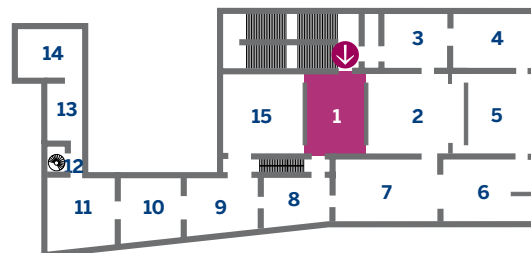


1. Colloqui.

Rodin, Medardo, Wildt



Potente apertura del percorso espositivo, con tre fondamentali punti di forza della collezione, oltre che della scultura europea del XIX secolo, messi a confronto in un dialogo ricco di implicazioni.

Auguste Rodin (Parigi 1840 – Meudon 1917), il maggior scultore francese del suo tempo, ha una formazione antiaccademica. Affascinato da Michelangelo, media il naturalismo della forma, la memoria della classicità, la dinamicità talvolta spasmodica delle pose e la complessità del simbolo con esiti di dirompente novità.

Medardo Rosso (Torino 1858 – Milano 1928) è invece il maggiore scultore italiano dell'epoca. Personalità complessa e ribelle, più noto a Parigi, ove risiede per anni, che in patria, sperimenta e precorre nuovi linguaggi espressivi. Partendo da una percezione visiva e psicologica immediata, pare scolpire direttamente la luce e lo spazio, nell'apparente dissolversi della materia e nell'abolizione dei vuoti.

Adolfo Wildt (Milano 1868 – 1931), solitario “autodidatta e senza regole”, parte però da una perizia tecnica virtuosistica, tutto pazienza, perizia, lentezza, cura. I suoi articolati e aggiornati riferimenti culturali, nel contesto di un profondo legame con la mitteleuropa, vedono convivere componenti espressioniste e simboliste, affinità alle istanze della Secessione e del Liberty.

Il monumento ai Borghesi evoca un episodio trecentesco in cui sei cittadini di Calais assediata avevano offerto la vita al nemico in cambio della salvezza della città. Commissionata dal comune, l'opera ha grande successo ma avrebbe dovuto, nelle intenzioni - non esaudite - di Rodin, ergersi sulle scalinate del municipio senza piedistallo, in modo da favorire una sorta di dialogo immediato tra gli antichi eroi borghesi e il mondo attuale.

La portinaia e il bimbo alle cucine (o all'asilo del boccone di pane) appartengono a una fase ancora profondamente verista di Medardo, in cui al gioco della luce è conferito un ruolo emozionale, mentre la donna con la veletta è l'impressione di un istante, di un fugace incontro per strada.

1. Colloqui.

Rodin, Medardo, Wildt

Larass è il bozzetto per il ritratto dell'architetto ideatore dei giardini della tenuta di Franz Rose, mecenate tedesco di Wildt.

Concepito come una maschera, dominava uno dei viali del parco, disseminato di opere d'arte e distrutto nei bombardamenti della seconda guerra mondiale.

Intorno a Rodin ruotano le suggestioni proposte dall'accostamento delle sculture in sala. Le cronache raccontano di stima e rispetto tra lui e Medardo, con reciproco scambio di opere, e di rottura dell'idillio nel 1898 quando la critica rileva possibili influenze dell'italiano nell'innovativo stile del monumento a Balzac di Rodin.

Dal canto suo, Wildt pare accogliere la lezione di Rodin nella sperimentazione delle infinite possibilità espressive offerte da ogni parte del corpo umano.

Quanto ai rapporti tra Medardo e Wildt (entrambi coinvolti da Margherita Sarfatti nella prima mostra del Novecento Italiano del 1926), essi sono umanamente e artisticamente assai diversi.

Medardo disfa l'oggetto nella luce e costruisce un tutto pieno, nella dimensione veloce e transitoria del gesto sulla cera; Wildt scava, buca, crea vuoti che diventano essi stessi espressione e volume, mentre il marmo si piega a una finitura talvolta esasperata fino a stravolgerne le caratteristiche.

Cosa può accomunare scelte così diverse? L'intento cosciente, perseguito da entrambi, di voler valicare, ciascuno a suo modo, i limiti della scultura.

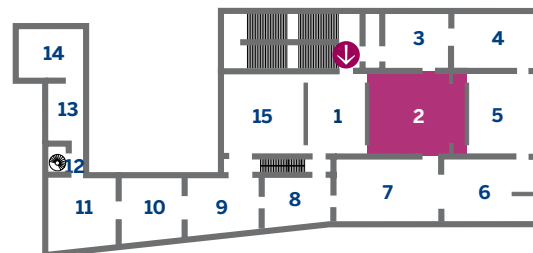
Sulla sovrapporta:

Gerolamo Bruscaferro (1677-1745), *Virtù e Costanza*, 1702 circa, affresco in cornice di stucco

**Il percorso prosegue in sala 2,
sulla sinistra rispetto al portone di accesso al museo**

Si prega di restituire questa scheda. Grazie

2. Dalla pittura di macchia al luminismo scientifico



L'Esposizione Universale del 1855 presenta a Parigi le nuove tendenze francesi, dal realismo antiaccademico alle recenti istanze sul paesaggio della scuola di Barbizon.

Vari artisti italiani la visitano con interesse: anche in Italia, del resto, l'arte sta intraprendendo la via del "vero", l'Accademia va perdendo il ruolo-guida e la pittura all'aria aperta - elaborata da dati reali e risolta in modo innovativo - accomuna pittori di provenienza diversa, che hanno occasione di incontrarsi anche sui campi di battaglia risorgimentali, condividendo ideali patriottici (e morendo in molti).

In questo contesto, tra il 1850 e il 1860, si sviluppa a Firenze il movimento dei macchiaioli, con l'intento di rappresentare la realtà nel modo in cui l'occhio umano la percepisce, ossia attraverso luce e macchie di colore. Da qua la ricerca di nuovi valori pittorici, fondati proprio sul rapporto tra i colori e su volumi espressi in sintetici contrasti di luce e ombre.

È un movimento innovativo, che cronologicamente precede, anche se non precorre - per evidenti differenze di ricerca, di portata e di esiti- l'impressionismo (che nasce "ufficialmente" a Parigi nel 1874).

I toscani Telemaco Signorini e Giovanni Fattori sono esponenti di spicco del movimento macchiaiolo, cui si riferisce, per molti aspetti, anche il veneziano Guglielmo Ciardi. Delle due opere di Signorini qui esposte, l'interno del manicomio fiorentino, asciutto e rigoroso, supera le istanze macchiaiole e rappresenta uno dei massimi raggiungimenti della pittura italiana della realtà. La tela di Fattori è quasi un'istantanea fotografica su un tema militare trattato con scabro verismo, privo di retorica ma ricco di partecipazione emotiva.

L'interesse "scientifico" per gli effetti ottici delle combinazioni del colore continua e si accentua anche oltre l'esperienza della pittura di macchia, mentre in Italia - dal 1861 stato unitario - man mano emergono le non risolte criticità sociali e il centro della ricerca artistica viene a coincidere con quello produttivo del paese, Milano.

2. Dalla pittura di macchia al luminismo scientifico

Qui, nel 1891, alla prima mostra Triennale spicca un gruppo di dipinti dai colori puri, stesi a filamenti, "divisi" (da cui la definizione critica di "divisionismo").

