

GIOVANNI RUBINO

Per un museo “funzionale”:

Palma Bucarelli e l'esposizione croata *Nova tendencija* 3 del 1965

Nella Galleria nazionale d'arte moderna di Roma (d'ora in poi GNAM) è stata dedicata a Palma Bucarelli, al suo ruolo di soprintendente, direttrice e studiosa d'arte, nel 2009 una mostra che ha illustrato i differenti e ricchi aspetti del suo lavoro. Curata dalla storica dell'arte Mariastella Margozi, la mostra ha evidenziato l'interesse che la direttrice della GNAM ebbe verso l'arte cinetica, visuale e programmata.¹

Con riferimento a quest'ultimo e specifico ambito della ricerca artistica italiana ed internazionale, Margozi, che vanta già tre recenti studi ad esso dedicati,² ha studiato il processo storico delle acquisizioni di opere cinetiche, programmate e visuali, realizzate da artisti italiani e stranieri, che la Galleria attuò tra il 1964 e la prima metà degli anni settanta.³ Oltre allo studio dettagliato dei tempi e delle modalità tecniche e burocratiche delle suddette acquisizioni, Margozi ha evidenziato il programma culturale e le motivazioni critiche che avevano spinto Bucarelli ad interessarsi alle nuove ricerche di Arte Programmata.

L'attenzione della soprintendente si iscriveva in un ambiente romano profondamente influenzato dagli interessi critici di Giulio Carlo Argan, e che si differenziava da quello milanese, ove ebbe origine la fortuna dell'Arte Programmata, per un motivo fondamentale: se a Milano le ricerche di artisti come Getulio Alviani, Enzo Mari, i gruppi N e T, erano lette come strettamente legate alla nuova realtà industriale italiana, a Roma tale aspetto era apparentemente poco rilevante, rispetto al più generale interesse per il grado di rinnovamento proposto attraverso le opere programmate. Argan e Bucarelli, rispettivamente, leggevano le ricerche programmate come un avanzamento oltre i territori della pittura cosiddetta "informale" e come un momento fondamentale per l'arte italiana di emancipazione dalle tradizionali categorie artistiche di pittura e di scultura. Bucarelli, inoltre, dava importanza a tali nuove ricerche in vista del loro rapporto con l'istituzione museale da lei presieduta. Come ha mostrato Margozi, per la soprintendente era importante l'acquisizione di opere programmate, cinetiche e visuali, non solo per un mero discorso tassonomico, ma anche per la finalità di educazione alla visione affidata alla Galleria.

Con riguardo a quanto sopra accennato, questo breve intervento vuole entrare nello specifico del rapporto tra Bucarelli e le ricerche programmate, in relazione con il contesto museale italiano e con quello jugoslavo.

Ancora Margozi, difatti, ha ricordato che Bucarelli partecipò con un breve testo teorico all'esposizione *Nova tendencija 3* che si tenne a Zagabria nell'agosto del 1965.⁴ La manifestazione era succeduta, in ordine cronologico, a *Nove tendencije* del 1961 e a *Nove tendencije 2* del 1963.⁵ La prima edizione, organizzata dal pittore Almir Mavignier e dagli studiosi d'arte croati Radoslav Putar (1929-1994) e Matko Meštrović, era stata incentrata sul confronto tra le nuove tendenze artistiche provenienti da varie regioni europee. Gli artisti partecipanti, infatti, nel biennio 1958-1960 avevano svolto delle ricerche – spesso con evidenti richiami alle storie opposte e complementari del Dadaismo e Costruttivismo – finalizzate a scardinare il sistema teorico e tecnico della pittura informale.

Nell'agosto 1963 per la seconda edizione, invece, il peso dell'organizzazione era ricaduto, oltre che sui citati studiosi Putar e Meštrović, sul parigino Groupe de recherche d'art visuelle (GRAV) e sul padovano gruppo N, in modo da rivelarsi sempre più evidente un ritorno a metodologie artistiche riprese dal Costruttivismo. Tale situazione era stata favorita da altre due precedenti esposizioni che si erano tenute, rispettivamente, la prima col titolo *Arte programmata* tra maggio e ottobre 1962 a Milano, Venezia e Roma;⁶ e la seconda, intitolata, *Oltre l'informale* a San Marino nel luglio 1963.⁷

È avvenuto molto probabilmente durante quest'ultima manifestazione⁸ e nel successivo convegno tenutosi nel settembre dello stesso anno a Verucchio,⁹ l'incontro di Bucarelli con Meštrović.¹⁰ Lo studioso croato, sostenendo anche le posizioni teoriche del GRAV e del gruppo N, aveva attuato una commistione tra il pensiero marxista e quello scientifico, per suggerire agli artisti un modo diverso di porsi nei confronti della società. Inoltre uno dei fattori di forza emerso da *Nove tendencije* era che gli artisti avrebbero gestito la propria ricerca in autonomia dal mercato dell'arte, sacrificando l'autorialità delle opere a favore di oggetti anonimi e riproducibili in serie.

Di conseguenza tra il 1963 ed il 1964 si enucleò quale progetto critico ed artistico un'unica "Nuova tendenza" che rinnovava la tradizione costruttivista e allo stesso tempo conduceva gli artisti verso un impegno lavorativo entro la produzione industriale.

Nel 1965 *Nova tendencija 3*, quindi, prevede non solo la partecipazione mediante invito di artisti, come Alviani, Mari, i gruppi N e T, che avevano già preso parte alle precedenti edizioni ma anche artisti e critici d'arte selezionati attraverso un bando ideato dallo stesso Mari.¹¹ Il bando stabiliva che vi sarebbero state tre sezioni cui gli artisti e critici d'arte avrebbero potuto partecipare.

La prima era dedicata a un'esposizione retrospettiva sulle *Nove tendencije* oppure a interventi di carattere storico e critico in merito agli oggetti presentati; una seconda dedicata alla partecipazione nel presente con opere di

ordine oggettuale o teorico; e una terza finalizzata ad assegnare un premio per la produzione in serie di un oggetto visuale, che sarebbe stato realizzato in cinquantacinque esemplari dalla ditta Danese di Milano.

La rassegna si presentava come una manifestazione di grandi proporzioni. Il merito della sua riuscita andava al comitato di Zagabria composto oltre che da Meštrović e Putar, da Božo Bek (1926-2000), direttore della Galerija suvremene umjetnosti (Galleria d'arte contemporanea), da Zdenka Munk (1912-1986), direttrice del Muzej za umjetnosti i obrt (Museo di arti e mestieri), dall'architetto e scultore Vjenceslav Richter (1917-2003), direttore anche dell'Institut za industrijski dizajn (Istituto per il disegno industriale), ed infine da Boris Kelemen (1930-1983), critico d'arte e segretario della Galerija. Gli spazi della Galerija suvremene umjetnosti non furono più sufficienti e si estese l'esposizione al Muzej za umjetnosti i obrt, dove fu allestita la terza sezione dedicata alla divulgazione degli esemplari di ricerca.

