

**PUBBLICO, PROFESSIONI E LUOGHI DELLA CULTURA**

**Massimo Melotti**

# **Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila**

Artisti Gallerie Mercato Collezionisti Musei



**FrancoAngeli**

## **Pubblico, professioni e luoghi della cultura**

*Collana diretta da Francesco De Biase, Aldo Garbarini,  
Loredana Perissinotto, Orlando Saggion*

L'intreccio tra professioni, pubblico e luoghi nei quali gli eventi ed i prodotti culturali si dispiegano e si "consumano" sembra essere sempre più un elemento significativo per l'approfondimento dello stato e dell'evoluzione della dinamica relativa alla domanda/offerta culturale, per definire le forme ed i modi della programmazione e della progettazione di iniziative e di eventi, nonché, più in generale, per l'elaborazione delle politiche culturali, in campo privato e pubblico.

Analizzare questi rapporti può contribuire non solo a comprendere le dinamiche oggi esistenti a livello di produzione culturale (dallo spettacolo dal vivo ai beni culturali, dalla televisione al ruolo della "rete", dalla composizione dei finanziamenti per la cultura alla riprogettazione degli spazi), ma anche ad ipotizzare le possibili linee di sviluppo future.

I luoghi, il pubblico e le professioni culturali sono infatti in continua trasformazione: fenomeni ed eventi politici, sociali ed economici modificano a volte tutti e tre gli ambiti, in altri casi esplicano i loro effetti esclusivamente su uno di essi.

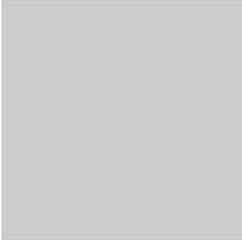
Basta pensare ad esempio alla nascita e allo sviluppo di alcune figure professionali che, originate da trasformazioni in atto in alcuni campi socio-economici, hanno prodotto nuove metodologie, spazi e strumenti di lavoro, che a loro volta creano e rispondono a nuove modalità di fruizione e consumo culturale.

Il tutto avviene in una dimensione d'interazione, dove ogni singolo elemento può essere sia causa per la nascita di nuove situazioni, sia effetto/risultato dei cambiamenti in atto.

La collana si propone, in questo senso, come strumento di riflessione intorno ai processi ed alle mutazioni che stanno avvenendo nel mondo culturale. Non una collana settorialmente specialistica, centrata su singole specificità, ma fondata su temi ed approfondimenti che siano in grado di rappresentare quelle connessioni e problematichità sopra richiamate.

Approfondimenti, in sostanza, che siano in grado di privilegiare una visione metodologica pluridisciplinare e che, nell'insieme offerto dal "filo rosso" che li collega all'interno della collana, propongono uno sguardo d'insieme sui processi, le metodologie e le prospettive del settore.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.



**PUBBLICO, PROFESSIONI E LUOGHI DELLA CULTURA**

**Massimo Melotti**

**Vicende dell'arte in Italia  
dal dopoguerra  
agli anni Duemila**

Artisti Gallerie Mercato Collezionisti Musei

**FrancoAngeli**

Progetto grafico di copertina di Elena Pellegrini

Copyright © 2017 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it)*

# Indice

<b>Premessa</b>	pag.	9
<b>Un'introduzione all'arte italiana del dopoguerra</b>	»	11
<b>1. Il dopoguerra: 1945-1950</b>	»	13
<i>Principali argomenti:</i> il Realismo; l'Art Club; la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; Palma Bucarelli; il Neoconcretismo; la Nuova Secessione artistica italiana - Fronte Nuovo delle Arti; Forma I; Emilio Villa; la V Quadriennale nazionale d'arte di Roma, 1948; la mostra <i>Arte astratta in Italia</i> , 1948; la XXIV Biennale di Venezia, 1948; la disgregazione del Fronte Nuovo; la polemica tra Astrattismo e Realismo; il Gruppo degli Otto; il MAC-Movimento per l'Arte Concreta		
<b>2. Gli anni Cinquanta</b>	»	29
<i>Principali argomenti:</i> il Gruppo Origine; le riviste d'arte, 1949-1951; la XXV Biennale di Venezia, 1950; la mostra <i>Arte Astratta e Concreta in Italia</i> , 1951; le gallerie di Milano; Fausto Melotti; la Galleria Il Naviglio; le evoluzioni del Concretismo; la XXVI Biennale di Venezia, 1952; l'influenza di Felice Casorati a Torino; la Galleria La Nuova Bussola; Torino-Francia; Pinot Gallizio; la XXVII Biennale di Venezia, 1954; la prima edizione di <i>documenta</i> , 1955; il <i>Manifesto della Pittura Nucleare</i> ; Azimut; il Gruppo T; Gianni Colombo; il Gruppo N; il Movimento Nuova Tendenza; Bruno Munari; la XXVIII Biennale di Venezia, 1956; Toti Scialoja; Gastone Novelli; Ettore Colla; la XXIX Biennale di Venezia, 1958		
<b>3. Gli anni Sessanta</b>	»	47
<i>Principali argomenti:</i> Lucio Fontana; Giuseppe Capogrossi; Domenico Rotella; Alberto Burri; Piero Manzoni; la XXX Biennale di Venezia, 1960; la XXXI Biennale di Venezia, 1962; la IV Biennale di S. Marino, 1963; il Premio Lissone; la XXXII Biennale di Venezia, 1964; <i>documenta 3</i> , 1964; Francesco Lo Savio; le gallerie a Mi-		

