

preannunciando il tema centrale della sua ricerca che procede per sperimentazioni successive. Il secondo manifesto è del 1948, ma l'opera che Fontana presenta alla Biennale di Venezia dello stesso anno è ancora una scultura in ceramica e mosaico di impronta barocca: Il Gallo (1948). I primi *Concetti spaziali* sono presentati nel 1952 alla Galleria Il Naviglio di Milano; si tratta di carte trafitte da buchi disposti in forma di nucleo che negano la bidimensionalità della superficie.

È l'inizio di una serie che si sviluppa con due varianti: tele forate cosparse di sabbia e vetri, che recuperano lo spessore della materia e a volte anche i contrasti di colore, ed evolvono in senso 'barocco' (come il *Concetto spaziale* del 1957 nero e giallo), o superfici monocrome nelle quali i buchi suggeriscono 'una specie di matrice dinamica dello spazio totale' (de Marchis), delle quali un esemplare notevole è quello del 1959 su fondo ocra.

L'approdo più radicale della ricerca di Fontana è la serie di *Concetti spaziali* sottotitolati *Attese*, eseguiti a partire dal 1958. La tela bianca, nera o comunque monocroma, è squarciata dal rasoio e l'irrevocabilità del gesto realizza l'enunciato del Manifesto del 1947: 'Non ci interessa che un gesto, compiuto, viva un attimo o un millennio, perché siamo veramente convinti che, compiuto, esso è eterno'. Il senso della penetrazione spaziale è evidente anche nelle sculture denominate *Concetti spaziali-nature*, del 1959-60, che paiono meteoriti aperti da crateri. Molte tendenze successive dell'arte italiana si richiameranno alla lezione di Fontana.

9. LEONCILLO LEONARDI Spoleto (Perugia) 1915 - Roma 1968

La prima produzione di Leoncillo scultore è legata al contatto con il clima artistico della Scuola Romana ed è affine nei toni al veemente espressionismo di quell'ambiente.

Le ceramiche della fine degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta, spesso dedicate a soggetti mitologici e allegorici come *l'Ermafrodito* e *l'Arpia* del '39, documentano lo stile sofferto e teso di questa prima fase, assimilabile a quel "barocchetto decadentistico" con cui Longhi definisce il nucleo della cosiddetta Scuola di via Cavour di Scipione e Mafai. Fin da questo momento e per tutto il periodo in cui rimane in carica, la Soprintendente Palma Bucerelli si interessa all'artista e favorisce l'acquisizione di molte delle opere oggi presentate.

In linea con l'evoluzione dell'arte impegnata del secondo dopoguerra, anche Leoncillo attraversa una fase di riflessione intorno all'esperienza pittorica di Picasso e del cubismo, traducendo in ceramica la denuncia delle sofferenze e delle tragedie del conflitto.

Bombardamento notturno (1954) esprime in termini picassiani la tensione dell'autore tra astrattismo e realismo, attraverso la scomposizione e intersezione delle forme sconvolte di una madre che protegge il figlio dal pericolo delle esplosioni.

Mai del tutto indifferente ai grandi temi sociali e politici, l'arte di Leoncillo si affranca negli anni Cinquanta e successivi dal vincolo della figurazione, sviluppando una libertà ed immediatezza compositive tipiche della cultura informale.

Segnano questa ulteriore svolta opere come *Supplizio azzurro* (1960, circa) e *San Sebastiano bianco* (1962, circa), le cui forme frammentarie sono ridotte a mere tracce di un soggetto non più identificabile, residui di esistenze.

10. ALBERTO BURRI Città di Castello (Perugia) 1915 - Nizza 1995

Tornato in Italia nel 1944 - dopo un periodo di prigionia nel campo di Hereford, Texas - Alberto Burri abbandona la professione di medico per dedicarsi esclusivamente alla pittura e, stimolato dal vivace clima romano del secondo dopoguerra, inizia a sperimentare l'uso di materiali non convenzionali nel campo dell'arte, concentrandosi sui valori espressivi ed estetici della materia stessa.