I critici d'arte italiani invitati dalla metà del febbraio 1965 a partecipare con un proprio elaborato, provenivano, tranne Umbro Apollonio, dall'area romana e furono Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Elisa Debenedetti e Giuseppe Gatt. Il 13 agosto avvenne l'inaugurazione di *Nova tendencija 3*, cui seguì il Convegno di Brezovica.¹²

La complessità dei temi proposti durante il Convegno potrebbe riassumersi in quattro grandi linee: la storicizzazione del movimento della "Nuova tendenza"; lo stato della ricerca in corso sviluppata dagli artisti; le letture critiche, filosofiche e sociologiche sulla "Nuova tendenza", e infine le sue ricadute museografiche e ideologiche. Il catalogo ha poi ospitato, tra gli altri, gli interventi di Argan, Apollonio, Bucarelli, Debenedetti, Gatt e due scritti di Manfredo Massironi ed Emilio Vedova.¹³ Tutti i testi – che dai carteggi sappiamo essere giunti entro giugno a Zagabria – costituirono la piattaforma ideale da cui si avviò la discussione. Per gli aspetti sociologici, estetici, filosofici della ricerca della "Nuova tendenza", intervennero anche il filosofo Paolo Bonaiuti e l'artista François Molnar; per quelli ideologici Meštrović, Argan e Richter. Apollonio intervenne duramente a stigmatizzare le falle che si erano evidenziate sia nella teoria sia nella pratica della "Nuova tendenza". Sulle modalità di divulgazione di quest'ultima al grande pubblico, attraverso l'azione educatrice dei musei e l'informazione mediata dall'industria culturale, intervennero rispettivamente Palma Bucarelli e il filosofo Abraham Moles.

Secondo la documentazione conservata presso il fondo *Nove tendencije*, nell'archivio dell'attuale Muzej suvremene umjetnosti (Museo d'arte contemporanea) di Zagabria, durante il Convegno, in cui non parteciparono di persona Argan e Bucarelli, gli altissimi slanci teorici di studiosi ed artisti non corrisposero nella loro realtà fattuale alle opere esposte. Come denunciò Apollonio, il loro livello risultò inferiore alle aspettative, anche per il modo

tradizionale secondo cui erano state allestite e quindi non rispondenti alle innovative modalità di fruizione, che erano state da più parti invocate.

Nell'ambiente jugoslavo l'intervento di Palma Bucarelli aveva suscitato un grande interesse, come affermato da Bek nella lettera del 18 marzo 1965:

Madame,

Nous vous prions d'abord de nous excuser pour notre réponse tardive à votre gentille lettre dans laquelle vous avez exprimée votre décision de prendre part à la manifestation NT3, ce qui nous a causé une grande satisfaction. La proposition que vous avez offerte dans votre lettre est considérée par nous comme très intéressante parce qu'elle soulève la question qui est en rapport direct avec la problématique de la promotion radicale de muséologie contemporaine ainsi que de la pratique de musée. Cette proposition, nous la présenterions dans le cadre de la 2eme section de la manifestation NT3. Se fait jour le besoin que vous lui donniez sa forme finale, car le catalogue de même que la représentation elle-même l'exigent. Votre proposition est tenue être de telle importance que nous lui donnerions place à l'ordre du jour à l'occasion de l'ouverture de la manifestation à la conférence. Aussi examinerons-nous tous les possibilités de la réalisation de votre idée concernant une conférence de directeurs des musées d'art contemporain vivant à considérer en détail la problématique mentionnée.¹⁴

Questa situazione si potrebbe considerare alla luce di due principali campi di ricerca corrispondenti da un lato a un aspetto generale, connesso al ruolo tecnico e scientifico del museo negli anni sessanta, dall'altro all'aspetto più specifico legato alle relazioni tra Bucarelli e il mondo culturale croato e jugoslavo.

Rispetto al primo punto è necessario allargare il nostro discorso all'ambito più generale riguardante il ruolo del museo dal secondo dopoguerra in poi, per comprendere il senso del testo di Bucarelli. La situazione europea, fino ai primi anni sessanta, era apparentemente compressa tra due principali modelli culturali contrapposti: le politiche museali occidentali e quelle est-europee.¹⁵ Entrambe avevano finalità di educazione alla storia dell'arte e della società di cui erano una diretta espressione, ricalcando la divisione del mondo in due blocchi ideologicamente orientati.

Negli Stati Uniti, per esempio, si era venuto creando un rapporto dinamico e per quanto possibile virtuoso tra i musei, il mercato dell'arte, l'industria culturale e le università. Al contrario nei paesi socialisti, in quelli del blocco sovietico e in quelli non allineati come le repubbliche della Jugoslavia, il modello così imposto produceva sui materiali ivi esibiti letture ideologiche di classe, in cui vi era a fondamento la sociologia marxista.¹⁶

Tuttavia verso la fine degli anni cinquanta si erano avuti in Europa, rispettivamente presso il Louvre di Parigi e la Pinacoteca di Brera a Milano, i primi tentativi di una didattica che fosse realizzata attraverso l'educazione artistica. In particolare in Italia, tra il momento della ricostruzione e quello del

boom economico,¹⁷ andò progressivamente accentuandosi il peso di una pedagogia della visione e l'interesse per la *Gestaltpsychologie*, grazie per esempio alle pubblicazioni nel 1951 di *Arte come esperienza* di John Dewey e nel 1954 di *Education through Art* di Herbert Read, tradotto inoltre da Argan. Le opere d'arte potevano considerarsi come un patrimonio culturale collettivo e il museo quindi doveva partecipare alla formazione del cittadino attraverso l'esperienza estetica.¹⁸

Questa visione si contrapponeva a quella dell'Europa dell'Est, in cui il ruolo educativo del museo era di forgiare la nuova società comunista. Le opere d'arte non erano esposte secondo criteri puramente stilistici, ma erano evidenziati i concetti fondamentali della storia dell'arte, sottoposti alle categorie del materialismo storico, con il fine di emancipare la società dalla cultura borghese.¹⁹ E ciò comportava un profondo interesse per le arti applicate, dall'artigianato al prodotto industriale, perché ritenute espressioni dirette del popolo.²⁰

Ovviamente anche negli Stati Uniti, fin dagli anni trenta, vi era un grande interesse verso il disegno industriale, grazie all'operato dell'architetto Philip Johnson e al Museum of Modern Art di New York.²¹ In tale ambito culturale il progetto e l'oggetto del disegno industriale erano considerati dal punto di vista della tecnologia impiegata, della funzionalità di utilizzo e della qualità estetica raggiunta in relazione al cosiddetto “International Style”.²² Nel 1952 questa lettura critica riguardò anche la linea italiana del disegno industriale quando il Metropolitan Museum of Modern Art ospitò le macchine per scrivere dell'industria Olivetti di Ivrea.²³ A differenziare questa esposizione dalle precedenti fu il fatto che l'estetica dell'oggetto industriale non si manifestava solo in quanto *industrial design* ma veniva equiparata a quella delle opere di pittura o scultura.