lano; altre gallerie in Italia; le gallerie a Roma; Fabio Mauri; la Galleria L'Attico; Pino Pascali; Gino De Dominicis; la Scuola di Piazza del Popolo; Mario Schifano; Franco Angeli e Tano Festa; la mostra *Con temp l'azione*, 1968; le gallerie a Torino; Carla Lonzi; la Galleria Notizie; i musei; la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino; gli scambi di esperienze e idee tra Italia e Stati Uniti; Piero Gilardi; l'Arte concettuale; l'Arte povera; Genova; Eugenio Battisti; Firenze; Emilio Isgrò; la XXXIII Biennale di Venezia, 1966; la XXXIV Biennale di Venezia, 1968; le nuove riviste; Sarenco; *documenta 4*, 1968; il Deposito d'Arte Presente; Fluxus; Marcello e Lia Rumma; la mostra *Arte Povera + Azioni Povere*, 1969; Lucio Amelio; il sodalizio tra Arte povera e gallerie private; Joseph Beuys; gli interventi artistici nel tessuto urbano; Ugo Mulas; la mostra *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970*, 1970; Giovanni Anselmo; Alighiero Boetti; Pier Paolo Calzolari; Luciano Fabro; Jannis Kounellis; Mario Merz; Marisa Merz; Giulio Paolini; Pino Pascali; Giuseppe Penone; Emilio Prini; Michelangelo Pistoletto; Gilberto Zorio

#### 4. Gli anni Settanta

*Principali argomenti:* le gallerie di area concettuale; le prime Fiere internazionali d'arte moderna; la Nuova Pittura; la XXXV Biennale di Venezia, 1970; Maurizio Mochetti; le principali mostre della Nuova Pittura; la riforma dell'Ente Biennale Internazionale d'Arte; *documenta 5*, 1972; la XXXVI Biennale di Venezia, 1972; la mostra *Contemporanea (arte 1973-1955)*, 1973; *art/tapes/22*; Zona; Maurizio Nannucci; la Videoteca Giaccari; il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti; la Biennale di Venezia, 1974; la Galleria L'Attico nel 1975; la XXXVII Biennale di Venezia, 1976; *documenta 6*, 1977; la XXXVIII Biennale di Venezia, 1978; Gibellina

pag. 127

#### 5. Gli anni Ottanta

*Principali argomenti:* la Transavanguardia; Sandro Chia; Francesco Clemente; Enzo Cucchi; Nicola De Maria; Mimmo Paladino; la XXXIX Biennale di Venezia, 1980; la mostra *L'altra metà dell'avanguardia (1910-1980)*, 1980; le grandi rassegne internazionali della Transavanguardia; *documenta 7*, 1982; Luigi Mainolfi; la XL Biennale di Venezia, 1982; il riconoscimento internazionale della Transavanguardia; l'Anacronismo; la XLI Biennale di Venezia, 1984; la Scuola di San Lorenzo; i Nuovi-nuovi; Luigi Ontani; il riconoscimento dell'arte italiana all'estero; il Graffitismo; le riviste d'arte; la mostra *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, 1981; le istituzioni pubblico-private; il Castello di Rivoli; alcune iniziative di rilievo internazionale; la XLII Biennale di Venezia, 1986; Fabrizio Plessi; *documenta 8*, 1987; Torino; la Galleria Stein; il nuovo assetto societario del Castello di Rivoli; Piero Gilardi; il Festival dell'Arte Elettronica di Camerino; la Premiata Ditta; UnDo.net; i Giovanotti Mondani Meccanici; Studio Azzurro; le gallerie d'arte; la Fondazione Mudima; la Fondazione Antonio Ratti; Case d'Arte; Domenico Nardone; la ras-

» 145

segna *Terrae Motus*; la Galleria Lia Rumma; Corrado Levi; la Galleria Neon; Brown Boveri; il versante del Neofigurativo; l'Inespressionismo; Ettore Spalletti; Marco Bagnoli; Remo Salvadori; le riviste d'arte della fine degli anni Ottanta; il mercato dell'arte; la XLIII Biennale di Venezia, 1988; la mostra *Magicien de la Terre*, 1989