L'idea divisionista è vicina a quella del coevo *Pointillisme* francese, ma le opere italiane dimostrano da un lato, accanto all'interesse per il paesaggio (come ad esempio nelle opere qui esposte di Grubicy), una precisa attenzione a temi sociali (come nell'intenso *Natale* di Morbelli), dall'altro una volontà di recupero di temi onirici (come nel Nomellini qui in mostra) o filosofici, che apre la strada al Simbolismo.

Anche quella di Medardo Rosso è una ricerca rigorosa e rivoluzionaria sul rapporto tra luce, materia e spazio circostante, che raggiunge l'estrema sintesi in *Madame X*, pezzo unico, amatissimo dall'artista e da lui stesso donato, assieme ad altre sculture, al museo.

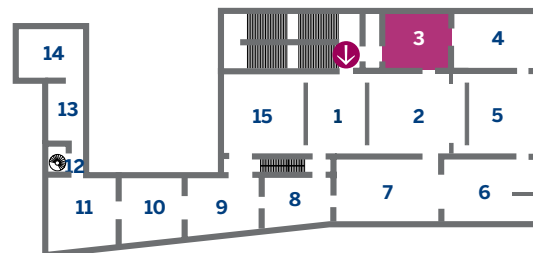
All'astrazione sorprendente e anticipatrice di quest'opera molti artisti successivi guarderanno come riferimento ineludibile.

Sulle sovrapporte:

Gerolamo Bruscaferro (1677-1745), *Gloria ed Eternità* (porta ovest); *Divinazione e Concordia militare* (porta est), 1702 circa, affreschi in cornice di stucco

**Il percorso continua in sala 3:
voltando le spalle alla sala 1, si gira a sinistra**

3. Dal verismo alla Belle époque



A cavallo tra XIX e XX secolo, i maggiori Paesi europei e gli Stati Uniti assistono a un vertiginoso sviluppo industriale, a continui e fondamentali progressi tecnologici, a rivoluzioni urbanistiche, a grandi mire espansionistiche e coloniali.

La borghesia, artefice e protagonista di questo nuovo mondo, esprime anche una domanda di auto-rappresentazione, che favorisce il fiorire di nuovi generi pittorici.

Le molte esposizioni universali consentono scambi di esperienze a livello internazionale mentre si sviluppa -in questo contesto- un nuovo e decisivo ruolo dei mercanti d'arte - da Paul Durand Rouel a Goupil, con le sue filiali in molte capitali europee e a New York – nel mediare e assecondare il gusto dei committenti e nel determinare e diffondere il successo degli artisti.

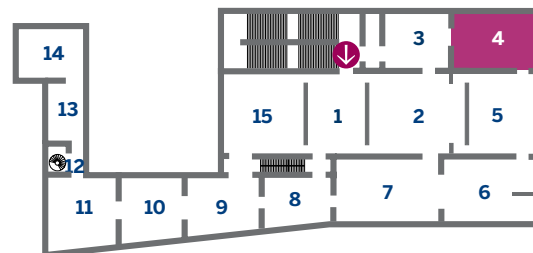
Tra questi, gli “italiani a Parigi” Giuseppe de Nittis e Federico Zandomenighi – di cui sono qui esposte opere centrate su raffinate figure femminili - trovano nella capitale francese fama e fortuna, interpretandone con maestria l'ambiente mondano.

Notevolissimi anche il dipinto dello spagnolo Zuolaga, rivelazione della Biennale 1903, di grande espressività ed eleganza e il gruppo di famiglia che un Giacomo Favretto appena ventiquattrenne riprende con attenta abilità descrittiva, giochi di sguardi e di luce.

D'altro lato, permane in questo periodo l'attenzione e l'apprezzamento per temi di carattere sociale, con scene di vita operaia o contadina filtrate attraverso una lezione impressionista recepita e rielaborata in vario modo.

È ad esempio tutta mediterranea la luce nella splendida tela dello spagnolo Sorolla, esposta alla Biennale del 1905, ove giunge preceduta da fama e ripetuti successi internazionali, e che viene in quest'occasione acquistata, con un notevole investimento, dalla città di Venezia, insieme alla *Contadina* dell'olandese Toorop, mentre pacata e lieve è la rappresentazione rurale delle merlettaie di Liebermann.

4. Tra simbolismi e secessioni



La fede positivista nel progresso industriale e tecnologico non è un dogma assoluto. Anzi, nell'Europa di fine Ottocento intellettuali, pittori e letterati di estrazione diversa sono accomunati dal distacco da questi valori e dall'esigenza di andare "oltre" il dato razionale-scientifico della percezione visiva, prestando piuttosto attenzione ai contenuti spirituali, al mondo delle idee, all'insondabilità degli abissi della mente, ai diversi possibili intrecci delle sensazioni e della loro rappresentazione attraverso evocazioni e sintesi simboliche.

Quest'estetica simbolista trova radici nella poetica di Baudelaire (i suoi *Fleurs du Mal* del 1857 saranno fonte d'ispirazione per molti pittori della successiva generazione) e sostegno teorico nella speculazione filosofica di Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, oltre che di letterati come Mallarmé. Si diffonde in tutta Europa con declinazioni molto diverse, in cui elementi comuni sono il rifiuto di temi legati all'attualità - preferendo riferimenti alla poesia, al mito, all'indagine psicologica - e la tendenza a favorire una sorta di integrazione tra le arti, prendendo come esempio l'*opera totale* di Wagner.

E proprio l'idea di "opera d'arte globale", in cui confluiscono istanze simboliste, pittura, scultura, architettura e decorazione, è il principio ispiratore anche dell'attività di artisti della mitteleuropa che, nell'ultimo decennio del XIX secolo, insofferenti alle autorità accademiche e all'organizzazione ufficiale del sistema artistico, se ne distaccano organizzandosi in movimenti alternativi, le "secessioni".

La prima (1892) è quella di Monaco, diretta da Franz von Stuck; seguono nel 1897 la più celebre, quella di Vienna, presieduta da Gustav Klimt e l'anno successivo quella di Berlino, che annovera tra gli artisti presenti Max Klinger ed Edvard Munch.

Di tutti questi protagonisti sono qui esposte opere importanti, molte delle quali acquisite dalla città di Venezia a varie edizioni della Biennale, tra il 1899 e il 1912.

L'enigmaticità a volte impenetrabile della figura femminile, uno dei temi tipici della poetica simbolista, è rappresentata in due lavori di Fernand Khnopff - eccentrico personaggio di questa galassia artistica - belga come Georges Minne, esponente tra

4. Tra simbolismi e secessioni

i maggiori del simbolismo in scultura, che qui presenta una delle sue magrissime, drammatiche figure di efebo adolescente.

Tre le opere italiane: in quella di De Maria il paesaggio si fa metafora dello stato d'animo dell'artista e nelle immagini mitologiche di Tito e Previati temi simbolisti si combinano a intenti decorativi.

Toni cupi, atmosfere dense e allusive caratterizzano la *Medusa* di Von Stuck, mentre la linea continua e sinuosa della *Bagnante* di Klinger anticipa una delle caratteristiche dominanti dell'Art Nouveau.