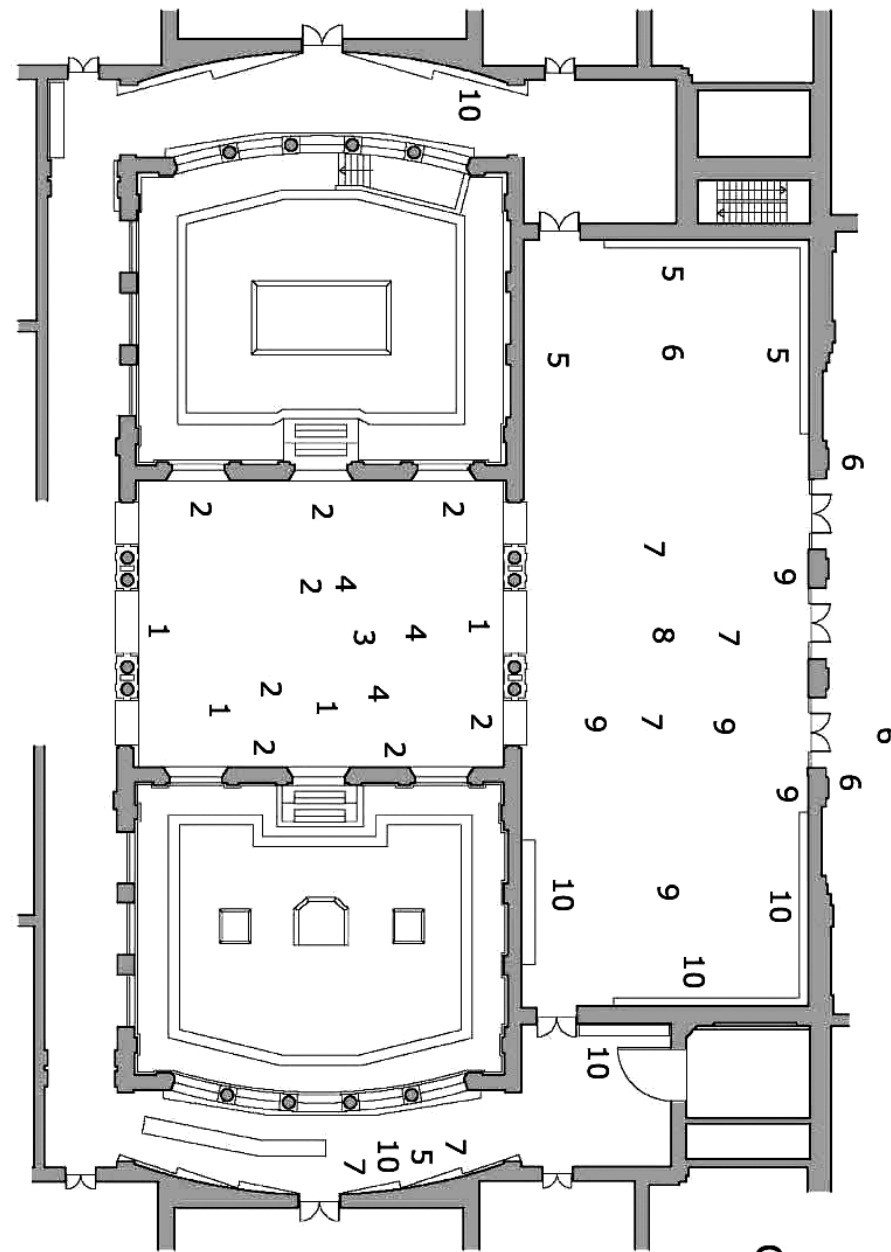
Alla fine degli anni Quaranta risalgono i *Catrami* e le *Muffe* - superfici spesse e ruvide, in cui l'impasto del colore ad olio si arricchisce di materiali come la pietra pomice e il catrame stesso.

Di poco successivo è il *Gobbo* (1950), tela di sacco estroflessa attraverso l'innesto sul retro di rami di ciliegio: il quadro esce dal suo piano ideale, annunciando il superamento della secolare distinzione tra pittura e scultura.

Nei primi anni Cinquanta Burri inaugura la serie dei *Sacchi*, destinati a suscitare scandali e polemiche anche istituzionali. Si tratta di superfici logore, tessuti poveri come la juta, che l'artista taglia, strappa e cuce fino a raggiungere un preciso equilibrio compositivo.

