



30.11.25—12.04.26

KANDINSKY E L'ITALIA

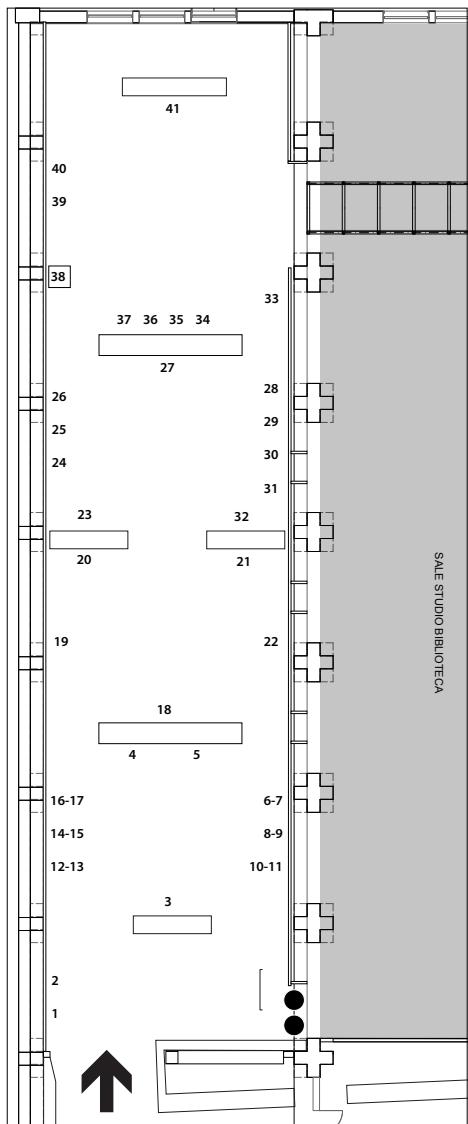
Mostra realizzata con



MA*GA
Gallarate

KANDINSKY

E GLI SVILUPPI DELL'ARTE ASTRATTA EUROPEA



PRIMA SALA

Questa prima sezione è dedicata all'orizzonte artistico internazionale europeo degli anni Venti e Trenta, periodo in cui la presenza di Wassily Kandinsky al Bauhaus e il suo approccio teorico e formale influenzarono profondamente lo sviluppo della pittura astratta.

Nel 1911 Kandinsky, insieme a Franz Marc, aveva fondato a Monaco il gruppo Der Blaue Reiter (Il Cavaliere Azzurro), promuovendo - insieme ad artisti come Paul Klee, August Macke, Gabriele Münter e Alexej von Jawlensky - una nuova visione dell'arte come incontro e sintesi tra la realtà visibile e la sensibilità interiore dell'artista.

Nella rivista-manifesto Almanacco del Cavaliere Azzurro, Kandinsky riunisce artisti e musicisti attorno all'idea di una unità delle arti, pubblicando testi fondamentali come *Il problema delle forme* e *Il suono giallo*. In questi saggi l'artista porta a maturazione la sua concezione della pittura come sinfonia visiva, in dialogo con la musica di Arnold Schönberg e con le nuove frontiere della modernità.

Dal 1922 Kandinsky insegna a Weimar, al Bauhaus, dove tra i docenti figurano anche gli amici Paul Klee e Lyonel Feininger. Nei corsi di pittura, forma e disegno analitico, Kandinsky approfondisce la teosofia, la psicologia della forma e la teoria dei colori di Goethe, concentrando sulla struttura del linguaggio visivo e sull'analisi dell'espressività dei colori, della tensione dinamica delle linee, dei punti e dei piani come elementi fondamentali della composizione.

Dal corpus delle lezioni tenute dall'artista deriva naturalmente, nel 1926, il libro *Punto, linea, superficie* pubblicato nella collana dei Bauhaus Bücher.

In questi anni il pensiero e la pittura di Kandinsky si intrecciano con quelli di artisti come Paul Klee, Alexej von Jawlensky, influenzando generazioni di artisti più giovani tra cui Jean Arp, Joan Miró, Alexander Calder e Antoni Tàpies, protagonisti di una stagione di profonda sperimentazione che ridefinì il senso stesso della pittura, declinando l'astrazione in una direzione a tratti lirica, onirica e surreale.

Insieme, questi maestri affermarono un'idea di arte come linguaggio autonomo, libero da ogni referenzialità esterna e guidato da quella poetica della "necessità interiore" che per Kandinsky è all'origine della creazione artistica.

LE OPERE

1. Franz Marc

Cavallino (Primo Salon d'Automne tedesco), 1913

2. Alexej von Jawlensky

Natura morta (alberello di rose), 1936

3. Wassily Kandinsky

Piazza del mercato con una coppia che passeggiava, 1903

Nell'estate del 1903, Kandinsky si trova a Kallmünz, piccolo villaggio a nord-est di Monaco. Proprio a questo soggiorno bavarese risale *Piazza del mercato con una coppia che passeggiava*, che si colloca nella "preistoria" dell'artista, quando tutti i primi acquerelli, disegni e incisioni di Kandinsky raffigurano soprattutto paesaggi e scene di vita rurale, osservati dal vero oppure ricostruiti "a memoria" e mostrano influenze post-impressioniste, *Jugendstil*, della tradizione artistica popolare russa, della pittura tedesca e della letteratura simbolista.

Il dipinto è, come tutti i paesaggi del periodo, di ispirazione naturalistica ma è possibile osservare un primo graduale approfondimento del colore che si allontana dalla realtà, e una composizione che non si cura più delle regole prospettiche: gli elementi sulla scena sono posizionati su una sola linea d'orizzonte, le distanze non sono valorizzate e così la proporzione tra i diversi soggetti. Attraverso l'assimilazione delle istanze delle avanguardie, Kandinsky inizia il proprio viaggio verso l'interpretazione soggettiva della pittura.

4. Wassily Kandinsky

Senza titolo, 1918

5. Wassily Kandinsky

Senza titolo, 1917

6-7. Wassily Kandinsky

Piccoli Mondi I, 1922

Piccoli Mondi VII, 1922

Prima di raggiungere il Bauhaus, nel 1922, Kandinsky realizza dipinti murali per la *Juryfreie* al *Glaspalast* di Berlino e pubblica una raccolta di litografie, xilografie e calcografie riunite sotto il titolo *Piccoli Mondi*. Ogni tecnica è stata scelta dall'artista per il suo carattere unico, come scrive Kandinsky nella poesia che accompagnava la pubblicazione. La puntasecca è caratterizzata

dalla precisione ed è adeguata allo studio delle linee; la xilografia è caratterizzata dall'interazione di primo piano e sfondo e dalla ricchezza delle trame; la litografia combina una gamma di segni e colori per produrre un'immagine che si avvicina il più possibile a un dipinto. La serie sarà presentata in Italia in occasione della prima mostra di Kandinsky presso la Galleria Il Milione di Milano, dal 24 aprile al 9 maggio 1934.

Le dodici tavole che compongono questa sperimentazione incisoria costituiscono dunque un compendio delle diverse tecniche di stampa e mettono in risalto la triade cromatica, nonché la variazione e la combinazione di segni grafici eterogenei — cunei, reticolati, scacchiere, triangoli — sui quali Kandinsky stava conducendo la propria ricerca.

