle terre per mutare presto nell'alternanza di bianco, nero e rosso.

Cruciale è l'incontro nel 1954 con il critico francese Michel Tapié, teorico dell'Art autre, che valorizza la ricerca di Carla Accardi e la mette in relazione alla ricerca internazionale e a quella di Burri, Capogrossi e Fontana

attraverso progetti espositivi da lui curati dal '54 al '59 come *Individualités d'aujourd'hui* (1955) o *Structures en devenir* (1956) e mostre personali alla Galleria Stadler a Parigi (1956) e alla Galleria Notizie di Torino diretta da Luciano Pistoì (1959). Nel luglio del 1957 partecipa alla mostra organizzata all'Isola Tiberina dalla Rome-New York Art Foundation, creata da Frances McCann, dove espongono per la prima volta a Roma molti protagonisti della nuova pittura americana. Nel dicembre 1959 una personale alla Galleria La Salita è accompagnata da un testo di Pierre Restany. Le personali di rilievo che si susseguono alla Salita di Roma, alla Notizie di Torino, alla Galleria dell'Ariete di Milano e a L'Entracte Galerie d'Art Moderne di Losanna, confermano la maturità artistica di Accardi e il suo ruolo di protagonista nell'ambito della pittura segnica internazionale.

Nel corso degli anni Sessanta il suo stile muta: il segno cambia struttura così come la tavolozza che presenta toni più vivaci e una nuova forza cromatica, come è testimoniato dalle opere esposte nel 1961 alla Parma Gallery di New York e alla New Vision Centre Gallery di Londra con presentazione di Lionello Venturi. Il 1964 segna la sua consacrazione alla XXXII Biennale di Venezia con una sala personale. Sono gli anni dei primi lavori realizzati con il sicofoil. Su questo materiale plastico trasparente, usato per la prima volta in campo artistico, Accardi concentra la sua sperimentazione per tutto il decennio successivo con l'utilizzo delle vernici colorate che via via, verso la metà degli anni Settanta, scompaiono a favore della trasparenza: il sicofoil è lavorato in intrecci che rendono il supporto e il telaio protagonisti della sua ricerca. La *Tenda* in sicofoil, realizzata da Accardi tra il 1965 e il 1966, viene presentata da Germano Celant come una delle prime opere ambientali italiane alla XXXVII Biennale di Venezia del 1976 nella sezione “Ambiente/Arte”.

Negli anni Ottanta Accardi torna a dipingere prevalentemente su tela, spesso lasciata grezza, su cui traccia segni dai contorni compiuti, più ampi e cromaticamente decisi. Si alternano con frequenza le mostre personali e collettive: alla Pinacoteca Comunale di Ravenna e al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano (1983); alla

XLIII Biennale di Venezia con opere di grandi dimensioni (1988); alla Royal Academy of Arts di Londra nell'esposizione *Italian Art in the 20th Century* (1989) con due opere storiche; al Castello di Rivoli con un'ampia retrospettiva e alla mostra *The Italian Metamorphosis 1943-1968* presso il Guggenheim Museum di New York (1994); due grandi mostre antologiche a Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2002) e a Roma, MACRO (2004); alla Sperone Westwater Gallery di New York (2006); alla Fondazione Puglisi di Catania (2011). Escono nel frattempo i due volumi del catalogo ragionato della sua opera, a cura di Germano Celant. Carla Accardi scompare a Roma il 23 febbraio 2014.

AFRO (Udine, 1912 – Zurigo, 1976)

Afro Libio Basaldella è nato a Udine il 4 marzo 1912. Compie gli studi prima a Venezia, interrotti da un anno di liceo artistico a Firenze (1927-1928), per diplomarsi in pittura di nuovo a Venezia nel 1931. Già nel 1928 espone con i fratelli maggiori Dino e Mirko alla prima e unica mostra della Scuola Friulana d'Avanguardia e l'anno dopo a Venezia alla XX Esposizione dell'Opera Bevilacqua La Masa. Una borsa di studio della Fondazione Artistica Marangoni di Udine gli permette di raggiungere Roma insieme al fratello Dino e di frequentare un ambiente artistico più vivace. Entra in contatto con Scipione, Mario Mafai e Corrado Cagli. A partire dal 1931 è presente a diverse mostre sindacali. Nel 1932 si sposta a Milano dove, con il fratello Mirko, frequenta lo studio di Arturo Martini, e gli artisti Renato Birolli ed Ennio Moriotti. Nel 1933, espone alla Galleria Il Milione, con altri artisti friulani, e alla I Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti a Firenze. Tra il 1934 e il 1935 vive a Roma e con Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli, Roberto Melli e Alberto Ziveri è tra i protagonisti della pittura tonale che connota la Scuola Romana. Partecipa alla Qua-

driennale nel 1935 e alla Biennale nel 1936. Da quelle date esporrà in entrambe le rassegne con regolarità. Nel 1937 collabora con Cagli alle decorazioni per l'Esposizione Internazionale a Parigi dove ha modo di approfondire la conoscenza della pittura impressionista e cubista. Tiene una personale alla Galleria La Cometa di Roma, sostenuta dalla contessa Anna Laetitia Pecci Blunt, con presentazione di Libero De Libero, che mette in evidenza il suo spiccato colorismo di matrice veneta. In questi anni si intensifica la sua attività come affreschista e pittore decoratore, a Rodi, Udine e Roma e partecipa a varie mostre. Afro è fra i protagonisti del rinnovamento pittorico promosso da “Corrente”. Partecipa nel 1939 alla seconda mostra del gruppo con altri artisti romani ed è presente a varie edizioni del Premio Bergamo tra il 1939 e il 1942. La sua poetica presenta un'attitudine sempre più evocativa che tende alla trasmissione di moti interiori. Dal 1941 alla fine della Seconda guerra mondiale risiede a Venezia: è docente di mosaico all'Accademia di Belle Arti ed è impegnato nella realizzazione dei cartoni per i mosaici dell'atrio posteriore del Palazzo dei Ricevimenti all'E42 (Roma-EUR). A partire dal 1943 prende sempre più corpo nella sua pittura una tensione verso la sintesi sia lineare sia coloristica in conformità con l'influenza del linguaggio cubista e postcubista, comune a molti pittori italiani della sua generazione. Torna a Roma nel 1945, apre uno studio in via Margutta e ritrova Mirko e Cagli (tornato dagli Stati Uniti). Partecipa a varie mostre collettive e nel 1946 tiene due personali alle Gallerie Il Ritrovo e La Cometa. Nel 1948 espone alla Galleria dell'Obelisco e alla I Mostra Nazionale di Arte Contemporanea a Palazzo Re Enzo a Bologna, nota per la polemica condanna di Togliatti verso il linguaggio contemporaneo. Nel 1949 partecipa al Salon de Mai a Parigi e alla *Twentieth Century Italian Art* organizzata al Museum of Modern Art di New York. Il suo linguaggio pittorico verso l'astrazione ha una svolta fondamentale nel 1950, durante un viaggio di otto mesi negli Stati Uniti dove ha inizio la collaborazione con la Catherine Viviano Gallery.

Nel 1951 tiene una personale allo Studio d'Arte Palma di Roma e partecipa alla mostra *Arte Astratta e Concreta in Italia*, curata da Giulio Carlo Argan. Nel 1952, aderisce al Gruppo degli Otto (Afro Basaldella, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova), raccolti attorno al critico Lionello Venturi, con i quali partecipa alla XXVI Biennale. Afro torna alla Biennale del 1954 con cinque opere ma il gruppo si scioglie. L'artista mantiene però un forte legame intellettuale con Birolli. Nel 1955 espone alla Mostra itinerante negli Stati Uniti dal titolo *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*. A queste date la pittura di Afro ha raggiunto consenso internazionale. Nel 1956 ottiene il Gran Premio Internazionale per la Pittura alla XXVIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. Nel 1958 partecipa con Appel, Arp, Calder, Matta, Mirò, Moore, Picasso e Tamayo alla decorazione della nuova sede del palazzo dell'UNESCO a Parigi con l'opera *Il Giardino della Speranza* e insegna nel Mills College di Oakland, esponendo in varie città della California. La sua presenza in mostre internazionali è sempre più assidua: partecipa alla *II. documenta* a Kassel, vince il premio a Pittsburgh e il premio per l'Italia al Solomon R. Guggenheim di New York. Nel 1961 esce una sua monografia firmata da J.J. Sweeney, curatore del Guggenheim Museum di New York. Tra le personali di questi anni ricordiamo: nel 1961 a Cambridge, al Massachusetts Institute of Technology; a Parigi, alla Galerie de France; a Milano, alla Galleria Blu. Tra il 1964 ed il 1965, in Europa espone alla Galerie im Erker di St. Gallen, alla Räber di Lucerna, alla Günter Franke di Monaco di Baviera e nel 1969-1970 si segnala la vasta antologica curata da B. Krimmel al Kunsthalle di Darmstadt, alla Nationalgalerie di Berlino. Dal 1966 insegna prima al New College del Fine Arts Institute di Sarasota (Florida), e dall'anno successivo, fino al 1973, all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel 1971 vince il premio nazionale del Presidente della Repubblica per l'Accademia di San Luca. Muore in una clinica a Zurigo il 24 luglio 1976 per l'aggravarsi della malattia.

