

100%
ITALIA

CENT'ANNI DI CAPOLAVORI

21 SETTEMBRE 2018
10 FEBBRAIO 2019

Biella

Palazzo Gromo Losa

FUTURISMO

Museo del Territorio

SECONDO FUTURISMO

Vercelli

Arca

METAFISICA

REALISMO MAGICO

NEOMETAFISICA

Torino

Museo Ettore Fico

NOVECENTO

CORRENTE

INFORMALE

ASTRAZIONE

MEF Outside

POP ART

Mastio della Cittadella

OPTICAL

MINIMALISMO

ARTE POVERA

CONCETTUALE

Palazzo Barolo

TRANSVANGUARDIA

NUOVA FIGURAZIONE

INTERNATIONAL

100% ITALIA

CENT'ANNI DI CAPOLAVORI

21 SETTEMBRE 2018

10 FEBBRAIO 2019

*Mostra ideata
e coordinata da
Andrea Busto*

*curata da
Luca Beatrice
Lorenzo Canova
Claudio Cerritelli
Marco Meneguzzo
Elena Pontiggia
Luigi Sansone
Giorgio Verzotti*

LA MOSTRA

100%Italia è una mostra dedicata agli ultimi cento anni di arte italiana, dall'inizio del Novecento ai giorni nostri. Con un percorso storico esaustivo, il progetto è l'occasione per evidenziare il ruolo preminente dell'arte italiana, che ha saputo segnare profondamente la creatività europea e quella mondiale. Ogni anno e ogni decennio sono stati contraddistinti da forti personalità che hanno influenzato l'arte del "secolo breve" e oltre; nessuna nazione europea ha saputo infatti offrire artisti e capolavori, scuole e movimenti, manifesti e proclami artistici con la continuità dell'Italia.

In un momento in cui il valore identitario di una nazione deve essere ripreso, riconfermato e ribadito, non per prevaricare, ma per aiutare la comprensione della storia, **100%Italia** vuole fare il punto e riproporre evidenti valori che per un tempo troppo lungo molti critici hanno sottovalutato.

Gli artisti considerati come capisaldi della cultura internazionale verranno esposti, ognuno con una o più opere rappresentative del proprio percorso e del periodo storico di appartenenza.

La grandezza dei maestri si potrà quindi percepire in un unicum e in una sequenza espositiva che faranno fare al visitatore un viaggio straordinario lungo cent'anni.

100%Italia ha collaborato con collezioni e a archivi di musei, di fondazioni, di gallerie pubbliche e private e di collezionisti che insieme hanno costruito un evento unico nel suo genere.

Il Museo Ettore Fico si è avvalso della collaborazione e del supporto strategico dell'Associazione Nazionale delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea - che raggruppa circa 160 gallerie in tutta Italia - , dell'Associazione Fondazioni e Casse di Risparmio Spa - che rappresenta circa 30 Casse di Risparmio e 88 Fondazioni di origine bancaria sul territorio nazionale - nonché di Gallerie d'Italia di Intesa Sanpaolo, che hanno attivato la ricerca di un insieme di opere importanti, spesso mai esposte, al fine di offrire una mostra pressoché inedita per il grande pubblico nazionale e internazionale.

IL PERCORSO ESPOSITIVO

L'avvio è precedente al 1915, anno in cui l'Italia entra ufficialmente nel primo grande conflitto mondiale, nella prima guerra "globalizzata" in cui le superpotenze si fronteggiavano e si scontravano in un modo violento e disumano.

In quegli anni i Futuristi avrebbero voluto «bruciare i musei e le biblioteche» così da chiudere con la storia passata e identificarsi con il presente, ovviamente in senso puramente ideologico.

La conclusione della mostra è contrassegnata dal 2015, in un tempo in cui l'ideologia prende il definitivo sopravvento sulla razionalità e sulla tolleranza reciproca, attuando in concreto quelle distruzioni simboliche dei Futuristi.

Il 12 marzo 2001 vengono distrutti i Buddha di Bamiyan dai talebani.

Il 25 febbraio 2015 i jihadisti bombardano Ninive e i distruggono i reperti archeologici del museo di Mosul.

Nello stesso anno avviene la distruzione del sito archeologico di Palmira e l'assassinio di Khaled Asaad, archeologo e studioso da oltre cinquant'anni della città siriana.

Già il 18 agosto 2014 Papa Francesco pronuncia queste parole: «Oggi noi siamo in un mondo in guerra, dappertutto! Qualcuno mi diceva: "Lei sa, Padre, che siamo nella Terza Guerra Mondiale, ma a pezzi?". Ha capito? È un mondo in guerra, dove si compiono queste crudeltà.» (Conferenza stampa di Papa Francesco del 18 agosto 2014).

Le tipologie e metodologie di sterminio cambiano e, dallo scontro frontale, si spostano su fronti a macchia di leopardo per distruggere popoli e nazioni nella loro totalità attraverso simboli artistici e storici che documentano l'arte e la religione. Paradossalmente l'arte moderna e contemporanea seguono questi stessi schemi.

Le scuole, le estetiche, il mercato si adeguano e si adattano ai cambiamenti epocali segnando differenze e cambi di potere a livello internazionale.

100%Italia non è un reportage di guerra, ma un viaggio segnato da tre grandi guerre che hanno mutato il mondo e la sua percezione e, soprattutto, un resoconto accurato della creatività e della genialità italiana da sempre "cartina al tornasole" dello stato dell'arte. I nostri artisti hanno saputo, come nessun altro, entrare in contatto con movimenti internazionali e istanze non provinciali, hanno saputo rielaborare la nostra cultura attraverso altre culture, restando permeabili e nello stesso tempo autonomi.

100%Italia vuole proporre al grande pubblico un progetto a più livelli.

Il primo è lineare e cronologico dove le opere si susseguono, anno dopo anno, in un continuum percettivo senza soluzione di continuità.

Il secondo è quello dei movimenti che maggiormente hanno influenzato il nostro gusto e le estetiche mondiali.

Il terzo è un progetto didattico e divulgativo per chi volesse approfondire in modo unitario percorsi e storie legate all'arte. Ogni sezione è illustrata attraverso saggi che prendono in esame i maggiori movimenti italiani. Questi documenti completano la mostra e il catalogo di accompagnamento si propone anche come testo fondamentale per comprendere la nostra storia, il nostro passato e il nostro futuro.

100%Italia propone all'attenzione del pubblico quei capolavori che solitamente vengono conservati in collezioni private e che difficilmente vengono esposti pubblicamente per dare, oltre che

un quadro completo sul piano scientifico, una scelta di opere eccezionali mai esposte.

100%EDUCATIONAL

100%Italia predisporrà un progetto formativo articolato sulla Storia dell'Arte italiana che prenderà in esame il Novecento e la prima parte del XXI secolo, per aiutare il grande pubblico nella comprensione di un patrimonio artistico temporalmente ancora troppo vicino a noi per godere di una grammatica e di chiavi interpretative condivise e comunemente riconosciute. Ogni città coinvolta da **100%Italia** potrà in autonomia predisporre percorsi dedicati all'educazione dei ragazzi e degli adulti. Il Dipartimento educativo del Museo Ettore Fico si metterà a disposizione per produrre percorsi didattici e per formare il personale selezionato dai diversi territori, al fine di costruire un proprio programma educativo autorevole e al contempo fruibile dal grande pubblico.

INFO

Intero € 10

Ridotto € 8 over 65, insegnanti e enti convenzionati

Ridotto € 5 gruppi (minimo 6 persone)

Cumulativo per tutte le sedi € 25

Gratuito

MEF Friends, giornalisti e guide turistiche accreditati, persone con disabilità ed eventuale accompagnatore, possessori di Abbonamento Musei Torino Piemonte, Torino+Piemonte Card, Torino+Piemonte Contemporary Card, tessera MACT/CACT Arte Contemporanea Ticino

Ingressi per scuole

Visita autonoma € 3 a studente

Visita guidata € 4 a studente

Visita guidata + laboratorio (mezza giornata) € 5 a studente

Visita guidata + laboratorio (giornata intera) € 7 a studente

Gratuito per gli insegnanti accompagnatori

edu.100per100italia@museofico.it
prenotazioni scuole tel. 338 1691652

Visita guidata su prenotazione

maggiorazione € 5 a persona

(minimo 15 persone)

www.museofico.it/centopercentoitalia

I CURATORI

Luca Beatrice

(Torino, 1961)

Curatore e critico d'arte, docente in storia dell'arte all'Accademia Albertina e allo IAAD di Torino. Presidente del Circolo dei lettori di Torino. Scrive sulle pagine culturali de «Il Giornale», sul «Corriere della Sera» edizione di Torino, su «Tuttosport».

Lorenzo Canova

(Roma 1967)

Storico dell'arte e critico d'arte, è professore associato di Storia dell'Arte Contemporanea presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione dell'Università degli Studi del Molise. Ha curato mostre in musei e spazi pubblici italiani e internazionali. È fondatore e direttore dell'«ARATRO – Archivio delle Arti Elettroniche» – e del Museo Laboratorio per l'Arte Contemporanea, Università degli Studi del Molise, Campobasso. È componente del consiglio scientifico della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

Claudio Cerritelli

(Roccaraso - AQ, 1953)

Si è laureato nel 1977 al DAMS presso l'Università di Bologna dove si è perfezionato in Storia dell'Arte Contemporanea. I suoi interessi si sono rivolti all'idea di paesaggio e al concetto di avanguardia, alla pittura aniconica e ai nuovi materiali della scultura. Dal 1987 è docente di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

Marco Meneguzzo

(Valdagno - VI, 1954)

Insegna Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano e Museologia e gestione dei sistemi espositivi al biennio specialistico della stessa Accademia. Specialista dell'arte italiana dal Dopoguerra ad oggi (ma anche delle problematiche artistiche legate alla globalizzazione), dal 1979 ha curato e presentato più di duecento mostre d'arte moderna o contemporanea. È nel comitato scientifico degli Archivi ufficiali di Mario Schifano, di Vincenzo Agnelli, di Marcello Morandini e di Nanda Vigo, e presiede l'Archivio Giò Pomodoro. Ha scritto uno dei due testi critici per il catalogo ragionato di Enrico Castellani (Skira 2012) e ha curato – con Fabrizio Bonalumi – il catalogo ragionato dell'opera di Agostino Bonalumi (Skira 2015).

Elena Pontiggia

(Milano, 1955)

Storico dell'arte, vive e lavora a Milano dove insegna Storia dell'Arte Contemporanea all'Accademia di Brera e alla Facoltà di Architettura del Politecnico. Si occupa in particolare dell'arte italiana e internazionale fra le due guerre e del rapporto fra modernità e classicità. Collabora a «La Stampa» e a varie riviste. Tra i suoi ultimi volumi: *Hopper* (2004); *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa* (Milano 2008, Premio Carducci 2009); *Sironi. La grandezza dell'arte, le tragedie della storia* (2015); *Arturo Martini. La vita in figure* (2017); *Tosi e il "Novecento"* (2017); *De Chirico. Lettere 1909-1929* (2018, in corso di stampa).

Luigi Sansone

(1951, Roma)

Critico d'arte e curatore di mostre d'arte moderna e contemporanea in Italia e all'estero. Ha pubblicato il catalogo ragionato di Salvatore Scarpitta, Gillo Dorfles, Attilio Alfieri e Sandro Martini. Nell'ultimo decennio ha curato le seguenti mostre: *Futuristi a Dosso Casina* (2007, Museo di Riva del Garda), *Adriana Bisi Fabri*, (Palazzo della Permanente, Milano), *F.T. Marinetti = Futurismo* (2009, Fondazione ex Stelline, Milano, in occasione del centenario della fondazione del Futurismo), *Gillo Dorfles. L'avanguardia tradita* (2010, Palazzo Reale, Milano), *Le gallerie milanesi tra le due guerre* (2015, Fondazione Stelline, Milano). Ha pubblicato saggi critici su Umberto Boccioni, Salvatore Cuscherà, Angelo Savelli, Gianfilippo Usellini, Norman Bluhm, Kurt Schwitters. I suoi saggi appaiono in numerosi cataloghi d'arte pubblicati in Russia, Stati Uniti, Austria, Svizzera. È curatore degli archivi di Salvatore Scarpitta e Angelo Savelli.