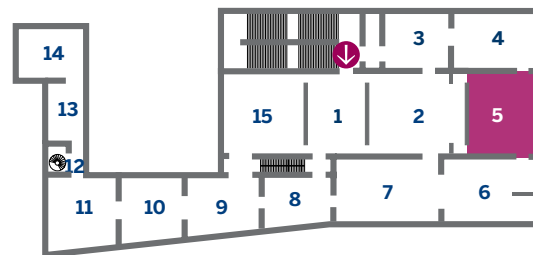
La celeberrima *Giuditta II* di Klimt precorre temi espressionisti nei forti cromatismi, nella spasmodica tensione delle mani, nell'inquietante sensualità. Evidente l'impronta secessionista anche nel gruppo scultoreo in marmo e oro di Wildt. Munch è presente con tre opere grafiche (esposte assieme a una ceramolle del "diabolico" Felicien Rops) da cui emergono tratti tipici della sua drammatica, disperata, "moderna" consapevolezza della precarietà della condizione umana

A soffitto:

Nicolò Bambini (1651-1739), *La Gloria di Casa Pesaro* (al centro); *La Prudenza* e *La Fortezza* (ai lati, nei mezzi ovali), 1682, oli su tela inseriti in apparato ligneo scolpito

5. L'uomo che pensa.

Auguste Rodin e Adolfo Wildt



Il pensatore/poeta di Rodin, gli uomini silenti o i parlatori senza volto di Wildt, la spiritualità essenziale del rabbino di Chagall: sguardi d'artista sull'identità più profonda dell'essere umano, nel suo perenne interrogarsi su materia e spirito, vita e morte.

Di Rodin è qui esposta l'opera forse più nota, nella versione in gesso presentata alla Biennale del 1907.

La prima idea del *Pensatore* risale al 1880, quando l'artista riceve l'incarico di eseguire una porta monumentale per il Musée des Arts décoratifs (che poi non si realizzerà). Ispirata alla Divina Commedia, questa *Porta dell'Inferno*, popolata da ben 186 diverse figure, doveva assurgere a rappresentazione simbolica delle passioni umane. Sulla sommità, il Pensatore, altro circa 70 cm, era Dante.

L'opera, ingrandita ed esposta come scultura singola a Londra e a Parigi nel 1904, diventa un pensatore moderno, uomo nudo che riflette sul suo destino: riscuote tale successo da dar vita a una sottoscrizione per la realizzazione della versione in bronzo (ora al Museo Rodin a Parigi).

Di Adolfo Wildt è esposta una selezione dell'importante nucleo di 43 opere donato al museo dagli eredi Wildt-Scheiwiller nel 1990, da cui emergono l'inesausta ricerca formale e il fitto intreccio di diversi riferimenti culturali.

Stretto è il connubio tra classicismo e simbolismo nel nudo astratto dell'*Uomo che tace* e nel corpo fidiaco appoggiato a uno scudo cristiano del *Crociato*, mentre singolare è la vicenda dei *Parlatori*, originariamente due personaggi che si danno le spalle e si parlano col capo rivolto all'indietro, che Wildt in seguito modifica, mantenendo una sola figura alla quale taglia testa, piede, braccio, accentuando la tensione della forma.

Da un altro grande torso marmoreo senza braccia, con le gambe tagliate al ginocchio e una spada al fianco è tratta la versione in bronzo della testa del *Vir temporis acti*, figura tormentata di guerriero, di estenuata drammaticità.

Intensamente espressivo il ritratto di Franz Rose, ricco proprietario terriero prussiano, amico e grande mecenate di Wildt.

5. L'uomo che pensa.

Auguste Rodin e Adolfo Wildt

Eseguito dopo la sua morte, il marmo reca sul retro l'iscrizione "ubi es nescio sed sentio" (non so dove sei ma ti sento, ti penso).

Diversa la cifra stilistica dell'altro bronzo, *Anima dei Padri*, mistica e visionaria immagine alleggerita dal nastro su cui poggia e da cui originariamente pendevano due fili dorati, che scendevano fino a terra come rivoli d'acqua.

Guarda infine a Klimt, Minne, Munch il volto sfinito di *Rosario* del 1915, da cui promana un senso di morte forse ispirato dall'entrata in guerra dell'Italia.

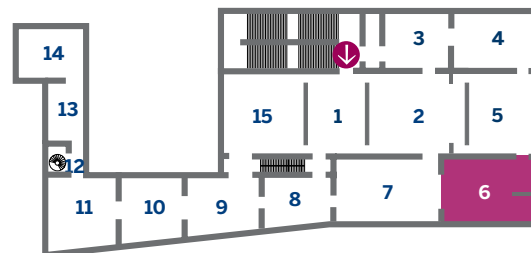
L'unica opera pittorica della sala è il celebre Rabbino realizzato dal ventottenne Chagall nel 1914, al ritorno in Russia dopo quattro fruttuosi anni a Parigi: qui il tema tradizionale del ritratto si combina con soluzioni aggiornate e rivoluzionarie nella semplificazione geometrica delle linee, nei bianchi e nei neri accentuati e contrastati, in cui i diversi toni di luce definiscono l'asciutto volto dell'uomo in preghiera.

Sulle sovraporte:

Gerolamo Brusaferrò (1677-1745), Vittoria e Tragedia (porta ovest);

Pietà e Temperanza (porta est), 1702 circa, affreschi in cornice di stucco

6. Venezia: interpreti della Secessione italiana



La Biennale nasce nel 1895 per iniziativa del Comune di Venezia. Inaugurata dal re, riscuote da subito un notevole successo e predilige, nella selezione delle opere da esporre, scelte celebrative di nomi e tendenze affermati.

Ca' Pesaro nasce invece come spazio da dedicare ai giovani "ai quali è spesso interdetto l'ingresso alle grandi mostre": a questo fine la duchessa Felicita Bevilacqua La Masa lascia il palazzo in eredità al Comune nel 1899.

Dal 1902 il palazzo diventa sede della nuova collezione d'arte contemporanea che la città sta man mano acquisendo, ma è solo dal 1907, quando il ventitreenne Nino Barbantini ne assume la guida, che Ca' Pesaro inizia a svolgere pienamente la funzione di sostegno ai giovani prevista dalla donatrice.

Le mostre "Bevilacqua La Masa a Ca' Pesaro" promosse anch'esse, come la Biennale, dal Comune, avrebbero dovuto limitarsi a essere una sorta di "campo sperimentale giovanile" a latere della manifestazione maggiore, ma ben presto prendono tale forza e identità da assurgere a un ruolo alternativo e antagonista. Dal 1908 al 1914 esse diventano un riferimento importante nel dibattito artistico nazionale non senza aspre polemiche, spente poi dai cannoni della prima guerra mondiale.

Le mostre riprendono nel '19, ma nel 1920 il gruppo si spacca, esponendo fuori dal palazzo e di fatto ponendo fine alla fase più importante di questa esperienza.

Gli "artisti di Ca' Pesaro" – di cui questa sala presenta una significativa selezione – sono molto diversi tra loro; li accomuna l'interesse per la sperimentazione e la riflessione sulle più aggiornate ricerche a livello internazionale.

Umberto Boccioni è qui perché è a Ca' Pesaro che tiene la sua prima mostra personale nell'estate del 1910 - subito dopo il clamoroso lancio di volantini futuristi dalla Torre dell'Orologio contro "Venezia passatista" - presentando 42 opere (tra cui il *Ritratto della sorella che legge* esposto in sala) che ne documentano la ricerca dei cinque anni precedenti, in particolare la lezione divisionista appresa a Roma da

6. Venezia: interpreti
della Secessione italiana

Giacomo Balla , di cui è qui proposto un ritratto del 1901. Entrambi poi nel volgere di pochissimo tempo saranno protagonisti della concretizzazione pittorica del programma futurista.