L'artista realizza così una diretta continuazione di quanto espresso ne *Lo spirituale nell'arte* (1912), ma anche un'anticipazione della teoria di *Punto, linea e superficie* (1926).

Come suggerisce il titolo della serie, ogni immagine è un universo visivo in cui i segni sembrano animati da ritmo e da note vivaci: suono, colore, luce e movimento si fondono in una sintesi musicale del cosmo.

8-9. Wassily Kandinsky

Piccoli Mondi IV, 1922

Piccoli Mondi V, 1922

10-11. Wassily Kandinsky

Piccoli Mondi II, 1922

Piccoli Mondi III, 1922

12-13. Wassily Kandinsky

Piccoli Mondi VI, 1922

Piccoli Mondi VIII, 1922

14-15. Wassily Kandinsky

Piccoli Mondi IX, 1922

Piccoli Mondi XII, 1922

16-17. Wassily Kandinsky

Piccoli Mondi XI, 1922

Piccoli Mondi X, 1922

18. Wassily Kandinsky

Zig zag bianchi, 1922

Nel 1922 il percorso astratto di Kandinsky è ormai avviato da oltre un decennio.

In quell'anno l'artista raggiunge a Weimar i suoi amici e colleghi Paul Klee e Lyonel Feininger, presso l'Istituto Bauhaus, su invito del fondatore

Walter Gropius. Spronato dalla fusione tra insegnamento tecnico-pratico, teoria della forma e sperimentazione, Kandinsky avvia un'indagine sulle fondamenta fisiche dell'ordinamento dei colori, concentrandosi sulla triade giallo, blu e rosso e soffermandosi sull'analisi dei singoli elementi — linea e punto — in relazione al piano e alle loro infinite combinazioni. Il dipinto *Zig zag bianchi* — realizzato proprio a Weimar e acquistato dal Comune di Venezia in occasione della Biennale del 1950 — testimonia la fase di passaggio tra l'astrazione lirica del secondo decennio del Novecento e il successivo periodo geometrico. In quest'opera, le ultime memorie figurative, ancora presenti ai margini dello spazio compositivo, vengono definitivamente superate dalla piena autonomia e libertà evocativa del colore e dall'uso di forme geometriche dinamiche, spezzate, ritmiche, che si inseguono e si aggregano secondo una struttura compositiva densa e vibrante.

19. Wassily Kandinsky

Trasversale, 1931

20. Wassily Kandinsky

Due tensioni, 1934

21. Wassily Kandinsky

Strisce variegate, 1933

22. Wassily Kandinsky

Tre triangoli, 1938

Tre triangoli è un'opera che testimonia la nuova e ultima grande trasformazione del linguaggio pittorico di Kandinsky. In un contesto variegato e ricco di tensioni — la Parigi degli anni Trenta, dove l'artista si trasferisce dopo la chiusura del Bauhaus nel 1933 — Kandinsky si avvicina a personalità come Jean Arp, che aveva iniziato a esplorare forme morbide e organiche, e al repertorio magico di Miró e dei surrealisti, che lo conducono verso un processo di "de-geometrizzazione" del proprio vocabolario visivo. Le forme indagate e teorizzate negli anni precedenti si sciolgono, diventano multiformi, biomorfe, organiche. Nell'opera il segno è nitido, le forme semplici e inequivocabili: sulla superficie, triangoli e rettangoli si stagliano accanto a linee serpentine e a insiemi cellulari ed embrionali. Il fondo nero — che ricompare dopo essere stato già presente nella produzione dell'artista durante gli anni Venti — fa risaltare

ancor più i colori scelti: puri, brillanti, quasi fosforescenti.

23. Paul Klee

Con il serpente, 1924

Con l'inizio dell'insegnamento al Bauhaus nel 1921, Klee non perde i contatti con Kandinsky né con Feininger e von Jawlensky, insieme ai quali, nel 1924, fonda il gruppo Die Blaue Vier (I Quattro Azzurri) portando le loro opere all'attenzione del pubblico americano. Durante i primi anni Venti, a Weimar e poi a Dessau, le riflessioni di Klee risultano fortemente influenzate dalle teorie di Kandinsky sul colore, sugli elementi della composizione e sul loro equilibrio con la superficie, lasciando maturare in lui una più consapevole apertura verso l'astrazione; tuttavia, il suo linguaggio non abbandonerà mai del tutto la dimensione figurativa.

Con il serpente appartiene a una fase di sperimentazione artistica dominata dall'uso dell'acquerello e da un cromatismo lirico che evoca in maniera soffusa la triade di kandinskiana memoria. In questo lavoro, la forma è soprattutto organica e il rapporto con la realtà esterna viene filtrato attraverso un simbolismo sottile dagli echi surrealisti. Il titolo assegnato dall'artista funge da chiave d'accesso per decifrare le narrazioni interne che si intrecciano tra linea e forma.

24. Paul Klee

Paesaggio notturno, 1932

25. Paul Klee

Abbraccio, 1934

26. Paul Klee

Allarme, 1927

27. Paul Klee

Fiori della notte, 1938

Dopo aver abbandonato il Bauhaus, con l'avvento del nazismo, Klee viene destituito dall'Accademia di Düsseldorf e nell'ottobre del 1933 si trasferisce a Parigi.

A dicembre emigra con la famiglia a Berna, dove affronta gravi difficoltà economiche e l'aggravarsi della propria salute. In questa fase finale della propria carriera Klee abbandona le raffinate composizioni di piccolo formato per un approccio più diretto e gestuale. Sperimenta materiali fragili e tecniche inusuali, come il pastello su tessuti (mussola, damasco), fino ad arrivare - come

testimonia *Fiori della notte* - all'uso della iuta grezza, accentuando la tattilità della superficie. In questo modo si sviluppa il suo stile tardo, segnato da una radicale semplificazione: linee nere spesse, tracciate con libertà sulla superficie si impongono come segni enigmatici. La loro distribuzione regolare suggerisce un'espansione dello spazio e contribuisce alla dissoluzione della prospettiva tradizionale, cancellando ogni residuo illusionistico e restituendo al dipinto un valore simbolico interiore.

28. Paul Klee

Idillio di villaggio, 1913

Nel 1911 Paul Klee si avvicina all'ambiente d'avanguardia del gruppo Der Blaue Reiter (Il Cavaliere Azzurro), stringendo rapporti con Kandinsky, Marc e von Jawlensky, mentre l'anno successivo a Parigi conosce artisti come Le Fauconnier, Karl Hofer e Robert Delaunay.

Il 1913 rappresenta un anno significativo per il riconoscimento pubblico dell'artista che partecipa al Primo Salon d'Automne tedesco presso la galleria berlinese Der Sturm e compare tra i fondatori della Neue Münchner Secession (Nuova Secessione di Monaco). In queste occasioni Klee mostra l'assimilazione degli sviluppi del cubismo e dell'orfismo.

Idillio di villaggio, appartenente alla fase giovanile della sua produzione, mostra questi aspetti uniti alla sua caratteristica grafica spontanea, che aveva trovato piena espressione nei disegni per il *Candide* di Voltaire - iniziati nel 1911/12 - e che ora si arricchisce di colore nella resa evocativa di un paesaggio rurale sospeso tra veglia e sogno.