## 6. Gli anni Novanta

*Principali argomenti*: le mostre di rilievo; la XLIV Biennale di Venezia, 1990; la rassegna *Fuori Uso*; Via Lazzaro Palazzi; la mostra *Una scena emergente. Artisti Italiani Contemporanei*, 1991; il Museo Pecci; il Castello di Volpaia; la Nuova officina bolognese; la Galleria d'Arte Moderna di Bologna; Viafarini; il Museo Teo; Volume!; il Medialismo; il Castello di Rivoli; *documenta 9*, 1992; la XII Quadriennale nazionale d'arte di Roma, 1992; la Fondazione Italiana per la Fotografia; le riviste d'arte; "Exibart"; il cambiamento di strategia da parte delle gallerie d'arte; la XLV Biennale di Venezia, 1993; il CSAC-Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma; la mostra *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, 1993; il Museo Pecci tra 1993 e 1995; altre gallerie d'arte; la mostra *Soggetto Soggetto, una nuova relazione nell'arte oggi*, 1994 e l'arte relazionale; il versante internazionale; la XLVI Biennale di Venezia, 1995; la Fondazione Prada; la Biennale di Firenze, 1996; il Museo Pecci tra 1996 e 1997; Via Fiuggi 12/7; la XIII Quadriennale nazionale d'arte di Roma, 1996; il PAC; le altre gallerie d'arte; la Galleria Continua; la rassegna *Tusciaelecta*; BASE/Progetti per l'arte; la Galleria Civica di Modena; la Galleria d'Arte Moderna di Bologna; il Castello di Rivoli nel 1995; la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo; *documenta 10*, 1997; l'ASAC; la XLVII Biennale di Venezia, 1997; la mostra *Minimalia*, 1997; ulteriori mostre nel 1997; il Palazzo delle Papesse; Charles Saatchi; il mercato dell'arte; la XLVIII Biennale di Venezia, 1999; la Fondazione Bevilacqua La Masa; Cesare Pietroiusti; le iniziative sul territorio e negli spazi urbani metropolitani; la rassegna *Subway*, 1998; la rassegna *Arte in piazza*; il gruppo Stalker; il gruppo *A 12*; Cittadellarte-Fondazione Pistoletto; il PAV-Parco ArteVivente; a.titolo

pag. 194

## 7. Gli anni Duemila

*Principali argomenti*: arte e società; il Gruppo Teseco; il progetto *Zingonia*; Cityng progetto in progress; la Fondazione Adriano Olivetti; Eco e Narciso; le gallerie; il Castello di Rivoli nel 1998-2001; la Galleria Civica di Arte Moderna e Contemporanea di Torino; il Museo Pecci nel 2000-2002; la Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento; la Fondazione CRT; CeSAC e Big Torino; il Castello di Rivoli nel 2002-2003; Punta della Dogana; Torino; Museion di Bolzano; l'arte nel centro Italia; l'arte nel centro-sud Italia; Panza di Biunmo; il settore fieristico; il gallerista italiano dagli anni Novanta al Duemila; arte italiana all'estero; la rassegna *Artecinema*; la rassegna *Invideo*; la rassegna *Periscopio*; il PAC; la mostra *Novecento, arte e storia*, 2000; la DARC-Direzione Generale per l'Architettura e l'Ar-

» 254

te Contemporanee; il Patto per l'arte contemporanea; il MAXXI; la XLIX Biennale di Venezia, 2001; Alessandra Tesi; la Galleria d'Arte Moderna di Bologna; la Fabbrica del Vapore; Italian Area; il Premio per la Giovane Arte Italiana, 2001; il progetto *Boom!*; alcune mostre; la presenza italiana all'estero; *documenta 11*, 2002; Giuseppe Gabelleone; il Castello di Rivoli nel 2002; la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo; la Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli; il MACRO; il MART; Carol Rama; la metropolitana di Napoli; la L Biennale di Venezia, 2003; la Fondazione Querini Stampalia; la rassegna *Fuori Uso*; Francesco Jodice; la GAMEC-Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo; le nuove gallerie; il Museo Pecci nel 2003; progetti in Toscana; il GAI-Giovani Artisti Italiani; il Museo di Villa Croce; il Centro Arti Visive Pescheria; la Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Monfalcone; le fondazioni private; la Collezione Maramotti; la Collezione La Gaia e la Fondazione Spinola Banna per l'Arte; le fondazioni bancarie; l'Era digitale; il Centro di Documentazione per le Arti Contemporanee del PAN; l'Hangar Bicocca; la NABA; l'AMACI; il CAMEC-Centro d'Arte Moderna e Contemporanea di La Spezia; il MAN-Museo d'arte di Nuoro; il MADRE di Napoli; l'Arte Fiera di Bologna; la LI Biennale di Venezia, 2005; Monica Bonvicini; il percorso creato alla LI Biennale di Venezia del 2005; l'Iperconsumismo; Maurizio Cattelan; Vanessa Beecroft; Francesco Vezzoli

## **Bibliografia selezionata**

pag. 344

## Premessa

Il volume si propone di ripercorrere la storia dell'arte in Italia dal dopoguerra ai primi anni Duemila, individuando gli eventi, le mostre, le pubblicazioni, le personalità più rilevanti di quel periodo e tenendo conto delle istituzioni e delle principali dinamiche di sistema e di mercato.

Per quanto concerne la forma e la struttura della narrazione, il modello prescelto corrisponde idealmente alla pratica più antica, degli "Annales", delle "chronicae": anziché un testo critico soggettivo, il libro si presenta piuttosto come una sequenza ininterrotta di fatti ricostruiti sulla base di numerose fonti di riferimento (cataloghi di mostre, manuali di storia dell'arte, articoli, monografie su singoli artisti), utilizzate non come citazioni, ma quali spunti da cui partire per delineare un racconto fluido e, si spera, unitario.

In questa scelta non è estranea una certa impostazione che ritengo tipica dell'uso del "tempo" in rete nella sua specificità di "presente dilatato". È proprio per garantire la fluidità del racconto, che si è scelto di ridurre al minimo la suddivisione in capitoli; così come per renderlo più simile a un racconto enciclopedico si è optato di limitarsi a fornire a fine volume soltanto una bibliografia molto selezionata di testi di riferimento, in quanto una bibliografia esaustiva risulta impossibile da pubblicare.

