

**SOMAINI**



**FORME NEL VERDE 1983**

**S. QUIRICO D'ORCIA    CAPRESE MICHELANGELO**



**FRANCESCO SOMAINI**

**FORME NEL VERDE**  
**1983**

**S. QUIRICO D'ORCIA**  
HORTI LEONINI

19 Giugno / 17 Luglio

**CAPRESE MICHELANGELO**  
CASTELLO

24Luglio / 15 Agosto



Ancora San Quirico, per la XIII volta, ancora San Quirico per « Forme nel verde ».

Il giardino michelangiolesco è sempre lì, nella sua eternità di smeraldo, circondato dal grigio-rosso caldo delle mura; sempre lì sono le geometriche aiuole e tutto sembra avere atteso per un lungo inverno questa fulgida estate della scultura, che offriamo alla popolazione di San Quirico d'Orcia, e a tutti quelli che passano per la vecchia Cassia; così come più tardi replichiamo l'offerta, in un altro contesto paesaggistico, alla popolazione di Caprese Michelangelo.

Forme nel verde e non figure. La nostra mostra segue con coerenza la filosofia d'arte che si è prefissa fin dagli inizi. Forme e informalità; strutture e dissoluzioni, anche figure, ma stemperate nella non figura. Comunque nessun estremismo estetico: a Francesco Somaini segue Floriano Bodini, dopo un mese. Un mese per uno a questi due grandi scultori e due mesi agli altri artisti che non sono comprimari, ma anch'essi co-protagonisti, in spazi ugualmente significativi del giardino e del paese.

Fra questi ci piace segnalare un gradito ritorno: Mirella Forlivesi, che fu presente nelle prime rassegne e che oggi si ripropone in una dorata maturità espressiva.

Tutti gli altri, più o meno giovani, s'impongono per un loro particolare segno di distinzione che li fa emergere ed evidenziare.

Mario Guidotti



*«Traccia tragica» 1979  
poliestere nero*

Un bel mattino maggio discese  
entro un giardino e vi sorprese  
rincantucciati due fidanzati...

Così cantavano un tempo le nonne delle nostre madri, sognando quel giardino ove i salici piangenti si sposavano alle betulle, mentre l'ombra di più grandi alberi, avvolgendo più bassi cespugli, propiziava furtivi amori. Qui, l'irregolarità e la varietà delle piante numerose, annullava ogni senso di ordine razionale, talvolta geometrico, che invece ebbe ed ha ancora dominio in quei giardini all'italiana che il Rinascimento creò accanto e più spesso di fronte alle spaziose facciate delle ville nobiliari; giardini e ville di Bernardo Rossellino, di Francesco di Giorgio Martini e poi di un Peruzzi o di un Tribolo, quasi sempre in Toscana (e specialmente nel senese) in rapporto diretto con i boschi e la campagna circostante; giardini segreti condizionati dall'architettura della villa ma pur essi ideati da grandi architetti come lo stesso Peruzzi che proprio in alcuni suoi disegni creò una « architettura di verde » ove « nel percorso dei viali e luoghi di sosta sono proposte anche varie strutture a volta, come se il Peruzzi stesso disegnasse un'architettura » (Belli Barsali). L'assialità dei viali e vialetti è qui pausata da nicchie e da statue mentre al centro dei rettangoli di terra è l'immane sviluppo di una svettante fontana o la base in pietra ove, in estate, collocare le grandi conche dei limoni. Un organismo vivente insomma, ma sottoposto tutto ad una struttura « architettonica » razionalissima che, insieme alla villa ne fa un vero capolavoro d'arte. Arte come natura, ma anche natura come arte, scrive Rosario Assunto, ed in questo spazio, che talvolta è anche scena teatrale aperta, è possibile individuare zone che pur legate all'insieme, acquistano purezza di linee, delimitazione fra spazio vuoto e spazio pieno, ed in quest'ultimo caso concretezza di forme inserite nello spazio stesso.

Da qui al concetto di scultura il passo è breve o meglio nullo ché scultura è forma nello spazio sia esso il chiuso di una stanza che zona in « *plen air* » di un giardino e tanto più questo denoterà rigore geometrico tanto più la forma scultorea in esso inserita si amalgamerà fondendosi poi nel ritmo delle articolazioni che formano il giardino stesso. Ecco perché, riteniamo, che l'eleganza di una scultura si valorizzi entro la geometrica eleganza di un giardino rinascimentale. Non fa quindi differenza che la scultura appartenga ad un artista moderno piuttosto che ad uno contemporaneo alla nascita del giardino stesso, anzi proprio la scultura moderna concepita in una funzionalità rigorosa di forme, che oggi in molti casi rasentano delimitazioni geometriche, avrà la sua piena esaltazione accanto alle regolarissime siepi di bosso, alle geometrie degli spazi che esse racchiudono. Il verde degli arbusti incontrerà il lucido bronzo e la pietra delle sculture sì che, accanto alla scansione spaziale, si unirà una nota cromatica che è sempre o quasi una delle principali componenti di un'opera d'arte.