Giorgio Verzotti

(Boca - NO, 1953)

Critico d'arte e saggista, è stato curatore capo presso il Castello di Rivoli e il Mart di Rovereto. Ha co-curato con Germano Celant, Nancy Spector e Vicente Todoli la XLVII Biennale di Venezia. Ha diretto per quattro anni Arte Fiera di Bologna. È corrispondente dall'Italia per «Artforum» (New York). Insegna alla Nuova Accademia d'Arte e all'Università Cattolica di Milano.

LE SEDI ESPOSITIVE

BIELLA**Palazzo Gromo Losa****corso del Piazzo 22-24**

mercoledì-giovedì-venerdì 14.30-19
sabato e domenica 11-19

Antico edificio risalente al XIV secolo, appartenuto ai conti Gromo Losa si trova nel borgo storico di Biella Piazzo, in un contesto paesaggistico di grande suggestione. Di proprietà dell'ordine delle Suore Rosminiane è stato acquistato nel 2004 e completamente restaurato nel 2012 dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Biella che ne ha fatto un polo dedicato all'arte e alla cultura.

Museo del Territorio Biellese**via Quintino Sella 54/b**

mercoledì-giovedì-venerdì 14.30-19
sabato e domenica 11-19

Il Museo del Territorio è il museo della Città di Biella che raccoglie testimonianze dell'intero territorio. Sorge all'interno del chiostro della Basilica di San Sebastiano, fu voluto da Sebastiano Ferrero che ne realizzò uno splendido esempio di architettura lombarda rinascimentale. Inaugurato nel 2001 il museo è stato poi rinnovato nel 2016 per accogliere le collezioni storico-artistiche.

VERCELLI**Arca - Ex Chiesa di San Marco****piazza San Marco 1**

mercoledì-giovedì-venerdì 14.30-19
sabato e domenica 11-19

Collocata nella navata centrale della Chiesa di San Marco, di fondazione duecentesca, è una struttura modernissima in vetro e acciaio; il recente restauro della Chiesa e la sua valorizzazione, attraverso la costruzione di una volta vetrata, ci ha restituito i meravigliosi affreschi quattrocenteschi che erano stati nascosti per secoli. È oggi sede di importanti eventi culturali e mostre d'arte, attività inaugurata qualche anno fa con la Collezione Guggenheim.

TORINO**MEF - Museo Ettore Fico****via Francesco Cigna 114**

mercoledì-domenica 11-19

Il Museo Ettore Fico si inaugura nel 2014, per volontà di Ines Sacco Fico, in memoria del marito Ettore. L'immobile che ospita il museo è parte di un ex complesso industriale sorto alla fine degli anni Cinquanta. Il museo propone un'offerta culturale a carattere internazionale.

MEF Outside**via Filippo Juvarra 13**

mercoledì-domenica 11-19

Un nuovo spazio espositivo nei locali occupati un tempo dal Caffè Procope. Questo secondo spazio espositivo è frutto di una collaborazione con l'Opera Torinese del Murialdo.

Mastio della Cittadella**via Cernaia 1**

mercoledì-domenica 11-19

La Cittadella di Torino fu una fortezza pentagonale eretta nel 1564 -1577 su disegni di Paciotto e sotto la direzione dei lavori del Generale Robilant. Fu commissionata dal duca Emanuele Filiberto per rinnovare le difese urbane dopo lo spostamento della capitale del Ducato da Chambéry a Torino. All'intera fortificazione è sopravvissuto solo il cosiddetto Mastio. Grazie ai recenti restauri sono stati ricavati ampi spazi oggi dedicati ad eventi di carattere culturale.

Palazzo Barolo**via Corte d'Appello 20/C**

mercoledì-domenica 11-19

Palazzo Falletti di Barolo è una dimora patrizia di Torino. Oggi sede dell'opera Barolo che secondo il testamento della Marchesa Giulia ha il compito di continuare le attività di promozione umana e servizio sociale che Giulia e il marito Tancredi avevano avviato. L'edificio fu costruito alla fine del Seicento da Gian Francesco Baroncelli.



FUTURISMO

a cura di Luigi Sansone

Biella

Palazzo Gromo Losa

corso del Piazzo 22-24

mercoledì-giovedì-venerdì 14.30-19
sabato e domenica 11-19

Il 20 febbraio 1909 Filippo Tommaso Marinetti pubblica sulle pagine de «Le Figaro», a Parigi, il famoso *Manifesto del Movimento Futurista*, programma che avrebbe scosso l'arte e la cultura del Novecento.

L'11 febbraio 1911 Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini sottoscrivono il *Manifesto dei pittori futuristi*, rivolto "agli artisti giovani d'Italia!" e l'8 marzo dello stesso anno, al Politeama Chiarella di Torino, Boccioni darà lettura del *Manifesto*.

Nei mesi e negli anni successivi fu tutto un susseguirsi di proclami futuristi intesi a rinnovare la pittura, la scultura, la musica, la letteratura, il teatro, l'architettura e la fotografia: si trattava di una sfida a 360 gradi che i futuristi lanciavano contro «il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico». In breve tempo il Futurismo entrò in contatto con gli altri movimenti d'avanguardia (Cubismo, Dadaismo, Surrealismo) e da Milano, città di origine del movimento, si estese a Parigi, Berlino, Londra e poi in Russia, Stati Uniti e Giappone.

Dopo la forzata interruzione della Prima Guerra Mondiale, le tragiche morti in guerra di Boccioni e Sant'Elia nel 1916 e le defezioni di Carrà,

Govoni, Papini, Severini, Soffici e Tavolato, Marinetti cercò di ricompattare le fila del movimento organizzando, nella primavera del 1919 presso la sede della Galleria Centrale d'Arte di Milano, la *Grande Esposizione Nazionale Futurista*, rinnovando e riaffermando il valore del movimento.

Tra le opere esposte, oltre a quelle dei principali artisti citati, saranno presenti alcuni disegni di Boccioni, Marinetti, Sironi, Bucci, Sant'Elia, Russolo, Erba, eseguiti nell'autunno 1915 durante i mesi che avevano trascorso nel "plotone futurista" del Battaglione Lombardo dei Volontari Ciclisti Automobilisti che aveva combattuto in prima linea nella battaglia di Dosso Casina, nella zona del Lago di Garda. Inoltre è presente una selezione di opere futuriste dei partecipanti della storica *Grande esposizione nazionale futurista* del 1919, in cui esposero tra gli altri Fortunato Depero, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gino Soggetti e Giacomo Balla.

Una sezione comprende le *Tavole parolibere* e i disegni dell'*Alfabeta a sorpresa* di Francesco e Pasqualino Cangiullo esponenti di primo piano del Futurismo a Napoli e collaboratori della rivista «Vela Latina».

1. Mario Sironi

Dinamismo di una ballerina, 1917

2. Achille Funi

Soldato in trincea, 1917

3. Athos Casarini

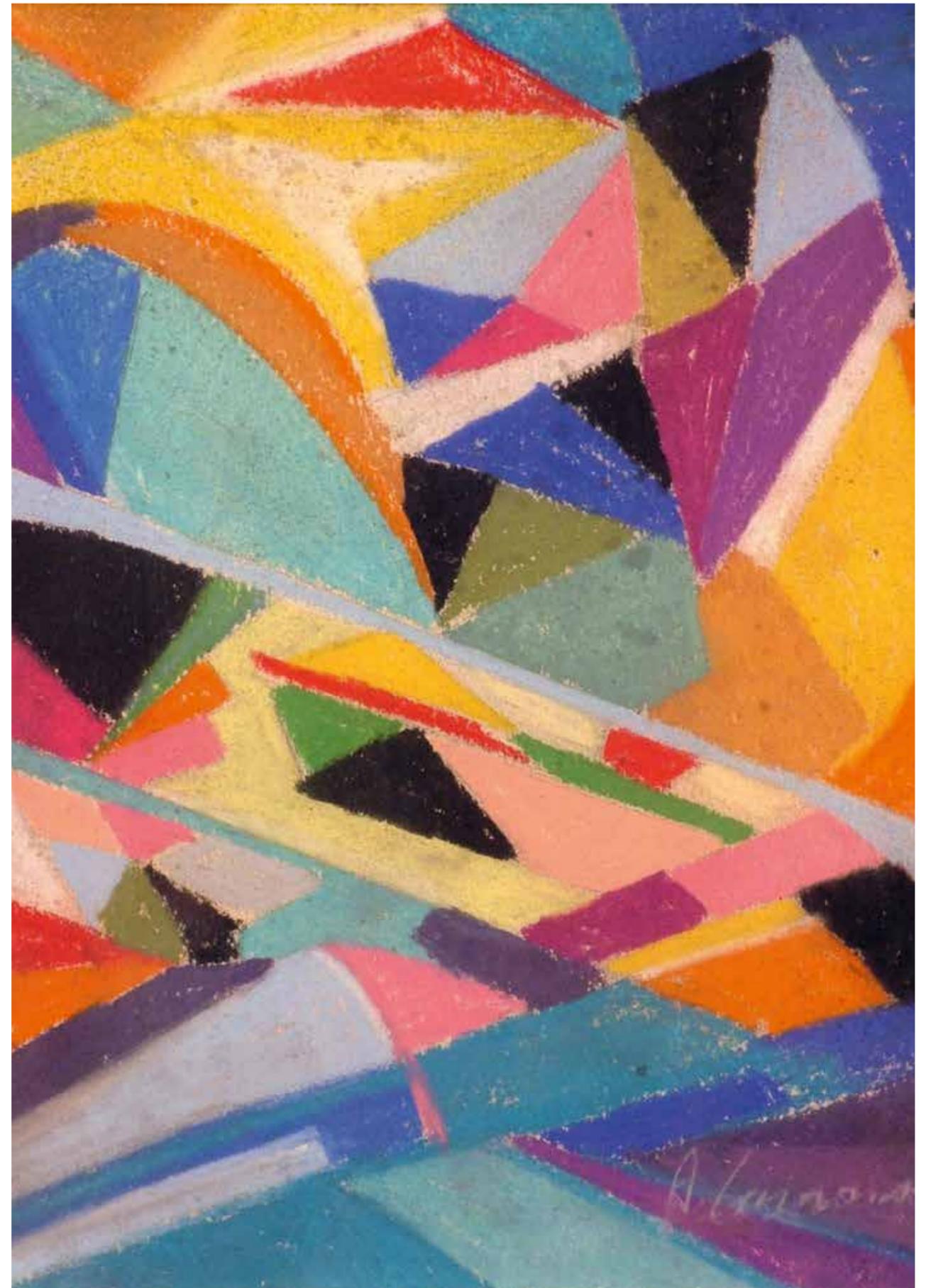
Dinamismo di metropoli, 1912



1



2



3

SECONDO FUTURISMO

a cura di Luigi Sansone

Biella

Museo del Territorio

via Quintino Sella 54/b

mercoledì-giovedì-venerdì 14.30-19
sabato e domenica 11-19

1. Mino Rosso

Elementi in volo, 1927

2. Paolo Federico Garretto

Marinetti elettrico, 1932

3. Giulio D'Anna

Acrobazie aeree, 1929

Dopo i tragici eventi della Prima Guerra Mondiale in cui persero la vita anche Umberto Boccioni e Antonio Sant'Elia, nel 1921 il Futurismo acquista nuovo vigore con la pubblicazione dei manifesti *Il tattilismo* di Marinetti e *Il teatro della sorpresa* firmato da Marinetti e Francesco Cangiullo, a cui seguono il *Manifesto dell'Aeropittura* (1929) e il *Manifesto della fotografia* (1930).

L'evento più importante che riunisce molte delle forze futuriste in Italia avviene nell'autunno del 1924 (23-24 novembre) in occasione del Primo Congresso Futurista al teatro Dal Verme di Milano, a cui partecipano trecento delegati di tutti i gruppi futuristi italiani: il Congresso è preceduto dalle "solenni onoranze nazionali a F.T. Marinetti".

Dopo l'esclusione dei futuristi alla Biennale di Venezia del 1924, fatto che irritò Marinetti, nel 1926 ben diciannove futuristi ebbero uno spazio alla Biennale nel padiglione dell'U.R.S.S., di cui Marinetti fu commissario ordinatore.

Nel 1929 viene pubblicato il *Manifesto*

dell'Aeropittura, firmato da Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi e Tato, destinato a ispirare per tutti gli anni Trenta una lunga serie di aeropitture futuriste.

Il movimento inoltre prende nuovo slancio con una serie di grandi rassegne ospitate dalla Galleria Pesaro di Milano tra il 1927 e il 1933: *Trentaquattro pittori futuristi*; *Mostra di Trentatre artisti futuristi*; *Mostra futurista dell'architetto Sant'Elia* (22 pittori futuristi); *Mostra futurista di aeropittura* (41 aeropittori) e *di scenografia* (mostra personale Prampolini); *Omaggio a Umberto Boccioni*.