La Galleria possiede una vasta serie di opere di Burri, pervenute con modalità e in periodi diversi, e che documentano il percorso condotto dall'artista nella sua incessante sperimentazione materica: dalle sfoglie di legno combusto di *Grande Legno G 59* (1959), alle lamiere deformate e corrose di *Ferro SP* (1961), ai panneggi di plastica modellata con la fiamma come quella di *Grande Rosso P* (1964), ai diversi esemplari di Cretti e Cellotex e alle grafiche in gran parte contenute nella collezione Brandi-Rubiu, donata alla Galleria nel 2002.

Mostra a cura di Massimo Mininni con la collaborazione di Stefano Marson
Pieghevole a cura del Servizio Comunicazione Culturale: Matilde Amato, Fabiana Verolini, Paola Guarnera, Laura Campanelli con Benedetta Marcelli
e-mail: sgnam.comunicazione@beniculturali.it
Testi di Laura Campanelli, Valentina Filamingo, Paola Guarnera, Benedetta Marcelli.



galleria nazionale d'arte moderna

Attraverso le collezioni della
Grandi Nuclei A.rte .Moderna

1. Novelli
2. Guerrini
3. Manzoni
4. Gnoli
5. Capogrossi
6. Consagra
7. Afro
8. Fontana
9. Leoncillo
10. Burri

Galleria nazionale d'arte moderna
Viale delle Belle Arti 131, Roma
Ingresso disabili: Via Gramsci 71
www.gnam.beniculturali.it



G.randi N.uclei A.rte M.oderna

Attraverso le collezioni della

G.randi N.uclei A.rte M.oderna

Afro, Burri, Capogrossi, Consagra, Fontana, Gnoli, Guerrini, Leoncillo, Manzoni, Novelli

Le collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna sono formate da più di 24.000 opere, tra dipinti, scultura e grafica. I 10.000 mq di spazi espositivi di cui il museo dispone sono sufficienti ad accoglierne meno del 10%; circa 1800 sono infatti le opere in mostra accessibili al pubblico.

La mostra curata da Massimo Mininni intende offrire l'occasione di conoscere in modo quanto più esaustivo l'iter creativo di artisti di cui la Galleria - per una complessa stratificazione di depositi, acquisti, doni - possiede un nucleo rappresentativo di opere, mai o raramente esposto integralmente.

L'allestimento costituisce inoltre l'occasione per vedere accanto ai lavori più noti degli artisti selezionati anche quel lato della loro produzione - oggetti, gioielli, stampe e disegni - che pure è indispensabile per una conoscenza più completa della storia dell'artista e delle sue diverse fasi.

Ogni nucleo, organizzato e presentato come una circoscritta retrospettiva, ricostruisce così in sintesi la carriera degli artisti, la storia museale e le scelte collezionistiche dei direttori che si sono succeduti alla guida della Soprintendenza.

L'esposizione, con cui si inaugura un ciclo destinato a mostrare progressivamente i grandi nuclei della raccolta, presenta in questa prima occasione i lavori di maestri del Novecento come Afro, Burri, Capogrossi, Consagra, Fontana, Gnoli, Guerrini, Leoncillo, Manzoni e Novelli.

I testi del pieghevole seguono il percorso dell'allestimento a partire dal Salone delle Colonne, appena dietro la biglietteria del museo.

1. GASTONE NOVELLI

Vienna 1925 – Milano 1968

L’attività artistica di Novelli inizia a Zurigo nel 1947 sotto l’influenza delle idee neocostrut-tiviste; poi prosegue a Roma dove avviene l’incontro con gli artisti di “Forma 1” (Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato).