Baccio Bandinelli (1551) affermava che le « case che si murano devono essere guida e superiori a quelle che si piantano ». L'artista fiorentino logicamente pensava alle fabbriche dominanti il giardino, ma anche una scultura è forma collocata, spesso murata la quale, se sapientemente inserita nel verde potrà affascinare più che in un isolato ambiente quale la sala di un museo.

Forme nel verde, negli Orti Leonini a San Quirico d'Orcia, ripropongono anche quest'anno la valorizzazione di opere di noti scultori moderni accanto agli studi validissimi sugli antichi giardini italiani da evidenziare nuovamente come fruizione pubblica e da conservare come insostituibile patrimonio di civiltà.



*«Traccia tragica e matrice»  
1979 poliestere nero e bronzo*

La vicenda plastica di Francesco Somaini è talmente nuova e sconvolgente da imporre, a chi si accinga anche semplicemente a definirla, la rinuncia ad ogni criterio, schema, principio indispensabile o utile a qualificare le esperienze del passato e del presente.

Fin dagli anni cinquanta infatti egli ebbe una chiara consapevolezza delle autonome possibilità dinamiche e plastiche degli spazi interni ai blocchi scultorei, delle grandi cavità nelle quali suole addensarsi l'ombra in funzione del risalto delle parti emergenti, e tale tradizionale rapporto arditamente invertì modellando e articolando questi spazi e lucidandone le superfici così che la luce, riflettendosi, si facesse essa stessa immagine di una entità volumetrica in dialettico, talvolta drammatico, contrasto con i volumi effettivi. E mentre negli anni successivi il blocco così scavato assumeva esternamente una rigida forma geometrica, le cavità interne si modulavano con morbidezza di superfici e vicende di addentri scorrevolmente concatenati si da assumere un aspetto organico, di materia vivente, e quasi facendosi asilo di improbabili o sognate realtà corporee.

La fede nella espressività degli elementi corporei e delle loro potenzialità simboliche è alla base di tutto il vastissimo percorso dell'arte dello scultore, ed è quanto, pur nel suo rifiutarsi ad ogni mimetismo, la distingue decisamente da ogni tendenza astrattiva per assumere una inedita figuratività, ricca di suggestioni umane. Quegli scavi, quegli addentri si facevano impronte di una virtualità esistenziale suscettibile di essere proiettata all'esterno, matrici di forme liberamente sviluppantisi nello spazio sia in senso verticale, sia in senso orizzontale e generate da un contatto, quasi da una sorta di fecondante amplesso, tra un elemento solido e mobile e una materia duttile e inerte che doveva essere suscitata alla vita.

Si può immaginare quali nuove e straordinarie soluzioni possano scaturire da una siffatta « tecnica » operativa impegnata su scala manumentale, cioè in rapporto con lo spazio reale, sia quello urbano definito dalle architetture e dalle strade, sia quello per così dire campestre, di terra e d'alberi, e affidata ad una fervida fantasia sollecita anche dei problemi e delle alienazioni incombenti sull'uomo moderno a causa dell'ambiente in cui è costretto a vivere. Sono sorti da ciò i « progetti polemici » di giganteschi organismi plastici – realizzati con fotomontaggi – destinati a riscattare gli spazi senza forma delle moderne espansioni urbanistiche: progetti generosamente utopici e concepiti non come abbellimenti, ma come contestazioni del potere, della speculazione edilizia, del consumismo delle odierne megalopoli. I molteplici significati di tali proposte intese a « recuperare una concreta fisicità, addirittura sensuale, alla città » (Giorgio di Genova) hanno suscitato il più acceso interesse non soltanto dei molti ed autorevoli critici che si sono occupati di Somaini, ma anche di architetti e di sociologi, sia da noi, sia specialmente in Germania.