Cominciava così a manifestarsi la questione riguardante lo stesso statuto dell'opera d'arte, che il museo non poteva più considerare solo come una qualità conferita dal valore storico e artistico, ma anche dalle nuove tecnologie e in relazione con il mondo industriale.

Infatti, Argan nel 1955 era intervenuto sulla questione auspicando che una probabile scuola di *industrial design* potesse assumere il museo come fondamento della propria didattica, al fine di superare “il complesso d'inferiorità” da parte delle arti applicate nei confronti dell'accademia artistica.²⁴

I casi citati potevano, quindi, considerarsi come precedenti per quanto andò successivamente a realizzarsi grazie all'intervento della Olivetti nell'organizzazione della prima mostra *Arte programmata* del 1962.²⁵ In quest'ultima occasione, parte dell'organizzazione spettò a Riccardo Musatti, quale responsabile della Direzione Centrale della Ing. C. Olivetti & C. di Milano,

che già da tempo aveva contatti epistolari con Bucarelli. Nella lettera del 4 marzo 1961, per esempio, Bucarelli ringraziava Musatti per il calendario ricevuto in dono in cui vi erano riproduzioni di opere di Giorgio Morandi:

Caro Musatti,
mi scusi se rispondo così tardi ad una Sua lettera con la quale m'inviava il calendario edito dalla Olivetti con la riproduzione delle opere di Giorgio Morandi. Per varie circostanze di viaggi e di lavoro particolarmente gravoso in questi ultimi mesi ho dovuto lasciare da parte un po' di corrispondenza, ma desidero che abbia la mia risposta in ogni modo, perché l'iniziativa della Olivetti ha tutto il mio plauso. Nel dilagare di cattivo gusto e di volgarità, la diffusione dei valori reali dell'arte contemporanea attraverso un mezzo così capillare e popolare come può essere un calendario è certamente un'iniziativa che può contribuire al reale miglioramento di una coscienza culturale di massa i cui in Italia c'è molto bisogno.²⁶

Tale aspetto concernente la diffusione in Italia di una cultura artistica contemporanea di massa divenne sempre più legato anche al disegno industriale. Infatti, pochi anni più tardi, nel 1964 Musatti fece dono alla direttrice della GNAM di una "cornice". La studiosa considerò l'oggetto come un ottimo esempio di design industriale e allo stesso tempo l'attività della Olivetti e le nuove ricerche artistiche ad essa legate sarebbero dovute diventare un patrimonio comune e uno dei fulcri d'interesse della Galleria, come esplicitato nella lettera di ringraziamento che Bucarelli inviò a Musatti il 29 dicembre 1964:

Caro Musatti,
ho ricevuto la cornice che ha voluto gentilmente mandarmi a nome della Olivetti con i suoi auguri. È un altro degli oggetti che testimoniano della vigile attenzione della Olivetti per il prodotto controllato dal disegno industriale. Come tale la produzione Olivetti interessa in modo particolare la sfera di competenze della mia Soprintendenza: anzi, a questo proposito, vorrei un giorno parlarLe per vedere se sia possibile attuare un progetto che ho da tempo, di una informazione del pubblico su questo argomento, da inserire tra le attività culturali della Galleria nazionale d'arte moderna. Se verrà a Roma me lo faccia sapere che sarò molto lieta di avere con Lei uno scambio di idee. La prego di ringraziare i dirigenti della Olivetti ed in particolare l'ing. Cesare Olivetti e le ricambio i più cordiali saluti auguri di un buon anno nuovo.²⁷

Le due lettere citate permettono, quindi, di considerare quanto fossero diventati importanti le relazioni tra la GNAM e un mondo industriale rappresentato dalla Olivetti, che avrebbero avuto ricadute anche sulla funzione del museo quale veicolo di diffusione delle nuove istanze artistiche poste in campo dalle ricerche programmate e cinetiche. In questo contesto il ruolo di Palma Bucarelli fu, quindi, di cercare una

possibile via italiana per una nuova museografia da applicare nella direzione della GNAM; si coinvolgeva così l'università italiana, con convegni e diretti interventi di studiosi come Lionello Venturi, Cesare Brandi o Giulio Carlo Argan,²⁸ oppure si aggiornava la collezione della Galleria con opere appartenenti alla tradizione dell'astrazione pittorica, e con esposizioni temporanee che spaziavano dal concretismo francese all'Action Painting americana. La convinzione della soprintendente era che un museo "di Stato" dovesse divenire, come poi effettivamente accadde, un centro di diffusione e sviluppo delle correnti artistiche aggiornate in Italia e nel mondo.²⁹

Il nuovo ruolo del museo, oltre alla conservazione, riguardava la didattica e quindi il diretto rapporto con il pubblico. Bucarelli concepì il museo come veicolo per la trasmissione di un preciso messaggio culturale non destinato solamente a un pubblico elitario.³⁰ Il senso "missionario", così recentemente definito dalla ex soprintendente della GNAM Sandra Pinto, di cui Bucarelli investì l'arte contemporanea, comprese anche la didattica museale.³¹

Di conseguenza per Palma Bucarelli diventò sempre più importante, come sostenuto da Argan³² molti anni più tardi, passare da un museo come organismo dedito all'"accumulo patrimoniale" a un museo che si caratterizzasse come organismo "funzionale".

La promozione e l'educazione artistica, considerati quali aspetti funzionali del museo, furono i temi centrali della sezione dedicata all'*Arte d'oggi nei musei*, che Argan progettò e curò per la 32ª edizione della Biennale di Venezia nel 1964. L'idea portante di Argan, sostenuta in parte anche da Bucarelli, era quella di illustrare la funzione anti-mercato che il museo, grazie soprattutto all'agire come "centro non soltanto di informazione ma di educazione estetica",³³ avrebbe dovuto svolgere. In tale occasione vi erano opere provenienti dalla GNAM, di cui Bucarelli ribadì in catalogo la volontà "di fare coincidere l'esigenza dell'informazione aggiornata con quella della sicurezza e della stabilità dei valori".³⁴ Accanto a queste vi erano opere giunte dai prestigiosi Solomon R. Guggenheim Museum di New York, dalla Tate Gallery di Londra, dal Musée National d'Art Moderne di Parigi e per la prima volta dalla Galerija suvremene umjetnosti di Zagabria.

Quest'ultima era una tra le più recenti istituzioni museali, fondata solo nel 1954. Il direttore Božo Bek si era impegnato nella divulgazione didattica dell'arte moderna internazionale in Jugoslavia ed era divenuto un sostenitore della manifestazione *Nove tendencije*, quale mezzo per l'acquisizione di opere d'arte contemporanee al fine di valorizzare le nuove ricerche artistiche.