Ma le figure trainanti del gruppo di Ca' Pesaro sono Gino Rossi e Arturo Martini. Del primo, irrequieto, colto, attentissimo alla lezione di Gauguin e di Cézanne, sono esposti un ritratto "breton" del 1909 e una essenziale figura femminile di poco successiva; il secondo, che condivide con Rossi le esperienze parigine (espone nel '12 al *Salon d'Automne* assieme a Modigliani), è sensibile anche agli stimoli della Secessione viennese, come dimostrano le straordinarie sculture qui esposte, in cui convivono stilemi espressionisti e simbolisti.

Felice Casorati è un artista che entra nel gruppo di Ca' Pesaro, di cui sarà una figura chiave, dopo aver partecipato, appena ventiquattrenne, alla Biennale. Nel celebre dipinto qui presentato, acquisito appunto alla Biennale, echeggiano suggestioni secessioniste e mitteleuropee.

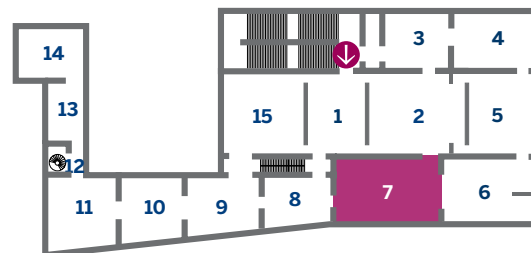
Diversa è la dimensione, intima e riservata, del nudo di Cadorin, che inizia a esporre a Ca' Pesaro a sedici anni e mantiene una sua originale cifra poetica, staccata da tutti gli altri.

I giovani ribelli di Ca' Pesaro trovano a Burano la loro Pont-Aven, rifugio, cenacolo e luogo d'ispirazione: sono esposte in sala due delle molte opere direttamente ispirate alle suggestioni lagunari, una di Umberto Moggioni, che esprime istanze simboliste attraverso un nitido naturalismo e una di Pio Semeghini, ove le superfici diafane della casa incantata restituiscono un clima quasi metafisico.

A soffitto: Giambattista Pittoni (1687 - 1767), Giove protettore della Giustizia, della Pace e delle Scienze, 1730 circa, olio su tela al centro di una complessa decorazione a legni intagliati

7. Arcaismi.

Anni Venti e Trenta



Il primo novecento vede la nascita e la diffusione di diversi movimenti artistici d'avanguardia, accomunati dalla radicalità delle ricerche e dalla primaria importanza data al superamento delle norme che avevano guidato per secoli l'attività degli artisti.

Dai fauve ai cubisti, dai futuristi all'astrattismo- solo per citare alcune delle galassie artistiche che si formano e si sviluppano in questo periodo- abbondano nei primi quindici anni del secolo manifesti, dichiarazioni d'intenti, riviste, programmi di totale rifondazione dell'arte ed esiti di effettiva, straordinaria novità.

Inevitabilmente la tragedia della prima guerra mondiale provoca cesure, conclusioni o modifiche di percorsi, ulteriori azioni e reazioni.

Ecco che allora, negli anni Venti, si assiste tra l'altro alla nascita in Europa di gruppi e movimenti di "ritorno all'ordine" che intendono mettere in discussione metodi e risultati delle avanguardie, recuperando anche una rilettura della grande tradizione figurativa del passato, con particolare riferimento all'esperienza prerinascimentale. Emblematica, ad esempio, la posizione di Picasso che in questo periodo, dopo un viaggio a Roma nel '17, affianca alle opere cubiste celebri composizioni figurative dai corpi scultorei e classicheggianti.

In Italia, ove dal 1922 si instaura il regime fascista, che durerà per un ventennio, questa tendenza trova espressione in *Novecento*, movimento animato da Margherita Sarfatti, fine critica d'arte che tenta fin che può di approfittare delle sue buone relazioni con Mussolini per far decollare un progetto artistico che ha come obiettivo principale più la qualità che l'ideologia, e in diverse riviste tra cui *Valori plastici*, pubblicata tra il 1918 e il 1922, cui collabora, tra gli altri, Carlo Carrà.

Già esponente di punta del futurismo, se ne distacca dal 1915, prima avvicinandosi al primitivismo di Giotto e Paolo Uccello, e poi (dopo un fatidico incontro nel '17 con De Chirico in un ospedale militare a Ferrara dove entrambi sono ricoverati) partecipando alla fase più intensa della pittura metafisica.

Di Carrà sono qui esposte opere degli anni '30 che sintetizzano i due momenti

7. Arcaismi.Anni Venti e Trenta

fondamentali della sua ricerca dopo il '15, oltre a un'opera degli anni cinquanta accostata, per evidenti affinità, alla *Figura con scodella* di Sironi.

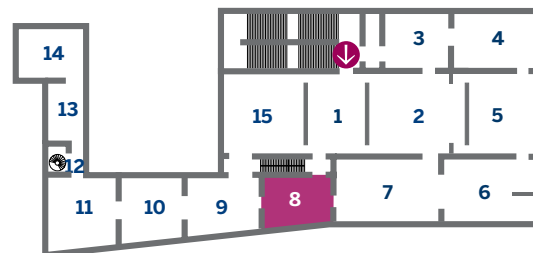
Anche quest'ultimo -artista tra i prediletti della Sarfatti - era stato un futurista, prima di approdare a nuove visioni che combinano in modo originale metafisica, primitivismo e una desolata visione della società contemporanea.

Ma la sala offre anche la possibilità di confrontare immediatamente il "cambio di passo" di due artisti di spicco della scena italiana del periodo, Arturo Martini e Felice Casorati, che abbiamo già veduto tra i protagonisti del movimento di Ca' Pesaro. Nelle opere di Martini gli intenti espressionistici e quasi caricaturali delle sculture anteguerra lasciano ora il posto a una ieratica meditazione e a forme solide, chiuse, essenziali. Nelle ragazze di Casorati, così diverse dalle signorine di quattordici anni prima, emerge una dimensione sospesa, accentuata dalle forme pure, dalle ombre lunghe, dall'apparente immobilità.

Altro esponente di *Novecento* è Massimo Campigli, che, dopo una visita al museo di Villa Giulia a Roma nel 1928, manterrà come costante nella propria ispirazione l'esplicito richiamo alle figure etrusche.

A questa serie di presenze italiane la sala accosta infine un carboncino, acquisito alla Biennale del 1924, del belga Constant Permeke, originale personalità del panorama europeo tra le due guerre che, incurante delle sperimentazioni delle avanguardie, si ispira ai grandi maestri fiamminghi, rappresentando con intensa partecipazione la vita quotidiana di pescatori e contadini poveri.

8. Risonanze metafisiche



La pittura metafisica esprime la soggettività della visione, offrendo dati solo apparentemente reali a diverse possibili interpretazioni e percezioni: evoca l'inconscio e il sogno, anticipa il surreale.

La storia della pittura metafisica si svolge in due fasi: la prima, tra il 1911 e il 1914 dominata da Giorgio de Chirico, la seconda tra il 1915 e il 1920, caratterizzata dall'incontro tra De Chirico e il fratello Andrea (Alberto Savinio) con Carlo Carrà, a cui si aggregano Giorgio Morandi e Mario Sironi, oltre a Filippo de Pisis. Non sarà mai un vero movimento bensì una sorta di collaborazione stretta ma temporanea, lungo il dipanarsi della storia artistica di queste diverse personalità.