Accanto alla sequenza dei fatti ed eventi, singoli focus su mostre e artisti forniranno un compendio utile per comprendere a fondo le vicende di volta in volta trattate.

Si è preferito così lasciare al lettore il piacere di una narrazione al contempo analitica e sintetica, ma soprattutto capace di stimolare quest'ultimo ad approfondire successivamente gli argomenti di suo maggiore interesse. La pubblicazione nasce dalla mia esperienza come docente presso l'Università degli Studi di Torino, il Politecnico di Torino, l'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino: pur rivolgendosi a un pubblico ampio e vario, è pensata soprattutto quale strumento utile per avvicinare gli studenti universitari e dell'accademia all'arte contemporanea e per seguirli come compendio nel loro percorso successivo di approfondimento.



## Un'introduzione all'arte italiana del dopoguerra

L'Italia della prima metà del Novecento era stata una presenza molto modesta nell'ambito del sistema organizzativo internazionale. Più che per il ruolo giocato dalle istituzioni culturali la presenza italiana era dovuta al successo internazionale del Futurismo che si afferma in diversi Paesi in varie forme come visione di un nuovo mondo, alla pittura metafisica per la valenza intellettuale, e in parte al Novecento, un insieme composito di tendenze, che Margherita Sarfatti aveva tentato di rilanciare alla Biennale di Venezia del 1924 come movimento unitario. Il nostro Paese, con un apparato organizzativo-strutturale debole, aveva successivamente dovuto adeguarsi al condizionamento culturale voluto dal Fascismo autarchico che, cercando di incasellare le varie spinte creative, aveva fatto venir meno la possibilità di un dibattito internazionale e reso minime le possibilità di un inserimento nel gioco del sistema e del mercato internazionale. Nell'immediato secondo dopoguerra, nell'entusiasmo della riacquistata libertà e della voglia di ricostruzione, si comprende quanto sia necessario rivedere ciò che si era prodotto negli anni precedenti e aprire nuove strade.

Sul fronte del rinnovamento già negli anni Trenta si erano avute le esperienze del gruppo di artisti radunatisi a Milano intorno alla Galleria del Milione e di personaggi come Edoardo Persico. Nel 1935 Guttuso era a Milano dove prestava il servizio militare. Tramite lui nascono i contatti con gli artisti della scuola romana: Corrado Cagli, Mario Mafai e Giuseppe Capogrossi e con gli esponenti del PCI Mario Alicata e Antonello Trombadori.

Il manifesto di Corrente viene pubblicato sull'omonima rivista il 15 dicembre 1938. In esso ci si schiera contro l'autarchia di Novecento mentre si prende come punto di riferimento il Futurismo. A Milano aderiscono al movimento numerosi artisti che, dopo il periodo bellico, intraprenderanno percorsi diversi, come Cassinari, Birolli, Fontana e Vedova, allora molto giovane. Scrive Raffaele De Grada, che fu il propugnatore del

gruppo: “Credo che il nostro atteggiamento sia stato prima critico che creativo. Questa componente critico-estetica si alleò poi strettamente con l’antifascismo”<sup>1</sup>. Corrente fu un fenomeno, non di livello europeo, ma sicuramente determinante per l’arte del dopoguerra nel nostro Paese. “Nelle angustie della vita italiana”, scrive Marchiori, “Corrente è un faro al quale si dirigono gli uomini liberi oppressi dalla retorica e dai luoghi comuni. È mancato da noi un ambiente di cultura come quello di Parigi”<sup>2</sup>.

La prima mostra del movimento si ha nel 1939 e interessa esclusivamente la componente milanese, mentre di più ampio raggio è la seconda, che si tiene nello stesso anno. Partecipano anche i romani Renato Guttuso, Mario Mafai, Fausto Pirandello, Nino Franchina, Mirko Basaldella e anche un astrattista, Mauro Reggiani. Il movimento, che mostrava al suo interno evidenti sintomi di fronda al Fascismo, non poteva durare a lungo. Nel 1940 le pubblicazioni della rivista sono sospese dal regime e nel 1943 la polizia fa irruzione nella galleria di Corrente in via della Spiga a Milano, durante una mostra di Emilio Vedova. Nel movimento si prefigurano già le due tendenze dell’arte italiana del dopoguerra. Da un lato quella realista propugnata da De Grada, dall’altro la tendenza imperniata sull’autonomia dell’arte proposta da Birolli.

1. R. De Grada, *Le origini di Corrente*, in M. De Micheli (a cura di), *Corrente: il movimento di arte e cultura di opposizione 1930-1945*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, Vangelista, Milano 1985, p. 22.

2. G. Marchiori, *Renato Birolli*, Edizioni di Comunità, Milano 1963, p. 12.

## 1. Il dopoguerra: 1945-1950

Le problematiche inerenti al **Realismo** incominciano a essere dibattute, soprattutto nell'Italia settentrionale. Si tratta perlopiù di testi critici o programmatici che vedranno la luce all'indomani della Liberazione. Ne sono autori artisti vicini a Corrente, alcuni già affermati, ma soprattutto i più giovani, la maggior parte antifascisti. Già nel 1943 vi erano state prese di posizione da parte di Treccani e Morlotti contro l'Astrattismo, la Metafisica, il Surrealismo e l'Espressionismo. *Guernica* è l'opera che diviene simbolo della volontà di un cambiamento rivoluzionario sia nell'arte che nella politica<sup>1</sup>.