Quest'ultima, che si tiene nell'ottobre-novembre 1931, vede la partecipazione di 41 artisti che, come scrive Marinetti in catalogo, «realizzano plasticamente la sensibilità aviatoria».

Prampolini espone una serie di "aeroquadri" in cui si nota la sagoma energetica dell'aereo quasi animalizzata e vivificata. Ricordiamo tra gli altri i torinesi Fillia, Oriani, Diulgheroff, i milanesi Andreoni, Bot, Duse, Gambini, Manzoni e Munari, il bolognese Tato, gli architetti Sartoris e De Giorgio oltre a Dottori, Fillia, Mino Rosso, Depero, Diulgheroff, Prampolini, Munari, Oriani, Regina, Benedetta, Tato ed altri artisti che esposero nelle mostre sopra citate e nelle edizioni delle Biennali di Venezia (1926 - 1942) e Quadriennali di Roma (1931 - 1943).



1



2



3

METAFISICA E NEO METAFISICA

a cura di Lorenzo Canova

Vercelli

Arca

Ex Chiesa di San Marco

piazza San Marco 1

mercoledì-giovedì-venerdì 14.30-19

sabato e domenica 11-19

La pittura Metafisica nasce nel 1910 a Firenze con il quadro *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* di Giorgio de Chirico che apre un percorso fondamentale dell'arte del Novecento e una linea maestra delle avanguardie, tracciando un solco senza il quale molte esperienze del Dadaismo, del Ritorno all'Ordine, della Nuova Oggettività, del Realismo Magico, del Surrealismo, fino alla Pop Art e oltre sarebbero state semplicemente impensabili. Influenzata dalla filosofia di Nietzsche e di Schopenhauer, la Metafisica di de Chirico trasforma radicalmente l'impianto pittorico tradizionale nei suoi nessi spaziali, metaforici e compositivi creando un sistema multiplo di aperture prospettiche, di piani sfalsati, di ombre e di luci in cui l'enigma nascosto nella realtà prende forma concreta nelle piazze e nelle architetture, negli interni e negli assemblaggi degli oggetti.

Con l'invenzione dei *Manichini* e degli *Archeologi*, con le immagini dei *Mobili nella valle* e dei *Gladiatori*, de Chirico ha percorso quasi settant'anni di storia in quella che oggi

viene giustamente definita la sua "metafisica continua" che prosegue l'esperienza della Metafisica degli anni Dieci nei decenni successivi, arrivando fino alla fase estrema della sua Neometafisica (1968-1978), oggi finalmente considerata in tutta la sua grande importanza, dove l'artista ripercorre e rielabora la sua opera con uno sguardo nuovo e più luminoso.

Nel 1917 a Ferrara l'incontro di de Chirico con Carlo Carrà e poi con Giorgio Morandi genera un momento di ricerca condivisa (che coinvolge in un modo speciale anche Filippo de Pisis) su temi comuni, principalmente influenzati dalle opere che lo stesso de Chirico ha dipinto prima nel suo folgorante periodo parigino e poi dopo il suo arrivo nella città emiliana nel 1915 richiamato alle armi per la Prima Guerra Mondiale.

Da questo periodo straordinario si sviluppa una linea basilare per l'arte italiana ed europea che, specialmente dalla metà degli anni Venti, vedrà attivo come pittore anche il fratello di de Chirico, Alberto Savinio.

1. Giorgio Morandi
Paesaggio, 1942

2. Giorgio de Chirico
Interno metafisico con palla e biscotti, 1950



1



2

REALISMO MAGICO

a cura di Elena Pontiggia

Vercelli

Arca

Ex Chiesa di San Marco

piazza San Marco 1

mercoledì-giovedì-venerdì 14.30-19

sabato e domenica 11-19

1. Felice Casorati

Piatto di pomodori, 1934

2. Leonor Fini

Ritratto, 1928

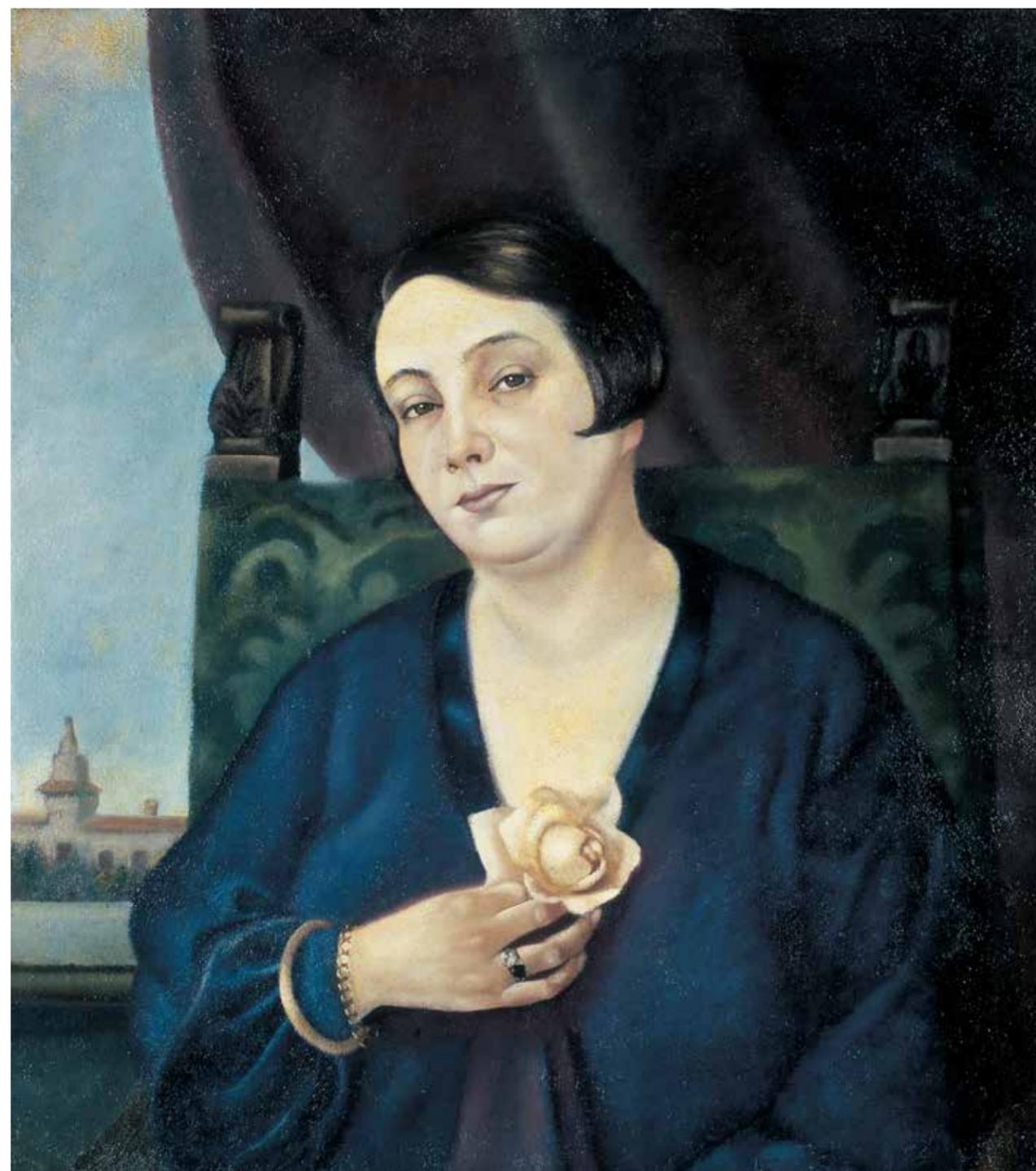


Parlare di un Realismo Magico nell'arte italiana fra le due guerre è intendere una vasta parte della pittura del periodo. L'espressione è coniata da Massimo Bontempelli nel 1927. Riferendosi alla letteratura, lo scrittore afferma che il realismo magico è in sintonia con la «precisione realistica» e l'«atmosfera magica» dell'arte quattrocentesca e si avvicina a maestri come Masaccio, Mantegna, Piero «per quel loro realismo preciso, avvolto in un'atmosfera di stupore lucido». Perché lo stupore è, appunto, «espressione di magia». La definizione non venne adottata in campo artistico (nessun artista disse di sé, all'epoca, di appartenere al Realismo Magico), ma serve perfettamente a indicare l'arte postfuturista e postmetafisica. Dobbiamo intendere infatti per Realismo Magico una figurazione dal disegno nitido, ben costruito e volumetricamente solido, senza pittoricismi

ottocenteschi; una figurazione vagamente ispirata al Quattrocento, dunque non verista, ma interessata al mito o, meglio, mossa dalla capacità di vedere ogni cosa sotto l'aspetto del mito, del sogno e del miracolo; una figurazione, ancora, velata da un senso di enigmaticità e di sospensione del tempo e immersa in un'atmosfera assorta, immobile, stupefatta.

Una quotidianità insieme familiare e straniata, una fisionomia insieme evidente e misteriosa accomuna tanti artisti dell'epoca, in cui gli enigmi della Metafisica si stemperano in un realismo incantato che ne è insieme la metamorfosi e il superamento.

Questa sezione della mostra intende riallacciarsi alla nozione bontempelliana di magia e stupore. Muove dalla prima diffusione di Rousseau in Italia, che data al 1914, quando Soffici pubblica la prima monografia italiana su di lui e compie un viaggio a Parigi con Carrà, riscoprendo con lui il Doganiere. Altri protagonisti del Realismo Magico sono poi Rosai, Garbari, Gigiotti Zanini, che vivono a Firenze in quel periodo e sono a conoscenza delle intuizioni di Soffici. Lungo gli anni Venti e Trenta operano invece a Roma Antonio Donghi, autore fra i più stupefatti e incantati, e a Milano i più giovani Gianfilippo Usellini e Cesare Breviglieri. Ma anche artisti come Casorati si possono avvicinare, con la loro atmosfera immobile, al clima del Realismo Magico.



NOVECENTO

a cura di Elena Pontiggia

Torino

MEF

Museo Ettore Fico

via Francesco Cigna 114
mercoledì-domenica 11-19

Il Novecento si raggruppa a Milano, intorno a Margherita Sarfatti, nel 1920 e viene fondato ufficialmente nel 1922. In quegli anni, in cui è formato solo da sette artisti - Sironi, Funi, Bucci, Dudreville, Malerba, Marussig, Oppi - sviluppa una poetica precisa, che si potrebbe definire l'aspirazione a una classicità moderna. Il rapporto con l'arte del passato, l'attenzione al mestiere, l'interesse per la figura, il primato del disegno, la costruzione di una solida volumetria sono le sue principali caratteristiche, e lo rendono una delle espressioni più alte in Italia del *Ritorno all'ordine* (cioè di quel movimento che attraversa tutta l'Europa del primo Dopoguerra e intende conciliare le conquiste delle avanguardie con una rinnovata meditazione sull'antico).

Dopo la prima mostra, che si apre alla Galleria Pesaro nel 1923, il Novecento si presenta in forma ridotta, senza Oppi, alla Biennale di Venezia del 1924, poi si scioglie e quindi, nel 1925, rinasce, raccogliendo numerosi artisti in tutta Italia. Nel 1926 si ripropone sulla scena artistica milanese, alla

Prima Mostra del Novecento Italiano, ma ormai è una famiglia allargata, enorme ed eterogenea.

Dalla seconda metà degli anni Venti il Novecento non vuole più essere un gruppo di tendenza, ma solo una generica, ecumenica, raccolta di tutta l'arte italiana, finché la Quadriennale di Roma (la cui prima edizione è del 1931) gli subentra con ben altre forze, sancendone inesorabilmente la fine.

La sezione della mostra muove dai *Sette pittori del Novecento*, mettendo in luce in particolare la figura di Sironi, che del gruppo iniziale è la personalità più significativa, analizza quindi i suoi principali compagni di strada, da Oppi a Funi, allargandosi poi a quegli artisti, come Tosi, Carrà, Wildt, Arturo Martini e altri, che si uniscono successivamente al movimento.