La sala testimonia appunto esiti diversi e particolari dei loro percorsi, con opere di anni successivi a quelli del sodalizio vero e proprio, nelle quali restano forti ed evidenti "risonanze metafisiche".

Di Giorgio de Chirico sono esposte due versioni del celebre tema dei *Bagni misteriosi*, che prende corpo a metà degli anni trenta e trova origine da un lato nel ricordo di una spiaggia frequentata da bambino vicino alla città natale di Volos, in Grecia, dall'altro in un'associazione di idee tra i pavimenti tirati a lucido e l'acqua.

È un ritorno a situazioni metafisiche, che l'artista riprende dopo essersi dedicato, a fine anni venti, ad altri generi. Trova qui spazio anche il bel ritratto commissionato all'artista dal professor Lionello De Lisi (1885-1957), fine collezionista e celebre neurologo che volle legare a Ca' Pesaro un nucleo importantissimo di opere, ora esposte in diverse sezioni del museo

Provenienti dal lascito De Lisi sono, in questa sala, il paesaggio urbano di Sironi del 1950, dagli evidenti richiami metafisici declinati nei colori freddi e plumbei prediletti dall'artista e la natura morta di Morandi del '48.

Qui rigore formale e atmosfera di silenziosa contemplazione infondono solennità agli oggetti semplici e dimessi, mentre la riproposizione del tema in varianti

8. Risonanze metafisiche

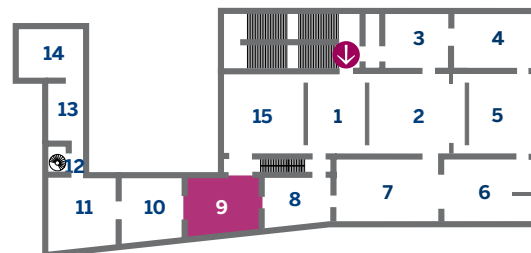
pressoché infinite, come dimostra la vicina opera del '46 (recente acquisizione del museo in deposito a lungo termine), conferisce alla poetica morandiana una sorta di sospensione della dimensione del tempo.

In un angolo è esposta una litografia di fine Ottocento di Odilon Redon, noto come padre dei simbolisti, ma anche anticipatore di alcuni dei temi prediletti dagli altri artisti qui presenti, come ad esempio l'intreccio tra miti classici e situazioni contemporanee, la rappresentazione della realtà filtrata attraverso memoria e immaginazione, la predilezione per il sogno e la fantasia.

A soffitto:

Gerolamo Brusaferrò (1677 - 1745), Giove e Giunone, olio su tela

9. Estenuazione del colore



Comune a tutte le opere qui esposte è il fondamentale e persistente ruolo di un'infinita, inesausta ricerca sul colore.

Pierre Bonnard da giovanissimo entra nel gruppo dei *Nabis* che, attivi negli anni Novanta dell'Ottocento, intendevano superare il naturalismo impressionista e creare un linguaggio basato sul colore e la sintesi formale; Emile Nolde frequenta all'inizio del Novecento il movimento *Die Brücke* (il Ponte) che, oltre a battersi per il coordinamento delle avanguardie nel comune intento di rinnovare l'arte, dedica in pittura la massima attenzione al ruolo del colore, in una radicale accentuazione espressionista e nasce nello stesso anno (1905) del gruppo dei *Fauves* («belve»), animato da Matisse, cui aderiscono, tra gli altri, Derain e poi Dufy. I *Fauves* devono il soprannome - coniato non benevolmente dai critici durante la loro prima mostra – all'utilizzo di colori accesi, contrastati e arbitrari, stesi a macchie pastose, per creare superfici piane e raggiungere una corrispondenza assoluta tra suggestione emotiva ed espressione pittorica.

Come molte altre avanguardie del periodo, anche questi movimenti, più o meno organizzati - e nati nel solco di Gauguin, Cézanne, Van Gogh - si sciolgono presto e ciascun artista prosegue la sua strada, con i propri specifici esiti.

Solo il dipinto di Emile Nolde risale al periodo della frequentazione del gruppo cui abbiamo sopra accennato. Qui - pur nell'impostazione ancora legata alla tradizione impressionista - l'accentuazione, il dinamismo, la "tempesta" dei colori e la semplificazione delle forme preannunciano i futuri esiti espressionisti del percorso dell'artista.

Il nudo di Bonnard è datato invece al 1931. Acquistato alla Biennale del 1934, riprende un tema prediletto dal pittore, in una virtuosistica rappresentazione di luce e di colore libero, capaci di dipanarsi - in un interno - sulle cose e sulla persona, stravolgendo la lezione impressionista in una dimensione irreale.

Risale agli anni trenta anche il paesaggio di Derain, che si rivolge a questo tema nel

9. Estenuazione del colore

periodo successivo al viaggio in Italia compiuto nel 1921, dopo aver attraversato fasi diverse e talvolta contrastanti d'ispirazione. I tempi *fauve* sono lontani, anche se ne resta memoria nell'accostamento di colori caldi e freddi, nelle pennellate larghe, pastose e libere.

Dufy – che ha incontrato i *fauves* parallelamente ad altri confronti con gli espressionisti di *Die Brücke* e con i cubisti - a partire dagli anni '20 trova una sua strada originale, in cui permangono la ricerca sulla luce, sul colore e la predilezione per il tema dell'atelier, che dagli anni '30 è a volte rappresentato, come in questo caso, senza l'artista.

Quanto agli italiani qui presenti, De Pisis, colto scrittore e pittore, dopo l'esperienza metafisica a fianco di de Chirico prima del '20, vive a lungo, dal '25, a Parigi, ove conosce i *fauves* e studia gli impressionisti: influssi riconoscibili nella natura morta qui esposta, mentre nel grande paesaggio del '48 si notano anche memorie settecentesche del tocco e dei cromatismi di Francesco Guardi.

E la meditazione sul paesaggio orienta anche la ricerca di Virgilio Guidi, che giunge, in questa marina del 1950, a punti di estrema rarefazione, diventando puro spazio luminoso e colore.

A soffitto:

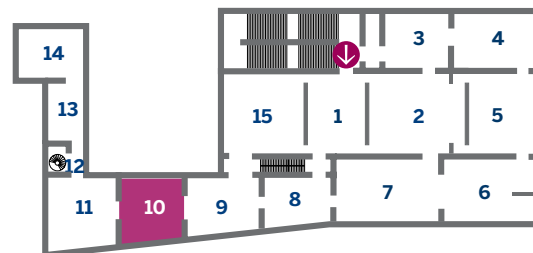
Antonio Buttafogo (ante 1772 - 1817) attr., Trionfo di Ercole, affresco.

**Il percorso continua in sala 10,
proseguendo dritti lungo quest'ala del palazzo.**

Si prega di restituire questa scheda. Grazie

10. Fantasmi del potere.

Anni Trenta e Quaranta



Questa fase storica complessa e drammatica vede l'affermarsi in Europa di regimi totalitari.

La violenza delle dittature, cui fa riferimento il titolo della sala, prima di condurre all'immane catastrofe della seconda guerra mondiale si esprime anche, in particolare dagli anni trenta, in un controllo ideologico capillare, esercitato anche sull'espressione artistica.