RENATO BIROLLI (Verona, 1905 – Milano, 1959)

Renato Birolli è nato a Verona il 10 dicembre 1905. Nella sua città compie gli studi artistici presso l'Accademia Cignaroli. Espulso per “indisciplina e per eccessi nel canto”, nel 1927 si trasferisce a Milano dove si impegna in decorazioni ad affresco e grafite sia a Milano sia a Pavia e nel 1929 lavora come correttore di bozze per “L'Ambrosiano”, dimostrando fin dagli esordi una natura multidisciplinare che lo vedrà protagonista della ricerca artistica non solo in veste di pittore ma anche in qualità di saggista, critico e pensatore impegnato nel dibattito culturale. Nei primi anni Trenta, entra in contatto con Carlo Carrà, Giacomo Manzù, Aligi Sassu e con il critico Edoardo Persico, promotore della lezione impressionista e primitivista e allora direttore della Galleria Il Milione, dove Birolli espone per la prima volta nel novembre 1930. Scrive numerosi articoli e dipinge secondo una “maniera chiara” e un linguaggio figurativo basato su una spontaneità primitiva che presto muterà verso un colorismo di ascendenza veneta con accenti lirici ed espressionistici. Nel 1932 partecipa alla mostra *10 pittori* alla Galleria di Roma, conosce Mario Mafai e Marino Mazzacurati e si avvicina al gruppo della Scuola Romana. Nel 1935 termina il suo rapporto con Persico, e rinsalda quello con il critico Sandro Bini. Nel 1936 compie il primo viaggio a Parigi dove, attratto dalla pittura di Delacroix, Renoir, Matisse, Van Gogh e Cézanne, matura il suo personale approccio alla realtà e al linguaggio del colore. Nel 1938 è tra i fondatori del gruppo di Corrente e dell'omonima rivista mensile che si configura come un periodico di arte, letteratura e politica che coinvolge filosofi e letterati come Raffaele De Grada, Luciano Anceschi, Carlo Bo e artisti come Carlo Carrà, Renato Guttuso, Lucio Fontana. A tale periodo risale la sua amicizia con Guttuso, Migneco e la frequentazione dei poeti ermetici.

Nel 1937 e 1938 Birolli subisce la detenzione politica. Nonostante la soppressione della rivista nel giugno del 1940 da parte del Partito Fascista, “Corrente” non cessa le sue attività nella Galleria Bottega di Corrente (successivamente denominata Galleria della Spiga e patrocinata da Alberto Della Ragione), che nel dicembre 1939 inaugura proprio con una personale di Birolli. Nel 1940 ottiene il secondo premio al Premio Bergamo, nel 1942 partecipa alla XXIII Biennale di Venezia e ordina una personale alla Galleria della Spiga.

Durante la guerra è sfollato con la famiglia in una cascina a Cologno di Melegnano. Birolli partecipa a varie azioni della Resistenza e si iscrive al Partito Comunista. Questa fase della sua ricerca è testimoniata da serie di disegni, noti come *Italia 44* e ispirati a figure e scene della vita contadina, esposti nel maggio-giugno 1945 alla Galleria Santa Radegonda di Milano. Finito il periodo bellico, Birolli frequenta Santomaso, Vedova e Marchiori e il 1° ottobre 1946 sottoscrive il *Manifesto della Nuova Secessione artistica* che segna la fondazione del “Fronte nuovo delle arti”, la cui prima esposizione si terrà presso la Galleria della Spiga nel 1947.

Nel 1947 torna a Parigi dove incontra Picasso ed entra in contatto con i pittori astrattisti della Nouvelle école de Paris (Domínguez, Adam, Hartung).

L’influsso che la sintassi post-cubista francese esercita sulla sua pittura è testimoniato dalle opere che espone nelle personali a Venezia alla Galleria del Cavallino (1947) e a Milano alla Galleria Il Milione e L’Annunciata (1949).

Scioltosi il Fronte, Birolli aderisce al Gruppo degli Otto (Afro Basaldella, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova), presentato da Lionello Venturi alla XXVI Biennale di Venezia nel 1952 e teorizzato in una monografia.

Grazie ad Afro conosce la gallerista americana Catherine Viviano che porta la sua pittura a New York: il 2 gennaio 1951 si apre la sua prima personale alla Viviano Gallery, cui ne seguiranno altre due nel 1955 e 1958.

Nel corso degli anni Cinquanta si trasferisce a lavora-

re in località marine – Fosso Sejore (1953 e 1954), Iso-la Porto Buso (1951), Bocca di Magra (1952), Manarola (1955 e 1958), Tellaro (1956), Anversa (1957) – e nella sua opera si compie una svolta in cui la natura, principale fonte ispirativa, è resa cromaticamente come luogo di evasione immersiva ed emozionale e il suo senso spaziale si traduce nelle serie degli *Incendi* e delle *Vendemie nelle Cinque Terre* (1955, 1958) e dei *Canti di Anversa* (1957).

Nel 1954 realizza una decorazione murale per la X Triennale di Milano e partecipa alla XXVII Biennale di Venezia. L’anno dopo è presente alla prima edizione di *documenta* a Kassel (luglio-settembre 1955), e nel maggio 1957 oltre cento opere degli anni dal 1946 al 1957 della Collezione Cavellini sono esposte presso la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma e nel gennaio 1958 a La Chaux-de-Fonds.

Muore il 3 maggio 1959, colpito da un attacco di cuore, poco prima dell’inaugurazione di una personale a Berlino (Haus am Waldsee), itinerante fino all’inizio del 1960 in varie città tedesche. La LIV Biennale di Verona (maggio-giugno 1959), la VIII Quadriennale di Roma (dicembre 1959-aprile 1960) e la XXX Biennale di Venezia (giugno-settembre 1960) rendono omaggio al suo lavoro con una sala personale.

ALBERTO BURRI

(Città di Castello, Perugia, 1915 – Nizza, 1995)

Alberto Burri è nato a Città di Castello, in provincia di Perugia, il 12 marzo 1915. Dopo il liceo classico, si iscrive alla Facoltà di Medicina dell’Università di Perugia, ma nel 1935 interrompe gli studi poiché parte volontario per la guerra in Abissinia.

Si laurea nel 1940. Alla Seconda guerra mondiale partecipa come ufficiale medico: nel 1943, in Tunisia è fatto prigioniero dagli inglesi e viene deportato nel campo di Hereford, in Texas. Qui dipinge le sue prime opere e decide di abbandonare la professione medica per dedicarsi all’arte. Nel 1946 torna in Italia e si trasferisce a

Roma, dove, l’anno dopo, tiene la sua prima personale presso la Galleria La Margherita. Compie un viaggio a Parigi e si interessa della nascente arte Informale. Dal 1950 realizza i *Sacchi*, un capitolo fondamentale per lo sviluppo successivo della sua espressione artistica. Nel 1951 firma, insieme a Colla, Balocco e Capogrossi, il manifesto del Gruppo Origine ed espone i *Catrami*. Nel gennaio 1952 presenta alla Galleria L’Obelisco a Roma *Neri e Muffe* ed è presente per la prima volta alla XXVI Biennale di Venezia.

Il 1952 è l’anno in cui prende il via la sua affermazione internazionale, anche grazie all’appoggio del direttore del Salomon R. Guggenheim Museum di New York, J. Sweeney, che scrive un saggio per la monografia edita a Roma nel 1955. Espone a Chicago (1953), New York (1953-1954), Colorado Springs (1955), Oakland (1955), Seattle (1956), Parigi (1956, 1961, 1972), Milano (1957), Bologna (1957), Pittsburgh (1957), San Francisco (1958), Buffalo (1964), San Paolo (1965), Torino (1965).

Nel 1955 sposa la coreografa e danzatrice americana Minsa Craig e torna, per la prima volta dopo la prigionia, negli Stati Uniti per esporre al Museum of Modern Art di New York. Dal 1956 prendono corpo altri cicli di lavoro, come i *Legni*, le *Combustioni*, i *Ferri*. Ottiene una personale alla XXX Biennale di Venezia (1960) presentata da Carlo Giulio Argan.

Nel 1962 fissa il suo studio in un rustico nelle vicinanze di Città di Castello. Nascono in questo periodo le *Plastiche*, e la sua attività espositiva si intensifica in parallelo alla crescente fama in Europa e soprattutto negli Stati Uniti. Gli studi e le monografie sull’artista si susseguono. Partecipa alla XXXIII Biennale di Venezia (1966).

Nel corso degli anni Settanta, Alberto Burri, nella costante ricerca di diverse soluzioni tecniche e formali, ma anche attento alle nuove materie di uso industriale, dà vita ai *Cretti*, elaborati di caolino, resina, pigmento e vinavil, e ai *Cellotex*, compressi per uso industriale, che non abbandonerà fino alla fine della sua produzione. Crea scenografie e costumi per rappresentazioni teatrali e balletti: *Spirituals*, musica di Morton Gould, coreografia di Mario Pistini (Teatro alla Scala, Milano,

1963); *L'avventura di un povero cristiano*, di Ignazio Silone, regia di Valerio Zurlini (San Miniato al Tedesco, Pisa, 1969); *November steps*, musica di Toru Takemitsu, coreografia di Minsa Craig (Teatro dell’Opera, Roma, 1972).

Nel 1981 si inaugurano a Città di Castello la Fondazione e il Museo Burri ospitati nel rinascimentale Palazzo Albizzini, dove sono esposte le duecento opere donate dall’artista alla città, e in seguito arricchite dalle grandi opere esposte negli ampi spazi degli ex Seccatoi del Tabacco, acquisiti dalla Fondazione nel 1989 e allestiti secondo il progetto dell’artista.

Nel 1984 Milano gli dedica un’importante mostra per inaugurare l’attività di Brera.

La sua produzione e la sua attività espositiva non conoscono tregua: del 1991 sono la grande retrospettiva a Bologna e poi a Locarno, la presentazione a Torino al Castello di Rivoli di 20 *Cellotex* inediti e una mostra a Los Angeles. Nel corso degli anni Novanta si dedica a grandi cicli: *Il Nero e l’Oro* (10 *Cellotex*), presentato presso gli Ex Seccatoi del Tabacco nel 1993; nel 1994 ad Atene presso la Pinacoteca Nazionale è presentato il ciclo *Burri il Polittico di Atene, Architetture con Cactus*, che sarà poi esposto a Madrid l’anno dopo all’Istituto Italiano di Cultura.