Il saggio di Mario De Micheli, *Realismo e Poesia*, pubblicato nell'immediato dopoguerra su "Il 45", rivista milanese diretta da De Grada, si può considerare il primo manifesto ufficiale del Realismo. Segue nel marzo 1946 il *Manifesto del Realismo (Oltre Guernica)*, pubblicato in "Argine Numero", dove si spiegano le ragioni di un percorso artistico che, partendo da Cézanne, attraverso il Fauvismo, giunge al Cubismo. Il riferimento è il Picasso della seconda metà degli anni Trenta. Tra i firmatari, d'area settentrionale, alcuni dei quali rappresentanti della nuova generazione, vi sono Giuseppe Ajmone, Egidio Bonfante, Gianni Dova, Ennio Morlotti, Gianni Testori ed Emilio Vedova. Il manifesto non convincerà altri artisti realisti come Franco Francese, Ernesto Treccani, e il critico Mario De Micheli che in seguito fonderà "Il Realismo", portavoce di un'arte più vicina alle istanze marxiste.

Tutte queste prese di posizione di matrice realista sono accomunate dall'opposizione al "formalismo", che comprende anche le avanguardie storiche, considerate non più adeguate a interpretare gli ultimi accadimenti sociali e storici. Da qui la necessità di un'arte la cui principale funzione sia l'interpretazione del reale. Per giungere pertanto a un nuovo realismo e superare anche l'Espressionismo, il punto nodale è *Guernica*, opera in cui Pi-

1. Cfr.: E. Treccani, E. Morlotti, *Primo manifesto di pittori e scrittori*, in T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz, Milano 1962, pp. 21-22.

casso, andando oltre il Cubismo, crea un linguaggio artistico in grado di testimoniare la realtà.

In effetti, poi, i risultati non saranno all'altezza delle intenzioni in quanto gran parte di questi artisti sarà ancora influenzata da un espressionismo diffuso già negli anni precedenti tra Roma, Milano e Torino.

“In Italia”, scrive Lara Vinca Masini, “la caduta del Fascismo, che aveva segnato il periodo di chiusura autarchica (a cui del resto molti artisti autonomi si erano ribellati fin dagli anni Trenta opponendosi al monumentalismo imperante di molto ‘Novecento’) faceva seguito, nell’ultimo periodo precedente la Liberazione, il movimento dell’acquisizione del messaggio di *Guernica*, che sarà linfa vitale [...] per quasi tutto il realismo di protesta. Accanto agli artisti che portavano avanti il linguaggio figurativo, secondo una lettura contemplativa e fantastica della realtà (Cantatore, Pirandello, Saetti, Gentilini, Tamburi...) venivano, in seguito, a definirsi due linee di ricerca: la prima, di carattere neoromantico, con riferimenti al Fauvisme, all’Espressionismo, al Postcubismo; si riportava al Chiarismo, alla Scuola Romana, al movimento di ‘Corrente’, unendo una sorta di neonaturalismo lirico ad istanze politico-sociali; l’altra linea, intesa ai modi di un linguaggio astratto, legato ai contenuti di un esistenzialismo gestuale, assolutamente libero da rimandi naturalistici”<sup>2</sup>.

Anche nella Capitale spira una nuova aria. Alla voglia di rinnovamento si unisce la necessità dei partiti politici di creare consenso, anche con le arti visive. All’indomani della Liberazione, ad agosto, sotto il patrocinio de “L’Unità”, viene organizzata alla Galleria di Roma *L’arte contro la barbarie*, proposta dal quotidiano del Partito Comunista “L’Unità”, collettiva che ha come tema il conflitto bellico e l’occupazione e che raccoglie opere di artisti antifascisti di tutti gli schieramenti. Partecipano, oltre a Guttuso e Mafai, artisti della generazione di mezzo come Giulio Turcato, Nino Franchina, Mirko Basaldella, Leoncillo Leonardi. A settembre, sempre alla Galleria di Roma, si apre la prima mostra *Italia libera*, promossa dal Partito d’Azione, mentre a novembre si tiene quella voluta dalla Democrazia Cristiana. Tra il 1945 e il 1946 si vede l’esordio della generazione degli anni Venti, tra cui Achille Perilli, Piero Dorazio, Lorenzo Vespignani, che fa riferimento al gruppo Arte Sociale e alla rivista “Ariele”.