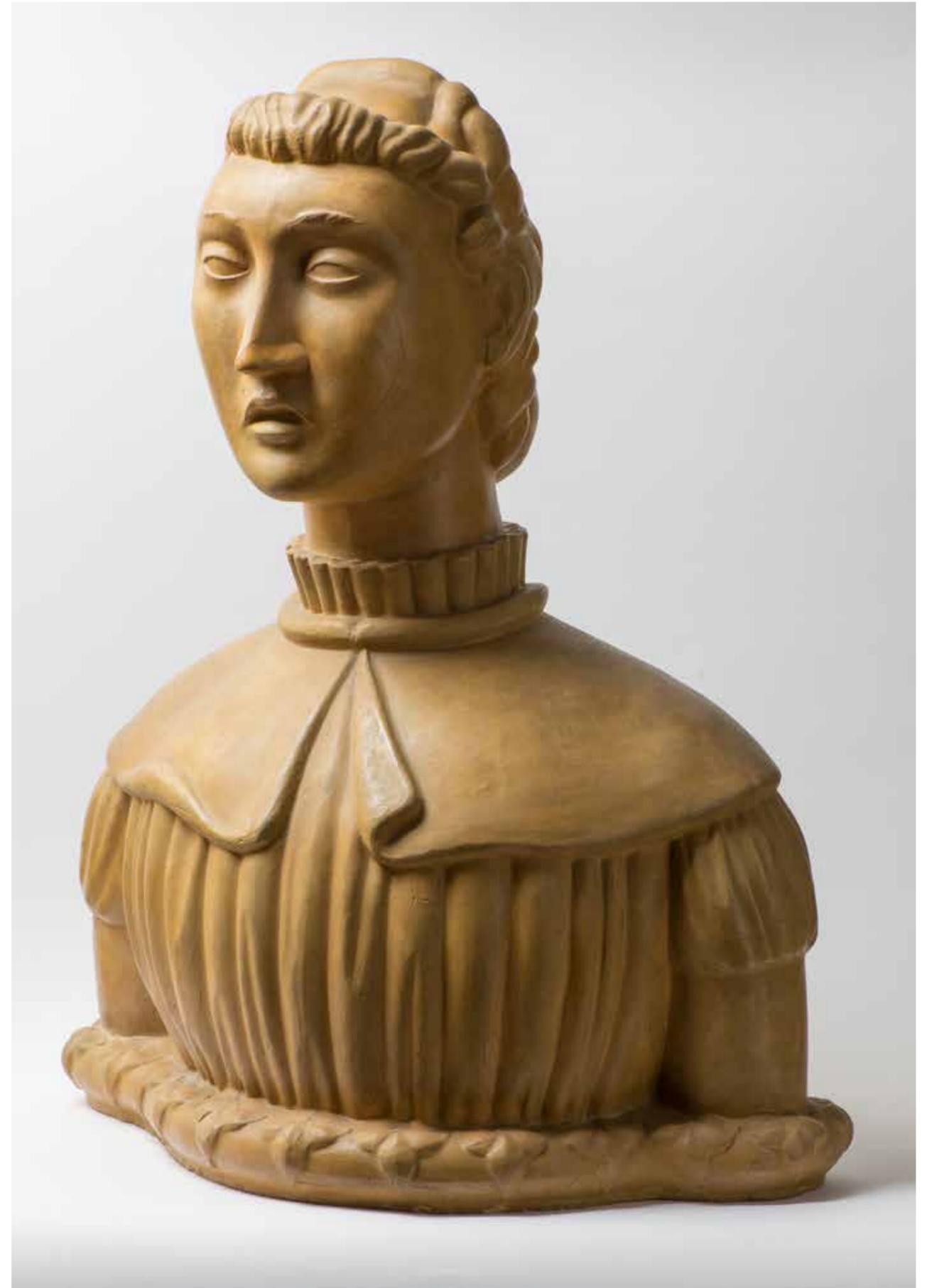
A differenza di quanto si è spesso sostenuto, il Novecento Italiano non realizza mai un'arte di regime, ma al contrario dimostra una totale indipendenza espressiva dalle ideologie e, nei suoi esiti maggiori, dialoga con la contemporanea arte europea.

1. Anselmo Bucci
Cleopatra, 1927-29

2. Arturo Martini
Ritratto di ragazzo, 1921



1



2

CORRENTE

a cura di Elena Pontiggia

Torino

MEF

Museo Ettore Fico

via Francesco Cigna 114
mercoledì-domenica 11-19

Il movimento di Corrente, nato a Milano nel 1938 intorno all'omonima rivista fondata da un ragazzo di appena diciotto anni, Ernesto Treccani, raduna vari giovani artisti, come Birolli, Guttuso, Sassu, Migneco, Valenti, Cassinari, Morlotti, Vedova e altri tra cui, in posizione più autonoma, Manzù, Tomea, Broggin, Mucchi. Non formano un gruppo, ma sono accomunati da un espressionismo inizialmente lirico, poi sempre più realistico, impostato sul colore, la luce e l'espressione dei drammi e delle passioni dell'esistenza. La rivista chiude nel 1940, ma il movimento rimane in vita fino al 1943.

L'espressionismo lirico che influenza Corrente ha inizio nei primi anni Trenta, intorno al critico Edoardo Persico. Era il 1930-32 e l'estroso critico napoletano promuoveva a Milano, proprio dove era nato il Novecento, un'arte di ascendenza romantica opposta a quella classicheggiante di Sironi e Funi: un'arte incentrata sul colore anziché sul disegno e il volume, sul pathos dell'immagine

anziché sullo studio della composizione e del mestiere. Era un'arte che guardava alla Parigi del postimpressionismo, non del Picasso "ingrste", e si ispirava ai veneti, più che a Giotto e Masaccio. Come sempre, le differenze di forma non erano una questione formale, ma esprimevano una diversa visione del mondo: più ansiosa, commossa, emozionata. All'idealismo del Novecento si sostituiva il pensiero di Pascal e Maritain. L'inquietudine dei sentimenti e un sapore di cose vive subentravano alla maestosa immobilità delle opere precedenti.

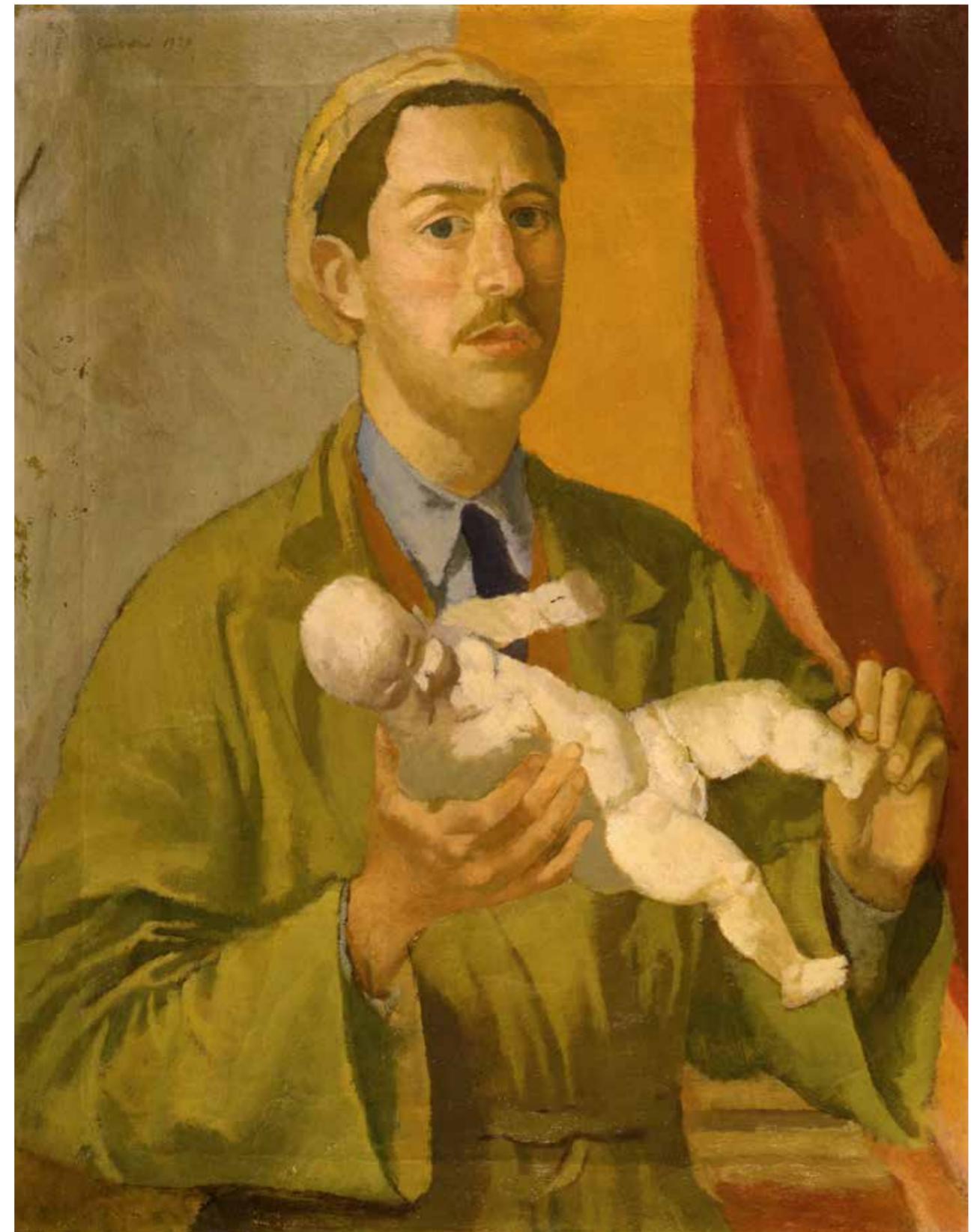
La sezione della mostra intende indagare le figure principali del movimento, risalendo alle origini della loro tendenza espressiva, e quindi indagando anche il Chiarismo, i Sei di Torino e la cerchia di Persico che ne rappresentano i precedenti. Si muove dunque da De Rocchi, Del Bon e Lilloni, come dal primo Birolli e dal primo Sassu, per giungere alla fine del decennio all'esplosione prima dell'Espressionismo e poi del Realismo.

1. Renato Birolli
Le maschere, 1938-39

2. Franco Gentilini
Autoritratto con putto, 1937



1



2

ASTRAZIONE

a cura di Claudio Cerritelli

Torino

MEF

Museo Ettore Fico

via Francesco Cigna 114

mercoledì-domenica 11-19

Astrattismo geometrico

Il percorso dedicato alle ricerche dell'Astrattismo geometrico comporta l'individuazione di una linea di continuità sia con gli esiti non figurativi in campo futurista, sia con l'impostazione di radice metafisica, mentre un ruolo diverso assume il riferimento a modelli storici (Costruttivismo, Neoplasticismo, Bauhaus), con relativi processi di assimilazione.

Per l'Astrattismo degli anni Trenta non è possibile parlare di poetica unitaria ma di contributi diversificati sul comune terreno della costruzione autonoma di forme e colori. Il linguaggio della geometria esprime una tensione verso la ricerca di equilibri ritmici legati alla dialettica tra composizione e variazione. Centrali sono gli orientamenti del Primo Astrattismo che si sviluppano nelle situazioni di Como e Milano (Il Milione) con esiti di diversa sintesi strutturale dell'immagine.

Dopo il 1946 si pone l'esperienza del Gruppo Forma 1 che rimette in gioco il destino della pittura e il nuovo impegno nel contesto politico e sociale dell'immediato Dopoguerra. Gli artisti esprimono la volontà di estraniarsi dalle varie eredità novecentiste e realiste,

proclamandosi "formalisti e marxisti", due definizioni apparentemente contraddittorie, in realtà congiunte in nuovo modo di sentire le responsabilità sociali dell'artista. Importante è anche l'esperienza del Gruppo degli Otto, situazione non omogenea che diventa terreno di confronto e di verifica di varie idee che caratterizzeranno il clima degli anni Cinquanta.

Un altro significativo contributo è quello offerto dal MAC (Movimento Arte Concreta) che tra il 1948 e il 1958 affronta un tipo di astrazione come modo aperto di intendere la forma, libera da ogni costruzione già determinata. Si tratta di una pittura senza tramite simbolici o residui di astrazione naturalistica, capace piuttosto di porre in atto rapporti e fusioni di segni e colori come costruzione autonoma.

Questa linea di ricerca prosegue negli anni Sessanta con persistenti modi di usare la geometria come ritmo costruttivo basato su nitide strutture primarie, forme minimali concettualmente autonome. La pittura afferma la supremazia della trama geometrica come campo cromo-plastico e fonte di conoscenza generativa dello spazio, sintesi di tutti gli spazi possibili.