Se Hitler in Germania fa bruciare libri e dipinti e mette all'indice tutte le avanguardie come "arte degenerata", Stalin in Unione Sovietica perseguita molti artisti che pure avevano creduto e contribuito alla rivoluzione socialista.

L'arte ufficiale, per entrambi, dev'essere rigorosamente realista, celebrativa, propagandistica. Mussolini in Italia fonda accademie, associazioni e sindacati fascisti, prevedendo privilegi e riconoscimenti solo per gli artisti allineati.

E se Margherita Sarfatti tenterà di far riconoscere un ruolo ufficiale nel regime al movimento *Novecento* da lei animato, negli anni Trenta prevarranno piuttosto, anche in Italia, metodi repressivi, stretta osservanza ideologica e oscurantismo.

La reazione alle avanguardie, di cui abbiamo già visto alcuni esiti in sala 7, e l'esigenza di un ritorno all'ordine non sono del tutto sovrapponibili alle politiche dittatoriali.

Nel movimento *Nuova Oggettività* (*Neue Sachlichkeit*) ad esempio, che nasce in Germania nel '25 e si propone il ritorno alla pittura figurativa, convivono le istanze di esplicita critica sociale di alcuni artisti (che condurranno nel '37 alla loro inclusione tra i "degenerati"), con quelle "classiciste" espresse da altri.

Influenzata dalla pittura metafisica e collegata alla rivista *Valori Plastici*, questa corrente "classicista" prende anche il nome di *Realismo magico*.

Di essa, in Italia, Antonio Donghi e Cagnaccio di San Pietro, presenti in questa sala, sono due dei principali esponenti. Le loro figure immobili, rese con dettagliato realismo, immerse in una luce tersa e in una inquietante, assorta sospensione, producono davvero l'effetto di un incanto, ambiguo e straniante.

Tra le altre opere qui esposte, alcune riguardano un tema prediletto dei regimi del tempo, quello della celebrazione sportiva, interpretandolo in modo singolare:

10. Fantasmi del potere.Anni Trenta e Quaranta

antimonumentale e spiazzante il centometrista di Martini colto nell'attimo di immobilità prima della partenza; possente il pugile di Martinuzzi, classico nella resa della muscolatura ma realisticamente seduto sullo sgabello del ring, mentre antirealistici sono il fondo nero e l'assenza di dettagli nella *Corsa* del russo Deineka, che favoriscono l'attenzione sul dinamismo e la tensione delle pose.

La sala si chiude con due opere di segno radicalmente diverso.

Armando Pizzinato è un fiero oppositore al regime fascista. Dal '43 al '45 non dipinge ma partecipa attivamente alla lotta partigiana. È qui presente con un grande lavoro del '49, di un realismo memore di influssi futuristi e cubisti oltre che di significati simbolici, che si iscrive nel fitto dibattito di quegli anni, tra impegno politico, speranze rinate e il nuovo incubo della guerra fredda.

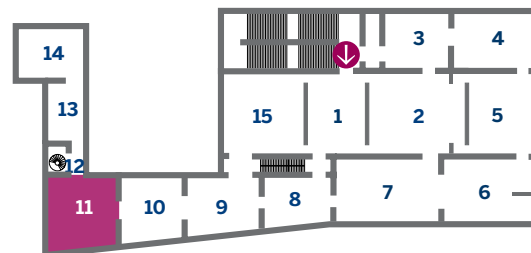
Lo stesso che pare evocare l'elmetto di Henri Moore, opera a incastro, fatta di due parti che prese singolarmente non significano nulla. Qui cubismo e surrealismo si coniugano nell'ambiguità della rappresentazione di una figura non più umana.

A soffitto:

Giambattista Crosato (1697 ca - 1758), L'Alba sul cocchio, olio su tela (al centro);

Figure allegoriche femminili, affresco (nelle nicchie)

11. Surrealismi e Astrazione



La sala è intitolata a due delle più importanti e complesse tendenze d'avanguardia del secolo scorso, centrate ancora, con esiti articolati e diversi, sul fondamentale rapporto tra arte e realtà.

Il concetto di astrazione in arte implica l'allontanarsi da qualsiasi fine di imitazione della natura o della realtà visibile, favorendo invece l'espressione, attraverso il mezzo pittorico, dell'interiorità.

Il surrealismo parte da rappresentazioni apparentemente mutate dal mondo reale, combinate però in associazioni sciolte da qualunque vincolo razionale e orientate piuttosto a liberare l'inconscio, il caso, il sogno, lo stupore.

Se Vasilij Kandinskij offre all'astrattismo del primo Novecento il contributo teorico più lucido, Max Ernst è tra i fondatori del surrealismo, cui aderiscono anche Tanguy, Mirò e Jean Arp, dopo la giovanile adesione a un altro movimento d'avanguardia, il Dada. Quanto a Paul Klee, astrattista amico, sodale e collega di Kandinskij al Bauhaus, è qui presente con un pastello dello stesso anno, il 1924, nel quale André Breton lo cita nel primo manifesto del surrealismo.

Le avanguardie, infatti, si parlano: Kandinskij, ad esempio, giunto trentenne a Monaco da Mosca nel 1896, è in contatto con quelle francesi e berlinesi. Fonda tra il 1909 e il 1913 prima la *Neue Künstlervereinigung München* (Nuova Associazione degli artisti di Monaco), poi *Die Blaue Reiter* (Il Cavaliere Azzurro) le cui mostre - che annoverano, tra i partecipanti, Picasso, Klee, Arp, oltre a Derain e Nolde - sono occasione di confronto tra le nuove, diverse tendenze del momento. Nel frattempo libera progressivamente la sua pittura da qualunque riferimento alla realtà materiale dando vita a un astrattismo lirico fondato su solide basi filosofiche, estetiche e su profonde affinità con il linguaggio della musica.

La sua riflessione su forma, colore e spazio evolve verso un maggiore rigore geometrico e compositivo dopo l'ingresso, nel 1922, nel corpo docente del Bauhaus, la straordinaria scuola di architettura, arte e design attiva a Weimar, poi a Dessau e Berlino tra il 1919 e il 1933. Il dipinto *Zig Zag Bianchi* del '22 qui esposto documenta

11. Surrealismi e Astrazione

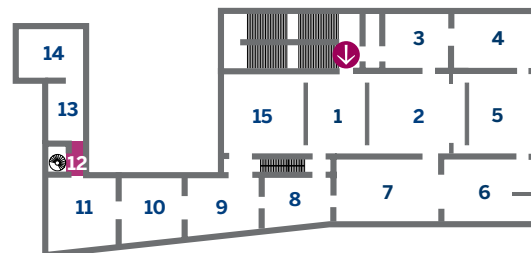
proprio il passaggio verso questa fase. Sono i nazisti a chiudere il Bauhaus. Klee ripara in Svizzera, Kandinskij emigra a Parigi. Nei dipinti successivi, come quello del '38 qui esposto, aggiunge alle forme geometriche nuovi motivi, vagamente assimilabili a organismi embrionali.

La ricerca espressiva intorno a queste tendenze artistiche prosegue oltre la metà del secolo: giocoso e ironico è l'astrattismo di Calder, qui presente con un celebre *mobile* dei primi anni '50, mentre Picasso fa per la prima volta il suo ingresso a Ca' Pesaro -grazie a un deposito a lungo termine- con un dipinto del ciclo *Il pittore e la modella*, tema costante della produzione degli ultimi anni '60, in cui si scorge l'eredità di Matisse.