Burri si spegne a Nizza nel febbraio 1995.

GIUSEPPE CAPOGROSSI

(Roma, 1900-1972)

Giuseppe Capogrossi è nato a Roma il 7 marzo del 1900. Si laurea in giurisprudenza e si dedica alla pittura frequentando, nel 1923, la Libera scuola di nudo di Felice Carena. Compie numerosi viaggi a Parigi tra il 1927 e il 1933. La sua pittura in questo periodo, figurativa e tonale, ha radici classiche.

Nel 1927 espone alla Pensione Dinesen di Roma con Emanuele Cavalli e Francesco Di Cocco e nel 1933 ancora con Cavalli in una mostra collettiva alla Galerie Jacques Bonjean di Parigi, presentata da Waldemar

George che conia per il gruppo il termine École de Rome (da cui Scuola Romana). La sua attività espositiva si intensifica e dagli inizi degli anni Quaranta la sua ricerca si concentra su colori più accesi e una pennellata più vibrante, che prosegue con l’abbandono della figurazione verso una fase neocubista, tra il 1947 e il 1949, che si trasforma nell’ideazione di un linguaggio astratto autonomo e rigoroso connotato da un’unica forma-segno reiterata in infinite variazioni a costruire l’organizzazione spaziale del quadro.

Le mostre si susseguono con regolarità. Aderisce alle iniziative dell’Art Club dove è presente sia con mostre personali che collettive. Nel 1948 espone alla Biennale di Venezia (dove torna nel 1950, 1952 e 1954) e alla Quadriennale di Roma (dove torna nel 1955 e 1959).

Nel 1949 soggiorna in Austria ed espone a Linz.

Nel 1950, presentato da Corrado Cagli, tiene una personale alla Galleria del Secolo di Roma, poi alla Galleria Il Milione di Milano e alla Galleria del Cavallino di Venezia dove tiene delle personali nel 1952, 1954, 1956, 1958. Con Carlo Cardazzo titolare del Cavallino e del Naviglio di Milano, sottoscrive un contratto esclusivo per la promozione del suo lavoro anche all’estero. Esporrà nel tempo in città tra cui si citano Lugano, Stoccolma, Francoforte, Ostenda, Zurigo, New York, Caracas, Cincinnati, Dayton, San Francisco, Minneapolis, Portland, Dallas, Fayetteville, Buenos Aires, Lima, Londra, Parigi, Bruxelles, Berlino, Düsseldorf, Helsinki, Salisburgo, Basilea, Dallas, Lione, Saint-Étienne, Philadelphia, Eindhoven, Lucerna, Tokyo, Johannesburg, Springfield.

Nel 1951 è tra i fondatori del Gruppo Origine, con Mario Ballocco, Alberto Burri ed Ettore Colla e con loro partecipa nel marzo 1951 alla mostra *Véhémences Confrontées* a Parigi, affermandosi in un contesto internazionale.

Le mostre si intensificano, alla Numero di Firenze, da Nina Dausset, La Boétie, al Salon de Mai di Parigi, all’Obelisco di Roma, e alla IX Triennale di Milano (vi torna nel 1954 e nel 1957), alla Zimmegalerie Franck di Francoforte, alla Casanuova e al Circolo della Cultura di Trieste, ai premi Gallarate e Maggio di Bari in più occasioni.

Nel 1954 esce la prima monografia dedicata alla sua

opera a cura di Michel Seuphor per le Edizioni del Cavallino.

Nel 1955 è a *documenta I* a Kassel (dove vi torna nel 1959), alla Biennale (di nuovo nel 1959) e alla mostra *Artistas Italianos de hoje* (e ancora nel 1959) di San Paolo del Brasile, alla Permanente di Milano (e nel 1957), alla Mostra Internazionale d’Arte Contemporanea di Roma, a tre mostre itineranti (a New York, Andover, Los Angeles, San Francisco; a Barcellona, Madrid, San Sebastian; a Tolone, Marsiglia), alla Rive Gauche di Parigi, alla Selecta, alla Spazio e alla San Marco di Roma. In questi anni tiene varie personali alla Rive Gauche di Parigi, alla Selecta di Roma, ed espone a tre itineranti (in Australia; a Osaka, Tokyo, Hiroshima, Fukoka; a Zagabria, Lubiana, Skopje, Belgrado), alla Mostra d’Arte per gli artisti esuli d’Ungheria a Roma, alla San Matteo di Genova, al Naviglio di Milano, alla Gimpel Fils di Londra, al Circolo di Cultura di Palermo, alla Stadler di Parigi, alla Bonino di Buenos Aires, a Leverkusen.

Nel 1962 ha una sala personale alla XXXI Biennale di Venezia e ottiene il premio per la pittura, *ex aequo* con Ennio Morlotti.

Nel 1966 si conclude la stagione di insegnante di “Figura disegnata” al Liceo Artistico di Roma, corso di cui Capogrossi era titolare dal 1940, poiché viene chiamato alla cattedra di “Decorazione” all’Accademia di Belle Arti di Napoli che terrà fino al 1970.

Nel 1968, la direttrice della Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, Palma Bucarelli, gli dedica un’intera sala espositiva che comprende sia i dipinti già presenti nella collezione del museo sia i lavori donati da Renato Cardazzo in memoria del fratello Carlo scomparso nel 1963.

Ottiene nel 1971 il Premio Vent’anni di Biennale alla Biennale di San Paolo del Brasile e il Prix d’honneur alla Esposizione Internazionale dell’incisione di Lubiana.

In quello stesso anno il Ministero della Pubblica Istruzione gli conferisce la medaglia d’oro per meriti culturali.

Muore a Roma il 9 ottobre del 1972.

LUCIO FONTANA

(Rosario di Santa Fé, Argentina, 1899 – Comabbio, Varese, 1968)

Nato in Argentina da genitori di origine italiana – il padre è scultore e la madre attrice di teatro – Lucio Fontana viene mandato a studiare in Italia affidato allo zio di Castiglione Olona, in provincia di Varese. È avviato alla scultura dal padre, rientrato in Italia, e completa gli studi presso la Scuola dei maestri edili dell’Istituto Tecnico “Carlo Cattaneo” di Milano. Interrompe la scuola nel 1916, arruolandosi come volontario dopo il coinvolgimento dell’Italia nella Prima guerra mondiale. Ferito sul Carso e congedato con la medaglia d’argento al valor militare, rientra nel 1918 a Milano e riprende gli studi conseguendo il diploma di perito edile.

Nel 1921 fa ritorno a Rosario di Santa Fe e sceglie di dedicarsi alla scultura, lavorando presso l’atelier del padre, “Fontana y Scarabelli”, specializzato sulla scultura cimiteriale.

A partire dal 1924, a seguito del successo ottenuto per un rilievo commemorativo a Louis Pasteur per la Facoltà di Medicina dell’Università Nazionale del Litorale, sceglie di dedicarsi alla scultura abbandonando la produzione artistica commerciale e aprendo un proprio studio a Rosario. Ottiene vari riconoscimenti pubblici, ma verso la metà del 1927 torna in Italia per iscriversi al primo anno di scultura dell’Accademia di Belle Arti di Brera (1927-1928) e seguire i corsi di Adolfo Wildt e la Scuola del marmo. In quello stesso anno accademico è promosso al 4° corso e si diploma nel 1929 presentando la scultura *El auriga* (1928). L’influsso di Wildt è ancora forte e lo si riconosce nelle opere cimiteriali per il Monumentale di Milano (Cappella Mapelli, 1928; Tomba Berardi, Loculi Pasta e Locati, 1929).

Nel 1930 partecipa alla XVII Biennale di Venezia con le sculture *Eva* (1928) e *Vittoria fascista* (1929), e tiene la sua prima personale alla Galleria Il Milione, a Milano, curata da Edoardo Persico dove espone *Uomo nero* (1930), un’opera cruciale per lo sviluppo successivo della sua ricerca che verterà sul tema della figura umana,

privata di plasticità e ridotta a sagome geometrizzanti, e delle sperimentazioni tecniche. Al 1934 datano una serie di sculture astratte in gesso e in fil di ferro, esposte l’anno successivo in una personale alla Galleria Il Milione. Dal 1935 al 1939 si dedica all’attività di ceramista, lavorando nella manifattura di Giuseppe Mazzotti ad Albisola. Nel 1940 realizza il fregio *Volo di Vittorie* sul soffitto del Sacratio dei martiri fascisti, in piazza San Sepolcro a Milano nella quale è già in nuce la sua attitudine ambientale. In primavera torna in Argentina per dedicarsi al nuovo concorso per il Monumento Nacional a la Bandera, da erigersi a Rosario di Santa Fe. Nella sua città natale Fontana è artista affermato grazie a numerosi riconoscimenti e alla partecipazione a molte mostre. Insegna “modellato” alla Escuela de Artes Plásticas di Rosario e ‘decorazione’ all’Accademia di Bellas Artes Prilidiano Pueyrredòn di Buenos Aires. Nel 1946 organizza a Buenos Aires l’Accademia privata di Altamira, un centro di diffusione culturale, fucina di nuove idee di ricerca, nel cui clima creativo nasce in novembre il *Manifesto Blanco*, che Fontana non firma pur essendo protagonista. In questo stesso anno in un gruppo di disegni compare il termine “Concetto Spaziale”, titolo che segnerà molta della sua produzione artistica. Nel marzo del 1947 si imbarca nuovamente per l’Italia. Continua l’attività di ceramista ad Albisola e a Milano entra in contatto con un gruppo di giovani artisti con i quali dà vita in dicembre al primo *Manifesto dello Spazialismo* (firmato, oltre che da Fontana, dal critico Giorgio Kaiserlian, dal filosofo Beniamino Joppolo e dalla scrittrice Milena Milani), seguito nel 1948 da una seconda stesura e nel 1950 da una terza versione: *Proposta per un regolamento*.