Informale

Le differenti ricerche che confluiscono nell'area dell'Informale esprimono il valore espressivo del segno e della materia come possibilità di comunicare una tensione esistenziale e una necessità comune di ritrovare le radici originarie della forma. In tal senso, i linguaggi dell'Informale rimandano a morfologie primordiali, stratificazioni e frantumazioni materiche, immagini di un mondo disgregato dove prevalgono lacerti e relitti della memoria. D'altro lato, la pittura si affida alla pura essenzialità di segni che lasciano affiorare l'immagine in sé stessa, senza appoggi esterni, impronta sospesa nel vuoto, soglia dove il gesto fissa d'istinto il divenire delle forme-informi. In molti casi la materia è trattata in modo impulsivo e immediato, essa è traccia di uno scavo interiore che non è mai dato per certo ma è visibile nel suo processo generativo, rivelazione della totalità dell'essere. Da questi orientamenti prendono corpo differenti modi di esplorare lo spazio a misura d'uomo, attraverso la responsabilità dell'atto pittorico come emozione e libertà visiva. Per l'avventura "informale" si tratta di affidarsi interamente alle insorgenze della materia attraverso grumi, spessori, lacerazioni, deflagrazioni, densità, e soprattutto persistenti destrutturazioni della forma. Atmosfere ambivalenti caratterizzano i territori fluidi dell'Informale, le mutazioni della materia sono portate al limite della soglia in bilico tra visibile e invisibile, rompendo ogni vincolo rappresentativo. Il viaggio nelle zone recondite della materia è motivato dall'urgenza di seguire gli automatismi del segno e le movenze del colore allo stato puro, rivelando il suo profondo pulsare sulla superficie come risonanza dell'origine. In questo senso, l'identità dell'Informale non si identifica in uno stile dominante ma è riconducibile a differenti modi di testimoniare le potenzialità espressive di una visione aperta al continuo esperimento, al divenire indeterminato della forma senza alcun canone che possa garantire valori stabili.

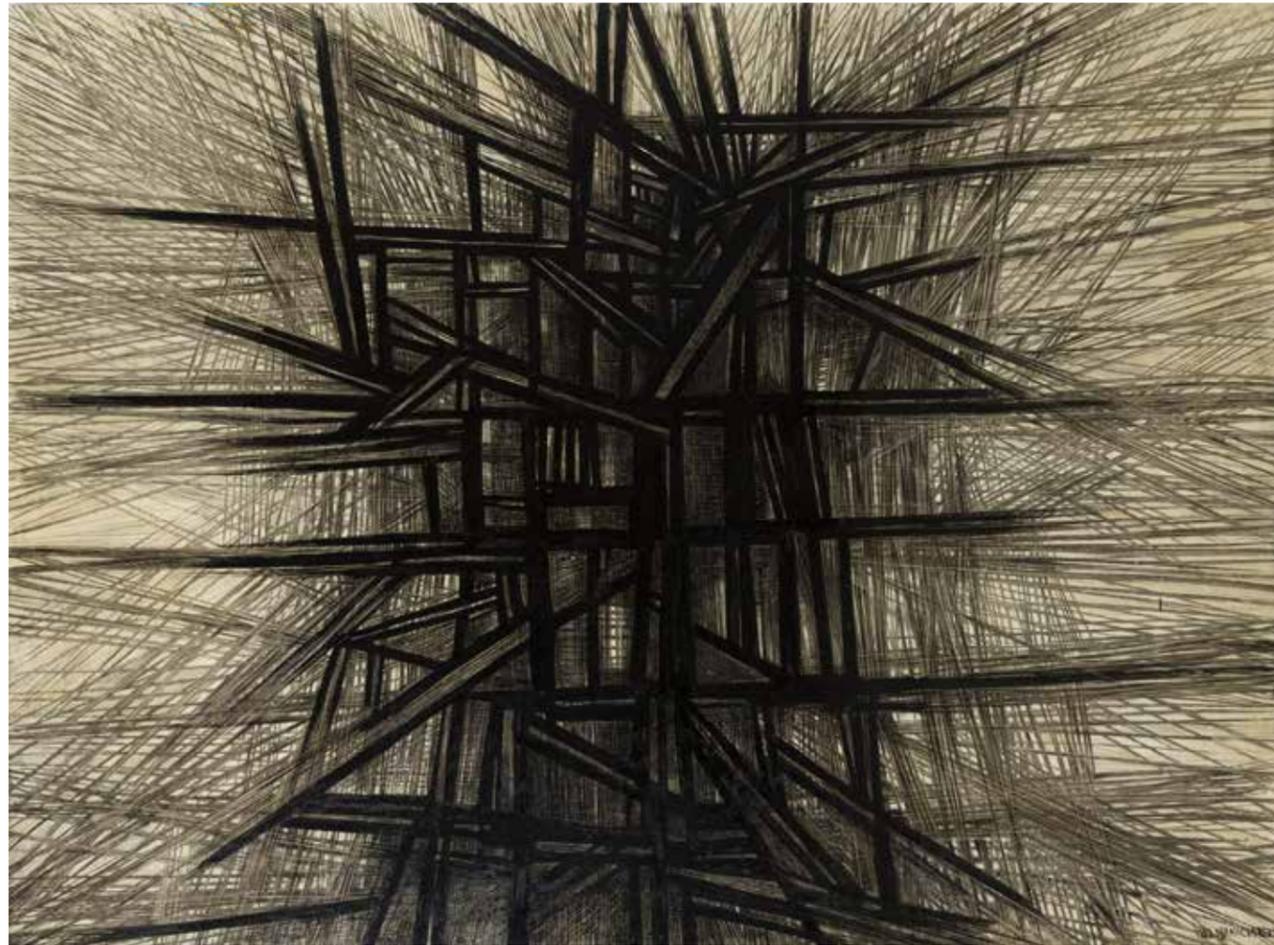
Nuova Pittura

La cosiddetta Nuova Pittura si afferma in Italia nei primi anni Settanta proponendo un campo di riflessione ampio e articolato dove le dichiarazioni e gli scritti degli artisti costituiscono il punto di riferimento ineludibile per individuare i caratteri specifici delle varie ricerche. L'idea di "pittura analitica" si sviluppa parallelamente al dibattito condotto dalla critica in una serie di esposizioni che documentano una nuova definizione della pittura, sia in rapporto con le fonti storiche sia in relazione alle ipotesi del "futuro possibile". Il ritrovato interesse nei confronti del dipingere si pone come verifica di tutte le sue componenti, dagli strumenti del fare alle ragioni teoriche, dalle componenti elementari del colore alle sue articolazioni strutturali, dalla qualità primaria dei supporti al superamento della nozione di "quadro". Uno dei soggetti principali è lo spazio-luce, che si rileva attraverso minime scansioni ritmiche tra l'atto mentale del vedere e l'estensione fisica della superficie. Importante è l'analisi del campo operativo del dipingere e il confronto con i tempi di percezione necessari al completo disvelamento dell'immagine. La rivalutazione della dimensione artigianale dei mezzi pittorici indica l'importanza del processo esecutivo più che l'esito finale, la metodologia del fare più che il prodotto che ne risulta. L'atto del dipingere è condotto con la massima concentrazione mettendo in evidenza la fisiologia operativa come modo di amplificare il campo della percezione. Quando prevale l'idea di azzeramento si avverte il punto estremo in cui la pittura diventa coscienza di sé stessa, strumento radicale per affermare l'autonomia e l'auto-significazione, concettualmente perseguita fino alla rarefazione del monocromo. Un altro carattere prevalente è legato all'idea di serialità, sequenza di opere come parti di un unico processo analitico. Intorno al 1977 cresce un interesse verso l'ambientazione spaziale degli elementi pittorici che viene definita "disseminazione". Si tratta di un'ulteriore verifica del dipingere dove emergono molteplici esperienze tese a valorizzare lo sconfinamento dai limiti del supporto e la conseguente relazione con le grammatiche dell'installazione.

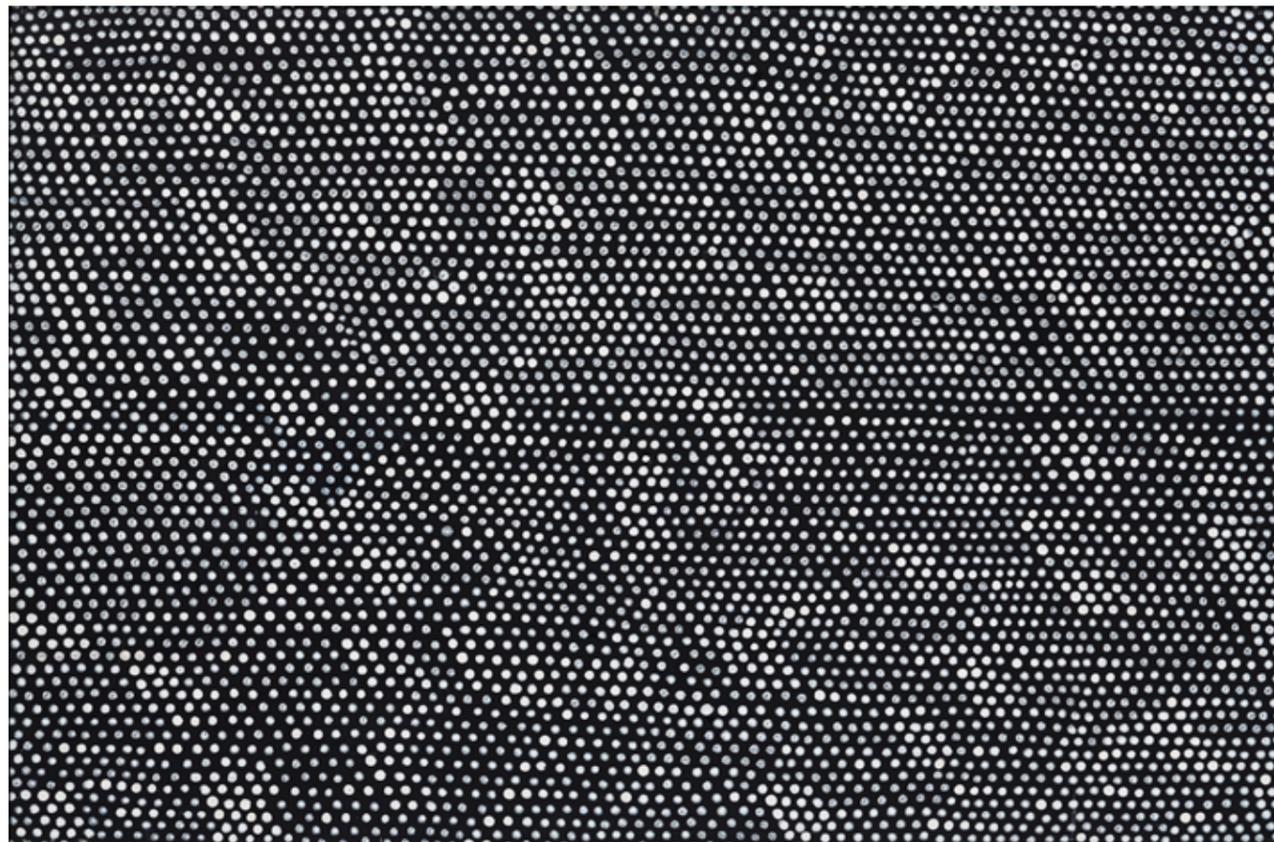
1. Gillo Dorfles
Composizione, 1951

2. Carlo Nangeroni
Percorsi ritmati, 1966





3



4

Pittura analitica

In un periodo storico fortemente caratterizzato da un furore ideologico, come furono gli anni Settanta in Italia, la pratica della pittura si era trovata a mal partito, sottoposta a ogni genere di critica in quanto paradigma della tradizione e di tutto ciò che “non” doveva essere più fatto d’ora in poi. Naturalmente, dal punto di vista quantitativo, chi utilizzava la pittura era ancora la stragrande maggioranza degli artisti, ma questi ormai non venivano più considerati nel sistema dell’arte d’avanguardia. Tuttavia, un gruppo di artisti che non voleva rinunciare a uno strumento così versatile e così “umano”, e comunque si sentiva perfettamente in grado di “competere” anche concettualmente con le tendenze più avanzate pur usando un strumento apparentemente così tradizionale come la pittura, diede vita a un movimento – che non fu mai un gruppo – che si interrogava sui motivi del dipingere e della funzione dell’artista, nel momento stesso in cui realizzava l’opera. Le opere, così, erano il frutto di una riflessione teorica e contemporaneamente il risultato concreto, visivo, espressivo di quel processo mentale.