Nel 1954, dopo un soggiorno di quattro anni in Brasile, torna in Italia dove si inserisce nella polemica ancora in atto tra i sostenitori dell’arte astratta e di quella figurativa. Abbandona però il geometrismo rigoroso delle prime opere per la sperimentazione di nuove tecniche: pittura a spruzzo, foto dirette, solarizzazioni, collages in perspex, che lo avvicinano al dadaismo e alle poetiche surrealiste. A partire dal 1957, in alcune opere di matrice informale gestuale, già compaiono segni graffiti o incisi nella densa materia cromatica, insieme all’utilizzo di parole o frammenti di scritte che tendono ad organizzarsi in scrittura. La poetica di Novelli si apre da subito ad altre forme artistiche, prime tra tutte la letteratura, attraverso il contatto con poeti e scrittori come il surrealista francese Edouard Jaguer ed Emilio Villa. Una collaborazione che si concretizza nella fondazione nel 1957 con Achille Perilli della rivista “L’esperienza moderna”. Alla fine degli anni Cinquanta, dopo una serie di opere in cui il segno è cancellato e velato con larghe pennellate bianche e in cui sperimenta nuove possibilità espressive del collage, Novelli, anche grazie all’incontro con gli americani Twombly, De Kooning, Rauschenberg e Pollock, focalizza il suo interesse sul rapporto pittura-scrittura. Le opere dei primi anni Sessanta sono occupate quasi totalmente dalla scrittura: a volte le frasi, prive in apparenza di senso compiuto, si mischiano alle immagini; a volte le scritte rimandano a citazioni letterarie vere e proprie. Spesso il linguaggio è organizzato e catalogato dall’artista in griglie che inquadrano anche i segni, trattati allo stesso modo delle lettere alfabetiche, delle parole e delle tracce di colore. L’artista si serve di questa nuova pittura-scrittura per consentire una fruizione su più livelli delle sue opere, percorse da un linguaggio che le arricchisce di una dimensione temporale che tiene l’osservatore sospeso nella lettura. Un linguaggio che viene definito da Novelli “mitico” e usato in contrapposizione a quello “accademico”, perché utilizza elementi linguistici originari e come tali carichi di “un alone magico di significati precedenti la parola codificata”. Il nucleo più consistente delle opere che la Galleria possiede risale alla donazione di Ivan Novelli, a seguito della mostra personale che il museo ha dedi-cato all’artista nel 1988.

2. LORENZO GUERRINI

Milano 1914 – Roma 2002

La prima formazione di Guerrini è legata alla lavorazione del metallo e in particolare alle tecniche dello sbalzo e del cesello.

L’apprendistato romano presso Alberto Gerardi e i viaggi in Europa degli anni Trenta consentono all’artista di specializzarsi nella produzione di medaglie.

Inizialmente figurativo, il linguaggio dell’artista si concentra a partire dalla fine degli anni Quaranta sulle potenzialità intrinseche della materia da lavorare. Decisivi per questa svolta astratta gli incontri parigini con Brancusi, Laurens e Giacometti, oltre alla frequentazio-ne dell’Accademia di Belle Arti a Roma e alla conoscenza di Arturo Martini.

Dai primi anni Cinquanta le medaglie di Guerrini assumono la caratteristica di “impronte”: placchette in bronzo, piombo e argento su cui l’artista imprime forme geometrizzanti, in un raffinato equilibrio tra volumi e contrasti sulla superficie pur ridotta del disco.

La medaglia, che conserva la sua forma e dimensione comuni, si svincola così dal tradi-zionale ruolo celebrativo che le si attribuisce e si presenta come vera e propria scultura.

La ricca collezione della Galleria risale a successive donazioni da parte dello stesso arti-sta (1968-69; 1975 e 1982) e documenta la produzione degli anni Sessanta e Settanta: una serie di esemplari dal diametro costante di 12 centimetri su cui l’artista coniuga una magistrale conoscenza della tecnica all’esigenza di mantenere l’impressione di una superficie aspra, descritta dal ritmo dei rilievi e dal gioco di luce che questi determinano.

Tra il ‘52 e il ‘53 Guerrini inizia a sperimentare altri materiali e a scolpire blocchi in pie-tra di grandi dimensioni.

Le gouaches preparatorie di questi lavori mostrano come l’interesse dell’artista risieda nella proporzione dei blocchi e nella relazione tra masse.

Opere come *Grande Immagine* (1960), *Orizzontale pallida*, *Personaggi* (1975) e il trio di *Vittoria*, *Briita* e *Figura chiusa* (1983-84) mostrano come Guerrini rivolga ora l’attenzione alla figura umana, condensata e riassunta in blocchi sovrapposti di pietra apparentemente grezza, dalle delicate sfumature cromatiche offerte dalla natura della materia utiliz-zata: dal tono scuro della pietra sperone di Montecompatri, al grigio più tenue della pie-tra Tuscia, al delicato rosato del marmo del Portogallo.