La fine della guerra e la riunificazione permettono di ripristinare i collegamenti culturali con il resto d’Europa e con gli Stati Uniti, consentendo il confronto di idee e tendenze: la discussione ferve tra gli artisti della generazione di mezzo e, soprattutto, tra i giovani; si formano movimenti e asso-

2. L. Vinca Masini, *L’Arte del Novecento. Dall’espressionismo al Multimediale*, vol. 4, Giunti, Firenze 1989, p. 609.

ciazioni; il dibattito viene ripreso sulle riviste specializzate ma anche, con note di costume, sulla stampa d'informazione e infine si incominciano ad aprire nuove gallerie. Nel 1945 un ristretto gruppo di artisti e intellettuali – tra cui Enrico Prampolini, che abbandona il Futurismo per l'astrazione, e il pittore polacco Józef Jarema – fonda in via Margutta a Roma l'**Art Club**. L'associazione, pur considerando l'arte come componente sociale, si caratterizza per l'attenzione alle tendenze internazionali, il riferimento alle avanguardie e al superamento di quel "neoromanticismo" che il PCI propagandava in quegli anni. L'Art Club è il riferimento degli artisti romani alla ricerca di notizie sugli sviluppi internazionali dell'arte e di artisti e critici stranieri, in visita nella capitale, sulla situazione italiana. L'associazione sostiene, tra gli altri, il lavoro di Burri, Capogrossi, Consagra, Turcato e Vedova. Nella primavera del 1947 Prampolini invita a esporre Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Perilli e Turcato, iniziando un rapporto basato su affinità culturali con il gruppo di artisti che in quell'anno danno vita a Forma I<sup>3</sup>.

Il 10 dicembre 1944 la **Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma** riapre ufficialmente con la mostra *Esposizione d'arte contemporanea 1944-45*. In assenza di un diretto superiore, la giovane soprintendente Palma Bucarelli, che durante la guerra si era spesa con ogni mezzo per la salvaguardia delle collezioni, aveva richiesto al Ministero di supportare la riapertura e il riallestimento di dieci sale del museo. Fin dalla fase di progettazione appare evidente come la linea della Bucarelli non fosse scevra da prese di posizione per una selezione di artisti condotta sulla base del contributo alla "modernità". Da Arturo Tosi, definito "il decano dei nostri artisti", passando per l'amico Alberto Savinio e giungendo a Gino Severini, inteso come *trait d'union* tra le avanguardie francesi e italiane, la futura direttrice costituisce un ponte con la nuova generazione, punto di partenza per un'arte "nuova". Sono Tamburi, Pirandello, Mirko Basaldella, Mazzacurati, Paulucci, Cantore, Semeghini, Tomea, Guidi, Birolli, Gallo, Bartolini, Stradone, Gentili, Scialoja, Fazzini, Leonardi e Guttuso, per citarne solamente alcuni, gli artisti che Bucarelli considera "suoi"<sup>4</sup>.

**Palma Bucarelli** era pienamente cosciente dell'arretratezza e della mancanza di sensibilità dello Stato italiano in fatto di arte contemporanea e d'altro canto si rendeva conto del ruolo che il museo avrebbe potuto svolgere, come ribadisce nel 1963: "Il museo non deve rinunciare al giudizio critico e non deve accettarlo per dato: il giudizio critico deve nascere dal

3. Cfr.: G. De Marchis, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. VII, Einaudi, Torino 1982.

4. M. Margozi (a cura di), *Palma Bucarelli. Il Museo come Avanguardia*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Electa, Milano 2009, p. 24.

museo”<sup>5</sup>. Le sue scelte sono per l’Astrattismo, l’Informale, il Nouveau Réalisme, l’Arte cinetica e programmata. Espone artisti allora controversi come Alberto Burri e Piero Manzoni, e non esita a sostenere i giovani Pino Pascali, Jannis Kounellis e Michelangelo Pistoletto.

Nel tentativo di supplire all’arretratezza del panorama nazionale e di aprirsi all’arte internazionale, Bucarelli può contare sull’appoggio e sui consigli di Lionello Venturi e successivamente di Giulio Carlo Argan, che si susseguono alla cattedra di Storia dell’arte dell’Università “La Sapienza” di Roma.

Scrivono Piero Dorazio: “Nel 1946 Lionello Venturi tornò in Italia e presentò alla Galleria nazionale d’arte moderna una mostra di riproduzioni a colori delle opere più rappresentative del secolo, dagli Impressionisti a Chagall. Questa mostra fu la mano santa per l’arte moderna in Italia perché fu visitata e discussa da tutti gli artisti, da Palermo a Milano, e presentò opere e plastici di cui nessuno aveva mai supposto l’esistenza. Mi ricordo che passammo tutto l’inverno a discutere, a cercare di imitare Picasso, Juan Gris, Matisse e Vlaminck”<sup>6</sup>.

Per quanto concerne il mercato dell’arte, che proprio in quegli anni riprendeva respiro sulla scena italiana, i primi referenti della Bucarelli, sin dagli anni della guerra, sono: la Galleria di Roma, spazio espositivo parastatale finanziato dal Sindacato degli artisti; e l’Art Club, associazione che promuoveva gli artisti, sia attraverso l’esposizione che la vendita.

Dopo la mostra *Arte inglese contemporanea*, ordinata insieme al British Council e inaugurata nell’ottobre 1945, l’anno successivo alla Galleria d’Arte Moderna di Roma viene presentata la *Pittura Francese d’oggi*, una rassegna di tutti i maestri dell’École de Paris, dai Nabis all’ultima generazione. L’esposizione desta un grande interesse tra i giovani artisti, e non solo tra quelli romani. Infatti, apre una nuova prospettiva in cui il Cubismo, pur fornendo elementi per un nuovo sviluppo dell’arte – come aveva intuito Guttuso –, poteva altresì essere declinato in altri modi che non seguendo la maniera picassiana.