Così, nata dal desiderio di non rinunciare a un strumento così versatile come la pittura, la “pittura analitica” (la cui definizione, in quegli anni, si scontrava con altre catalogazioni, come Pittura Pittura o Nuova Pittura, poi risultate meno fortunate) è stato un movimento che rientrava nel concettualismo imperante grazie alle dichiarazioni e alle pratiche di analiticità del fare, di indagine sulla figura anche sociale dell’artista come produttore. Apertamente aniconica, spesso vicina alla pratica fotografica, rigorosa nei procedimenti pittorici che quasi sempre venivano dichiarati a priori, la Pittura analitica italiana ha cercato e trovato alleanze con coevi movimenti europei – in Germania e in Francia – e con la cosiddetta Fundamental Painting statunitense, sino a costituire uno dei nuclei portanti di una manifestazione internazionale come Documenta VI, nel 1977. Sostanzialmente riconducibile, cronologicamente, agli anni Settanta, oggi trova un nuovo interesse nazionale e anche internazionale, maturato nel clima di riscoperta delle esperienze artistiche minoritarie rispetto al mainstream della storia dell’arte.

3. **Vinicio Bertì**
Centro Nervoso, 1952-53

4. **Gastone Biggi**
Continuo 85, 1963

5. **Bice Lazzari**
Senza titolo, 1930



5

POP ART

a cura di Lorenzo Canova

Torino
MEF Outside

via Filippo Juvarra 13
mercoledì-domenica 11-19

La Pop Art, nata a Londra nel 1956, si è sviluppata nel decennio successivo come un grande movimento di rinnovamento internazionale allargato al resto di Europa e agli Stati Uniti. Nel grande fermento della nuova visione Pop, le arti visive hanno ampliato i loro spazi di interesse, legandosi alla musica, alla moda, all'architettura e al design, trovando nuove e felici sollecitazioni nei consumi e nelle comunicazioni di massa, nei miti dello Star System, del cinema e dello sport, creando una nuova iconografia internazionale che ha attinto al cinema, al fumetto, alla pubblicità, alla televisione, ai rotocalchi. In Italia, la Pop Art ha trovato non a caso terreno fertile nel fervore del boom economico, negli anni gloriosi dell'industria e del design italiano, nella crescita esponenziale delle grandi città che diventano metropoli con un nuovo bagaglio di immagini e di segnali a cui attingere e con la crescita dei mass media, come radio, cinema e televisione, con cui già il Futurismo aveva dialogato dando dei contributi fondamentali e influenzando anche le neoavanguardie statunitensi.

La Pop italiana si sviluppa così su questa linea, dando un suo contributo speciale a questo complesso e felice contesto,

1. Valerio Adami
Privacy, 1966-67

2. Umberto Mariani
Uno sguardo fugace, 1969



internazionale, riscoprendo un basilare codice genetico nelle avanguardie italiane, in particolare nel Futurismo e nella Metafisica, due fondamentali punti di riferimento per l'utilizzo consapevole del rapporto coi mass media, per le indagini sui nuovi materiali extrapittorici, per il riferimento alla grande storia dell'arte come fonte di ispirazione e di citazione, ma anche per la visione straniante degli oggetti colorati, dei manichini e degli assemblaggi di oggetti quotidiani operata da de Chirico. La Pop italiana ha trovato così uno dei suoi centri naturali di irradiazione a Roma, città dei mass media, del cinema, della radio e della televisione, dove è esplosa quella che è stata felicemente definita Scuola di Piazza del Popolo che, a partire dall'opera di Mimmo Rotella, ha visto attivi molti protagonisti come Franco Angeli, Mario Schifano, Tano Festa, ma anche Sergio Lombardo, Renato Mambor, Cesare Tacchi, Mario Ceroli, Gino Marotta, Pino Pascali, Giosetta Fioroni, Claudio Cintoli, Luca Patella in un contesto che vede attive anche artiste come Titina Maselli, Laura Grisi, Marisa Busanel. In questo nuovo clima anche Milano assume un ruolo importante all'interno delle ricerche Pop italiane, grazie ad artisti come Valerio Adami, Emilio Tadini, Enrico Baj, Lucio Del Pezzo, in una costellazione di cui rientrano anche Concetto Pozzati, Gianni Bertini, Gianni Ruffi, Ugo Nespolo, Aldo Mondino, attivi in città come Firenze, Bologna o Torino, mostrando la qualità e la diffusione e vitalità delle ricerche Pop in un momento storico particolarmente felice per le ricerche visive nel nostro Paese.



OPTICAL

a cura di Marco Meneguzzo

Torino

Mastio della Cittadella

via Cernaia 1

mercoledì-domenica 11-19

Sotto il termine ampio di Optical Art si raccoglie tutta una vasta galassia di artisti e di gruppi che a cavallo del 1960 hanno fatto del panorama artistico italiano uno dei più avanzati al mondo. Dopo il decennio dominato dall'Informale, quasi per reazione a quell'indagine esistenziale e individualistica, si sono sviluppate delle ricerche che evidenziavano il lato razionale e quasi "fisiologico" del vedere.

I gruppi nati a Milano (Gruppo T e Gruppo MID) e a Padova (Gruppo Enne) sono i più rappresentativi di questa tendenza, che mirava a coniugare la prassi dell'artista con la psicologia della forma. Di fatto, la definizione di Optical Art per quanto riguarda l'Italia dovrebbe essere ricondotta a quelle di Arte Programmata o al massimo di Arte Cinetica, definizioni entrambe più precise, più profonde e ideologicamente determinate, rispetto al semplice "effetto ottico" che la definizione di "optical" (spesso abbreviata in Op Art) induce nel pubblico.

Era, a esempio, il momento in cui si cominciava a parlare di "programmazione" in senso informatico (e l'Italia, con la Olivetti, era all'avanguardia nella ricerca sui piccoli

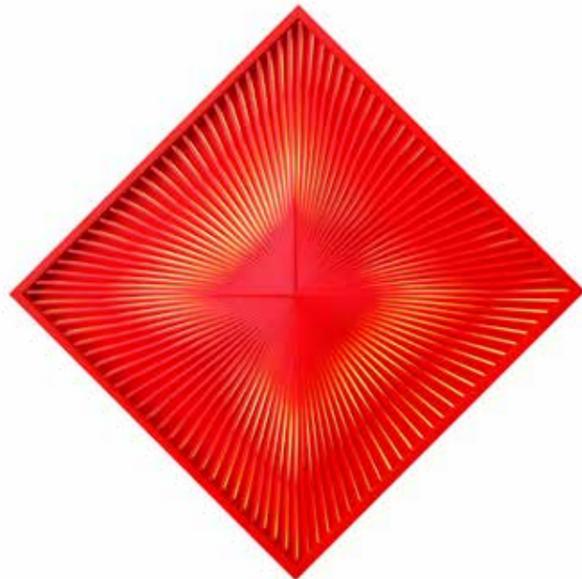
calcolatori elettronici...), e si parlava di "arte industriale", cioè della possibilità di coniugare una produzione in serie con l'estetica degli artisti, in una società che si pensava si sarebbe trasformata rapidamente: l'artista in questo scenario doveva allora dialogare con gli interlocutori più attivi della nuova società – l'industria, per esempio –, per proporre un nuovo modo di vedere la realtà, meno individuale e più oggettivo, senza tuttavia rinunciare all'invenzione linguistica tipica dell'arte. Ecco allora che le ricerche dei gruppi e degli artisti italiani genericamente denominati "optical" si sono indirizzate all'oggettività del vedere, alla misurabilità estetica, come allora teorizzava il filosofo Max Bense o il nostro Umberto Eco.

Solo alla fine del decennio, con l'addensarsi dei prodromi delle lotte sociali susseguenti al Sessantotto, questo ottimismo nei confronti di una nuova società veniva meno e, con esso, il successo della tendenza che pure aveva visto ripetute partecipazioni in massa alle Biennali veneziane e alle più importanti manifestazioni internazionali (per l'appunto, fu nel 1965, in occasione di una mostra al MoMA, che si conio il termine Op Art).

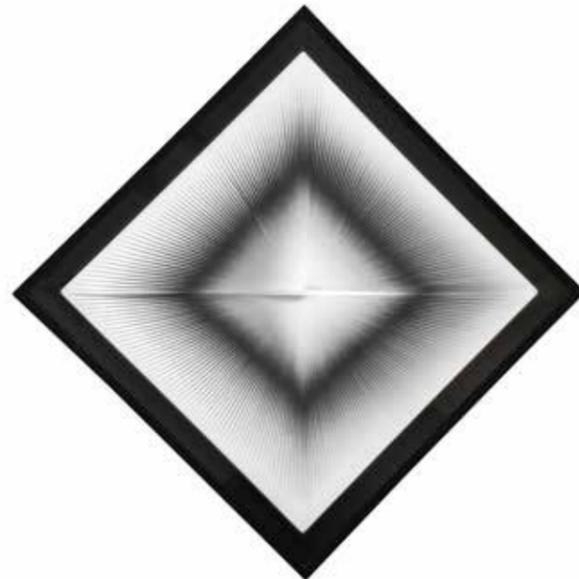
1. **Alberto Biasi**
Ottico-dinamico, 1960

2. **Toni Costa**
Optical dynamic structure, 1960

3. **Gruppo N**
*(esecuzione Biasi in collaborazione con Massironi, Costa e Landi),
Strutturazione dinamica, 1964*



1



2



3

MINIMALISMO

a cura di Marco Meneguzzo

Torino

Mastio della Cittadella

via Cernaia 1

mercoledì-domenica 11-19

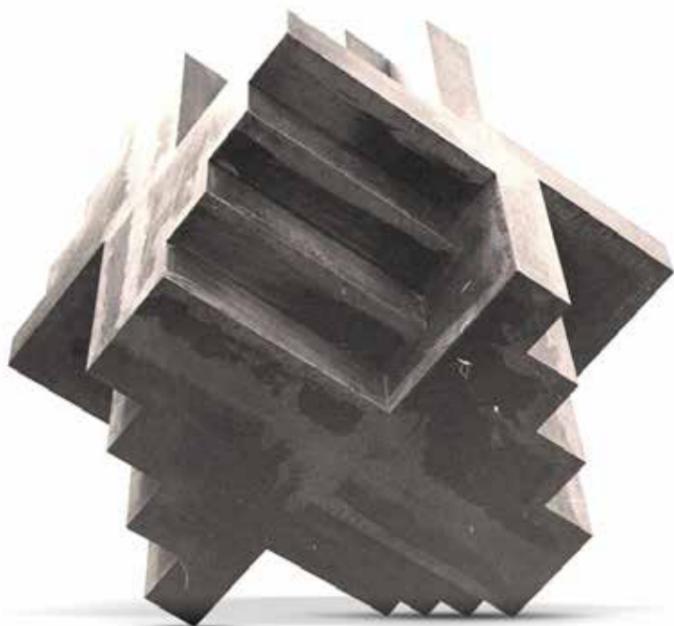
1. Nicola Carrino
Monolite, 1972

2. Turi Simeti
16 ovali blu, 1965

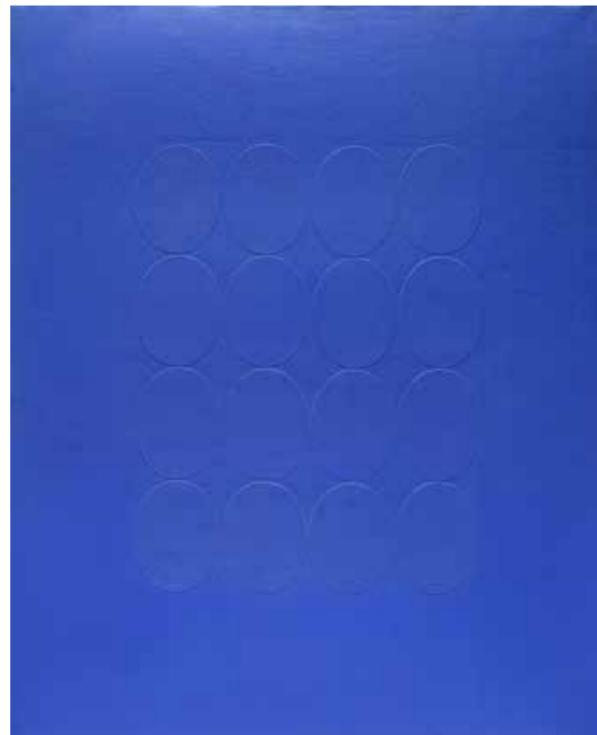
3. Paolo Scheggi
Intersuperficie curva del rosso, 1965