Nel 1949 realizza l’*Ambiente spaziale a luce nera* alla Galleria del Naviglio, un’opera essenziale per la sua ricerca e per quella degli artisti che gli gravitano attorno: appende serie di elementi fosforescenti e fluttuanti al soffitto dello spazio espositivo completamente nero.

In questo stesso anno prosegue la sua ricerca con la creazione dei *Buchi*: la pittura è arricchita da vortici di fori prodotti con un punteruolo. Non abbandona l’attività di ceramista, premiata con la sua partecipazione

nella mostra *Twentieth-Century Italian Art*, al MoMA di New York (1949), e con la personale del maggio 1950 organizzata alla XXV edizione della Biennale di Venezia. Partecipa al concorso per la V porta del Duomo di Milano, indetto dalla Veneranda Fabbrica del Duomo. Nel 1951 realizza per la IX Triennale di Milano il *Cirro*, in collaborazione con Luciano Baldessari. Nell'estate del 1959 crea le *Nature*, forme sferiche di terracotta nelle quali interviene con buchi e spaccature evidenziando il ruolo fondamentale che l'idea di materia ha nel suo lavoro. Dall'inizio degli anni Sessanta, Fontana lavora e declina in più soluzioni la serie di tele dipinte a olio attraversate da buchi o lacerazioni. Realizza una serie dedicata alla città di Venezia, esposta nel 1961 alla sua prima personale negli Stati Uniti, presso la Martha Jackson Gallery a New York. Sono dello stesso anno i *Metalli*: lamiere specchianti squarciate con i tagli. Gli vengono dedicate numerose mostre a Milano, Venezia, Tokyo, Londra, Bruxelles. Tra il 1963 e il 1964 realizza la serie *Fine di Dio*: tele di forma ovale, monocrome o cosparse di lustrini, attraversate da buchi e lacerazioni, che presenta a Milano alla Galleria dell'Ariete e a Parigi alla Galleria Iris Clert. Segue la serie dei *Teatrini* (1964-1966), composti da cornici di legno laccato, sagomate. Nel 1966 hanno grande successo le mostre a Minneapolis, a New York e a Parigi e gli viene dedicata una sala alla XXXIII edizione della Biennale di Venezia, dove ottiene il Gran Premio internazionale per la pittura. All'inizio del 1968 Lucio Fontana abbandona il suo studio di corso Monforte per trasferirsi a Comabbio, in provincia di Varese dove morirà il 7 settembre dello stesso anno.

GASTONE NOVELLI (Vienna, 1925 – Milano, 1968)

Gastone Novelli nasce a Vienna nel 1925. Nel 1943, a soli diciott'anni, partecipa alla Resistenza. Viene arrestato, incarcerato, torturato e condannato a morte, ma la pena viene commutata in carcere a vita grazie all'inter-

vento della madre. Con l'ingresso delle truppe alleate a Roma il 4 giugno 1944, viene infine liberato. Nel 1945 si trasferisce a Firenze dove si laurea in Scienze Politiche e Sociali. Nel 1948 compie il suo primo viaggio in Brasile, dove avvia la sua attività di artista. Nel 1950, rientrato in Italia, tiene la sua prima personale al Teatro Sistina di Roma, dove espone una serie di dipinti riconducibili a una matrice espressionista. All'inaugurazione è presente Enrico Prampolini, fondatore dell'Art Club. Dal 1950 al 1954 risiede in Brasile. Sposta la sua ricerca pittorica nell'ambito dell'astrazione geometrica anche grazie alla conoscenza di Max Bill e alla rivelazione dell'opera di Paul Klee. Si dedica alla produzione di ceramiche, alla realizzazione di allestimenti e all'insegnamento. Tiene mostre personali e partecipa alla I e alla II Biennale di San Paolo. Nel 1955, stabilitosi a Roma, si inserisce rapidamente nell'ambiente culturale della città tramite l'amicizia con Emilio Villa attraverso cui conosce Corrado Cagli. Entra in contatto con Achille Perilli, con il quale inizierà un sodalizio che durerà molti anni. In quel periodo Novelli sperimenta tecniche diverse, come la pittura a spruzzo, già utilizzata da Cagli, e la fotografia diretta, già impiegata in Italia da Luigi Veronesi e da Bruno Munari. Nel 1956 esce la sua prima monografia presentata da Cagli. Il 1957 per Novelli è un anno fondamentale: compie molti viaggi a Parigi, dove incontra Tristan Tzara, André Masson, Man Ray e Hans Arp; tiene una personale alla Galleria La Salita di Roma ed espone delle opere di chiara ascendenza informale; fonda, con Perilli, la rivista "L'esperienza moderna", che uscirà in cinque numeri fino al 1959. Conosce Afro, di cui diviene assistente dal 1959 al Liceo Artistico di via Ripetta, e Cy Twombly. A partire dagli anni Sessanta incontra e frequenta Samuel Beckett, Georges Bataille, Pierre Klossowski, René de Solier e avvia una stretta amicizia con Claude Simon, Premio Nobel per la Letteratura nel 1985, che scriverà uno dei suoi ultimi libri, *Le Jardin des Plantes* (1997), sul rapporto di profondo scambio intellettuale e creativo con l'artista. Viaggia molto, in Francia, negli Stati Uniti, in Grecia, in Turchia e sue esposizioni personali vengono allestite sia in Italia che all'estero. La ricerca

pittorica si avvia verso un superamento dell'Informale in chiave di segno e scrittura. Inizia a collaborare con gli scrittori della neo-avanguardia italiana, con i quali condivide la medesima tensione verso la sperimentazione linguistica. Nel 1962 progetta e pubblica l'*Antologia del possibile* e nel 1964 è tra i fondatori della rivista "Grammatica". Nel 1963 acquista a Saturnia un terreno dove costruisce una casa, che diviene luogo di incontro di amici scrittori e artisti, fra cui Pietro Consagra, Alfredo Giuliani, Giorgio Manganelli, Gianni Novak, Elio Pagliarani, Toti Scialoja, Giulio Turcato. Alla fine dell'anno partecipa di nuovo alla Biennale di San Paolo nella sezione italiana organizzata dalla Biennale di Venezia. Questa mostra gli apre le porte alla sua prima partecipazione alla Biennale dove sarà invitato nel 1964 con una sala personale. Presentato da Nello Ponente, ottiene il premio Gollin. È la Biennale in cui trionfa l'arte americana, e durante la quale fa incontri importanti, in primis Robert Rauschenberg. Nel 1965 La Galerie Thomas di Monaco e la Alan Gallery di New York ospitano sue personali. Del viaggio compiuto dall'artista in occasione di quest'ultima mostra rimangono sei lavori intitolati *New York Notes*, veri e propri appunti di viaggio con riferimenti, spesso ironici, alla scena artistica americana. Realizza *Per una rivoluzione permanente (per Lev Trotsky)* che preannuncia i quadri di chiara matrice politica, che negli anni successivi si ispireranno di volta in volta alla rivoluzione culturale, alle lotte di emancipazione del 'sud del mondo', in sintonia con il clima della contestazione. Nel 1966 pubblica *Viaggio in Grecia*, volume che include scritti e incisioni tratti dagli appunti e dai disegni raccolti dall'artista durante i numerosi soggiorni nella penisola e nelle isole elleniche. Nel 1967 si trasferisce a Venezia. Il Museo di La Chaux-de-Fonds, la Galleria Semiha Huber di Zurigo e la Galerie Espace di Amsterdam gli dedicano delle esposizioni personali. È presente inoltre a importanti mostre collettive fra cui l'esposizione *Recent Italian Painting and Sculpture* al Jewish Museum di New York. Nel 1968 viene invitato alla XXXIV Biennale di Venezia con una sala personale, ma per protesta contro l'inter-

vento della polizia all'interno dei Giardini si rifiuta di esporre le sue opere rovesciandole contro le pareti. In ottobre è a Milano dove inizia l'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Brera. Muore il 22 dicembre per un collasso postoperatorio.

ANTONIO SANFILIPPO (Partanna, Trapani, 1923 – Roma, 1980)

Antonio Sanfilippo nasce a Partanna, in provincia di Trapani, l'8 dicembre del 1923. Dal 1938 frequenta il Liceo Artistico di Palermo, dove è allievo di Guido Ballo. Con l'amico Pietro Consagra condivide la vocazione alla scultura, nella quale fa i suoi esordi in una mostra collettiva fiorentina. Nel dicembre 1942 s'iscrive al corso di pittura dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, e segue l'insegnamento di Felice Carena. Rientrato a Partanna, insegna disegno presso l'Istituto Magistrale. Nel 1944, all'Accademia di Belle Arti di Palermo, conosce Carla Accardi; l'anno seguente espone al Teatro Massimo con Renato Guttuso e altri giovani e tiene nel capoluogo siciliano la sua prima personale. Nel 1946 s'iscrive alla sezione palermitana del Partito Comunista. Torna a Firenze dove termina gli studi all'Accademia per poi trasferirsi a Roma. Matura in lui la scelta di dedicarsi interamente alla pittura e alla fine dell'anno, con Accardi, Attardi, Maugeri, Turcato, Consagra, compie un viaggio di studio a Parigi, fondamentale per proiettare il proprio sguardo sulla avanguardia europea. È attratto dalla pittura dei Jeunes peintres de tradition française, non ancora dall'*informel* agli esordi né dal concretismo. Nel 1947 è tra i sottoscrittori del manifesto del Gruppo Forma e, superato presto l'iniziale post-cubismo picassiano e guttusiano, sperimenta le prime ipotesi neo-concrete, poi quelle astratte alle quali resterà sempre devoto, convinto che solo "nell'astrattismo la rappresentazione tende a rivelare i nuovi aspetti delle cose". Partecipa alle principali occasioni espositive del Gruppo Forma, e in particolare a quelle promosse dall'Art Club (tra le quali *Arte astratta in Italia* alla Galleria di

Roma nel 1948, la terza mostra *Arte d'Oggi* a Palazzo Strozzi di Firenze nel 1949 e *Arte astratta e concreta in Italia* alla Galleria Nazionale di Roma nel febbraio del 1951), che aveva organizzato anche, nel giugno del 1948, la mostra *Accardi, Attardi, Sanfilippo*, prima occasione che ha di presentare più largamente la sua pittura recente. Nello stesso anno espone alla V Quadriennale di Roma e alla XXIV Biennale di Venezia.