29. Paul Klee

Mangia dalla mano, 1920

30. Paul Klee

Figurina nello stile di Aristofane, 1924

31. Paul Klee

Paesaggio con rocce e abeti, 1929

32. Paul Klee

Tre soggetti, polifonico, 1931

33. Lyonel Feininger

Molo sul Rega, 1927

34. Joan Miró

Paesaggio, 1977

35. Joan Miró

Senza titolo, 1950

Nei primi anni Venti del Novecento Joan Miró si trasferisce a Parigi. In Rue Blomet prende uno studio accanto a quello del pittore André Masson. Qui scopre l'opera di Paul Klee, restandone profondamente colpito.

Nella capitale francese assimila presto le idee del Surrealismo, iniziando così a definire i tratti della sua poetica, mescolando realtà e immaginazione attraverso forme geometriche semplici, segni grafici e scritte. Nelle sue *peintures de rêve* Miró riproduce la struttura visiva del sogno, lasciando spazio alla spontaneità del gesto e alla fluttuazione degli elementi: astri, falci di luna, linee spezzate e serpentine, triangoli, uccelli, figure antropomorfe, si moltiplicano nelle maglie di una rete soltanto in apparenza caotica.

Nei cicli di dipinti realizzati tra il 1949 e il 1950, tuttavia, la complessità e l'abbondanza di questi elementi diminuisce. *Senza titolo*, fa parte dei disegni eseguiti impulsivamente, con un gesto veloce e senza una creazione laboriosa. Asterischi e figure antropomorfe prendono più spazio - rispetto alle precedenti *Costellazioni* - sopra superfici più selvagge, costituite da colature, macchie che evaporano in nubi di colore, pennellate rabbiose o sbadate.

36. Jean Arp

Germoglio e Sonno, 1962

37. Jean Arp

Senza titolo, 1934

38. Jean Arp

Alou con gli artigli, 1942

Figura chiave del dadaismo e dell'astrattismo europei, Jean Hans Arp attraversa pittura, collage e scultura elaborando un linguaggio organico e poetico. Nel 1912 incontra Kandinsky e partecipa alla seconda mostra del gruppo Der Blaue Reiter (Il Cavaliere Azzurro), seguendo con entusiasmo la pubblicazione del loro Almanacco. Dopo gli esordi dadaisti a Zurigo e le sperimentazioni orientate a un linguaggio soprattutto astratto-concreto, approda a una forma più libera che manifesta una trasformazione più morbida e organica della materia.

Alou con gli artigli viene realizzata a Grasse, nel sud della Francia, dove Arp si rifugia insieme alla moglie, l'artista astrattista Sophie Taeuber-Arp, durante la guerra e dove vengono raggiunti da

Sonia Delaunay e da Alberto e Susi Magnelli: "Per due anni abbiamo vissuto in quel meraviglioso luogo, circondati da tremule corone di luce, ali di fiore che scivolano, nuvole che suonano, cercando di dimenticare l'orrore del mondo". L'opera in bronzo lucido esprime il corpo come mutazione in crescita della natura.

39. Antoni Tàpies

Offerta, 1952

40. Yves Tanguy

Costruire, distruggere, 1940

41. Alexander Calder

Gong rossi gialli e blu, 1951

Nel 1925 Alexander Calder, dopo una laurea in ingegneria meccanica e la formazione in disegno dal vero all'Art Students League di New York, incontra il mondo del *Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus*, seguendo la sua attività come illustratore.

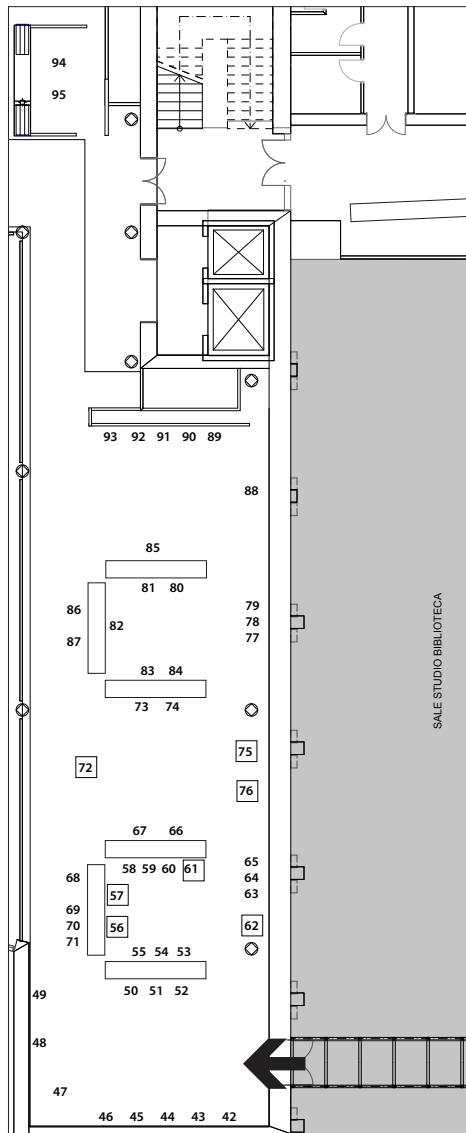
Da questa esperienza matura il progetto del *Cirque Calder*, un teatro scultoreo itinerante.

Nel 1926 è a Parigi in contatto con le avanguardie, ispirato da Kandinsky e Mondrian, abbandona il figurativo per l'astrazione, dando vita ai celebri *mobiles*, sculture leggere e dinamiche dove le forme geometriche dell'astrazione si uniscono al dinamismo naturale dei personaggi — animali e umani — del suo *Cirque*.

Allo sviluppo di questa ricerca appartiene *Gong rossi gialli e blu*, in cui elementi mobili colorati si muovono nello spazio producendo suoni: un equilibrio di forma, colore e movimento che della dimensione scultorea amplifica la componente performativa e relazionale con l'ambiente e lo spettatore.

L'opera fu donata dall'artista alla città di Venezia come ringraziamento per il conferimento del Premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri, il massimo riconoscimento ufficiale della Biennale in quegli anni, assegnatogli come miglior scultore straniero alla XXVI edizione del 1952.

IL MILIONE E IL GRUPPO COMO: LABORATORIO DELL'ASTRAZIONE ITALIANA



SECONDA SALA

Questa seconda sezione approfondisce il vivace dibattito sulle arti visive in Italia negli anni Trenta e sottolinea l'importanza delle attività espositive della Galleria Il Milione di Milano.

A partire dal 1932, Il Milione acquisisce progressivamente vitalità, spirto innovativo e respiro internazionale, offrendo visibilità, in un susseguirsi di mostre, ai protagonisti della stagione astratta delle avanguardie storiche. Vengono esposti i lavori di Fernand Léger (1932), Josef Albers (1934) e Jean Arp (1938), mentre nel 1934 è dedicata la prima mostra personale a Wassily Kandinsky.