Nel 1949 Palma Bucarelli presenta Turcato alla Galleria del Secolo con Consagra e Corpora, sottolineando il valore sociale dell’astrattismo tramite opere come *Comizio*, *Rivolta* e *Rovine di Varsavia*. Intanto la collaborazione con l’Art Club si fa più intensa, al punto da decidere di ospitare alla galleria la terza mostra annuale dedicata agli sviluppi del movimento astratto concreto.

5. P. Bucarelli, in *Oltre l’informale*, catalogo della IV Biennale di San Marino, San Marino 1963, p. 15.

6. P. Dorazio, *La fantasia dell’arte nella vita moderna*, Roma 1955, in A. Monferini, *Da Cézanne all’arte astratta. Omaggio a Lionello Venturi*, catalogo della mostra, Verona-Roma, Mazzotta, Milano 1992, p. XII.

Dagli anni Cinquanta inizia l'incremento regolare delle raccolte. Oltre ai lavori degli artisti italiani delle ultime generazioni – Rosai, Mafai, Spazzapan, Santomaso, Leoncillo e Franchina – vengono acquistate opere di Mirò, Ernst e Ardon.

Bucarelli, con il sostegno di Venturi prima, ma soprattutto di Argan dopo, ebbe una grande influenza sulle vicende dell'arte italiana e in particolare sulla Biennale di Venezia esercitando un controllo indiretto sui curatori, sui premi e sugli inviti alla manifestazione. L'attività espositiva promossa dalla direttrice era guidata dalla convinzione che una mostra retrospettiva in un museo importante potesse influire sulle quotazioni di un artista più di qualunque vendita. Per questo motivo le rassegne monografiche in questo periodo vennero solitamente riservate ad artisti scomparsi (come quella dedicata a Savinio nel 1952). Soltanto l'antologica di Picasso, organizzata nel 1953, fece eccezione: la retrospettiva, voluta dall'artista e caldeggiata dal Partito Comunista, inaugurava una nuova stagione nella strategia di Palma Bucarelli. Essa si mostrava in linea con i primi acquisti di peso internazionale (*Ritratto di Hanka Zborowska* di Amedeo Modigliani) e con il recupero delle opere d'arte straniera che ai tempi della soprintendenza di Roberto Papini erano emigrate a Ca' Pesaro. Palma Bucarelli inoltre propose di allestire, all'interno della mostra, una sezione bibliografica con libri di e su Picasso e, già sensibile ai temi della comunicazione e del merchandising, di vendere riproduzioni ai visitatori.

Vista l'entità delle risorse disponibili, l'attività espositiva rimase a ogni modo la via più rapida e sicura per ridare lustro all'istituzione. Nel 1955 Bucarelli e Venturi curano insieme a Ignazio Silone una mostra internazionale dedicata ai *Giovani pittori*, suscitando aspre critiche con l'accusa di essere antidemocratici e di subire le influenze del mercato. Palma Bucarelli, non lasciandosi impressionare, già l'anno successivo organizza l'antologica su Piet Mondrian, allestita da Carlo Scarpa, aprendo ai prestiti e alle collaborazioni tra collezionismo pubblico e privato.

Il biennio 1958-1959 vede il diffondersi della polemica tra astratti e figurativi anche grazie a due eventi: la mostra di Pollock e l'esposizione del *Sacco grande* di Burri. La polemica era incentrata, non solo sui contenuti culturali delle esposizioni, ma anche sulla prassi amministrativa-ministeriale che la soprintendente utilizzava. A sua difesa si poneva Lionello Venturi sulle pagine de "L'Espresso" ma anche altri intellettuali come Argan e Zevi e i "suoi" artisti definiti "Squadristi in blue-jeans". Ma la polemica non fece altro che rafforzare la soprintendente. Negli anni successivi pubblicherà monografie su Jean Fautrier e Alberto Giacometti; di quest'ultimo curerà l'antologica alla XXXI Biennale di Venezia.

Fino al 1975, oltre a coltivare le relazioni internazionali con numerosi viaggi all'estero, la soprintendente curerà nuove mostre alcune delle quali creeranno scandalo tra i benpensanti come le monografiche dedicate a Pi-

no Pascali (1969) e a Piero Manzoni (1971) che, con la sua *Merda d'artista*, susciterà una polemica fra i banchi del Parlamento. “Le critiche che mi sono state mosse – dirà – sono tutte ingiuste. Non perché io sia infallibile, ma perché ho animato un organismo che ha istruito intere generazioni di giovani”<sup>7</sup>. Nel 1973 presenterà la personale di Giorgio Morandi e anche diverse retrospettive dedicate a Klee, Capogrossi, oltre a collaborare con Balthus a Villa Medici.

Ritornando alle vicende del dopoguerra, il dibattito ferve anche al nord. A Milano s'inaugura nel 1946 a Palazzo Reale una rassegna internazionale, organizzata dal gruppo L'Altana, in cui vengono presentati, oltre a opere di Kandinskij, Klee, Arp, Vantongerloo, anche lavori di Max Bill e di un gruppo di neocostruttivisti svizzeri, accanto a opere di artisti italiani tra cui Licini, Veronesi, di designer come Ettore Sottsass jr. e Bruno Munari, e di Gillo Dorfles che, come critico, sosterrà il **Neo-concretismo** italiano. La mostra s'inserisce nel dibattito che si era aperto sulle pagine della rivista “Domus” con due modi diversi di intendere l'Astrattismo: uno propugnato da Lionello Venturi e l'altro da Max Bill. Per Lionello Venturi la definizione “astratto-concreto” andrà a indicare sia i pittori di scuola francese, sia gli astrattisti formali italiani e anche gli espressionisti astratti americani. Per Max Bill invece si tratta di un astrattismo “concreto” che, pur rifacendosi a Kandinskij, tenta la strada del neocostruttivismo.