3. PIERO MANZONI

Soncino (Cremona) 1933 – Milano 1963

Protagonista dell’avanguardia milanese degli anni Cinquanta e Sessanta, Piero Manzoni partecipa attivamente alle iniziative dei gruppi più sperimentali del secondo dopoguerra, avvicinandosi ai Nucleari di Baj e Dangelo e interessandosi alle ricerche spaziali condot-te in quegli anni da Lucio Fontana.

Le opere conservate dalla Galleria, dono del ‘69 da parte della madre dell’artista Valeria Manzoni, documentano la produzione degli anni ‘58-’63.

L’insieme delle grafiche denominate *Tavole d’accertamento* sono una serie di litografie a tiratura limitata, contenute in una cartella edita da Scheiwiller e con presentazione di Vincenzo Agnetti, di cui il museo possiede il trentanovesimo esemplare.

La spregiudicatezza delle scelte tecniche e l’esigenza di trovare un “grado zero” della pit-tura conducono la sperimentazione provocatoria di Manzoni all’utilizzo dei più diversi materiali e alla completa eliminazione del colore degli *achrome*, rigorosamente bianchi.

Se nel *Bianco* del ‘58 resiste la scelta di un elemento tutto sommato comune in epoca infor-male, come il caolino solidificato e grinzoso su tele sovrapposte, del tutto innovativa è la lana di vetro incorniciata di *Achrome-lana di vetro* (1961): all’interno della teca di legno dal fondo blu cobalto è sistemata una massa di fibra sintetica, imbevuta d’olio antistatico, che l’artista ribattezza con l’appellativo di “quadro peloso”.

Nei primi anni Sessanta Manzoni si serve di paglia, plastica e ovatta, come quella dell’*Achrome-Batuffoli* (1961-62): anche qui, nel contesto tradizionale della cornice-conte-nitore, l’artista presenta una composizione di pallini di cotone disposti in file regolari.

Chiude la serie *Achrome – bianco*, del 1962-1963. Tra gli ultimi lavori realizzati, l’opera è costituita da pallini di polistirolo incollati su tela, sui quali è stato versato del caolino che, solidificatosi, ha creato uno spessore. Come nei *Batuffoli*, anche in questo caso il contenu-to è valorizzato dalla presenza di una cassetta che lo incornicia e ne determina la qualità di opera d’arte.

4. DOMENICO GNOLI

Roma 1933 – New York 1970

Pittore, disegnatore e scenografo teatrale, Domenico Gnoli è un artista la cui breve ma intensa attività creativa sfugge ad ogni rigida etichetta dell’ambiente artistico a lui contem-poraneo.

Le sue opere sono considerate affini alla pop art nella scelta del tema, l’oggetto comune e domestico o un suo dettaglio ingrandito, che in Gnoli non rappresenta tuttavia un espe-diente per criticare la cultura di massa e la società dei consumi. Il gigantismo dell’immagi-ne che satura lo spazio della tela fa emergere invece l’aspetto ambiguo ed enigmatico del frammento di realtà - immobile e isolato dal suo naturale contesto - che ha come effetto lo spaesamento dell’osservatore e la proiezione in una dimensione a metà tra il surreale e il metafisico.

L’allestimento intende ripercorrere il periodo di maturità artistica di Gnoli pittore, dal 1959 al 1969; la maggior parte delle opere esposte sono legate alla mostra antologica tenuta- si in Galleria nel 1987.

Nella composizione dello spazio l’artista si ispira alla pittura fiamminga quattrocentesca adottandone sia il taglio fotografico con l’effetto ‘vero’ (il dettaglio di muro in *Brick Wall*, 1968), sia il punto di vista dall’alto come in *Green Bedcover* (1969). La tecnica risen-te dell’influenza dell’informale europeo; i colori, tempere o acrilici, sono spesso mescolati alla sabbia e assumono una struttura materica che dà spessore alle opere, con un effetto ‘bassorilievo’ evidente in *Newspaper and shoe* e *Linen baskets* del 1959. Quest’ultima, per il soggetto trattato, il cesto della biancheria, rimanda al mondo degli oggetti di scena di Gnoli scenografo.

Completa il percorso *Tie* (1968), uno dei cinque esemplari in bronzo di una serie (busto, scarpa, collo di camicia e pantaloni) ispirata all’abbigliamento, in cui emerge in modo altrettanto forte il valore magico dell’oggetto comune. Immobile e isolata dal contesto, la cravatta mostra di fatto l’assenza di un individuo in grado di indossarla e ribadisce il vuoto della condizione umana. Diventa – come Gnoli scrive – ‘testimone più inquietante di que-sta nostra solitudine’.