La prima mostra di arte astratta italiana, organizzata dalla Galleria nel 1934, vede protagonisti Oreste Bogliardi, Virginio Ghiringhelli, fondatore del Milione, e Mauro Reggiani. I tre artisti, pur con esiti differenti, lavorano pittoricamente sulla riduzione del volume a superficie e sulla scomposizione della composizione in forme geometriche, organizzate secondo accordi cromatici e assonanze timbriche del colore.

La Galleria Il Milione diventa in breve tempo un luogo d'incontro per gli artisti che pongono le premesse estetiche, linguistiche e teoriche dell'astrattismo italiano, nonché uno spazio di pensiero e di confronto per figure come Enrico Prampolini, Atanasio Soldati e Luigi Veronesi, interpreti di una nuova ricerca opposta alla più conservatrice tradizione figurativa.

In questo contesto si affermano anche artisti come Mario Radice e Manlio Rho, che delineano una linea comasca dell'astrattismo, più incline al rigore geometrico, e altri come Lucio Fontana, Osvaldo Licini e Fausto Melotti, protagonisti di una sperimentazione estetica destinata, di lì a poco, a generare importanti riflessioni plastiche sullo spazio.

È proprio in questo clima che prendono forma diverse esperienze visive e declinazioni del linguaggio astratto.

42. Atanasio Soldati

Marina di Grottammare, 1931

Atanasio Soldati può essere considerato a buon diritto uno dei padri dell'astrattismo italiano, capace di connettere le esperienze delle avanguardie europee con le sperimentazioni non figurative attive nella nostra penisola.

A partire dai primi anni Trenta inizia a frequentare la Galleria Il Milione: in questo periodo la sua pittura si arricchisce di un linguaggio essenziale, vicino al primitivismo, che lo conduce ad abbracciare le istanze astratte nella prima metà del decennio.

Marina di Grottammare del 1931 appartiene a questo momento: in quest'opera il paesaggio, teso e semplificato nelle forme e nei colori, si allontana da qualsiasi connotazione naturalistica. Allo stesso anno risalgono anche la sua prima mostra personale presso la Galleria Il Milione e le prime sperimentazioni astratte, inizialmente debitrici di complesse ricerche formali, ancora legate a istanze postcubiste.

Dal 1935 Soldati realizza opere astratte caratterizzate da un'impaginazione serrata ma lieve, modulata da segni sottili e delicati, che si traducono in raffinati accenti lirici.

43. Virginio Ghiringhelli

Composizione n.3, 1933

Artista, critico e collezionista, Virginio "Gino" Ghiringhelli è tra i protagonisti dell'astrattismo storico italiano. Negli anni Trenta compie una svolta verso l'astrazione geometrica, parallela all'attività di promotore culturale.

Nel 1930 fonda a Milano, con il fratello Peppino, Edoardo Persico e Maria Cernuschi, la Galleria Il Milione, centro nevralgico dell'avanguardia italiana, che diffonde in Italia l'opera di Kandinsky, Fernand Léger, Josef Albers e Pablo Picasso.

Composizione n.3 segna il suo primo approdo all'astrazione concentrata sulla riduzione dei volumi a superfici cromatiche.

Le bande di diversi colori dai grigi agli azzurri e ai rosa, si allineano le une accanto alle altre, determinando incastri che tradiscono però una scansione ancora non perfettamente analitica dello spazio.

44. Oreste Bogliardi

Composizione, 1934

45. Carla Prina

Composizione astratta, 1939

46. Carla Badiali

Composizione n. 12, 1935-36

Dopo aver trascorso la propria infanzia in Francia, Carla Badiali, studentessa dell'Istituto Nazionale Setificio di Como, unisce nella propria pratica artistica la formazione tessile e il rigore geometrico. Allieva di Manlio Rho, entra in contatto con gli artisti e architetti del razionalismo lombardo e dell'astrattismo comasco, sviluppando un linguaggio in cui arte e design dialogano armonicamente.

Composizione n.12 appartiene alla sua prima stagione astratta: una struttura geometrica non rigida, attraversata da linee curve e rette che animano la superficie con forme geometriche semi-fluide e colori pastello.

In questa opera la Badiali traduce la severità costruttiva del razionalismo in un equilibrio lirico e vibrante, dove la forma si apre al movimento e alla sensibilità cromatica, prefigurando una dimensione ancora più libera e dinamica della linea nella sua ricerca successiva.

47. Bruno Munari

Macchina inutile, 1934 (replica 1983)

48. Manlio Rho

Composizione 95 R.D.S.A. (Ritratto Di Stato d'Animo), 1940

All'inizio degli anni Trenta Manlio Rho in via delle Cinque Giornate a Como inaugura l'apertura di un nuovo studio dove presto si incontrano Carla Badiali, Aldo Galli, Carla Prina e gli architetti del razionalismo italiano come Pietro Lingeri, Alberto Sartoris, Giuseppe Terragni, Luigi Zuccoli. Nel corso del decennio sviluppa un linguaggio geometrico influenzato dal neoplastismo e dal costruttivismo, in dialogo costante con l'architettura razionalista e il design tessile.

In *Composizione 95 R.D.S.A. (Ritratto Di Stato d'Animo)* la griglia compositiva ortogonale viene decostruita attraverso una molteplicità di piani sovrapposti resi leggibili grazie a stesure cromatiche trasparenti che lasciano intravedere lo sfondo chiaro. Le forme, definite solo dal colore vibrante e leggero, sono libere di dialogare tra loro in un dinamismo onirico, evocato dal titolo, molto vicino alla ricerca spirituale di Kandinsky.

49. Mario Radice

Composizione C. F., 1936-38

Tra i protagonisti dell'astrattismo comasco, Mario Radice elabora negli anni Trenta un linguaggio

geometrico rigoroso in dialogo con l'architettura razionalista. Collabora con l'architetto Giuseppe Terragni, che stimola in lui un'apertura verso le ricerche astratte internazionali conosciute anche attraverso la frequentazione della Galleria Il Milione di Milano. Con Terragni, Radice progetta nel 1936 gli affreschi per la Casa del Fascio di Como, oggi perduti. *Composizione C.F.*, nasce come uno degli studi preparatori per quel progetto: campiture di colore puro si organizzano in una struttura equilibrata di linee e piani che traducono sulla tela i principi di armonia, misura e funzionalità dell'architettura moderna.

In essa la lezione neoplastica si unisce alla tensione costruttiva, affermando una sintesi tra arte e spazio, tra forma pittorica e forma architettonica.

50. Mario Radice

Composizione, 1937-1938

51. Mauro Reggiani

Composizione, 1936

52. Aldo Galli

Composizione, 1955

53. Osvaldo Licini

Uccello, 1932

54. Osvaldo Licini

Composizione/Fiore fantastico, 1935-36

Osvaldo Licini, nato nell'entroterra marchigiano, è uno dei principali esponenti dell'astrattismo lirico del primo Novecento. La sua poetica visionaria, si diffonderà nel tempo, irradiandosi nel vocabolario artistico contemporaneo.

Nel 1932 inizia ad intrattenere i primi contatti con la Galleria Il Milione a Milano. Qui, nel 1935, inaugura la sua prima mostra personale accompagnata da un'importante dichiarazione di poetica. A questi anni risale la prima sezione di opere esposte, fondamentali per comprendere le sue sperimentazioni astratte, ma anche la sua visione libera, attenta ai temi del "primitivo", permeata di un certo surrealismo che contraddistingue il suo linguaggio pittorico.