Si giunge così al secondo aspetto della nostra indagine, che riguarda direttamente il rapporto di Bucarelli con la Jugoslavia. Nell'intervento per *Nova tendencija 3*, la studiosa a livello teorico, sosteneva che le nuove tendenze si sottraevano "intenzionalmente e per la logica stessa delle cose al

mercato artistico”, inteso, purtroppo, quale maggiore interlocutore tra artista e collettività. Nella pratica generale, la soprintendente romana proponeva, in primo luogo, una linea metodologica comune ai musei interessati, in secondo luogo la realizzazione di opere d’arte multiple da parte dei “gruppi operativi”, come erano stati definiti da Argan i vari gruppi GRAV, N e T, ed infine di adottare delle “nuove tecniche di esposizione”.³⁵ In tal modo la didattica, l’arte contemporanea e l’industria avrebbero riformato l’educazione del pubblico ad una critica della visione.

Più precisamente, inoltre, a conclusione del suo programma Bucarelli esplicitamente richiede che “a) la riunione dei direttori di musei abbia luogo entro il corrente anno 1965, possibilmente in Jugoslavia, dato il grado di avanzamento raggiunto in questo paese dagli studi relativi”.³⁶

Si deve precisare che la proposta potrebbe leggersi quale effetto delle polemiche suscitate dal convegno di Verucchio del 1963³⁷ quando, come evidenziato da Maria Grazia Messina,³⁸ era venuta meno “la solidarietà tra gli artisti e il direttivo della Galleria Nazionale”. Una situazione che aveva lasciato ampio margine d’azione alle gallerie private o agli stessi artisti nel dialogo diretto con il pubblico, come avevano già realizzato i membri del gruppo N nel 1960³⁹ oppure nella primavera del 1965 la galleria dell’Obelisco di Roma con la mostra *Perpetuum Mobile*.⁴⁰ Gli artisti quindi non riconoscevano più ai critici, come Argan, e alle istituzioni, come la GNAM, il ruolo di capofila nella divulgazione dei nuovi linguaggi artistici. Per sanare tale situazione, difatti, Bucarelli rivendicava per l’istituzione museale il fine principale di ricomporre il rapporto tra ricerca estetica e pubblico.

La sua proposta per una museografia delle opere cinetiche, programmate e visuali, ebbe così largo consenso nell’*entourage* zagabrese e Božo Bek, assecondando la proposta della studiosa italiana, decise di coinvolgere rispettivamente i direttori dei musei di Belgrado e Lubiana, per un futuro convegno sul medesimo tema, come nella lettera del 11 maggio 1965:

Cari egregi direttori,

In allegato troverete il testo e la traduzione della lettera che abbiamo ricevuto dalla dr. Palma Bucarelli della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea di Roma, come contributo alla manifestazione “Nova tendencija 3”, che si prepara quest’anno a Zagabria, presso la Galleria d’arte contemporanea. La dr. Palma Bucarelli ha presentato una proposta molto interessante al fine di convocare i direttori per una conferenza al Museo d’Arte Moderna che ponga in discussione la museografia contemporanea considerata alla luce delle attuali ricerche e delle esperienze visive. Si prega di essere attenti a questa proposta e di comunicarci la vostra opinione, soprattutto se si veda, in tal senso, una qualche possibilità che si possa prendere insieme in considerazione.⁴¹

Prospettata così l'ipotesi di una possibile collaborazione, è opportuno evidenziare che la studiosa italiana, la quale indubbiamente non compì un mero gesto retorico o di ricerca di pubblico consenso, dalla fine degli anni cinquanta aveva già avuto modo di confrontarsi con l'arte e le istituzioni museali jugoslave. Ciò era stato possibile dopo una sequenza di avvenimenti che avevano portato la Jugoslavia ad avvicinarsi al sistema culturale europeo ed italiano in particolare. Il principale cambiamento a livello internazionale si ebbe dopo il 1948, con l'affrancarsi di Belgrado da Mosca, ed ebbe ulteriore rilancio con la risoluzione della questione triestina nel 1954 e con la nuova direzione economica, politica e culturale perseguita dai vertici del Partito Comunista Jugoslavo (PCJ) dopo il 1961.⁴²

In ambito artistico, una prima importante occasione di confronto tra Italia e Jugoslavia fu l'esposizione *Arte jugoslava contemporanea* e si tenne nel dicembre 1956 a Roma presso la GNAM, e poi nei primi mesi del 1957 a Milano presso il Palazzo della Permanente.⁴³ L'esposizione, ufficialmente promossa dai rispettivi governi d'Italia e Jugoslavia, illustrò al grande pubblico italiano che l'arte jugoslava aveva superato il realismo socialista. A questo si preferiva, invece, una riflessione sulla tradizione moderna di Cézanne entro l'ambito delle arti figurative, fino a giungere alle astrazioni della pittura informale. Tra gli espositori, per esempio, vi erano Gojmir Anton Kos (1896-1970), Oton Gliha (1914-1999), Kosta Angeli Radovani (1916-2002) e Dušan Džamonja (1928-2009) i quali, come scrisse in catalogo la curatrice Bucarelli,⁴⁴ rappresentavano una raggiunta modernità a livelli europei. Grazie a tale esposizione, Bucarelli strinse i rapporti professionali con il critico d'arte Zoran Kržišnik (1920-2008), all'epoca direttore della Moderna Galerija di Lubiana e personaggio fondamentale per l'aggiornamento dell'arte non solo a Lubiana ma anche nel resto della Jugoslavia. Nella lettera inviata da Kržišnik a Bucarelli del 10 dicembre 1956 si legge:

Gentile Signora!

Ritornato da Roma, mi permetta di esternarle il mio sincero grazie per la Sua cortesia e amabilità, dimostrata in occasione dell'inaugurazione della Mostra de' [sic] Arte Jugoslava contemporanea nella Vostra Galleria. Mi rivolgo ancora alla [sic] Vostra cortesia pregandovi di trasmetter i miei ringraziamenti ai Vostri collaboratori della Galleria come pure al personale che si è prodigato per la riuscita della Mostra Jugoslava. È particolarmente piacevole per me ringraziarvi per le belle ore trascorse in occasione del nostro incontro. Gradite l'espressione del mio profondo rispetto.⁴⁵

Pochi anni più tardi ancora una volta Kržišnik⁴⁶ invitò Bucarelli a visitare la terza edizione nel 1961 del Premio Morgan's Paint, che si tenne a Rimini, dedicato esplicitamente alle relazioni culturali tra Italia e Jugoslavia. Gli interventi in catalogo di Kržišnik e del critico d'arte Francesco Arcangeli

descrissero in maniera speculare la coeva pittura e scultura di matrice informale.⁴⁷

Kržišnik evidenziò che la modernità dell'arte jugoslava, approdata sull'orizzonte informale, aveva le sue radici nelle diverse tradizioni nazionali. Arcangeli indicò una comune radice culturale alle due coste dell'Adriatico nell'idea di "provincia", in cui la libertà d'azione permessa agli artisti, si contrapponeva positivamente ai grandi centri internazionali.