Giuseppe Panza di Biumo, che diverrà uno dei più importanti collezionisti italiani a livello internazionale, parlando del suo apprendistato, così descrive l'atmosfera della Milano del dopoguerra: “Il primo passo consisteva nel visitare le gallerie d'arte di Milano. Le più note non avevano novità; la galleria del Milione, la più famosa, vendeva i Morandi, i Sironi, i Carrà, tutti gli artisti migliori del '900 italiano, artisti affermati già anziani; non vi erano giovani. Era la fine del 1955 e Milano viveva ancora il clima della ricostruzione postbellica; era ancora la situazione degli anni '30, con una società chiusa su se stessa dalla politica nazionalista fascista che esaltava l'italianità; gli scambi con l'estero erano difficili. Vi erano difficoltà economiche, la lira era sottovalutata nei confronti delle valute straniere; comperare all'estero era più costoso. A Milano vi erano grandi collezionisti: Gianni Mattioli, Emilio e Maria Jesi, Carlo De Angeli Frua, erano ancora attivi, ma avevano opere del futurismo fino agli anni '30, poco interessati all'attualità; l'arte straniera era scarsamente rappresentata, salvo per Angeli Frua che comperava a Parigi. Una collezione che sarebbe sparita pochi anni dopo a causa delle difficoltà finanziarie della sua azienda. Negli an-

7. P. Bucarelli, in C. Costantini, *L'arte dello scandalo*, in “Il Messaggero”, 2 marzo 1975.

ni '50 aveva acquistato Wols, Fautrier, Picasso, Dubuffet. Una collezione di grande qualità, la cui dispersione fu una perdita per la cultura”<sup>8</sup>.

Nel clima generale di rifondazione nasce **la Nuova Secessione artistica italiana – Fronte Nuovo delle Arti**, il primo movimento del dopoguerra che si prefigge un rinnovamento artistico che inserisca l'Italia nell'ambito europeo. Il manifesto di Secessione viene stilato nell'ottobre del 1946 nello studio del critico Giuseppe Marchiori a Venezia e sottoscritto, oltre che da Renato Birolli, promotore dell'iniziativa, da artisti di Milano, Venezia e Roma. Aderiscono Giuseppe Santomaso, Armando Pizzinato, Alberto Viani, Emilio Vedova, Leoncillo Leonardi, Renato Guttuso, Bruno Cassinari, Ennio Morlotti e, per breve tempo, Carlo Levi.

“L'origine del Fronte Nuovo risale al momento davvero cruciale di ‘Corrente’ che diventò in breve tempo un luogo d'incontro degli intellettuali italiani, sia nelle pagine della rivista dello stesso nome, sia nelle sale della galleria di via della Spiga, e che ebbe un seguito, a livello nazionale, in ‘Primato’, la rivista di Bottai. ‘Corrente’ costituì una vera ‘comunità’ di spiriti indipendenti, proprio mentre il fascismo imperversava sull'esempio della dittatura culturale nazista, mettendo al bando ‘l'arte degenerata’, che era invece quella di pittori come Guttuso e Birolli, Vedova e Morlotti, Turcato e Pizzinato, Santomaso e Corpora, espositori al Premio ‘Bergamo’, opposto a quello di Cremona, sostenuto dal capostazione Farinacci, accanito sostenitore dell'arte hitleriana. La ‘continuità’ dello spirito di ‘Corrente’ si perpetuava nel ‘Fronte’ sotto l'insegna simbolica di Guernica che fu, per il fascismo europeo, una grande battaglia perduta. Ma altre risposte, dirette ed indirette, nell'agitato periodo milanese degli anni trenta, erano venute, a Milano, da Persico e da Giolli, e dagli astrattisti della Galleria del Milione (Soldati, Fontana, Reggiani, Veronesi e Licini), in un piano europeo e in netto contrasto con le apologie provinciali e i miti retorici dell'Italia ‘imperiale’ illustrati da troppi artisti che avevano ceduto al fascino del potere”<sup>9</sup>. Secondo Giuseppe Marchiori si può cogliere una continuità che partendo dallo spirito di Corrente, attraverso l'opera-simbolo di *Guernica*, giungeva sino al Fronte. Nel giugno 1947 alla prima mostra alla Galleria della Spiga a Milano espongono Renato Birolli, Antonio Corpora, Pericle Fazzini, Nino Franchina, Renato Guttuso, Leoncillo Leonardi, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova, Alberto Viani (nel frattempo si era dissociato Bruno Cassinari). Nel testo d'apertura alla mostra Stefano Cairola rivendica un insolito ruolo non solo promozionale, ma anche etico, del gallerista, teso “al rinnovamento morale

8. G. Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Jaca Book, Milano 2006, p. 55.

9. Cfr.: G. Marchiori, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, volume a cura di M. Melotti, Giorgio Tacchini Editore, Vercelli 1978, p. 12.