Se il dipinto *Uccello* (1932) è rigoroso nell'utilizzo di forme geometriche tanto elementari quanto dinamiche e di una gamma cromatica ridotta ai minimi termini, in *Composizione / Fiore fantastico e Capriccio n.2* (1932) Licini riduce il rigore astratto ai minimi termini e introduce forme slabbrate, un'irregolarità segnica e vibrante che prelude alle opere del secondo Dopoguerra.

55. Osvaldo Licini
Capriccio n.2, 1932

56. Lucio Fontana
Composizione, 1934

57. Lucio Fontana
Composizione, 1934

58. Lucio Fontana
Composizione, 1933

59. Lucio Fontana
Composizione, 1934

60. Lucio Fontana
Scultura astratta, 1934

61. Lucio Fontana
Scultura astratta, 1934

Lucio Fontana, artista italo-argentino, ha rivoluzionato la scultura e la pittura del Novecento, introducendo nuove idee sullo spazio e sulla materia che hanno anticipato l'arte contemporanea. Negli anni Trenta, appena terminata l'Accademia di Belle Arti di Brera, si avvicina alla Galleria Il Milione, ai primi astrattisti italiani e al gruppo parigino Abstraction - Crédation.

Proprio a questo periodo risalgono le tre sculture presenti in mostra, tutte del 1934, intitolate *Scultura astratta*. Esse si caratterizzano per l'uso di materiali poveri, spesso provenienti dal mondo dell'edilizia, per il segno geometrico e per una ricercata leggerezza. La scultura in cemento armato si presenta come una tavola dipinta, con volumi rettangolari di dimensioni diverse che trovano equilibrio nel contrasto cromatico.

Le due sculture in ferro, invece, condividono uno slancio verticale e segnico, leggero e dinamico: in particolare, la scultura in ferro colorato sembra disegnare lo spazio, creando un segno che scolpisce l'aria e si staglia nella luce.

Il modus operandi sperimentato in queste prime opere contiene già in nuce l'idea di scultura frontale che Fontana svilupperà nei celebri "Buchi" e "Tagli" di oltre vent'anni più tardi.

62. Lucio Fontana
Sirena con cavallo, 1938

63. Lucio Fontana
Studio di cavalli marini, 1937-39

64. Lucio Fontana
Sei studi, 1938-39

65. Lucio Fontana
Amanti, 1936

66. Luigi Veronesi
Composizione P, 1939

67. Alberto Magnelli
Zita verde, 1938

68. Atanasio Soldati
Composizione, 1937

69. Atanasio Soldati
Senza titolo, s.d.

70. Atanasio Soldati
Equilibrio, 1949

71. Atanasio Soldati
Composizione, 1937

72. Fausto Melotti
Scultura n. 14, 1935

Fausto Melotti, animo poliedrico, scultore, pittore e musicista, nella sua produzione artistica si distingue per un'adesione totale all'astrazione, ottenuta alternando tensione mistica e spirituale a pensiero scientifico. Nel 1935 realizza ed espone alla Galleria Il Milione una serie di lavori non figurativi, tra cui *Scultura n. 14*.

L'opera, realizzata in un materiale rivoluzionario per l'industria, l'acciaio inox, si distingue per un deciso slancio verticale. Si crea così un'alternanza di elementi dritti e ondulati, vuoti e pieni che si sostengono senza l'interferenza di un piedistallo.

In questa scultura risuonano echi architettonici e musicali: le linee e le superfici sono come contrappunti che coesistono con pari importanza all'interno della composizione, confermando la molteplicità dei riferimenti culturali di Melotti.

73. Enrico Prampolini
Analogie cosmiche, 1931 ca.

74. Enrico Prampolini
Composizione, 1950

75. Fausto Melotti*La baracca*, 1965

Dimostrazione dell'evoluzione del linguaggio scultoreo dell'artista e della sua tensione verso la levità, *La baracca* di Fausto Melotti è una costruzione anti-monumentale e poetica.

Anche in questo caso il principio dell'astrazione è dentro l'opera. Questa scultura ha infatti la capacità di richiamare un'architettura senza descriverla: trasforma la precarietà in leggerezza, rendendo così omaggio alle riflessioni sull'idea di spazio e di arte scultorea.

Per Melotti la scultura è un evento, un accadimento, non un oggetto finito o un traguardo della modellazione. Così *La baracca*, una costruzione fragile e leggerissima, un monumento minimo, il più dolce e poetico inno alla transitorietà, richiama un edificio ma non lo rappresenta.

76. Fausto Melotti*Tema*, 1968**77. Osvaldo Licini***Olandese volante color viola*, 1942-43**78. Osvaldo Licini***Miracolo di San Marr...co (Angelo ribelle su fondo giallo)*, 1951

Dopo l'incontro, nel 1938, con il filosofo e storico delle religioni Franco Ciliberti, Osvaldo Licini inizia ad approfondire il tema del primordiale e della dimensione simbolica della pittura.

Nei suoi dipinti si introducono figure fantastiche che, insieme a numeri e lettere, vanno a definire una precisa e riconoscibile cifra stilistica.

Nuove straordinarie presenze iniziano ad abitare le sue tele: sono i Personaggi, l'*Olandese volante* e, nell'immediato dopoguerra, l'*Amalasunta* e l'*Angelo Ribelle*. In questi dipinti Licini sceglie l'irrealtà e l'atemporaliità, definendo una dimensione spaziale sospesa tra cielo e terra.

Miracolo di San Marr...co (Angelo ribelle su fondo giallo) ne è un esempio. Una grande luna sovrasta l'orizzonte, lasciando appena intravedere il cielo notturno: con la sua semicircularità definisce una morbida divisione prospettica e accoglie in primo piano la figura di un angelo. Le linee astratte si contorcono definendo il movimento di una creatura visionaria che si rifugia lungo l'angolo della tela.

79. Osvaldo Licini*Angeli missili + Luna*, 1956-57**80. Lucio Fontana***Concetto spaziale*, 1952**81. Lucio Fontana***Concetto spaziale*, 1960**82. Lucio Fontana***Concetto spaziale*, 1961

Nel 1946, tornato dall'Argentina, Lucio Fontana redige il *Manifesto Blanco*, testo fondamentale per la definizione delle nuove idee sullo spazio che caratterizzano la sua produzione matura.

A questo trattato seguirà il *Manifesto dello Spazialismo*: è in queste pagine che viene coniata l'espressione *concetto spaziale*, titolo che accompagnerà molti dei suoi lavori, tra cui le cinque opere esposte in mostra realizzate tra il 1952 e il 1965.

A partire dai primi anni Sessanta, l'artista dedica un'attenzione particolare alla serie degli "Olii", caratterizzata da un uso denso e materico del colore, steso su superfici generalmente uniformi e animate da interventi a "graffito". La pittura ad olio, una materia abbastanza plasmabile, rende semplice qualsiasi gesto, che sia incidere, lacerare o bucare.

In *Concetto spaziale* lo spesso strato dorato è così attraversato da una serie di fori, impreziositi dall'inserimento di frammenti di vetro rosa e verde, applicati direttamente sulla tela per arricchire la composizione e conferirle una dimensione tridimensionale.