Per quanto riguarda la cultura artistica italiana, sotto la voce “minimalismo” si radunano esperienze artistiche anche molto diverse, che vanno dalle “strutture primarie” alla ricerca del “grado zero” dell’arte, dai prodromi dell’arte ambientale al monocromo estroflesso: al contrario della Minimal Art, qui la definizione di “minimalismo” non appare come un movimento o un gruppo, ma come una categoria ideale. È indubbio che le ricerche italiane in tal senso datino dalla fine degli anni Cinquanta, e trovino il loro miglior sviluppo tra i Sessanta e i Settanta, quando artisti – tutti di provenienza “astratta” – sono andati a fondo di certi elementi del linguaggio, sino a raggiungere la condizione “minima” perché possa esistere un’opera. Sia che si tratti di materiali “inespressivi”, come potrebbe essere il cemento, sia che si adotti la monocromia, sia che la superficie venga indagata in tutte le sue possibilità “al limite” – per esempio attraverso estroflessioni e centinature –, sia che il lavoro si apra all’ambiente pur mantenendo lo statuto immediato e visibile

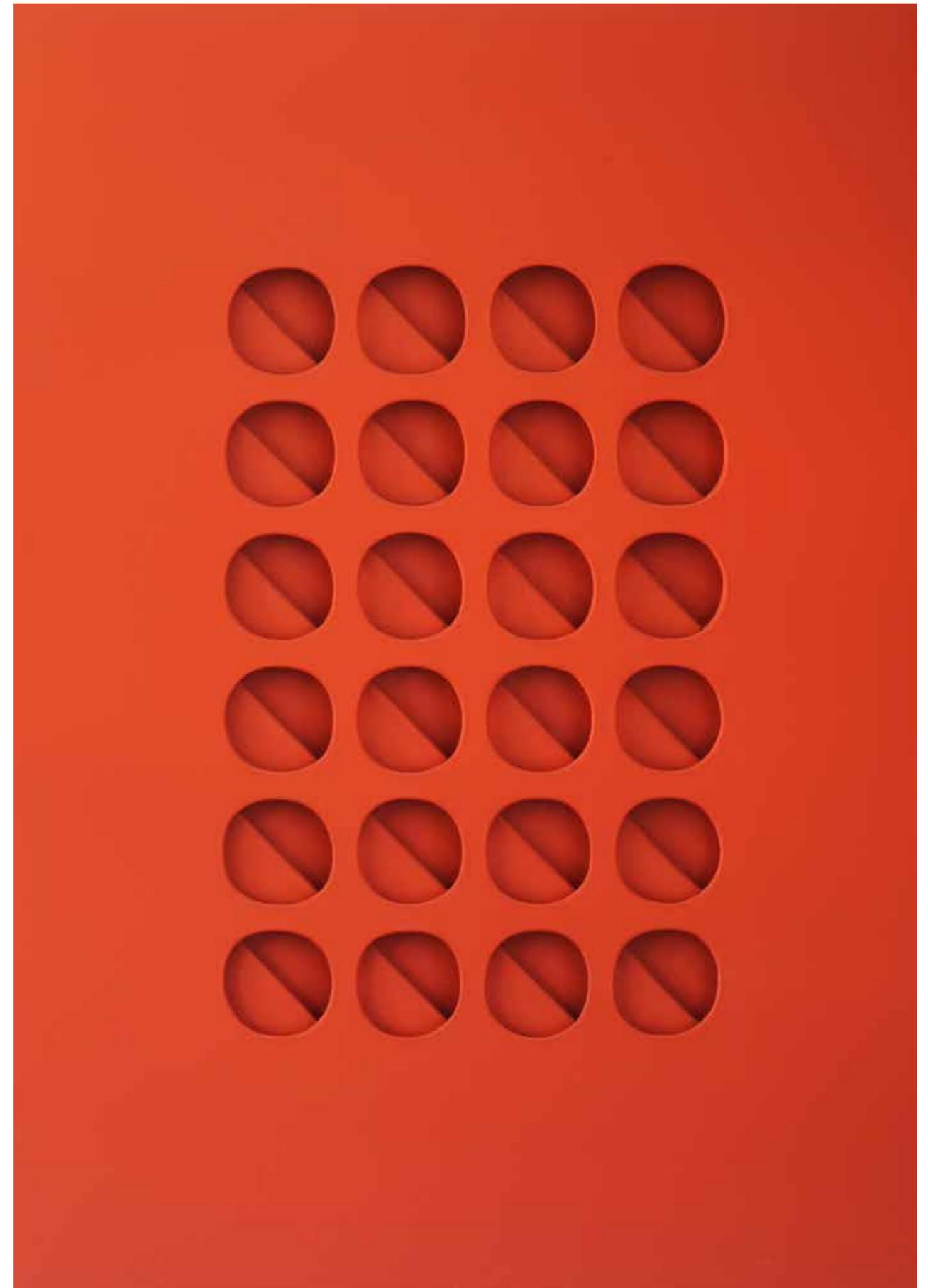
di opera, l’intento degli artisti è stato quello di sperimentare i confini fisici e ideali del linguaggio tradizionale della pittura e della scultura. Per fare questo, con modalità diverse, tutti si sono concentrati sull’origine, sull’elemento espressivo o formale oltre il quale non ci si potesse più spingere. Appare evidente che in questa categoria l’aspetto storico e cronologico risulta fondamentale: se infatti la sperimentazione sul linguaggio appartiene di fatto a tutti gli artisti, questa particolare ricerca risente molto del clima delle cosiddette “neoavanguardie” degli anni Sessanta, quando la consapevolezza del “fare arte” si traduceva in ardite sperimentazioni; di contro, si tratta di una categoria che pur tenendo conto dell’analicità delle azioni artistiche, o delle idee a loro sottese, non sfocia nel concettualismo o nell’arte ambientale, ma mantiene comunque uno stretto legame col concetto fisico e mentale di opera d’arte, aperta alla storia, ma comunque definita e conclusa in un proprio insopprimibile aspetto formale.



1



2



3

ARTE POVERA

a cura di Marco Meneguzzo

Torino

Mastio della Cittadella

via Cernaia 1

mercoledì-domenica 11-19

L'Arte Povera – movimento tutto italiano, nato a Torino, ma con significative presenze anche a Roma, a Milano e a Genova – si può considerare, agli inizi, come una reazione alla Pop Art. Sicuramente le tensioni sociali e il momento della contestazione studentesca e operaia, costituiscono lo sfondo su cui nasce il gruppo dell'Arte Povera (la definizione, coniata dal critico Germano Celant, teorico del gruppo, è del 1967). Per quanto riguarda le novità linguistico-formali, esse vanno però ricercate nella possibilità di non rappresentare più l'oggetto o la materia, ma di "presentarli" nella loro realtà materiale. Ecco allora che a un assunto ideologico – l'Arte Povera si definisce tale proprio in reazione all'opulenza dell'oggetto pop e della società che esso rappresenta – si uniscono argomenti formali precisi, fatti di elementi fisici primari, non ancora "contaminati" dalle sovrastrutture culturali e presentati quasi come elementi

bruti, semplici, legati a un'idea essenziale, povera ma sostanziale, del rapporto tra uomo e realtà: il carbone, il neon, l'acciaio, il piombo, il vetro, il ferro, lo specchio, ma anche gli alberi o addirittura gli animali diventano così il terreno d'azione degli artisti "poveristi", che nella diversità dei materiali e delle realizzazioni mostrano però di avere nel concetto di "energia" il loro terreno comune. A queste linee di poetica si è poi accompagnata un'accorta strategia espositiva, che ha saputo imporre l'Arte Povera sino a farne il secondo movimento italiano, dopo il Futurismo, ad affermarsi a livello planetario. Per tutti gli anni Settanta, grazie anche all'attivismo internazionale di Celant, l'Arte Povera ha dominato le scene internazionali, e a tutt'oggi – nonostante i cinquant'anni che ci separano dalla prima uscita pubblica – i suoi componenti sono considerati tra i protagonisti assoluti della contemporaneità.

1. Piero Gilardi
Frutta caduta 1, 1967

2. Jannis Kounellis
Senza titolo, 1992



1



1

ARTE CONCETTUALE

a cura di Marco Meneguzzo

Torino

Mastio della Cittadella

via Cernaia 1

mercoledì-domenica 11-19

L'Arte Concettuale (definizione comunque vaga, ma fortunata...) ha per oggetto il linguaggio e soprattutto il linguaggio della parola, più ancora che della visione. Si suole datare il suo inizio al 1967 con i *Paragraphs on Conceptual Art* scritti dall'americano Sol LeWitt, ma anche in Italia nello stesso anno già si possono ritrovare ricerche dello stesso tipo, soprattutto nei lavori di Giulio Paolini, di Emilio Isgrò, di Alighiero Boetti e di Vincenzo Agnetti. «Nell'arte concettuale – scrive tra l'altro l'artista americano – l'idea o concetto è l'aspetto più importante del lavoro. Quando un artista utilizza una forma concettuale di arte, vuol dire che tutte le programmazioni e decisioni sono stabilite in anticipo e che l'esecuzione è una faccenda meccanica. L'idea diventa una macchina che crea l'arte». Già da queste poche righe si capisce la potenziale portata del movimento, che è comunque la logica diramazione di un filone dell'arte del XX secolo, iniziato con Marcel Duchamp: dematerializzazione dell'opera, supremazia della fase progettuale su quella esecutiva e programmata razionalità sono le caratteristiche salienti dell'Arte

Concettuale, caratteristiche che conducono a realizzazioni dove l'aspetto logico e processuale dell'opera si sostituisce mano a mano a quello eminentemente visivo. In altre parole, il processo mentale che si mette in atto per arrivare a un risultato artistico diventa l'aspetto più importante del fare arte: l'idea è più importante della sua formalizzazione, il progetto più del prodotto.

Va ricordato comunque che l'aspetto visivo non scompare del tutto: l'Arte Concettuale non intende infatti abbandonare il linguaggio dell'arte per arrivare, per esempio, a quello della linguistica, ma vuole sperimentare il limite cui può giungere il concetto di "arte". In questo senso l'Arte Concettuale italiana può essere considerata "eretica" rispetto alle formalizzazioni linguistiche americane: là prevale la tautologia e la dimostrazione oggettiva, priva di ogni apporto individualistico, mentre qui l'analisi si spinge oltre – o, se si vuole, non intende arrivare a tanto... –, insistendo sugli aspetti poetici, ideologici e persino sentimentali che si nascondono dietro processi linguistici apparentemente asettici e neutrali.

1. Gianni Pettena
Applausi, 1968

2. Emilio Prini
Senza titolo (Autoritratto)



TRANSAVANGUARDIA

a cura di Luca Beatrice

Torino
Palazzo Barolo

via Corte d'Appello 20/C
mercoledì-domenica 11-19

Nel 1979 Giancarlo Politi, che dal 1967 pubblica la rivista «Flash Art», edita un piccolo saggio illustrato, copertina tricolore, dove Achille Bonito Oliva espone la sua teoria circa il ritorno della pittura dopo un decennio abbondantemente dominato dall'Arte Concettuale. Siamo in piena epoca postmoderna che, a partire dall'architettura, prevede un diverso rapporto con la storia, intesa come bagaglio di immagini e citazioni. Guardare al passato, al primitivismo, alle esperienze del Novecento, riscoprire manualità e valore artigianale, significa in qualche modo che il tempo dell'avanguardia è terminato.

Il prefisso "trans" sta a indicare la necessità di un attraversamento orizzontale tra alto e basso, serio e faceto, contemporaneità e tradizione. L'artista della Transavanguardia interpreta il cosiddetto "genius loci" e proprio tale carattere, così legato al Made in Italy, lo rende un fenomeno d'esportazione soprattutto

negli Stati Uniti. Negli anni Ottanta, infatti, l'arte sarà alla testa del grande interesse per la cultura e lo stile italiano, che toccherà design, architettura e moda, segno di un Paese finalmente uscito dall'incubo del terrorismo del decennio precedente. Insieme ai Neue Wilden, la Transavanguardia è il fenomeno più importante nell'ambito della pittura e, dopo il Futurismo e l'Arte Povera, è l'ultimo "gruppo" di artisti italiani capace di imporsi all'estero. Rispetto, peraltro, all'Arte Povera, la Transavanguardia è bloccata su appena cinque elementi che provengono dal centro e dal sud Italia e fa capo a Roma.