Tra gli artisti, per esempio, vi erano Oton Gliha con la pittura neonaturalista dei paesaggi carsici e lo scultore Dušan Džamonja con le sue forme cellulari in legno e chiodi saldati. Queste opere dialogavano entro il contesto dell'informale con quelle degli italiani come Tancredi e Leoncillo, a dimostrazione di un comune panorama artistico.

Terza esposizione, in ordine cronologico, in cui Bucarelli si ritrovò ancora una volta a fianco di Kržišnik fu la già citata Biennale di San Marino del 1963.⁴⁸

Entrambi i direttori erano membri della commissione che conferì il primo premio al gruppo N ex aequo con il gruppo Zero, e che non mancò di elargire premi minori sia agli artisti legati alle ricerche programmate e gestaltiche come Getulio Alviani, il gruppo T, il gruppo Uno e il GRAV, sia a singoli artisti jugoslavi quali Džamonja e Gliha.⁴⁹

Era evidente che da un lato si voleva promuovere le nuove ricerche di artisti vicini anche alle esposizioni di *Nove tendencije* e, dall'altro lato, si riconosceva all'arte jugoslava pari dignità di importanza con quella europea occidentale.

Se dal punto di vista della ricerca artistica più avanzata non sembrava esserci più alcun distacco tra quanto avveniva, per esempio in Italia e in Jugoslavia, da quello della riflessione museografica le posizioni dei rispettivi musei non erano così ben definite.

A Zagabria, dove inoltre erano strette le relazioni tra Bek e Kržišnik, la Galerija effettivamente stava promuovendo l'affermarsi delle ricerche programmate, senza però mostrarsi altrettanto interessata ad una loro ricaduta nell'allestimento della collezione, che comprendeva per la prima volta in Europa opere di Alviani, gruppo N e GRAV. La Galerija si era fatta loro promotrice senza però cominciare con gli artisti citati una diversa collaborazione, secondo le intenzioni che nello stesso periodo stava manifestando Bucarelli.

Tuttavia, sempre a Zagabria, un secondo luogo fu interessato nel 1963 dalla seconda edizione di *Nove tendencije*: il Muzej za umjetnost i obrt (Museo di arti e mestieri), luogo espositivo che successivamente costituì una polarità in parallelo con la Galerija, come sarebbe accaduto anche nel 1965 per *Nova tendencija 3*.

Nell'agosto 1963, oltre alle opere allestite negli spazi della Galerija e che lo furono senza alcuna rilevante differenza rispetto alla qualità dell'allestimento

precedente del 1961, una novità fu che Meštrović preparò una serie di incontri tra artisti, critici e pubblico che si tennero negli spazi del Muzej za umjetnost i obrt. *Nove tendencije* 2 così si estendeva ad altri spazi e questi incontri sarebbero stati completati dalle proiezioni di film d'arte, tra cui quelli di Alexander Srnec e da Dieter Roth, e il film *Arte programmata*, prodotto dalla Olivetti.⁵⁰

La direttrice del Muzej za umjetnost i obrt era la studiosa d'arte Zdenka Munk che aveva già dai primi anni sessanta cominciato a rivedere le strategie museografiche del proprio istituto – considerato come un esempio di autogestione culturale in accordo con il potere centrale dello Stato socialista – per trovare nuove formule per l'allestimento di una collezione che comprendesse sia opere d'arte e d'artigianato realizzate entro il XIX secolo, sia oggetti di disegno industriale.

In due articoli scritti tra il 1961 e il 1963, Munk illustrava la sua visione di una comunicazione museale atta all'educazione non solo contenutistica ma anche visiva del pubblico. In *Arhitektura Muzeja prostora* (Spazio architettonico museale),⁵¹ Munk ragionava sugli effettivi spazi museali in cui il pubblico poteva muoversi e conoscere le collezioni grazie anche all'intervento diretto di artisti come per esempio Ivan Picelj (1924-2011).

Quest'ultimo era stato uno dei principali esponenti della ricerca programmata croata ed aveva infatti esposto nel Muzej la propria produzione sia pittorica sia grafica nel settembre 1962.⁵² Inoltre, aveva elaborato in altre occasioni la grafica per i materiali promozionali ed educativi del Muzej. Secondo Munk, grazie ad artisti come Picelj e alla loro partecipazione in veste di grafici e “decoratori” – o potremmo oggi utilizzare l'espressione “operatori estetici”, come si sarebbero definiti successivamente – la funzione educativa del Muzej sarebbe stata aggiornata sui nuovi parametri dell'arte contemporanea. I manifesti, le pitture e gli oggetti sarebbero stati stimoli per una nuova sensibilità da vivere nel quotidiano della società socialista e industriale.

Nel secondo articolo, edito pochi mesi prima, e intitolato *Materijal – Tehnika – Funkcija* (Materiale – tecnica – funzione), Munk sosteneva la necessità di rinnovare la funzione educativa del Muzej che non avrebbe solo istruito alla conoscenza storica delle collezioni ma anche avrebbe mirato ad educare il pubblico alla visione.⁵³ Di conseguenza nelle opere e nella poetica di Picelj come in quelle dei suoi colleghi italiani si ravvisavano alcune fondamentali caratteristiche che avrebbero influenzato anche gli organizzatori di *Nove tendencije*: la ripresa della tradizione costruttivista, l'impegno ideologico socialista e l'avvicinamento al disegno industriale per un'educazione sociale.

Infine nel maggio 1965 Munk in qualità di presidente della sezione jugoslava dell'ICOM (International Council of Museums) presenziò a un importante convegno che si tenne tra Skopje e Ohrid in Macedonia, in cui si discussero le

linee programmatiche di gestione e innovazione didattica dei musei jugoslavi. Gli atti del congresso furono pubblicati sulla prestigiosa rivista *Museji*, edita a Belgrado, e per l'occasione Munk ribadì la sua posizione favorevole nei confronti del rapporto tra museo, disegno industriale e arti applicate.⁵⁴

Gli scritti di Munk, quindi, rappresentavano forse quell'aggiornamento degli studi museografici che Bucarelli aveva individuato in Jugoslavia, anche se non è ancora accertata una diretta corrispondenza tra le due studiose, nonostante nel 1965 Bucarelli avesse direttamente risposto alla collega per informarla della sua impossibilità a partecipare al congresso di Brezovica, come nella lettera del 5 agosto 1965:

Gentile Direttrice,

ho ricevuto il Suo gentile invito per l'inaugurazione della Mostra a Zagabria e per la partecipazione al convegno di Brezovica. Sono molto dolente di doverle dire che per la data in cui le manifestazioni si svolgeranno non potrò ancora muovermi da Roma perché ho in corso il riordinamento della Galleria Nazionale ed è necessaria la mia presenza. Spero che nel corso dei lavori del convegno si possa discutere della questione da me proposta, sulla base della mia relazione, e Le sarò grata se me ne farà avere notizie.