83. Lucio Fontana*Concetto spaziale, Attese*, 1964**84. Lucio Fontana***Concetto spaziale*, 1961**85. Atanasio Soldati***Ambiguità*, 1951

Atanasio Soldati è tra i fondatori, nel 1948, del Movimento Arte Concreta a Milano (M.A.C.), con Gillo Dorfles, Bruno Munari, Augusto Garau e Gianni Monnet. Il loro fine è di dare impulso a un tipo di astrattismo privo di ogni riferimento alla realtà e di orientamento geometrico.

Ambiguità è una delle opere più significative di questo tipo di produzione. Oltre a essere uno dei primi dipinti astratti a vincere un premio in Italia nel secondo dopoguerra (caratterizzando così il Premio Gallarate per rigore sperimentale), sintetizza le caratteristiche della ricerca estetica di

Soldati.

L'artista compone l'opera prestando particolare attenzione ai contrasti cromatici, ai rapporti tra colori complementari, linee e superfici.

Gli equilibri formali sono messi in crisi da una composizione che si struttura attorno a un asse diagonale che sembra ripartire la tela in due, senza alcun riferimento di simmetria.

Il complesso incastro di forme amplifica, come ricorda il titolo, l'ambiguità dell'intera opera.

86. Atanasio Soldati

Ancora in tempo/troppo tardi, 1953

87. Atanasio Soldati

Opera incompiuta, 1952/53

88. Gianni Monnet

Costruzione, 1946

89. Mario Radice

Composizione pentagonale, 1950

90. Bruno Munari

Progetto per negativo-positivo, 1950

91. Bruno Munari

Negativo-positivo, 1951

92. Gillo Dorfles

Immagini ambigue, 1951

93. Gillo Dorfles

Composizione con coda, 1951

Figura poliedrica, Gillo Dorfles affianca presto alla sua formazione scientifica un'intensa produzione teorica e artistica.

Le sue prime opere degli anni Trenta mostrano affinità con l'estetica di Kandinsky e del gruppo Der Blaue Reiter (il Cavaliere Azzurro), accanto a suggestioni surrealiste e forme archetipiche dell'inconscio.

Nel 1948, con la fondazione del Movimento Arte Concreta (M.A.C.) entra in dialogo sistematico con le ricerche sull'astrattismo internazionale, ma la sua pittura, rispetto agli altri artisti del gruppo, conserva una dimensione più lirica e fantastica. *Composizione con coda* documenta questa fase in cui il rigore geometrico si fonde con un sinuoso linearismo dagli echi surrealista, espressione di un linguaggio in equilibrio tra forma, colore e impulso creativo.

In *Immagini Ambigue* - donata alla Civica Galleria

di Gallarate in occasione dell'esposizione storica del M.A.C. organizzata nel 1984 - gli elementi azzurri, verdi e neri ricordano infatti lontane forme organiche circondate da campiture arancioni e vermiglie che suggeriscono contrasti ritmici e più profondità spaziale.

94. Bruno Munari

Macchina inutile, 1945-95

95. Bruno Munari

Macchina inutile Max Bill, 1933-93

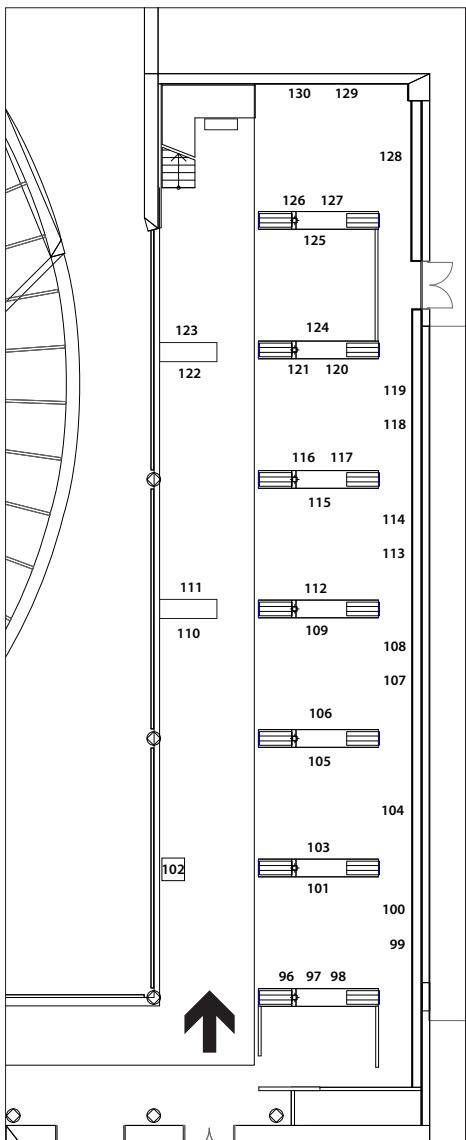
Bruno Munari è stato uno dei grandi protagonisti della storia della cultura visiva, del design e dell'arte italiana del XX secolo. Il rapporto con lo spazio, con il movimento e con l'idea di "funzione" è spesso al centro della sua ricerca artistica.

A partire dal 1930, Munari inizia a ideare sculture aeree che, nel giro di pochi anni, si trasformeranno nelle celebri *Macchine Inutili*.

Emblema di molta della sua produzione successiva, in mostra ne sono presenti tre esempi: progettati e realizzati tra il 1933 e il 1945, questi lavori saranno poi riconfigurati e rieditati nei decenni successivi grazie al sodalizio con la Galleria e Casa Editrice Corraini di Mantova.

In un periodo in cui le macchine diventano componenti regolari e indispensabili della vita quotidiana, Munari concepisce invece ingegnosi meccanismi privi di scopo: le *Macchine Inutili*. Il titolo di queste sculture racchiude una paradosseità che induce alla riflessione. Attraverso l'ossimoro dell'inutilità di ciò che è utile (la macchina) e dell'utilità di ciò che è inutile (l'arte), Munari gioca con materiali leggerissimi e mobili, creando composizioni aperte e in costante divenire.

KANDINSKY E L'ITALIA: EVOLUZIONE DELL'ARTE ASTRATTA NEL SECONDO DOPOGUERRA



TERZA SALA

L'ultima sezione mostra come, nel secondo dopoguerra, il pensiero di Kandinsky continui a esercitare una profonda influenza sull'arte italiana. Esposizioni come *Arte astratta e concreta* (Milano, 1947) e *Arte astratta in Italia* (Roma, 1948) segnano la nascita di una nuova generazione di artisti impegnati a liberare la pittura dal vincolo della rappresentazione naturalistica.

A Palazzo Reale di Milano, nel 1947, si apre *Arte astratta e concreta*, la prima grande rassegna europea dedicata all'astrattismo dopo la guerra. In quell'occasione le opere di Kandinsky vengono esposte accanto a quelle di artisti italiani come Lucio Fontana, Bruno Munari, Manlio Rho, Luigi Veronesi ed Ettore Sottsass, segnando un momento decisivo per le nuove ricerche artistiche in Italia.