Nel gennaio 1951 con Carla Accardi (che ha sposato nel settembre del 1949) torna a Parigi, dove entra in contatto diretto con Hans Hartung, che influenzerà profondamente la sua pittura, e con Alberto Magnelli; ‘riscopre’ inoltre Arp e Kandinsky. Dai primi anni Cinquanta tiene personali di rilievo in gallerie fortemente orientate sui nuovi linguaggi, quali la Vetrina di Chiurazzi a Roma, la Libreria Salto a Milano, l'Age d'Or a Roma, il Cavallino a Venezia, la Schneider nuovamente a Roma, il Naviglio a Milano. La sua opera ha crescenti riscontri di critica, attestata da mostre internazionali (espone tra l'altro a New York, Osaka, Bruxelles, Losanna, Pittsburgh, Londra) e da numerose esposizioni personali.

È presente alla storica edizione della Biennale di Venezia del 1948, e nuovamente nel 1954, nel 1964, e nel 1966 con una vasta e importante sala personale che ne sancisce definitivamente il profilo di maestro dell'astrattismo italiano. Partecipa regolarmente alla Quadriennale romana, oltre che – tra l'altro – al Premio Graziano, al Lissone, al Michetti, al Golfo della Spezia. La sua pittura si afferma definitivamente nel corso degli anni Sessanta in Italia e all'estero. Dopo un breve momento di tangenza con l'Informale più drammatico, magmatico e dilacerato (evidente in una serie di dipinti verticali datati al 1959-1960, governati dallo scontro del bianco e del nero), il suo segno si fa più minuto, varia cromaticamente, spesso racchiuso in un grande ovale al centro della composizione: è la stagione delle ‘nuvole’ e delle ‘galassie’, tra le figure più note della sua poetica. Fra le occasioni espositive di maggior impegno, si segnalano le personali alla New Vision Centre Gallery di Londra nel 1961, all'Arco d'Alibert di Roma nel 1964, nel 1966 e nel 1969, al Naviglio di Milano nel 1965. Espone

inoltre a Chicago, Boston, Parigi, Berna, Torino, Bari, Bologna, Firenze.

Nel 1971 tiene all'Editalia di Roma quella che sarà la sua ultima personale. Il segno, che si è ingrandito, si fa talora ironico e allusivo. La tavolozza vira sui toni dell'ocra e il formato si orienta su grandi dimensioni.

Il 31 gennaio 1980 muore per i postumi di un incidente automobilistico.

In aprile la Galleria Nazionale d'Arte Moderna gli dedica una larga antologica e negli anni Novanta altre mostre sono organizzate nei musei di Gibellina, Erice, Taormina, Aosta, Salò e Trento. Nel 2007 esce il *Catalogo generale dei dipinti*, a cura di Giuseppe Appella e Fabrizio D'Amico e nel 2009 il volume *Sanfilippo. Le carte*.

GIUSEPPE SANTOMASO

(Venezia, 1907-1990)

Giuseppe Santomaso è nato a Venezia nel 1907.

Fin da giovane si dedica alla pittura e nel 1926 prende parte a una collettiva alla Bevilacqua La Masa, dove esporrà anche negli anni successivi. L'esordio alla Biennale di Venezia è nel 1934, l'anno dopo vi torna per la Mostra dei Quarant'anni e in molte altre edizioni. Nel 1937, in seguito ai viaggi in Olanda e a Parigi, abbandona il linguaggio vicino al post-impressionismo.

Nel 1939, quando avvia il ciclo di affreschi per la sede del Bo dell'Università di Padova che termina nel 1941, ha la sua prima personale a Parigi alla Galerie Rive Gauche ed espone alla seconda mostra di Corrente alla Galleria Grande di Milano. In occasione della sua prima personale in Italia, che si tiene nel 1940 alla Galleria Genova nel capoluogo ligure, conosce Alberto Della Ragione, il collezionista che diventa suo grande estimatore. Nel 1942 ha una personale alla Galleria della Spiga di Milano e realizza ventisette disegni per illustrare la raccolta di poesie *Grand air* di Paul Éluard.

Nel 1946 a Venezia entra in contatto con Peggy Guggenheim e fa amicizia con Achille Cavellini. Aderisce alla Nuova Secessione artistica italiana, poi Fronte nuo-

vo delle arti ed entra in un circuito di mostre tra cui si cita nel 1948 la Biennale di Venezia, dove tornerà a esporre negli anni successivi. Nel 1949 è tra gli artisti presenti alla rassegna *Twentieth-Century Italian Art* al Museum of Modern Art di New York curata da James Thrall Soby e da Alfred H. Barr Jr. Partecipa inoltre con i compagni del Fronte nuovo delle arti, a esposizioni d'arte italiana a Vienna, Monaco, Mannheim, Amburgo, Brema e Berlino. Nel 1951 espone alla I Biennale di San Paolo del Brasile, ottiene un premio-acquisto al I Premio di pittura Esso, e lavora alla decorazione del Palazzo Antenore a Padova.

Gli anni Cinquanta sono particolarmente intensi. Nel 1952, partecipa con il Gruppo degli Otto alla Biennale veneziana, viene premiato in esposizioni nazionali a La Spezia e a Gallarate. Espone alla Crane Gallery di Manchester e al Carnegie Institute di Pittsburgh. Nel 1953, vince il premio per la pittura alla II Biennale di San Paolo del Brasile e il suo dipinto *L'ora delle cicale* (1953) viene acquistato dal Museo di Rio di Janeiro. Nello stesso anno ottiene altri riconoscimenti in rassegne a Trieste e a Messina e, su invito di Herbert Read, ordina una personale alla Hanover Gallery di Londra. Dal 1954, fino al 1974, insegna all'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Altre mostre si susseguono nel 1955: *documenta* a Kassel (dove tornerà nel 1959 e nel 1964), il Carnegie Institute di Pittsburgh, la I Esposizione internazionale di grafica a Lubiana, una mostra di arte italiana itinerante a Madrid, Barcellona e in America.

Nel 1957, grazie al contratto con la Grace Borgenicht Gallery di New York, dove tiene la sua prima personale oltreoceano, presentato in catalogo da Lionello Venturi, ha l'opportunità di entrare in contatto con il collezionismo americano. Altre personali nella galleria americana seguiranno nel 1959, 1962, 1965, 1968, 1983. Nel 1958 Santomaso espone al Guggenheim International Award a New York, e Peggy Guggenheim acquista il dipinto *Vita segreta* (1957) tuttora presente nella collezione in Palazzo Venier dei Leoni.

Trascorre dei periodi in Polonia e in Spagna. Le opere astratte interpretate in chiave espressionista di questa fase sono esposte nella personale alla Galleria Pogliani

a Roma. Nel 1959 Umbro Apollonio pubblica un saggio monografico sulla sua opera.

Nel 1960 tiene una mostra allo Stedelijk Museum di Amsterdam, che acquista il dipinto *Incendio a Santa Marta del Mare* (1960), e al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles e inizia a collaborare con la Galerie Im-Erker di Franz Larese a San Gallo, luogo di incontro di filosofi, critici, artistici come Max Bill, Ionesco, Mirò, Motherwell, Poliakoff, Tàpies. Continua a partecipare a rassegne dal respiro internazionale e nel 1965 gli viene dedicata un'ampia antologica ad Amburgo, Berlino e Dortmund. Nel 1966 tiene lezioni di pittura e workshop alla Fort Wayne Fine Arts Foundation a Fort Wayne e nel 1967 è presente alla Biennale di Tokyo. Partecipa a diverse rassegne internazionali di grafica, tra le quali si segnalano quelle del 1972, anno in cui viene premiato alla Biennale Internazionale di Cracovia e alla VII Biennale di Tokyo. Nel 1975 esce il catalogo generale dell'artista a cura di Luisa Alfieri, con saggi di Nello Ponente, Werner Haftmann, Pierre Francastel e Herbet Read.

Nel 1976 prende casa a Parigi, dove per molti anni compie dei soggiorni.

Nel 1982 il Museo Correr a Venezia gli dedica una grande antologica. La sua attività espositiva prosegue con costanza fino al 1990, anno della sua morte a Venezia.

EMILIO SCANAVINO

(Genova, 1922 – Milano, 1986)

Emilio Scanavino è nato a Genova il 28 febbraio 1922. Vive l'infanzia isolato, poiché il padre è un perseguitato politico, senza poter giocare con gli altri bambini e trascorre il suo tempo nella colombaia che i genitori costruiscono per lui. Questa passione non lo abbandonerà nella vita adulta, quando si dedicherà al collezionismo di ‘colombi viaggiatori’ acquistati in Belgio e in altre città all'estero. Dopo gli studi alla scuola magistrale, convince il padre a iscriverlo al Liceo Artistico di Genova. È la svolta che incanala la temperie creativa di Scanavino, attratto dalla letteratura e dalla poesia. A

scuola incontra Giorgina Graglia, che sposa nel 1946. Diplomatosi nel giugno del 1942, inaugura la sua prima mostra personale alla Galleria Romano di Genova. Iscrittosi alla Facoltà di Architettura dell'Università di Milano, viene chiamato alle armi: l'8 settembre 1943 è ad Ancona come sottotenente; lascia l'esercito per rifugiarsi sulle montagne liguri fino alla fine del conflitto. Terminata la guerra, è impiegato come disegnatore tecnico presso il Comune di Genova, ma nel 1959 lascerà il lavoro per dedicarsi alla pittura.