Risalgono ancora agli anni '50 le opere esposte di alcuni tra i più noti rappresentanti del surrealismo: ecco allora l'inquietante uomo-animale-uccello di Max Ernst, donato al museo dall'artista, il paesaggio irrealista di Tanguy, popolato da oggetti senza senso, l'acquerello di Mirò che evoca associazioni visive infantili.

Ma anche Tápies, in questi anni, è vicino al surrealismo: la mano qui esposta, che offre un mazzo di oggetti incongruenti, un po' magici, un po' geometrici, sembra guardare a Mirò e a Klee.

12. Passaggio



Questa sala rappresenta un “passaggio” in senso proprio e metaforico.

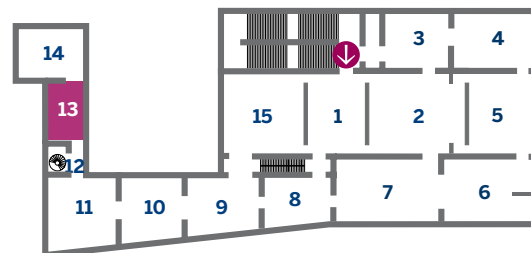
La seconda guerra mondiale è finita. L'Europa fa i conti con macerie materiali ma anche con contraddizioni e fallimenti politici, con drammi umani e civili, con un mondo nuovo da costruire su basi democratiche mentre incombono nuove minacce. Gli artisti cercano forme espressive lontane dal gusto in vario modo riferibile agli anni dei totalitarismi. Il modello è per molti Picasso, precursore delle tendenze più innovative e schierato “dalla parte giusta”, sul fronte democratico. Ecco che allora il postcubismo diventa una tendenza dominante almeno fino al 1950. Si ricomincia da qui.

La grande tela di Ben Nicholson, acquistata dalla Città di Venezia per il museo in occasione della Biennale del 1954, rappresenta uno degli esiti più riusciti di questo orientamento.

Nicholson riprende la lezione cubista nelle sue diverse fasi, ma la riattualizza, trasformando l'opera in una sorta di evento contemporaneo, capace però di ricomprendere la sua stessa storia formale. In questo modo può esser letto il senso del titolo del dipinto che –significativamente - include, oltre all'indicazione del colore dominante, il giorno in cui è stato realizzato.

13. Astrazione segnica.

Anni Cinquanta



Inizia da questa sala un singolare percorso, per esempi, nell'intricata galassia di quel particolare momento espressivo che, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, coinvolge contemporaneamente artisti europei, statunitensi e perfino giapponesi, con sfumature, tendenze e nomi diversi: *Informale* in Italia - che torna a pieno titolo in questo periodo nel circuito artistico europeo-, *Informel*, *Art Autre*, *Tachisme* in Francia, *Action painting* o *Abstract expressionism* negli Stati Uniti, ove New York diventa il punto di riferimento più importante dell'innovazione creativa a livello internazionale.

L'Informale non è un movimento, né un gruppo, né un'avanguardia ma piuttosto un modo di intendere l'atto artistico come azione individuale, singolare, diretta, superando qualunque mediazione, codificazione preventiva, formalizzazione del linguaggio. Un processo esistenziale oltre che creativo, profondamente connesso all'eredità terribile del secondo conflitto mondiale, che mira all'espressione più libera possibile di passioni, tensioni, sensazioni trasformandole in segno, gesto, colore, materia.

La matrice è quindi fondamentalmente astratta, benché vada oltre il senso attribuito a questo termine dalle avanguardie di trent'anni prima.

Tra le tendenze riferibili a quest'ambito troviamo l'informale gestuale, l'informale materico ma anche la pittura segnica e, per certi versi, lo spazialismo.

Ecco dunque in sala, di Eduardo Chillida e Marc Tobey, le opere premiate alla Biennale del '58 e poi donate dagli artisti al museo.

La scultura di Chillida è una sorta di segno grafico nello spazio, ottenuto mediante tagli e torsioni di un unico pezzo di metallo; "grafica" è anche l'opera di Tobey, in cui l'interesse per l'astrazione lineare delle calligrafie orientali si combina con una ricerca vicina a quella dell'espressionismo astratto americano.

Anche Tancredi, in questo periodo, grazie soprattutto al sostegno di Peggy Guggenheim, ha occasione di confrontarsi con questa tendenza, combinandola,

13. Astrazione segnica.

Anni Cinquanta

come nell'opera qui esposta, con altre fonti di ispirazione: da un lato l'astrazione geometrica, dall'altro la memoria della luce e del colore locale.

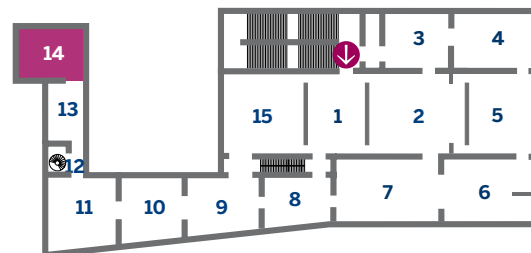
Il segno inciso di Mario Deluigi è ricerca sullo spazio e sulla profondità della superficie pittorica: Il suo *grattage* consente di andare oltre la linearità, di modulare il piano, di rivedere il rapporto tra materia, luce e spazio.

Bice Lazzari, da tempo giunta all'astrattismo dopo varie diverse esperienze, raggiunge in questi anni esiti informali, nei quali comunque prevale una visione essenzialmente lirica della pittura.

Altro artista dai lunghi e articolati percorsi è Mirko: nel bronzo qui esposto convivono rielaborazioni di riferimenti orientali con una inesausta ricerca plastica e spaziale.

14. Gesto e colore.

Anni Cinquanta



Dopo la guerra, la Biennale riprende nel 1948. Sono presenti a questa edizione, tra gli altri, Picasso con una retrospettiva, la collezione di Peggy Guggenheim e, con una sala dedicata, il Fronte Nuovo delle arti, fondato nel '46 a Venezia da un gruppo di artisti - Emilio Vedova, Renato Birolli, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Alberto Viani, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Leoncillo, Carlo Levi - con l'obiettivo di recepire e diffondere in Italia le più recenti sperimentazioni.

È un momento di grande visibilità e successo per il gruppo che però, in un contesto politico interno e internazionale caratterizzato da forti contrapposizioni ideologiche, ben presto si troverà a discutere sul ruolo dell'artista e sulla funzione sociale dell'arte: i "realisti" ritengono necessario un impegno politico diretto e ortodosso nella trasmissione di contenuti, gli "astrattisti" rivendicano il primato della libertà dell'ispirazione. Su questa diatriba nel 1950 il Fronte si scioglie.

Due anni dopo, otto pittori non figurativi tra cui Afro, Birolli, Morlotti, Santomaso, Vedova, fondano il Gruppo degli Otto, così presentato alla Biennale del '52:

"essi non sono e non vogliono essere degli astrattisti ..[nè].. dei realisti; si propongono di uscire da questa antinomia .. Se nel loro arabesco l'immagine di una barca o di un qualsiasi altro oggetto della realtà può essere inclusa, non si privano dell'arricchimento che quell'oggetto può dare Se ...sentono il piacere di una materia ..., di un accordo lirico di colore, di un effetto di tono, non vi rinunziano. Non sono dei puritani in arte, come gli astrattisti: accettano l'ispirazione da qualsiasi occasione e non si sognano di negarla"

Ben cinque degli "Otto" sono in questa sala.