1. **Mimmo Paladino**
Senza titolo, 1982
2. **Nicola De Maria**
Sera, 1982-83



1



2

NUOVA FIGURAZIONE

a cura di Luca Beatrice

Torino

Palazzo Barolo

via Corte d'Appello 20/C

mercoledì-domenica 11-19

La Nuova Scuola Romana

Negli anni Ottanta Roma si impone come la "capitale" dell'arte italiana, riprendendo quel ruolo internazionale che ebbe nell'immediato Dopoguerra.

Una cronaca che prende vita nei quartieri, a partire da San Lorenzo e dall'ex Pastificio Cerere dove i giovani pittori hanno i loro studi e il loro "quartier generale", a cominciare dal ristorante Pommidoro dove era solito cenare, quasi ogni sera, Pier Paolo Pasolini. Coetanei o poco più giovani dei colleghi della Transavanguardia, sono meno iconici, meno figurativi, guardano all'astrazione e alla sperimentazione segnico-materica.

Non fanno riferimento a un unico curatore e non firmano un manifesto, riscontrando semmai l'interesse di tutto l'ambiente critico e accademico, da Calvesi a Menna.

Citazionisti e Anacronisti

Dall'altro lato del Tevere nasce e si sviluppa un'ulteriore corrente pittorica che prende nomi e appellativi diversi: Ipermanierista, Anacronista, Citazionista.

Dando per scontato l'approccio concettuale e non la semplice rivisitazione del passato, questi pittori peraltro molto dotati dal punto di vista tecnico, si "divertono" a elaborare assurde visioni atemporalì, creando un effetto di totale disorientamento. Chi guarda spesso non capisce dove si trova e cosa vede. Rispetto alla Transavanguardia e alla Nuova Scuola Romana, il successo degli Anacronisti resta confinato agli anni Ottanta, in parallelo allo sviluppo dell'architettura postmoderna che trovò, proprio a Roma, in Paolo Portoghesi il maggior teorico, e nella critica d'arte la figura di Italo Mussa, teorizzatore della Pittura Colta.

Geografie dell'immagine

Partendo da Roma, per tutti gli anni Ottanta, il ritorno alla pittura e in particolare all'immagine, si sviluppa nell'intera Penisola. Senza dimenticare peraltro la scultura, altra possibilità espressiva e di studio della materia che cresce in parallelo. Fioriscono, seppur con meno fortuna, altri gruppi, a esempio i Nuovi Nuovi e i Nuovi Futuristi teorizzati da Renato Barilli, entrambi in direzione di una figurazione più soft che guarda anche alla tecnologia e al design. La pittura, in ogni caso, si dimostra multiforme e plurale. Ogni città alimenta un proprio specifico territoriale che la rende differente, e riconoscibile, rispetto alle altre esperienze. Più leggera quella di Milano, di origine concettuale e di impianto ludico; non immune all'influenza dell'Arte Povera quella torinese, viscerale e barocca a Napoli, dove la galleria di Lucio Amelio funge da polo di attrazione per i grandi artisti internazionali e le giovani promesse. Nella seconda parte del decennio, peraltro, si assiste a un ulteriore evidente cambiamento. L'arte muove i primi passi verso la cultura globale. La proposta locale sembra così esaurire il proprio corso e subentra la nuova generazione dei nati negli anni Sessanta ad anticipare ciò che accadrà nel decennio successivo. La pittura non sarà più una "conditio sine qua non", i giovani guarderanno a nuove tecniche e nuovi linguaggi, in attesa del boom di internet che cambierà per sempre le nostre vite.

1. Aldo Spoldi
La biblioteca universale, 1980

2. Stefano Di Stasio
Lungo il cammino, 1984



INTERNATIONAL

a cura di Giorgio Verzotti

Torino
Palazzo Barolo

via Corte d'Appello 20/C
mercoledì-domenica 11-19

1. **Francesco Vezzoli**
Self portrait with Vera Lehndorff, 2001
2. **Eva Marisaldi**
Untitled, 1999
3. **Diego Perrone**
Pendio piovoso frusta la lingua, 2010

Gli anni Novanta segnano una svolta nella considerazione internazionale dell'arte italiana: la Transavanguardia nel decennio precedente aveva fatto da testa di ponte a un successo internazionale per la prima volta immediato, con la conseguenza di portare anche le generazioni precedenti, in primis gli artisti dell'Arte Povera, a un'attenzione inusitata anche sul piano delle quotazioni di mercato. Negli anni Novanta, anche grazie a questa nuova considerazione, il sistema dell'arte italiano inizia a organizzarsi per raggiungere standard da tempo validi in altri Paesi: nascono nuove gallerie molto dinamiche e soprattutto musei pubblici e fondazioni private che giungono col tempo a promuovere seriamente l'arte italiana fuori dal nostro Paese, con particolare attenzione ai giovani talenti.

Alcuni fra questi, fin dall'inizio del decennio, investono personalmente nella loro promozione scegliendo di vivere all'estero, alcuni iscrivendosi nelle locali accademie d'arte, fra Berlino, New York o Los Angeles, e lì iniziano o proseguono la loro carriera, creando direttamente contatti internazionali. È notoriamente il caso di Rudolf Stingel, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Monica Bonvicini, Luca Vitone, Luca Trevisani, il cui lavoro è stato apprezzato ai livelli che conosciamo. L'elemento di novità che emerge da quegli anni però è che, grazie al sistema italiano cui sopra accenniamo, molti altri artisti espongono fuori d'Italia, spesso lavorando stabilmente con gallerie internazionali, anche senza bisogno di queste forme di "emigrazione".



1



2



3

Biella

1 Palazzo Gromo Losa

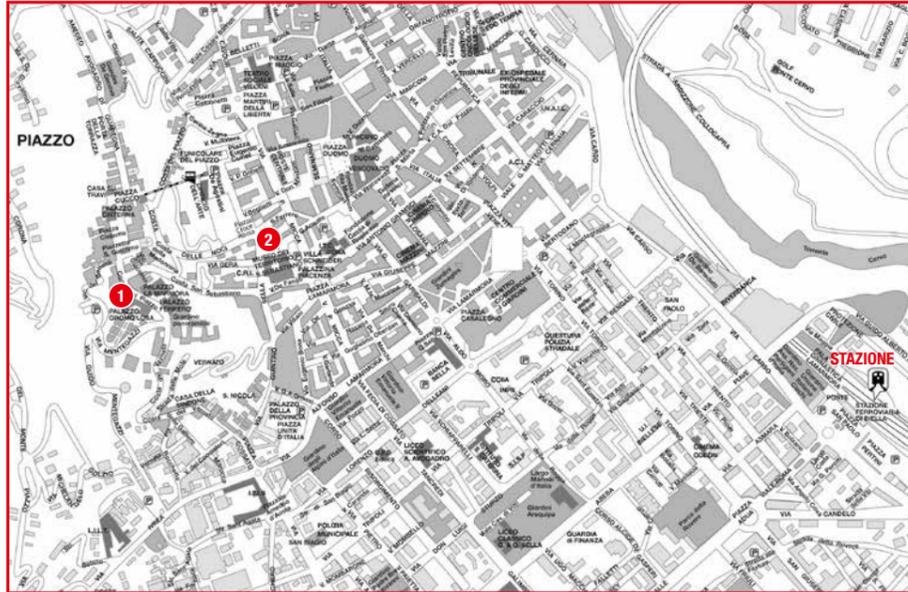
corso del Piazzo 22-24
mercoledì-giovedì-venerdì 14.30-19
sabato e domenica 11-19

FUTURISMO

2 Museo del Territorio

via Quintino Sella 54/b
mercoledì-giovedì-venerdì 14.30-19
sabato e domenica 11-19

SECONDO FUTURISMO



Vercelli

3 Arca

piazza San Marco 1
mercoledì-giovedì-venerdì 14.30-19
sabato e domenica 11-19

**METAFISICA
REALISMO MAGICO
NEO METAFISICA**

Torino

4 Museo Ettore Fico

via Francesco Cigna 114
mercoledì-domenica 11-19

**NOVECENTO
CORRENTE
INFORMALE
ASTRAZIONE**

5 MEF Outside

via Filippo Juvarra 13
mercoledì-domenica 11-19

POP ART

6 Mastio della Cittadella

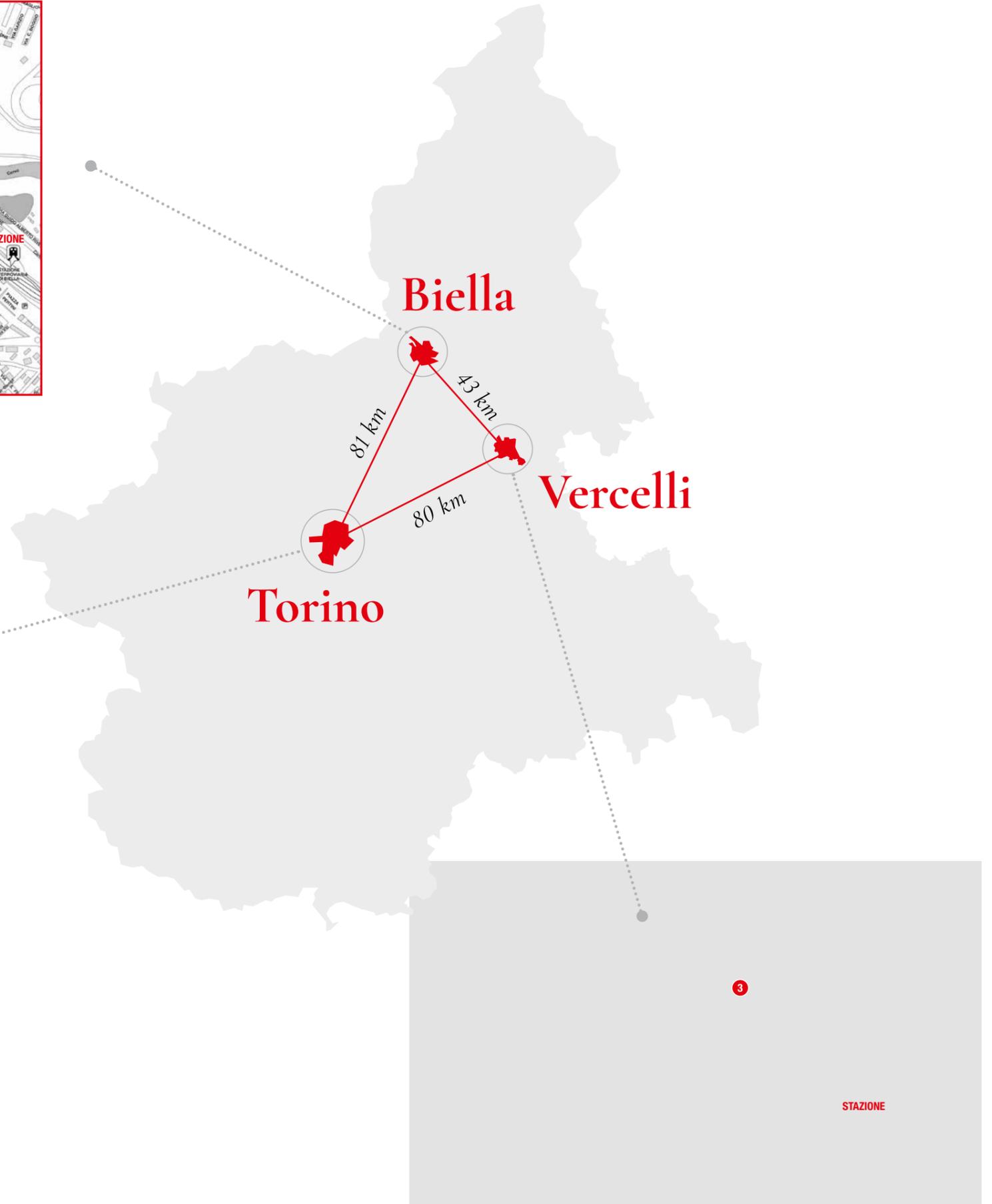
via Cernaia 1
mercoledì-domenica 11-19

**OPTICAL
MINIMALISMO
ARTE POVERA
PITTURA ANALITICA
CONCETTUALE**

7 Palazzo Barolo

via Corte d'Appello 20/C
mercoledì-domenica 11-19

**TRANSVANGUARDIA
NUOVA FIGURAZIONE
INTERNATIONAL**



3

STAZIONE

100% ITALIA

CENT'ANNI DI CAPOLAVORI

21 SETTEMBRE 2018

10 FEBBRAIO 2019