Nel 1946, a Milano, entra in contatto con l'ambiente di Brera e i pittori che si riuniscono al Bar Jamaica. Tra gli altri, conosce Fontana, Dova, Crippa, Dangelo, Manzoni, Dadamaino.

Nel 1947 è a Parigi dove incontra critici, poeti e artisti come Edouard Jaguer, Wols, Camille Bryen; nei musei è colpito da Rembrandt e Van Gogh. Studia l'opera di Picasso senza poterlo incontrare, conosce invece Georges Braque.

Il suo stile rivela ora influssi del post cubismo interpretati personalmente, i cui esiti vengono presentati nella sua seconda mostra personale alla Galleria Genova e L'Isola. Nel 1948 alla Biennale di Venezia, la prima del secondo dopoguerra, vede la collezione di Peggy Guggenheim.

Dal 1950, Scanavino conosce Tullio Mazzotti e lavora alla sua Manifattura ceramica ad Albisola dove stringere rapporti di amicizia con Lucio Fontana, Sebastián Matta, Guillame Corneille, Asger Jorn, Wifredo Lam, Gianni Dova, Roberto Crippa, Enrico Baj, Sergio Dangelo, Giuseppe Capogrossi, Agenore Fabbri e Aligi Sassu. Incontra anche Carlo Cardazzo che diviene il suo gallerista.

È presente alla XXV Biennale di Venezia suscitando l'attenzione della critica.

Nel maggio del 1951 tiene una mostra personale insieme alla scultrice americana Sarah Jackson alla Apollinaire Gallery, e trascorre così diverso tempo a Londra, dove incontra vari artisti tra cui Phillip Martin, Eduardo Paolozzi e Graham Sutherland, suscita l'interesse critico di Henry Moore, e subisce il fascino dell'opera di Francis Bacon.

Dal 1952 Scanavino espone regolarmente alla Galleria del Naviglio e alla Galleria del Cavallino di Cardazzo in numerosissime mostre personali e collettive. Riceve vari riconoscimenti tra cui il Premio Gaetano Ballardini all'XI Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza (1953), il Premio Michetti di Francavilla al Mare (1954) dove partecipa in altre edizioni, il secondo premio *ex aequo* con Ettore Sottsass al V Premio Graziano alla Galleria del Naviglio (1955), il X Premio Lissone Internazionale per la Pittura (1957) a cui partecipa in varie edizioni.

Pur gravitando intorno al gruppo milanese degli spazialisti, non aderisce ufficialmente agli intenti del movimento e continua a lavorare e sperimentare nella ceramica.

Ad Albisola, incontra l'architetto Mario Bardini, con cui collabora al rivestimento esterno del *Chiosco del fiore* per la X Triennale di Milano, ricevendo la Medaglia d'argento per la ceramica e all'Hotel Al Saraceno di Varigotti, dove è coinvolto anche Lucio Fontana. Espone alla XXVII Biennale di Venezia, alla XXIX edizione riceve il Premio Prampolini, alla XXX Biennale ha una sala personale nel padiglione centrale. Partecipa alla VIII Quadriennale a Roma dove torna in varie altre edizioni. Tra il 1960 e il 1961 vince il Premio Spoleto, il Premio Sassari, il Premio Valsesia e il Premio Lignano. Dal 1957 si trasferisce da Genova a Milano e conosce Enrico Crispolti, Gillo Dorfles, Roberto Sanesi, Franco Russoli, Fernanda Pivano, Alain Jouffroy.

Pubblica *La nuit est faite pour ouvrir les portes*, con il critico francese Édouard Jaguer. Partecipa alle rassegne curate da Palma Bucarelli: *Malerei des Jungen Italien*, presso la Fränkische Galeri di Norimberga, *Moderne Italiensk Maleri* di Copenhagen, *Pittori tedeschi e italiani contemporanei*, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a Roma, itinerante allo Städtisches Museum Leverkusen di Oslo.

Compie numerosi viaggi in Francia e, quando è a Parigi, frequenta Gianni Bertini, Dova, Corneille, Poujet e Jaguer, Jean Jacques Lebel e Alain Jouffroy.

Si susseguono nei decenni le presenze dell'artista a mostre nazionali (Firenze, Milano, Genova, Roma, Torino,

Bologna, Verona, Udine, Lecco, Ferrara) e internazionali (Buenos Aires, Parigi, Londra, Bruxelles, Haarlem, Amsterdam, Düsseldorf, Lione, Santa Fe, Los Angeles, Kassel, Darmstadt, Losanna, Chicago, Philadelphia, Mentone, Nizza, Linz, Klagenfurt, Wels, Stoccolma, Amburgo, Lugano, Vienna). Scanavino partecipa alle più importanti rassegne come quella curata da Bucarelli *Exhibition of Contemporary Italian Art* presso il National Museum of Modern Art a Philadelphia. Compie un viaggio negli Stati Uniti, visita New York ed espone a Dallas, Tokyo, Mosca, Rotterdam, Cannes.

Dalla fine degli anni Sessanta lavora tra Milano e Calice Ligure dove costruisce un grande studio, luogo d'incontro per artisti, per la sua incessante attività, ma ha uno studio anche a Roma, a Parigi e a Golfe Juan, vicino a Vallauris. Continua a viaggiare in Belgio, Francia, Germania, Olanda, Svizzera, Austria, America del Nord, Brasile, Venezuela, Messico.

Muore a Milano il 28 novembre 1986.

TANCREDI

(Feltre, Belluno, 1927 – Roma, 1964)

Tancredi Parmeggiani, nato Feltre il 25 settembre 1927, trascorre i primi anni di vita a Bologna per poi tornare a Feltre, dopo la scomparsa del padre e la malattia della madre. Un cugino si fa carico della sua formazione e di quella dei fratelli più piccoli. Tancredi viene mandato al liceo classico presso l'istituto salesiano Sperti di Belluno, ma interrompe gli studi e gli stessi padri salesiani lo indirizzano ad assecondare la sua vocazione artistica. Dopo aver frequentato il liceo artistico di Venezia per un solo anno, nel 1946 si iscrive al corso di pittura di Armando Pizzinato nella Scuola libera del nudo dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove incontra Guido Cadorin e Virgilio Guidi e ritrova Emilio Vedova, conosciuto fra i partigiani attivi nel Bellunese durante gli ultimi anni di guerra. Nel 1947, dopo il tentativo, fallito, di compiere a piedi un viaggio a Parigi torna a Feltre dove frequenta i circoli artistici e intel-

lettuali della città. L'anno dopo visita la XXIV edizione della Biennale, la prima allestita dopo il conflitto, e fa diretta conoscenza delle opere dei maestri delle avanguardie storiche, dal cubismo al surrealismo, nelle mostre retrospettive e nella collezione di Peggy Guggenheim, ospitata nel padiglione greco.

Il 1949 ha la sua prima mostra personale, alla galleria Sandri di Venezia, con una presentazione in catalogo di Guidi e un testo dello stesso artista.

In questo periodo la sua pittura subisce l'influsso di Gino Rossi, di Vincent van Gogh, di Filippo de Pisis, e del picassismo assimilato da Pizzinato e dagli artisti del Fronte nuovo delle arti.

Nel 1950 si trasferisce a Roma, dove frequenta Giulio Turcato che lo mette in contatto con Piero Dorazio, Achille Perilli e gli altri aderenti al Gruppo Forma. Partecipa alla mostra *Arte astratta e concreta in Italia*, organizzata dall'Âge d'or e dall'Art Club, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Nella seconda metà del 1951 torna a Venezia e conosce Peggy Guggenheim che, nel 1952, gli offre un contratto e uno studio alla Ca' Venier dei Leoni. La grande collezionista ha un ruolo cruciale nella promozione dell'artista in Italia e negli Stati Uniti: compie una serie di donazioni a collezionisti privati e a importanti musei americani fra cui il Museum of Modern Art di New York, il Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City, il San Diego Museum of Art, il Frances Lehman Loeb Art Center del Vassar College di Poughkeepsie, NY, la Wadsworth Atheneum Collection di Hartford, il Seattle Art Museum e il Phoenix Art Museum.

Tramite la galleria del Cavallino di Venezia, Tancredi si accosta alle ricerche di Lucio Fontana e degli spazialisti milanesi della Galleria del Naviglio. Nella sua pittura si registrano affinità con il lavoro di Gianni Dova, Roberto Crippa e Mario De Luigi, che portano alla sua sottoscrizione del *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* nel maggio 1952. In questo stesso anno, con l'appoggio dei fratelli Cardazzo, ottiene vari riconoscimenti (al premio Graziano a Milano, al premio Gianni a Venezia e primo premio *ex aequo* alla XL Mostra collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa) e partecipa alle

mostre *Artisti spaziali veneziani* alla Galleria del Cavallino di Venezia e *Artisti spaziali* alla Galleria Casanova di Trieste.

Nel 1953 ha una personale al Cavallino, con testi di Guggenheim e Guidi, e partecipa alla collettiva *Sei artisti spaziali* (Lugano e Vicenza), e alla rassegna a Ca’ Giustinian, in occasione della quale venne redatto il manifesto *Lo spazialismo e la pittura italiana nel XX secolo*, firmato anche da Tancredi.