Rinuncio veramente con grande rammarico a una visita e a una conoscenza di Zagabria che mi avrebbe fatto molto piacere. Spero in una futura occasione e La prego di mandarmi a suo tempo la pubblicazione che del Convegno verrà fatta.

La prego di ringraziare anche il sindaco e tutte le autorità per il cortese invito e a Lei mando, con i miei vivi ringraziamenti, i più cordiali saluti ed auguri di grande successo della interessante manifestazione.⁵⁵

In conclusione, l'apporto teorico di Bucarelli alla definizione di una museografia della "Nuova tendenza" fu fondamentale per cominciare a meditare su di un museo in grado di accogliere l'arte contemporanea e allo stesso tempo di parlare al pubblico per mezzo di un linguaggio visivo aggiornato sulle qualità tecniche e formali delle opere che sarebbero state esposte. L'attenzione che l'industria Olivetti aveva riservato alle ricerche programmate e cinetiche, quindi, costituì un precedente non secondario all'intenzione di Bucarelli di istituire una collezione permanente di tali opere. Queste conducevano a un rinnovamento dei rapporti tra artista e società, divenendo così "funzionali" per integrare il museo nei processi di produzione culturale e materiale dell'epoca.

Non si può, tuttavia, tralasciare il portato ideologico di quelle idee, che avevano trovato particolare attenzione in Jugoslavia, dove era lo Stato a gestire direttamente i rapporti culturali pur riconoscendo un certo grado di autonomia alle diverse capitali della Federazione. A Zagabria grazie al supporto dei direttori Bek e Munk, le esposizioni di *Nove tendencije* divennero la piattaforma ideale su cui si incontrarono le posizioni teoriche, orientate in

senso marxista, di critici d'arte come Meštrović e Argan o di artisti come Mari e gruppo N.

Tale apporto teorico influenzava ed era a sua volta influenzato dalla trasformazione avvenuta nello statuto dell'opera d'arte, che si poneva in un territorio di confine tra le forme tradizionali di pittura e scultura e l'oggetto industriale. I nuovi valori dell'operare artistico andavano così a modificare il modo di percepire e di fruire le opere programmate e cinetiche da parte dello spettatore. Ciò fu altrettanto fondamentale in una situazione dell'arte che, negli anni sessanta, rifiutava l'isolamento dell'artista a favore di un suo rinnovato impegno sociale.

L'artista diveniva così un produttore di beni estetici di largo consumo e il museo – come auspicato da Bucarelli – non sarebbe stato soltanto un mero contenitore ma un luogo atto a promuovere la divulgazione dei risultati raggiunti, secondo un sistema di collaborazioni in grado di emancipare lo stesso artista dal monopolio commerciale del mercato e delle gallerie private.

- ¹ Mariastella Margozi, "Arte cinetica e visuale. L' 'ultima avanguardia' nelle collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna", in *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*. A cura di ID. (Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2009). Cat. (Milano: Mondadori Electa, 2009), 237-241.
- ² *Arte programmata e cinetica. Da Munari a Colombo e...* A cura di Giovanni Granzotto e Mariastella Margozi (Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2012). Cat. a cura di Mariastella Margozi (Roma: Il Cigno GG Edizioni, 2012); *Opere cinevisuali, restauri recenti*. A cura di ID. (Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1996). Cat. (Torino: Allemandi, 1996).
- ³ Palma Bucarelli, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna* (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1973), 109-112, 243-249.
- ⁴ *Nova tendencija 3*. A cura di Radoslav Putar e Matko Meštrović (Zagabria: Galerija suvremene umjetnosti; Muzej za umjetnost i obrt; Centar za industrijsko oblikovanje, 1965). Cat. a cura di Radoslav Putar et al. (Zagabria: Interpublic, 1965).
- ⁵ Margit Rosen, *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art. New Tendencies and Bit International, 1961-1973* (Cambridge: MIT Press, 2011).
- ⁶ *Programmare l'arte, Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*. A cura di Marco Meneguzzo, Enrico Morteo e Alberto Saibene (Venezia, negozio Olivetti, 2012; Milano, Museo del Novecento, 2013). Cat. a cura di Arianna Baldoni (Milano: Johan&Levi, 2012).
- ⁷ *IV Biennale Internazionale d'Arte: oltre l'informale*. (San Marino: Palazzo del Kursal, 1963). Cat. (Rimini, 1963).
- ⁸ *Da Fontana a Yvaral. Arte gestaltica nella collezione della Pinacoteca di Verucchio*. A cura di Luca Cesari (Verucchio, Pinacoteca, 2008). Cat. (Verucchio: Pazzini editore, 2008).
- ⁹ "Caro Dasi, [...] Vorrei pregarla ora di inviare l'invito anche a Matko Meštrović. Si tratta in questo caso soprattutto di un invito che possa facilitare al Meštrović il visto per l'Italia e la concessione della valuta" (Umbro Apollonio, "Lettera a Gerardo Dasi, segretario degli incontri di Verucchio, Rimini, San Marino", 10 giugno 1963, dattiloscritto, Carte Umbro Apollonio, Unità 4, Fondo Storico, Carte Conservatori, Archivio storico per l'arte contemporanea (d'ora in poi ASAC), Venezia).
- ¹⁰ "Odlučnim zahvatom u aktuelnu likovnu situaciju u svijetu Giulio Carlo Argan pokazao je što u njoj postoji kao klica novoga i kao mogućnost prevazitazenja jedne historijske faze. Izložba bijennala u San Marinu pod naslovom 'S onu stranu informela' pokazala je da su grupe, ekipe u kojima vlada duh zajedna kog rada i istraživanja, nov i značjan fenomen historijskog momenta. Argan i žiri koji je pod njegovim rukovadstvom i po njegovom prijedlogu zasjedao i diskutirao javno bez kulisa i bez intriga, pred javnošću i kritičarima iz čitavog svijeta, imao je hrabrosti da taj fenomen prizna i da izrazi svoje puno povjerenje u njegov historijski zračaj. Presedan koji po smislu historijskog kretanja neće moći ostati bez presedana!" ["Nell'intervento decisivo nella situazione attuale nel mondo dell'arte, Giulio Carlo Argan ha dimostrato che esiste un germe di una nuova opportunità di cambiamento come fase storica. La Biennale di San Marino, dal titolo 'Oltre l'informale' ha mostrato che i gruppi, l'equipe in cui vi è lo spirito del lavoro comune e di ricerca, sono un fenomeno nuovo e significativo del momento storico. La proposta di Argan e della giuria è stata discussa pubblicamente senza scene e senza intrighi; da parte loro il pubblico e la critica di tutto il mondo hanno avuto il coraggio di riconoscere questo fenomeno e di esprimere la loro piena fiducia nel suo irradiarsi storico. Precedente che per il senso del movimento storico non resterà senza precedenti (T.d.A.)] [Matko Meštrović, "Presedan-za sad bez presedana", *Čovjek i prostor*, novembre 1963, 4].
- ¹¹ "Bando di concorso per Nova tendencija 3", redazionale, *Domus*, febbraio 1965, 2, 56.