L'anno successivo è Roma a raccogliere il testimone con la mostra *Arte astratta in Italia*, dove espongono, tra gli altri, Carla Accardi, Atanasio Soldati, Pietro Consagra, Alberto Magnelli, Osvaldo Licini, Achille Perilli, Gianni Monnet, Antonio Sanfilippo, Piero Dorazio ed Emilio Vedova.

Negli stessi anni, a Milano, il linguaggio astratto trova terreno fertile nel Movimento Arte Concreta (M.A.C.), fondato nel 1948 da Gillo Dorfles, Bruno Munari, Atanasio Soldati e Gianni Monnet. Per questi artisti, le riflessioni di Kandinsky sull'autonomia del colore e della forma offrono una solida legittimazione teorica e un comune campo di sperimentazione.

Se il M.A.C. guarda a un astrattismo razionale, vicino al design, all'architettura e alla comunicazione visiva, a Roma un altro gruppo di artisti è destinato a rinnovare profondamente la scena italiana: Forma 1, fondato nel 1947 da Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Piero Dorazio. Anche per loro il confronto con Kandinsky è fondamentale: la sua lezione indica la via per restituire alla pittura la sua energia vitale, la sua forza vibrante e sensoriale.

96. Galliano Mazzon*Fantasia in azzurro*, 1946

Galliano Mazzon, nato nell'entroterra vicentino, cresce in Brasile, dove fin da bambino sviluppa un profondo interesse per l'arte. Negli anni Trenta si avvicina alla Galleria Il Milione, maturando un deciso interesse per la pittura astratta.

L'opera esposta precede la sua adesione al Movimento Arte Concreta (M.A.C.) e rivela un inaspettato dialogo tra l'astrazione geometrica e forme morbide, organiche, di ispirazione surrealista. Ne nasce una poetica ibrida, capace di guardare tanto alle sperimentazioni italiane quanto a quelle francesi. In questo periodo l'artista approfondisce il rapporto tra colore, forma e percezione, come testimonia l'esempio in mostra. *Fantasia in azzurro* è infatti costruita attorno a un'antitesi cromatica di grande intensità, dove un elemento arancione centrale dialoga con l'ampio fondo blu. La complementarietà dei colori selezionati amplifica il contrasto e al tempo stesso la libertà della composizione, suggerendo un universo emotivo vivace e dinamico.

97. Gianni Bertini*Verticale nero*, 1950**98. Mauro Reggiani***Composizione*, 1951**99. Luigi Veronesi***Costruzione A. 15/3*, 1977**100. Luigi Veronesi***Tangenti n.4*, 1986**101. Nino Di Salvatore***Struttura spaziale in tensione*, 1952**102. Angelo Bozzola***Funzione-sviluppo di forma concreta*, 1958**103. Renato Birolli***Il porto*, 1951**104. Ennio Morlotti***La pace*, 1949-50**105. Renato Birolli***Leggenda di mare*, 1951**106. Giuseppe Santomaso***Finestra*, 1952**107. Tancredi Parmeggiani***Composizione*, 1962**108. Afro Basaldella***A De Falla*, 1952**109. Giuseppe Santomaso***Muro e alghe*, 1954

Giuseppe Santomaso, di origini veneziane, è tra i fondatori nel 1946 del Fronte Nuovo delle Arti. A partire dalla metà degli anni Cinquanta, l'artista evolve verso un linguaggio più libero e lirico, nel quale la realtà si dissolve nelle oscillazioni della luce e del colore. L'opera *Muro e alghe* segna questo momento di transizione: il riferimento al reale - un muro veneziano incrostato di alghe e riflessi d'acqua - diventa pretesto per un'indagine pittorica sulla materia e sul tempo. Le campiture si ammorbidiscono in velature di colore, i toni scuri e terrosi del muro si confrontano con le trasparenze dell'azzurro e del verde, evocando il continuo dialogo tra acqua e pietra che caratterizza la città lagunare. In questa fase l'artista raggiunge una sintesi tra la costruzione formale e la dimensione emozionale, tra l'ordine e la vibrazione della luce.

L'opera esposta è stata donata dall'artista a Ca' Pesaro in seguito all'ottenimento del Premio per la Pittura alla Biennale di Venezia del 1954.

110. Bruno Cassinari*Donna in viola*, 1953**111. Renato Guttuso***Natura morta*, 1962**112. Emilio Vedova***L'urto*, 1949

Emilio Vedova, cresciuto in una famiglia operaia, si forma da autodidatta e sin da bambino nutre il proprio bagaglio visivo di saperi materiali e immagini architettoniche e pittoriche veneziane. Durante la Seconda Guerra Mondiale aderisce al gruppo Corrente, traendo dai disegni dei partigiani un'esperienza creativa e politica.

Negli anni successivi partecipa al Fronte Nuovo delle Arti e realizza le sue *Geometrie nere*, superando la geometria controllata verso una pittura gestuale e materica.

L'Urto appartiene a questa serie: forme geometriche vorticosamente costruite attorno ad assi obliqui raccontano il dramma della guerra, combinando l'astrazione di matrice cubista con

un'intensa carica espressiva e drammatica. L'opera è stata acquistata nel 1950 in occasione della I Edizione del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate.

113. Antonio Sanfilippo
Composizione, 1955

114. Giuseppe Capogrossi
Superficie 14, 1953

Giuseppe Capogrossi, dopo la laurea in giurisprudenza, intraprende subito la strada della pittura. Negli anni Quaranta avvia una prima trasformazione del suo linguaggio, in cui il colore si accende e la pennellata si fa più corposa, preannunciando un progressivo distacco dalla figurazione. Nel 1949 approda a un linguaggio del tutto nuovo, centrato su un unico segno elementare dalla forma di pettine tridente, che rielabora con infinite variazioni in molti dei suoi dipinti. A questa fase appartiene *Superficie 14*, del 1953, che testimonia la piena maturità dell'artista. La tela è scandita da una trama di segni neri, bianchi e colorati, disposti in sequenze verticali e orizzontali, ritmate da variazioni minime. Le campiture cromatiche dello sfondo — blu, ocra, terracotta, nero e bianco — costruiscono un campo spaziale attivo che interagisce con i segni e le pause, per generare una dinamica visiva controllata e al tempo stesso libera. I segni, archetipi bidimensionali, agiscono come elementi costruttivi, fondendo insieme l'immagine di una scrittura segreta e la pittura astratta.

115. Emilio Vedova
Viaggio in Sicilia, 1955

116. Piero Dorazio
Senza Titolo, 1957

117. Piero Dorazio
Controforma prova 3, 1949

118. Carla Accardi
Arancio verde, 1964

Dopo gli studi a Trapani, Palermo e Firenze, Carla Accardi si trasferisce a Roma nel 1946 e l'anno successivo partecipa alla fondazione del gruppo Forma 1. Nel 1950 la Libreria Age d'Or ospita la sua prima personale consacrandola così nel panorama artistico romano. Accardi

sviluppa un linguaggio basato su segni pittorici essenziali spesso in bianco su nero, ripetuti in aggregazioni sempre diverse, una forma di scrittura automatica, gestuale e non rappresentativa.

Nei primi anni Sessanta, è protagonista il colore. In *Viola - azzurro*, i colori si combinano con un effetto optical che provoca la percezione visiva, mentre i segni, intrecciati e sinuosi, sono costretti in un'incorniciatura dipinta all'interno del quadro stesso.