La sua presenza a mostre nazionali e internazionali avviene costante. Espone a Torino, Firenze, Berna, Parigi, Roma, Venezia. Quest’ultima con Pegeen Vail, figlia di Peggy Guggenheim, nel 1954, allestita alla Ca’ Venier dei Leoni, dopo il rifiuto delle opere inviate alla Biennale di Venezia. Nel 1957 è presente in due importanti mostre a New York alla World House Galleries e al Brooklyn Museum, cui seguono, nel 1958, le personali alla Saidenberg Gallery di New York e alla Hanover Gallery di Londra.

Lo stile dell’artista è ormai compiuto in una forma di astrazione che oscilla tra la gestualità e la reiterazione di segni rapidi, come cosmogonie o costellazioni che si irradiano nello spazio della tela.

Nel 1958 decora il soffitto della trattoria La Colomba di Venezia, staccato fra il 1962 e il 1963 e oggi nelle collezioni del Mart di Rovereto. Lo stesso anno sposa la pittrice norvegese Tove Dietrichson, da cui ha due figli, Elisabet (1959), e Alessandro (1963).

Nel 1959 espone a Venezia e a Milano e prima di trasferirsi a Parigi, trascorre l'estate in Svezia e in Norvegia dove è colpito dalla pittura di Munch.

A Parigi incontra i surrealisti Victor Brauner, Jean-Jacques Lebel e Alain Jouffroy, conosce Alberto Giacometti e vede le mostre del gruppo CoBrA e di Yves Klein.

È presente alla Quadriennale di Roma, nel 1960 alla prima manifestazione dell’*Anti-procès*, organizzata da Lebel e Jouffroy presso la Galerie des Quatres Saisons a Parigi, a difesa degli attivisti antiapartheid, che prosegue a Venezia in giugno, presso la Galleria Il Canale, dove poco dopo Tancredi apre una personale provocatoria in cui contesta il sistema dell’arte e della cultura.

L’influsso di suggestioni surrealiste si unisce a quelle

dei graffiti preistorici visti in Val Camonica, e la sua pittura subisce un’ulteriore evoluzione dopo aver visto i *combine-paintings* di Robert Rauschenberg alla Galleria dell’Ariete: fa uso anche del collage. Nel 1962 si tiene l’ultima mostra personale dell’artista alla Galleria Il Canale dal titolo *Fiori dipinti da me e altri al 101%* in polemica con la contraffazione di suoi dipinti denunciata dallo stesso artista.

Soffre di profonde crisi nervose ed è ricoverato prima in una casa di cura a Monza e poi nell’ospedale psichiatrico di San Servolo. Viene invitato per la prima volta alla Biennale di Venezia.

Trascorre l’estate in Norvegia con la famiglia, torna da solo a Roma ma nonostante pare essersi ripreso dal profondo malessere decide di porre fine alla propria vita.

Il suo corpo viene trovato 1º ottobre 1964, nelle acque del Tevere.

GIULIO TURCATO (Mantova, 1912 – Roma, 1995)

Giulio Turcato è nato a Mantova il 16 marzo 1912. Nel 1920 si trasferisce a Venezia, città d’origine dei genitori e dal 1928 al 1933 frequenta l’Istituto d’arte e poi la Scuola libera del nudo. Nel 1932 espone a Venezia in una prima mostra collettiva, compie dei viaggi a Torino, Bologna, Firenze, Milano, e nel 1934 il servizio militare a Palermo. Nel 1936 è a Milano, lavora presso lo studio dell’architetto Giovanni Muzio ed entra in contatto con l’ambiente artistico antifascista di Corrente.

Insegna presso una scuola professionale di Portogruaro, ma nel 1943 è a Roma, dove entra nella Resistenza e aderisce al Partito Comunista Italiano. Quell’anno espone per la prima volta alla Quadriennale nazionale d’arte di Roma. Nell’agosto 1944 prende parte con Renato Guttuso, Leoncillo Leonardi, Mario Mafai e altri, alla mostra *Arte contro la barbarie*, patrocinata da “L’Unità” alla Galleria di Roma.

Nel 1945 espone alla Galleria del Secolo opere di

ascendenza cézanniana e alla fine del 1946 sottoscrive il *Manifesto del neocubismo* con Antonio Corpora, Pericle Fazzini, Guttuso e Sante Monachesi. Finita la guerra si stabilisce a Roma e prende uno studio in via Margutta.

Tra il 1945 e il 1947 Turcato partecipa a vari sodalizzi per il rinnovamento della pittura italiana del dopoguerra. Nel 1945 fonda con Enrico Prampolini, e altri, l’associazione d’avanguardia Art Club. Nella primavera del 1946 frequenta Piero Dorazio, Achille Perilli, Pietro Consagra, Antonio Sanfilippo, Mino Guerrini, Ugo Attardi e Carla Accardi che nel 1947 si uniranno nel Gruppo Forma nel cui manifesto pubblicato sull’unico numero della rivista “Forma 1” difendono il linguaggio astratto rifiutando il realismo e dichiarandosi “formalisti e marxisti”.

Nel 1946 è a Parigi, con Accardi, Sanfilippo e Consagra. Turcato guarda all’astrazione di Klee e di Kandinsky, e visita gli studi di Picasso, Léger e Giacometti. Nello stesso anno, a Venezia, aveva sottoscritto il manifesto della Nuova secessione artistica italiana (Renato Birolli, Bruno Cassinari, Guttuso, Leoncillo, Carlo Levi, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova, Alberto Viani), tesa a conciliare le diverse tendenze espressioniste e astratte.

Nella pittura di Turcato si nota via via un distacco dal neocubismo a favore di un astrattismo che sa esprimere tematiche sociali e politiche.

Nel 1948 partecipa alla mostra *Arte astratta in Italia* organizzata dall’Art Club alla Galleria di Roma. Nel frattempo dal gruppo della Nuova secessione era nato a Milano il Fronte nuovo delle arti, con artisti neocubisti e astrattisti; Turcato vi aderisce fin dal giugno 1947.

Partecipa alle mostre del Fronte nel 1948: la XXIV Biennale di Venezia e la I Mostra nazionale d’arte contemporanea a Bologna, che ispira l’articolo sprezzante di Roderigo di Castiglia (Palmiro Togliatti), sulle pagine di “Rinascita”, contro l’arte astratta. Molti artisti, come Turcato, Corpora e Consagra, rispondono all’attacco con una lettera e una mostra alla Galleria del Secolo di Roma (1949), per difendere la propria posizione rispetto alle imposizioni di un’estetica di partito.

Dopo lo scioglimento del Fronte, Turcato prova a con-

ciliare libertà creativa e militanza comunista, ma infine lascerà il PCI.

Nel 1952 aderisce al Gruppo degli Otto (con Afro, Birolli, Corpora, Mattia Moreni, Morlotti, Santomaso, Vedova), sostenuto da Lionello Venturi, che animato dalla volontà di superare l’antinomia tra realismo e astrazione aveva riunito i dissidenti astratti del Fronte e li aveva presentati lo stesso anno alla XXVI Biennale veneziana. Nel 1956 viaggia in Cina con una delegazione del PCI. Nel 1958 ha una sala personale alla Biennale di Venezia e l’anno seguente espone alla seconda edizione della *documenta* di Kassel.

Tra il 1960 e il 1962 aderisce al Gruppo Continuità, teorizzato da Giulio Carlo Argan, per un superamento dell’Informale. Partecipa a varie collettive e tiene una mostra personale presso la New Vision Gallery di Londra nel 1961, lo stesso anno in cui espone alla VI Biennale di Tokyo.

Coniuga il suo interesse per la scienza con quello per l’astronomia che veicola attraverso un lavoro che si avvale di una continua sperimentazione e di nuove tecniche o materiali (colle, sabbie, polveri fluorescenti e cangianti, oggetti d’uso quotidiano, gommapiuma). Asseconda una ricerca polimaterica per evidenziare i valori luministici della superficie pittorica o realizza congegni e assemblaggi che immettono nell’opera accenti ludici, ironici e dissacranti.

Anche i viaggi a New York (1962), in Egitto (1964), in Kenya (1970) diventano motivo di nuova ispirazione. Nel 1964 sposa la cineasta Vana Caruso.

Espone il frutto delle sue nuove ricerche con regolarità e interesse della critica e nel 1966 vince il primo premio alla IX Quadriennale nazionale d’arte, in occasione della quale la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma acquista l’opera *Composizione (Superficie lunare)* il cui ciclo è esposto nella sala personale della XXXIII Biennale di Venezia. Nel 1971 esce la sua monografia a cura di Giorgio De Marchis.

Si dedica anche alla scultura i cui esiti vengono presentati nella sala personale della XXXVI Biennale di Venezia (1972) e al Palazzo delle Prigioni vecchie di Venezia (1974). Nel 1973, in occasione del Festival dei due mondi

di Spoleto, si tiene la sua prima mostra antologica, e nel 1974 il Palazzo delle Esposizioni di Roma gli dedica un’ampia rassegna. Importanti antologiche si tengono anche a Bucarest (1979), a Ginevra (1980), alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma (1986) e alla Galleria Internazionale d’Arte Moderna Ca’ Pesaro a Venezia (1990).

Vince il premio di pittura alla XIII Biennale internazionale del Mediterraneo ad Alessandria d’Egitto (1980). Negli anni Ottanta Turcato si dedica anche alla scenografia: cura la rappresentazione di *Moduli in viola / Omaggio a Kandinskij* (con musiche di Luciano Berio e regia di Vana Caruso) nel settore Arti visive della Biennale di Venezia (1984) e al teatro greco-romano di Taormina (1985).

Muore a Roma il 22 gennaio 1995.