Emilio Vedova, uno dei principali rappresentanti italiani della tendenza gestuale dell'informale, è presente con un'opera di espressionismo astratto in cui il colore è protagonista assoluto; Giuseppe Santomaso e Renato Birolli con due dipinti riconducibili alla definizione di "astratto-concreto" che contrassegna la vicenda degli Otto: in entrambi il punto di partenza è un soggetto mutuato dalla realtà quotidiana, che diventa occasione o pretesto per esiti di astrazione lirica, in cui il colore gioca un

14. Gesto e colore.Anni Cinquanta

ruolo fondamentale.

Anche nel dipinto di Morlotti, del resto, l'uso informale di colore e densa matericità restituisce comunque un'interpretazione o una ri-creazione della natura.

Afro ha aderito agli Otto dopo un viaggio negli Stati Uniti, che lo spinge a passare progressivamente, come si vede nell'opera qui esposta, da un espressionismo di matrice cubista al più sciolto ed emotivo terreno dell'astrazione informale.

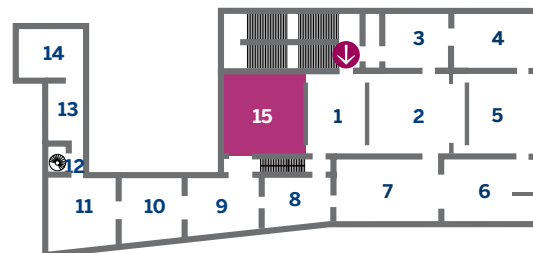
Leoncillo, dopo aver combattuto nella Resistenza, ha aderito al Fronte Nuovo delle Arti. Nel '53 gli viene commissionato un monumento alla partigiana veneta che realizza, come tutte le sue opere, in maiolica policroma e in cui i colori primari, i pieni e i vuoti della figura in movimento evocano la fierezza e la dinamicità della lotta di liberazione. Quella qui esposta è la prima versione dell'opera, rifiutata dai committenti per il colore rosso del fazzoletto al collo e acquisita dal museo dopo che una seconda versione, realizzata senza fazzoletto e collocata come previsto ai Giardini di Venezia, viene distrutta da una bomba neofascista.

Zoran Music è stato addirittura internato a Dachau e dopo la liberazione si è stabilito tra Venezia e Parigi. Alterna nella sua ispirazione le allucinate visioni della tragica esperienza nel campo di concentramento a memorie liriche dei paesaggi dalmati frequentati in gioventù. Da questi, a fine anni cinquanta, prende le mosse per la sperimentazione astratta in opere come quella esposta, caratterizzate da forme curvilinee, macchie e toni sabbiosi.

**Il percorso continua in sala 15,
tornando indietro fino alla sala 9 e qui girando a sinistra**

Si prega di restituire questa scheda. Grazie

15. Arte spaziale a Venezia.



Nel 1946 a Buenos Aires, Lucio Fontana stila il *Manifesto blanco*, con cui pone le basi teoriche del *Movimento Spaziale*, auspicando un'arte integrale, non più sottostante alle limitazioni della tela o della materia, che si possa espandere attraverso nuove forme e tecniche espressive.

Nel 1947 Fontana rientra a Milano, raccogliendo attorno al suo movimento adesioni e apporti critici concettuali che portano alla redazione nel maggio dello stesso anno del I° Manifesto Italiano e ai successivi sino all'ultimo del 1958, per un totale di otto fondamentali documenti.

“... considerare realtà quegli spazi , quella visione della materia universale, di cui scienza, filosofia, arte, in sede di conoscenza e di intuizione hanno nutrito lo spirito dell'uomo.”; così recita tra le altre affermazioni il Manifesto del 1951 dove compaiono per la prima volta le firme dei “veneziani” Anton Giulio Ambrosini, Mario Deluigi, Virgilio Guidi, Berto Morucchio e Vinicio Vianello, a cui si assoceranno come firmatari nei due manifesti successivi De Toffoli, Tancredi, Edmondo Bacci e Gino Morandis.

L'adesione del gruppo veneziano che gravita nella cerchia intellettuale della Galleria del Cavallino, si concretizza nella 'Mostra spaziale', organizzata a Venezia nel 1953, dove la originaria visione spazialista di Fontana, di esplicita matrice empirica e tecnologica, si orienta verso una direzione di superamento sia delle tendenze astratte sia delle tendenze dell'informale articolate attorno al nodo uomo-natura, per concentrare piuttosto la propria ricerca sulla rappresentazione, o meglio, sulla realizzazione dello spazio nell'arte e sulla percezione personale che si instaura nell'esperienza emotiva. Questa prospettiva lavora in special modo sul gesto e sulla materia della pittura, così che la grande tradizione veneziana finemente percorsa e analizzata divenga lo strumento per l'innovazione.

Queste suggestioni, queste tendenze erano già implicite nel documento del 1950, *Proposta di un Regolamento del Movimento Spaziale*: “l'Artista Spaziale non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve”. È peculiare degli artisti

**15. Arte spaziale
a Venezia.**

veneziani la ricerca sui valori costitutivi del fare arte, sul pieno e vuoto, chiaro e scuro, affrontando il tema e il problema della luce in termini originali; lo spazio curvo, il vuoto assoluto su cui proiettare tutta la capacità evocativa del colore.

Sala 15 intende proprio presentare la declinazione di queste “grammatiche”; il fulcro della sala è bene rappresentato dall’opera di Bruno De Toffoli *La nuvola: evento* del 1955, che dà straordinariamente conto della sfida assunta dal movimento spaziale nei confronti della terza dimensione.

Rilevanti le due opere di Anton Giulio Ambrosini, *Pittura*, 1961 e *Motivo n.1*, 1962, che testimoniano di come uno dei teorici del movimento abbia dato nel fare artistico piena conferma delle sue riflessioni e delle sue intenzioni poetiche. Bacci e Morandis, rappresentanti dello spazialismo maturo investigano il rapporto con la tradizione: Edmondo Bacci, *Avvenimento 321*, 1958, penetrando negli atomi stessi del colore e della materia, Gino Morandis, *Immagine N. 140*, 1962, con la ricchezza di una descrizione al contempo agitata e assolutamente rigorosa.

Luciano Gaspari e Bruna Gasparini sono “riscoperti” con due opere, *Attrito di natura* del 1962, e *Immagine spaziale* del 1958, di grande impatto emotivo e piena autorevolezza linguistica.

Alba, opera del 1949 di Vinicio Vianello fissa un momento di passaggio tra differenti linguaggi dell’artista il cui esito è però certamente consonante con lo spirito del movimento; Saverio Rampin, per certi versi ormai ai bordi dello spazialismo, con *Momento di Natura*, 1958, coniuga la ricerca pittorica con l’indagine sulla realtà.

Le opere dei maestri Mario Deluigi e Tancredi non sono qui esposte, ma è possibile ammirarle nella Sala 13 dedicata all’Astrazione segnica.

Sulle sovraporste:

Gerolamo Brusaferrero (1677-1745), *Storia e Fortezza (porta ovest)*;

Amor di Patria e Venezia (*porta est*), 1702 circa, affreschi in cornice di stucco