Ma qui, nei misurati ed armonici spazi dei rinascimentali « Orti Leonini » di San Quirico, dove non v'è motivo di contestazione, l'artista ci presenta alcuni significativi saggi di quello che, forse un po' impropriamente, sarei tentato di definire il suo nuovo lirismo plastico, in cui le forme modellate si fanno generatrici di movimento e di altre forme ad esse complementari che nel loro iterarsi conquistano e realizzano lo spazio e coinvolgono il tempo nella memoria di quello che è stato fatto e di quello che ancora può farsi, prolungandosi all'infinito.

Si tratta di grandi blocchi di conglomerati di varie materie non lavorati da mano o da scalpello o da altri utensili contundenti, ma aggrediti e scavati da getti di sabbia ad aria compressa che vi producono

solchi e scavi di innegabile potenza e bellezza plastiche in quanto si assimilano a strutture naturali, organiche nella loro misteriosa congiunzione di fossile e di umano. Creazioni di grande invenzione in sé compiute, stilisticamente validissime e significanti anche per i vaghi richiami a certe soluzioni della scultura barocca, queste « Antropoammoniti », come le ha designate lo scultore appunto con preciso riferimento alla conchiglia spiraliforme della preistoria e alle ossa degli esseri viventi e pertanto costituenti un tramite ideale tra un lontanissimo passato e la realtà del presente in perenne evoluzione, vengono rotolate sulla terra umida appositamente predisposta o su altra materia duttile, come ad esempio il poliestere, imprimendovi le orme del loro passaggio in una sorta di bassorilievo continuo orizzontale che si costituisce come un paesaggio plastico integrantesi a quello reale e ricco di avvallamenti, di emergenze, di avvolgimenti e lacerazioni ad immagine di colline, vallate, pianure e scosciamenti.

Appare pertanto evidente in queste operazioni una sorta di violazione, ed al tempo stesso di comunione con la « Madre Terra », una immedesimazione con essa, mentre non sfuggono l'impressione di un moto che si svolge nel tempo e la suggestione poetica di un percorso nel quale saremmo inclini – come con tanta finezza ha suggerito Pier Carlo Santini – « a leggere in definitiva il senso del nascere e del morire come sorgente la più profonda e veridica dell'immagine ».

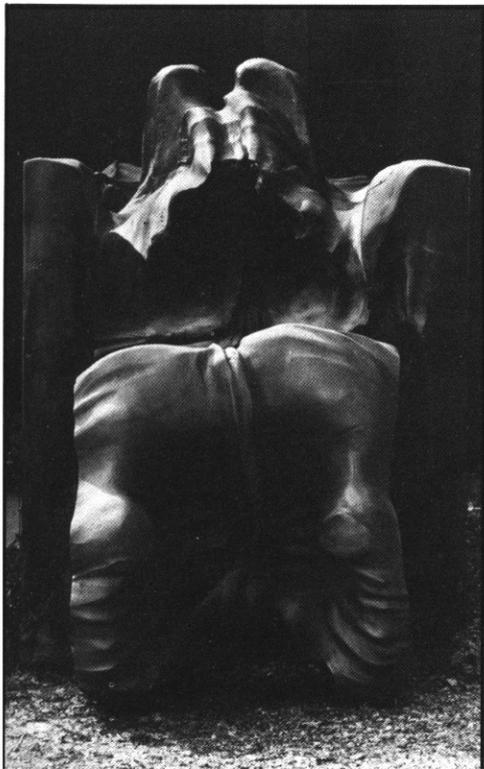
Da ciò, a mio avviso, anche il carattere di universale messaggio in queste opere veramente rivoluzionarie e senza precedenti nella storia dell'arte.