EMILIO VEDOVA (Venezia, 1919-2006)

Nato a Venezia il 9 agosto 1919, Emilio Vedova lavora prima da un fotografo, poi da un restauratore ed entra nello studio di un pittore. Tra il 1936 e il 1937 lo zio Alfredo Mancini, nipote del pittore Antonio Mancini, vede i suoi lavori e lo ospita per un anno a Roma, dove può dedicarsi al disegno e alla pittura e visitare città come Firenze, Arezzo e Napoli. Frequenta la Scuola libera di Silvio Pucci a Firenze dove entra in contatto con gli ambienti antifascisti.

Nel 1940, la Fondazione Bevilacqua La Masa gli concede uno studio-soffitta a Palazzo Carminati.

Nel 1942 partecipa alla IV edizione del Premio Bergamo e aderisce al gruppo di Corrente, attivo dal 1938. Nel 1943, caduto il Fascismo, torna a Roma e partecipa alla Resistenza. Nel 1944 si sposta nel Bellunese, torna a dipingere, e si unisce ai partigiani rifugiati in montagna. Finita la guerra è di nuovo a Venezia, lascia lo studio a Palazzo Carminati e si trasferisce in Fondamenta Bragadin, che diviene punto d’incontro per artisti e intellettuali. Nel febbraio 1946, a Milano, sottoscrive il

Manifesto del Realismo di pittori e scultori (Oltre Guernica). Il 1ºottobre si costituisce la Nuova Secessione Italiana in seguito Fronte nuovo delle arti. Conosce Guglielmo Achille Cavellini, che inizia la sua attività di collezionista a Brescia con opere di Vedova e Santomaso. Nel 1947, al ristorante All’Angelo, conosce Peggy Guggenheim. Con il Fronte nuovo delle arti, nel 1948, espone alla XXIV Biennale di Venezia, e alla Prima mostra nazionale d’arte contemporanea organizzata dall’Alleanza per la Difesa della Cultura a Palazzo Re Enzo a Bologna che innesca la polemica tra realisti e astrattisti, dopo i duri commenti di Palmiro Togliatti (con lo pseudonimo Roderigo di Castiglia), sulle pagine di “Rinascita”.

Nel 1951, sposa Annabianca Manni. Compiono vari viaggi, a Ravello, in Svizzera, in località montane e a Parigi. Nello stesso anno tiene la sua prima mostra personale alla galleria Catherine Viviano di New York. Ottiene il Premio dei Giovani alla I Biennale di San Paolo, in Brasile, che gli consente di andare in Brasile per la seconda edizione.

Nel 1952 aderisce al Gruppo degli Otto (Afro Basaldella, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova), in seguito alla scissione del Fronte nuovo delle arti, promosso dal critico Lionello Venturi e presentato alla XXVI Biennale di Venezia.

La vincita del Premio Dufy nel 1952 gli permette di trascorrere un periodo a Parigi l’anno successivo. Nel 1953 inizia le grandi tele del *Ciclo della Protesta ’53* e *Ciclo della Natura ’53*, ed è coinvolto dal regista Catone Ramello nelle riprese del documentario *Un pittore della realtà - Emilio Vedova*.

Dalla metà degli anni Cinquanta, Vedova partecipa a numerose mostre nazionali e internazionali (Tokyo, San Paolo in Brasile, Berlino, Varsavia, Monaco, Amsterdam, Pittsburgh, Madrid, Barcellona, Verona, Roma, Ljubljana, Leverkusen, San Marino, Eindhoven, Darmstadt, Rijeka, Vienna, Francoforte, Budapest, Trento). È presente a molte edizioni della Biennale di Venezia: nel 1952 tiene una sala personale, nel 1960 riceve il Gran Premio per la pittura e nel 1997 il Le-

one d’Oro alla carriera, e a varie edizioni della Quadriennale romana. Nel 1954, alla II Biennale di San Paolo, vince il premio che gli consentirà un viaggio di tre mesi in Brasile, e nel 1956 riceve il Solomon R. Guggenheim Foundation Award for Italy. Nel 1955 è a Kassel per *documenta I*, partecipa a *II. documenta*, nel 1964 per *documenta III* presenta l’*Absurdes Berliner Tagebuch ’64* e vi torna nel 1982 per *documenta VII*. Si dedica anche all’attività didattica tenendo lezioni in molte università americane e corsi alla Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst di Salisburgo e alla Accademia di Belle Arti di Venezia.

Luigi Nono crea, nel 1960, la prima composizione elettronica che intitola *Omaggio a Emilio Vedova*. L’artista realizza bozzetti, disegni, scenografie e costumi per la sua opera *Intolleranza ’60*, presentata durante la Biennale di Venezia, al teatro La Fenice nell’aprile 1961. Nel 1961 partecipa anche alla VI Tokyo Biennale. Durante l’inverno parte per un viaggio in Scandinavia per le sue mostre. Nel 1962 nascono i cicli polimaterici *Per la Spagna*, dove assembla diversi materiali a comporre la tela.

Nel 1965 compie il suo primo viaggio negli Stati Uniti: espone al Kennedy Institute of Contemporary Art di Washington e tiene una serie di *lectures* a Cleveland, Detroit, Madison, Chicago, Philadelphia, Washington. Torna negli Stati Uniti nel 1971.

Dopo i rilievi, i polimaterici e le sculture, l’artista stacca la tela dal muro e la pone nello spazio della sala, per creare opere bifrontali su legno, articolate nello spazio. Nascono i *Plurimi*. Lavora incessantemente. Nel 1980 è invitato dall’Università Unam a Città del Messico per una mostra antologica di opere grafiche nel museo Carrillo Gil e a tenere una serie di *lectures*. Visita Teotiuacatan, Oaxaca, Mitla, Guanajuato, Guadalajara, lo Yucatan e le rovine Maya.

Negli anni Ottanta crea i *Dischi*, opere su legno, bifrontali, dipinti, graffiti, con *collage/décollages* e i cicli dei *Tondi*, degli *Oltre* e dei *Non dove*.

Si dedica con grande energia alla grafica sperimentando nuove tecniche. Nel 1989 ottiene il Gran premio d’onore alla Biennale internazionale di grafica di Lubiana. Nel 1998 inaugura una grande mostra antologica al Museo d’Arte Contemporanea del Castello di Rivoli e continua a esporre con regolarità le sue opere storiche e le sue ricerche coeve in mostre collettive e personali a lui dedicate, tra cui una mostra itinerante in America agli Istituti Italiani di Cultura di Chicago, Toronto, Los Angeles, San Francisco e New York.

Nel 2002 dona i sette plurimi dell’*Absurdes Berliner Tagebuch ’64* alla città di Berlino, esposti alla Berlinische Galerie.

Il 25 ottobre 2006 muore, solo un mese dopo la moglie.

CAOS-CASO-COSA. Dal vuoto all’opera: spazi e poetiche dell’Informale Daniela Ferrari	5
--	---

Opere	41
--------------	----

Biografie	86
------------------	----

Caos χάος.
Spazi e poetiche dell’arte
Informale

a cura di **Daniela Ferrari**

La Galleria BPER
Sabrina Bianchi – Responsabile
Greta Rossi – Coordinatrice
Vera Donatelli
Sabina Fattorini
Nadia Merati
Anna Scattolin

Testi catalogo
Daniela Ferrari

Exhibition design
Andrea Isola

Grafica del sistema visivo
TreArt Studio

Allestimento
Alberto Rodella
Apice

Trasporti
Apice

Produzione allestimento
UPM Group

Video e audioguide
Amuseapp

Ufficio stampa
PCM Studio di Paola C. Manfredi
Media Relations BPER

Si ringraziano

Paola Bonani, Marcellino Caloi, Davide Cammi,
Giorgia Chierici, Massimo Di Carlo, Serena
Ferrari, Chiara Golfieri, Giulia Gualdi, Nadia La
Monica, Alessia Maiuri, Monica Martinengo,
Davide Mazzoleni, Vittoria Mazzoleni, Alessandra
Montanera, Ivan Novelli, Silvia Petrioli, Alberto
Rodella, Stefano Roffi, Elenja Sarchi, Luca Torrente,
Massimo Vecchia, Giulia Zamagni, Fondazione
Stefano Zorzi.
Un grazie a tutto il Servizio Brand e Marketing
Communication BPER Banca. Un grazie sincero
anche ai collezionisti che hanno voluto conservare
l'anonimato.

Crediti fotografici

Farsettiarte, Prato
Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di
Traversetolo (Parma)
Mazzoleni
Marco Mioli
Paolo Pugnaghi Fotografo
Paolo Robino

© ACCARDI CARLA, by SIAE 2026
© BASALDELLA AFRO, by SIAE 2026
Fondazione Palazzo Albizzini-Collezione Burri,
Città di Castello ©
© GIUSEPPE CAPOGROSSI, by SIAE 2026
© Fondazione Lucio Fontana, Milano
© ANTONIO SANFILIPPO, by SIAE 2026
© GIUSEPPE SANTOMASO, by SIAE 2026
© GIULIO TURCATO, by SIAE 2026

La Galleria è la *corporate collection*
di BPER che valorizza, tutela e rende
fruibile il patrimonio artistico e
archivistico della banca. BPER crede
in una cultura diffusa e si impegna
affinché la propria collezione possa
essere sempre accessibile, vicina ai
territori e in continua evoluzione.
Promuove il patrimonio culturale con
obiettivi di responsabilità sociale,
stimolando riflessioni su tematiche
attuali e rilevanti, con una particolare
attenzione alle nuove generazioni,
per un futuro equo, consapevole e
sostenibile.

Realizzazione editoriale
Sagep Editori, Genova
Direzione editoriale
Alessandro Avanzino
Impaginazione
Veronica Armanino
Redazione
Giorgio Dellacasa

In copertina
Carla Accardi, *Rosso-nero*, 1958, dettaglio, Collezione
BPER, Modena

Finito di stampare nel mese di settembre 2026
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)
per Sagep Editori Srl, Genova