- ¹² “Trenta cartelle dattiloscritte con trascrizione del convegno di Brezovica”, cartella Putar, Razno, Fondo Putar, ArchIbid.o Muzej suvremene umjetnosti (d’ora in poi MSU), Zagabria.
- ¹³ *Nova tendencija* 3, 19-46, 55-56, 61, 83-102.
- ¹⁴ Božo Bek, “Lettera a Palma Bucarelli”, dattiloscritto, Cartella NT3, br.89 od 1 do 250, Fondo NT, MSU, Zagabria.
- ¹⁵ Lamfranco Binni e Giovanni Pinna, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento ad oggi* (Milano: Garzanti, 1989), 59-72.
- ¹⁶ Andrew Baruch Wachtel, *Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and Cultural politics in Yugoslavia* (Stanford: Stanford University Press, 1998), 134-146.
- ¹⁷ Marisa Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il “saper mostrare” di Carlo Scarpa* (Venezia: Marsilio, 2008), 77-119.
- ¹⁸ Cecilia De Carli, “Inquadramento storico”, in *Education through art*, a cura di Cecilia De Carli (Milano: Mazzotta, 2003), 13-23.
- ¹⁹ David Crowley, “Thaw Modern: Design in Eastern Europe after 1956”, in *Cold War Modern: Design 1945-1970*. A cura di David Crowley e Jane Pavitt (Londra: Victoria and Albert Museum, 2008-2009). Cat. (Londra: Victoria & Albert Museum, 2008), 128-153.
- ²⁰ Binni e Pinna, *Museo*, 187-204.
- ²¹ Margret Kentgens-Craig, *The Bauhaus and America. First contacts 1919-1936* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999), 78.
- ²² Alfred Neumeyer, *The search for meaning in modern art* (New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1964), 15-18.
- ²³ Paola Bricco, *Olivetti, prima e dopo Adriano, Industria, cultura, estetica* (Napoli: L’ancora del mediterraneo, 2005), 14.
- ²⁴ Luca Basso Peressut, *Il museo moderno: architettura e museografia da August Perret a Louis I. Kahn* (Milano: Lybra immagine, 2005), 207.
- ²⁵ Marco Meneguzzo, *Arte Programmata cinquant’anni dopo* (Milano: Johan&Levi editore, 2012).
- ²⁶ Palma Bucarelli, “Lettera a Riccardo Musatti”, dattiloscritto, 1960-61, Busta 56, Cartella Ringraziamenti doni, Fondo Palma Bucarelli, Archivio centrale dello Stato, Roma.
- ²⁷ Palma Bucarelli, “Lettera a Riccardo Musatti”, dattiloscritto, Posizione 18c, Soprint. Corr. Dott. Bucarelli (Inviti, convegni manifestazioni a cui prende parte) dal 1943 al 1964, Archivio generale sezione storica GNAM (d’ora in poi AGNAM).
- ²⁸ *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, 52-56.
- ²⁹ *Ibid.*, 242-250.
- ³⁰ *Ibid.*, 72-75.
- ³¹ Sandra Pinto, “Quale modernità: un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo statuto contemporaneo e sulla sede”, in *Galleria Nazionale d’arte moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, a cura di Sandra Pinto (Milano: Electa 2005), 13-37.
- ³² Giulio Carlo Argan, “Musei d’arte moderna”, in *Museo perché Museo come*, a cura di Pietro Romanelli et al. (Roma: De Luca Editore, 1980), 39-45.
- ³³ *XXXII Biennale internazionale d’arte*. (Venezia: Giardini del Castello, 1964). Cat. (Venezia: Stamperia di Venezia, 1964), 9-13.
- ³⁴ *Ibid.*, 44.
- ³⁵ *Nova tendencija* 3, 21.
- ³⁶ Il punto non è preso in considerazione da Margozi nel saggio del 2009.
- ³⁷ Per i documenti riguardanti la polemica di Verucchio si veda Italo Mussa, *Il gruppo N e la situazione dei gruppi in Europa*, (Milano: Bulzoni editore, 1976), 352-379.
- ³⁸ Maria Grazia Messina, “Modi italiani di critica istituzionale”, in *Le funzioni del Museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, a cura di Stefano Chiodi (Firenze: Le Lettere, 2009), 133-134.
- ³⁹ Messina si riferisce alla mostra *Nessuno è invitato ad entrare*, tenutasi nel dicembre 1960 presso lo Studio N di Padova, in cui al pubblico venne impedito l’accesso agli spazi espositivi; cfr. Lucilla Meloni e Volker W. Feierabend, *Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura, l’arte programmata* (Milano: VAF-Silvana Editoriale, 2009), 41-60.
- ⁴⁰ *Roma anni ’60. Al di là della pittura*. A cura di

Maurizio Calvesi e Rossella Siligato (Roma: Palazzo delle Esposizioni, 1990–1991). Cat. a cura di Rossella Siligato (Roma: Carte Segrete, 1990), 39-47.

⁴¹ “Poštovani druze direktore, U prilogu Vam dostavljamo prijevod pisma i teksta kojeg nam je uputila dr. Palma Bucarelli stručni suradnik Nacionalne galerije moderne i suvremene umjetnosti u Rimu, kao svoj doprinos manifestaciji 'Nova Tendencija 3' koju pripremamo ove godine u Zagrebu, u Galeriji suvremene umjetnosti. Dr. Palma Bucarelli iznijela je veoma zanimljiv prijedlog o sazivanju skupa direktora muzeja moderne umjetnosti koji bi razmotrio pitanja suvremene muzeografije u svjetlu aktuelnih vizuelnih istraživanja i iskustava. Molim vas da se s tim prijedlogom upoznate i da nam saopćite svoje mišljenje, osobito ako vidite neku mogućnost da se nešto u tom smislu kod nas poduzme” (Božo Bek, “Lettera a Miodrag B. Protić, direttore della Moderna Galerija di Belgrado e a Zoran Kržišnik, direttore della Moderna Galerija di Lubiana”, dattiloscritto, Cartella NT3, br. 89 od 251 do 699, Fondo NT, MSU, Zagabria).

⁴² Phyllis Auty, “La Jugoslavia dopo la guerra”, in *Storia della Jugoslavia*, a cura di Stephen Clissold (Torino: Einaudi, 1969), 276-293; Jože Pirjevec, *Serbi croati sloveni. Storia di tre nazioni* (Bologna: il Mulino, 2002), 59-63, 129-132.