5. GIUSEPPE CAPOGROSSI

Roma 1900 – 1972

Capogrossi è tra le figure più rappresentative del clima di rinnovamento che investe l’arte italiana del dopoguerra. È un artista che si esprime ai più alti livelli qualitativi sia nelle espe-rienze figurative degli anni Trenta che nella successiva produzione astratta, caratterizzata dall’utilizzo del riconoscibile segno a forchetta o a pettine. Il numero più corposo di opere, in particolare del periodo astratto, entra a far parte delle collezioni della Galleria grazie alla donazione di Renato Cardazzo, in memoria del fratello e noto gallerista Carlo.

Le opere figurative, che collocano Capogrossi nella cerchia della scuola tonale romana, già rivelano nella predilezione per le forme semplificate e nell’utilizzo di stesure appiattite del colore, una volontà di rinnovamento, anticipatrice della successiva astrazione; infatti “la ricerca tonale eliminava intenzionalmente la diversità di peso specifico tra le cose, figu-re ed oggetti che fossero, e il fondo come spazio capiente e avvolgente: dando lo stesso valore al fondo e alle cose, poneva gli oggetti come forme nello spazio caricandole così di un significato simbolico e, più giustamente, dandole come segni...” (Palma Bucarelli). È alla fine degli anni Quaranta che la sua ricerca artistica approda alle *Superfici*, in cui com-pare per la prima volta l’ideogramma che diventerà la sua cifra stilistica. Nel 1950 è tra i fondatori del gruppo Origine, insieme a Ballocco, Burri e Colla. Nello stesso anno i primi dipinti astratti vengono presentati da Cagli alla Galleria del Secolo di Roma, ma l’esposi-zione non ottiene alcun successo di pubblico e di critica. Tra i pochi ad apprezzare il “rin-novato” artista, il critico francese Edouard Jaguer, che, dopo aver visto le tre Superfici esposte alla XXV Biennale di Venezia, si stupisce “dell’intelligenza e della superiorità di quella pittura”, caratterizzata da “...segni che hanno la bellezza elementare dei graffiti rupestri e che diventano toccanti per la varietà dei loro modi di associazione”. Da allora l’inconfondibile segno di Capogrossi percorre tutte le sue opere, variato nelle dimensioni e nella densità materica, nel colore e nella disposizione sulla tela, per combinarsi in sequenze ritmiche sempre nuove, dense o rade. Da allora tutte le sue opere astratte pren-dono il nome di *Superfici*, a cui l’artista stesso attribuisce un numero scelto rispondendo ad un proprio personale sistema di catalogazione.

6. PIETRO CONSAGRA

Mazara del Vallo 1920 – Milano 2005

Pietro Consagra è uno degli esponenti più rappresentativi della scultura astratta in Italia nella seconda metà del XX secolo. La quasi totalità delle opere della Galleria è stata dona-ta dall’artista stesso, anche in relazione alla grande mostra che il museo ha ospitato nel 1989.

L’allestimento ripercorre l’evoluzione di Consagra, dalla scultura tridimensionale a quella frontale, in cui la profondità viene ridotta al minimo, quasi fosse un diaframma sottile che non invade la terza dimensione.

Le prime opere nascono nel fervore dell’ambiente artistico romano del secondo dopoguer-ra, quando Consagra si unisce a un gruppo di giovani artisti tra cui Accardi e Perilli per fondare *‘Forma’* (1947).

Il gruppo si proclama provocatoriamente ‘marxista e formalista’, per opporsi al realismo socialista e riscattare l’arte astratta dall’accusa di decorativismo e vuoto formalismo, senza di fatto rinunciare all’impegno politico.