In *Arancio verde*, il contrasto nasce dalla contrapposizione di tonalità calde e fredde, amplificata dall'uso di pigmenti fluorescenti. Qui è possibile osservare come anche i segni mutino rispetto alla produzione precedente: assumono un aspetto più seriale, con linee sinuose e semplificate che si ripetono secondo movimenti e ritmi contrapposti.

119. Carla Accardi
Viola-azzurro, 1961

120. Piero Dorazio
Silenziose ascensioni contrastate, 1948

Piero Dorazio è, a Roma, tra i fondatori di Forma 1, affermando l'autonomia della ricerca astratta. A Parigi entra in contatto con le avanguardie europee ed elabora una pittura in cui la linea colorata sintetizza suggestioni cubiste e astratte, evocando artisti come Klee, Delaunay e Kandinsky, di cui visita lo studio. *Silenziose ascensioni contrastate* e *Il grande incontro* presentano la rielaborazione proprio di quel suo vocabolario di forme rigide e morbide — come la figura a pettine arrotondato — e di contrasti tra linee rette e curve. In *Controforma prova 3*, invece, il colore steso in campiture piatte costruisce il rapporto fondo-figura, in un dialogo con la pittura di Alberto Magnelli.

Tra il 1953 e il 1954, Dorazio soggiorna negli Stati Uniti e sperimenta una pittura astratta segnata da un forte espressionismo gestuale visibile in *Senza titolo*, dove il nero esalta la luminosità dei colori chiari, in un dialogo con l'action painting americana. Dalla fine degli anni '50 e per tutto il decennio successivo le sue tele si animano di reticolati e trame cromatiche in cui le diverse tonalità si distribuiscono in modo uniforme dando origine a strutture solide e luminose.

121. Piero Dorazio
Il grande incontro, 1948

122. Roberto Crippa*Senza titolo*, 1950**123. Tancredi Parmeggiani***Facezie*, 1960**124. Tancredi Parmeggiani***Omaggio a Kandinsky, Klee, Picasso e Osvaldo Licini. Rivelazione*, 1960

Tancredi Parmeggiani si forma all'Accademia di Belle Arti di Venezia dove entra in contatto con Emilio Vedova, che ne incoraggia le prime ricerche artistiche. Nel 1950 si trasferisce a Roma e aderisce al gruppo dell'Age d'Or, animato da un forte interesse per le esperienze internazionali del dopoguerra: è in questo clima che si apre alla pittura astratta. In *Omaggio a Kandinsky, Klee, Picasso e Osvaldo Licini. Rivelazione*, si coglie come il linguaggio di Tancredi, pur rimanendo ancorato all'astrazione, si orienti verso una dimensione sempre più lirica e musicale.

Il titolo riflette il tributo reso al lascito di artisti che, punti di riferimento per lo sviluppo della sua poetica personale, sono stati fondamentali per la definizione di un linguaggio artistico non figurativo, al contempo intimo e poetico. In questo dipinto il colore prende corpo in sinuosi elementi filiformi, che si muovono in un campo luminoso dominato da toni caldi e vibranti. Così, il gesto pittorico diventa ritmo e partitura attraverso il segno.

125. Achille Perilli*Viaggio nel cuore delle cose*, 1958**126. Mark Tobey***Precipizio*, 1957**127. Karel Appel***Composizione*, 1967 ca.

Nel 1948 Karel Appel è co-fondatore del gruppo CoBrA che in reazione al razionalismo e al formalismo europei, propone un ritorno all'impulso creativo primordiale e alla deformazione libera della figura.

Nel 1950 si trasferisce a Parigi - dove frequenta il critico Michel Tapié tra i più importanti promotori dell'arte informale - e comincia a viaggiare tra Europa e Stati Uniti, sviluppando una sperimentazione gestuale e libera, tra espressionismo astratto e informale. *Composizione* mostra l'esito maturo della sua ricerca: segni vibranti, materia spessa e colori esplosivi che fondono figurativo

e astratto. Forme primordiali emergono e invadono lo spazio, creando un ritmo organico e pulsante. Come osserva Renato Barilli, le superfici sembrano "una grandiosa esistenza in acquario o entro profondità oceaniche", dove gestualità, colore e materia costruiscono un mondo vivo e dinamico.

128. Ben Nicholson*Giallo velenoso*, 5 dicembre 1949**129. Roberto Sebastián Antonio Matta***Echaurren**Senza titolo*, 1957**130. Roberto Sebastián Antonio Matta***Echaurren**Alba sulla terra*, 1952

Formatosi in architettura in Cile, nel 1934 Roberto Matta si trasferisce a Parigi dove lavora come apprendista di Le Corbusier ed entra in contatto con esponenti del surrealismo a cui aderisce attraverso un'interpretazione sin dall'inizio personale e radicale.

Nel 1939 a New York conosce giovani artisti che daranno vita all'Espressionismo astratto e ne assorbe dinamismo e gestualità.

Alba sulla terra e *Senza titolo* - esposto anche alla Biennale del 1964 - appartengono agli *in-scapes* di Matta, paesaggi in cui oggetti e figure di diversa natura vengono decontextualizzati in spazi assurdi e contraddittori. Queste opere, molto vicine ai paesaggi di Tanguy ma anche ai macchinari del *Grand verre* di Duchamp, rendono esplicite le riflessioni dell'artista sull'aspetto più immaginifico e narrativo del surrealismo.

KANDINSKY E L'ITALIA

La mostra nasce dal desiderio di valorizzare le opere e le collezioni della Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro di Venezia e del Museo MA*GA di Gallarate, mettendo in luce la centralità dell'opera e del pensiero del maestro russo nel panorama dell'arte europea, nonché la sua influenza decisiva sulla nascita dell'Astrattismo italiano tra gli anni Trenta e Cinquanta.

Con 130 opere provenienti da Ca' Pesaro, dal MA*GA e da importanti collezioni pubbliche e private, l'esposizione ricostruisce la genealogia dell'arte astratta: dalle avanguardie storiche alla piena maturità del linguaggio non figurativo, offrendo uno sguardo critico sull'attualità di quella ricerca spirituale che Kandinsky aveva posto al centro della modernità artistica.

30 NOVEMBRE 2025

12 APRILE 2026

Museo MA*GA

via E. De Magri 1
21013 Gallarate VA
T +39 0331706011
info@museomaga.it
museomaga.it

per info



MEDAGLIA DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

Mostra prodotta da



Con il patrocinio e il contributo di



Nell'ambito di



Un'iniziativa di



Educativo partner



Sponsor



Media partner



Soci fondatori



Soci cofondatori



Ente di rilevanza nazionale



Museo riconosciuto e partecipato



Centro ricerca



Istituti culturali



Museo associato



Sostenitori istituzionali



PNRR



Finanziato dall'Unione europea



Ministero della Cultura



Sostenitori



Fondazione CARIPLO



Sponsor tecnici



Patto per le Arti

Main partner



Special partner



Partner



Partners



Partners



Partners



Partners



Partners



Partners



Partners



Partners



Partners



Partners



Partners



Partners



Partners