⁴³ “Si prega di voler pubblicare l'accluso comunicato sull'avvenuta inaugurazione della Mostra Jugoslavia Contemporanea. Con i ringraziamenti si inviano distinti saluti. p. La soprintendente (dott. Palma Bucarelli). Comunicato stampa. Si è inaugurata ieri nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Valle Giulia una mostra di arte jugoslava contemporanea organizzata dalla Commissione di Belgrado per le relazioni con l'estero nel piano della ripresa delle relazioni culturali fra l'Italia e la vicina Repubblica. La mostra viene in cambio di una rassegna di arte italiana contemporanea, organizzata dal nostro Ministero della Pubblica Istruzione che è stata allestita recentemente a Zagabria, a

Lubiana e a Skopije e presto sarà trasferita a Belgrado. [...] Alla cerimonia erano presenti rappresentanti diplomatici e autorità della cultura e dell'arte, ricevuti dal Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, Prof. Guglielmo De Angelis D'Ossat e dalla Soprintendente Dott. Palma Bucarelli e guidati nella visita da Dr. Zoran Krzishnik Direttore della Galleria d'Arte Moderna di Lubiana e Commissario della mostra” [Giovanni Carandente, “Comunicazione inviata alla stampa nazionale”, dattiloscritto, Posizione 9a, Mostre in galleria 1956, Busta n.8, Soprint. Corr. Dott. Bucarelli (Inviti, convegni manifestazioni a cui prende parte) dal 1943 al 1964, AGNAM, Roma].

⁴⁴ “Constatiamo perciò con grande piacere che la Jugoslavia, tra tutti i paesi di democrazia popolare, è quella che meglio si è resa conto di questo fatto; a giudicare dalle opere che ci ha mandato (del resto anche già dall'ultima esposizione alla Biennale veneziana), essa mostra di rispettare ogni espressione d'arte che sia giustificata in quanto arte e di avere bene inteso che il miglior modo per farsi capire è parlare il linguaggio comune”. *Arte jugoslava contemporanea*. A cura di Palma Bucarelli, Zoran Kržišnik et al. (Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1956; Milano: Palazzo della Permanente, 1957). Cat. (Roma: Editalia, 1956)

⁴⁵ Zoran Kržišnik, “Lettera a Palma Bucarelli”, dattiloscritto, Posizione 9a, Busta 8, Soprint. Corr. Dott. Bucarelli (Inviti, convegni manifestazioni a cui prende parte) dal 1943 al 1964, AGNAM, Roma.

⁴⁶ “La Direzione della 'Moderna Galerija' in Ljubljana si prega avvertirLa che l'inaugurazione della Mostra 'III Premio Morgan's Paint' (Biennale italo-jugoslava della pittura e scultura) avrà luogo nella sala della Moderna Galerija venerdì 10 novembre 1961 alle ore 18. Ci sentiremmo molto onorati se la S.V. volesse essere presente a questa comune manifestazione artistica quale nostro gradito ospite. Voglia gradire i vivi sentimenti della mia ottima stima”

- [Zoran Kržišnik, "Lettera a Palma Bucarelli del 31 ottobre 1961", dattiloscritto, Posizione 18 c, Busta 1, Soprint. Corr. Dott. Bucarelli (Inviti, convegni manifestazioni a cui prende parte) dal 1943 al 1964, AGNAM, Roma].
- ⁴⁷ *Premio Morgan's Paint. III Biennale internazionale per la pittura e la scultura Italia-Jugoslavia*. A cura di Enrico Riccomini (Rimini: Palazzo dell'Arengo, 1 luglio-31 agosto 1961). Cat. (Pisa: Colorificio Toscano, 1961).
- ⁴⁸ "Illustre Dottoressa, facciamo seguito a nostro telegramma per confermare che i preliminari della riunione della Giuria Premi (Argan Presidente, Bucarelli, Viale, Mathey e Krzisnik) avranno luogo presso il Palazzo del Kursal di San Marino alle ore 16 del giorno 5 luglio" [Gerardo Dasi, "Lettera a Palma Bucarelli del 17 giugno 1963", Posizione 18 c, Soprint. Corr. Dott. Bucarelli (Inviti, convegni manifestazioni a cui prende parte) dal 1943 al 1964, AGNAM, Roma].
- ⁴⁹ "Il secondo premio di lire centomila ciascuno è stato assegnato a Dusan Dzamonja e la gruppo Uno (Italia), [...]. Altri premi in medaglie d'oro, agli artisti [...] Getulio (Italia), Gliha (Jugoslavia), Gruppo di Ricerca di arte visuale (Parigi), Rotella (Italia) [...]. Sono stati giudicati meritevoli di segnalazione: Arman (Francia), [...] Dorazio (Italia), Equipo 57 (Spagna), [...], Gruppo T (Italia), [...], Morris (Stati Uniti), Munari (Italia), Pasmore (Inghilterra), [...] Schifano (Italia), [...] Turcato (Italia)" (Giancarlo Politi, "La biennale di San Marino", *Letteratura*, luglio-ottobre 1963, 156-158).
- ⁵⁰ "Carissimo Soavi, tin prego per un grande favore. Il 1 agosto si apre la mostra internazionale 'Nuove Tendenze II' con circa sessanta partecipanti. Per il 2 e 3 agosto abbiamo previsto un programma di discussioni e di proiezioni dei film sperimentali di Diter Rot, Manfred Kage e Aleksander Srnec. Ho pensato che sarebbe bene vedere in questa occasione anche il film che la Olivetti ha fatto sulla mostra d'arte programmata. Se questo è possibile ti prego calorosamente di mandarci una copia per Boriani o Colombo" (Matko Meštrović, "Lettera a Giorgio Soavi del 22 luglio 1963", dattiloscritto, Fondo NT. Faldone NT2 NT2_163, MSU, Zagabria).
- ⁵¹ Zdenka Munk, "Arhitektura Muzeja prostora", *Arhitektura*, nn. 5-6 (1962-63): 7-14.
- ⁵² Ivan Picelj. A cura di Zdenka Munk (Zagabria: Muzej za umjetnost i obrt, 1962). Cat. (Zagabria: grafički zavod hrvatske, 1962).
- ⁵³ Zdenka Munk, "Materijal - Tehinka - Funkcija", *Čovjek i prostor*, luglio 1962: 1-2, 5.
- ⁵⁴ "O radu saveza musejskih društava jugoslavje od Aprila 1962. godine do Maja 1965. godine", editoriale, *Muzeji: časopis za museološka pitanja*, n. 18 (1965): 39-48.
- ⁵⁵ Palma Bucarelli, "Lettera a Zdenka Munk", dattiloscritto, Cartella Suradnici_a-d. Cartella Palma Bucarelli, Fondo NT, MSU, Zagabria.