Monumento al partigiano, *Omaggio a Christian Zervos* (entrambe repliche di opere del 1947-48), *Plastico in lamiera di ferro* (1949), *Forma 1* (replica del 1973) e *Autoritratto* (1951-52) qui esposte sono sculture astratte dai profili esili e spigolosi che reinterpretano il costruttivismo russo nell’ammissione di materiali industriali e di forme derivate dalla tecnologia. I *Colloqui* (1954-1962) segnano il passaggio alla scultura frontale, che per Consagra rappresenta sia colloquio paritetico tra l’oggetto e l’osservatore, sia colloquio all’interno dell’opera tra profondità e superficie, pieni e vuoti. Consagra interseca in uno spazio raccolto piani sottili quadrati o rettangolari, di diversi materiali, su cui le saldature (*Muro del suono*, 1956), i tagli e le lacune (*Colloquio libero* e *Colloquio buffo* del 1961), le bruciature (*Legno Bruciato*, 1958) fungono da elementi coloristici, come se si trattasse di un dipinto. Il tutto è accentuato dalla collocazione delle opere dinanzi a una parete vuota per consentire all’osservatore una completa percezione frontale.

Con *Alluminio verde* (*saluto alla pittura*) del 1966 Consagra accetta il possibile equivoco scultura/pittura: le lamine arrotondate di alluminio colorato sono alleggerite al punto da poter essere appese come un quadro.

Gli esemplari *Ferri Trasparenti n.1* e *n.2* (1964-87) sembrano invece rievocare la scultura tridimensionale. Consagra pone infatti lamine sottili e traforate su basi solide, a volte gire-voli, in modo da permettere il movimento dell’opera nell’ambiente e l’abbattimento di un unico punto di vista.

Con *Bianco macedonia* e *nero del Belgio* del 1976 e *Bianco macedonia* e *ossidiana* del 1977, allestite nel corridoio che conduce al piano superiore, Consagra sperimenta la bifrontalità: le sculture possono diventare muri divisori in cui rilievi e rientranze si ripetono su entrambe le facce.

7. AFRO

Udine 1914 – Zurigo 1976

L’allestimento delle opere di Afro Libio Basaldella ripercorre tutta la carriera artistica del pit-tore di origine friulana, mettendone in evidenza le varie fasi di sviluppo: dallo stile figura-tivo del primo periodo, al passaggio neocubista dei tardi anni Quaranta, fino alla svolta astratta immediatamente successiva.

L’interesse da parte della Galleria per l’artista si manifesta già nel 1937 con l’acquisto di *Autoritratto* (1935), selezionato alla VII Mostra Sindacale Interprovinciale Fascista di Belle Arti del Lazio.

Il particolare apprezzamento della Soprintendente Palma Bucarelli garantisce le acquisi-zioni effettuate nel 1942, che comprendono *Natura morta*, *Signora che legge*, *Signora che dipinge* (tutti del 1941).

I contatti con Roma, e in particolare con l’ambiente legato all’espressionismo della Scuola Romana, influiscono fortemente sul giovane Afro; ne è testimonianza il *Ritratto di Leda Mastrocinque* (1941), disegno a ricalco da matrice preparata con olio e terre.

Alla seconda metà degli anni Quaranta risalgono la riflessione e lo studio dell’artista sulle maggiori avanguardie europee del Novecento.

Il viaggio a Parigi e la conoscenza diretta delle opere di Braque e Picasso conducono Afro ad una rielaborazione del proprio linguaggio in senso neocubista (*Natura morta*, 1948).

Agli inizi degli anni Cinquanta Afro comincia ad intessere fitti rapporti con gli Stati Uniti, dove espone e soggiorna con una certa frequenza. Il fervido clima culturale americano e la scoperta dell’action painting lasciano un segno nella poetica dell’artista, che ridefinisce il rapporto tra segno e colore. È un esempio di questa ulteriore evoluzione *Ocra piccolo* (1960), composizione astratta dalla rapida esecuzione e dalla totale libertà compositiva. L’attenzione da parte di Palma Bucarelli per questa nuova fase si riflette negli acquisti effet-tuati per la Galleria a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta al 1975. Tra le opere entrate in collezione in questo periodo, comprate e in parte donate dall’autore, figu-rano *Il Castello* (1963), *Colorado* e *Viale delle Acacie* (1967), *Senza titolo* (1968) e *Grande ocra* (1973).

8. LUCIO FONTANA

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

La maggior parte delle opere di Lucio Fontana in possesso del museo è rappresentata dal nucleo donato dalla moglie Teresita.

Rientrato nel 1947 dall’Argentina a Milano, dove si era formato con Wildt all’Accademia di Brera, l’artista firma nel maggio di quell’anno il primo Manifesto dello spazialismo,