Enzo Carli

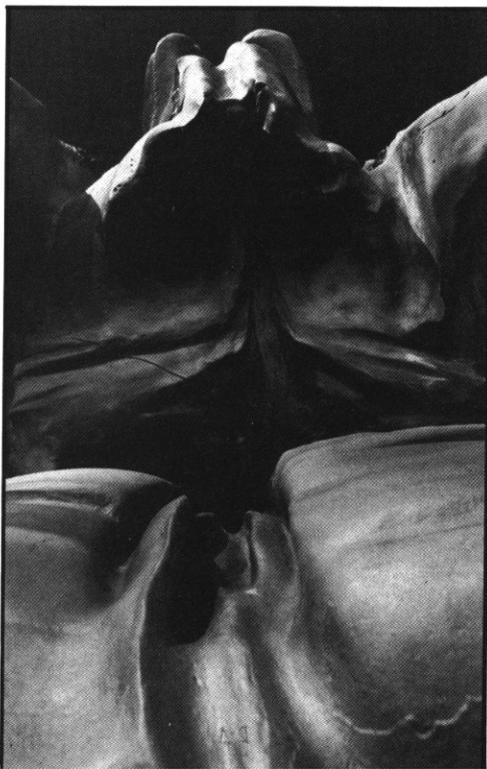


*«Traccia tragica e matrice» 1979  
poliestere nero e bronzo*

5



6



7



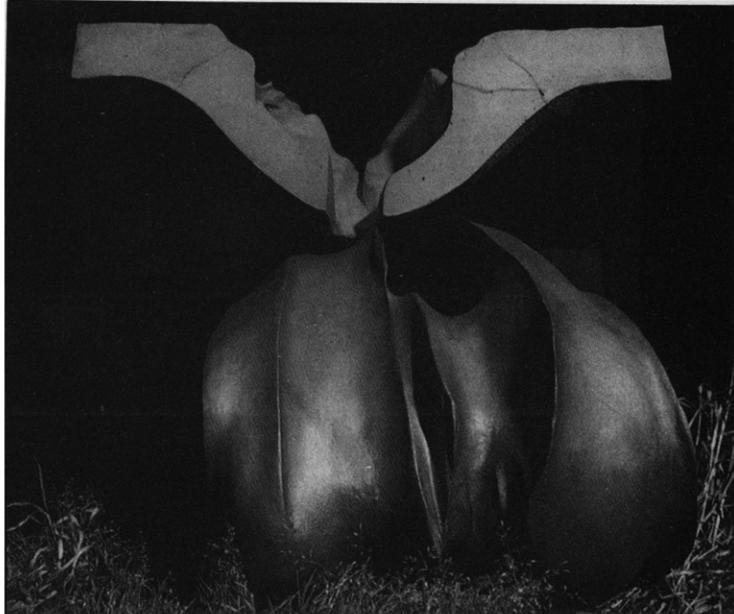


*«Prima traccia» 1977-1978  
poliestere bianco e bronzo*

9



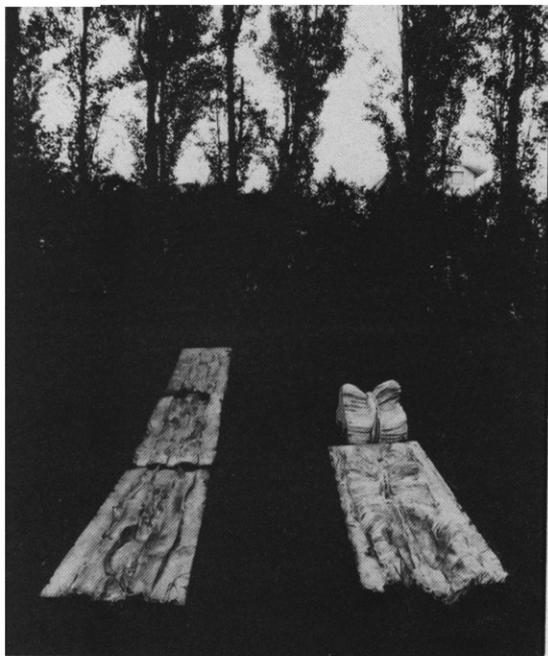
10



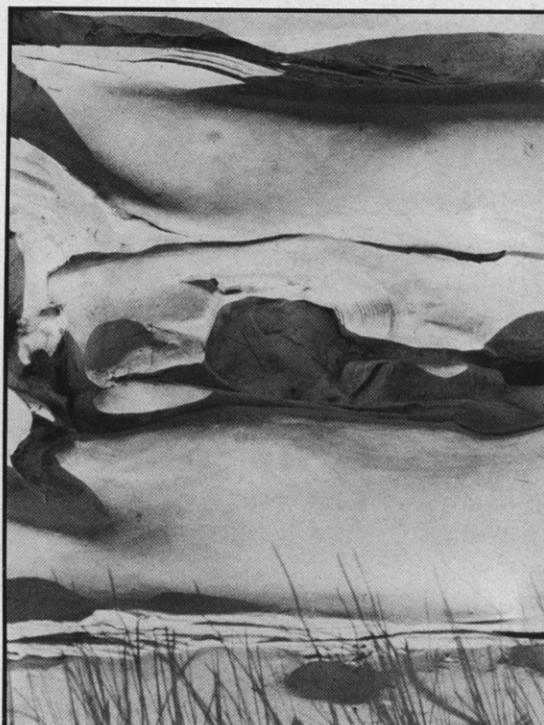


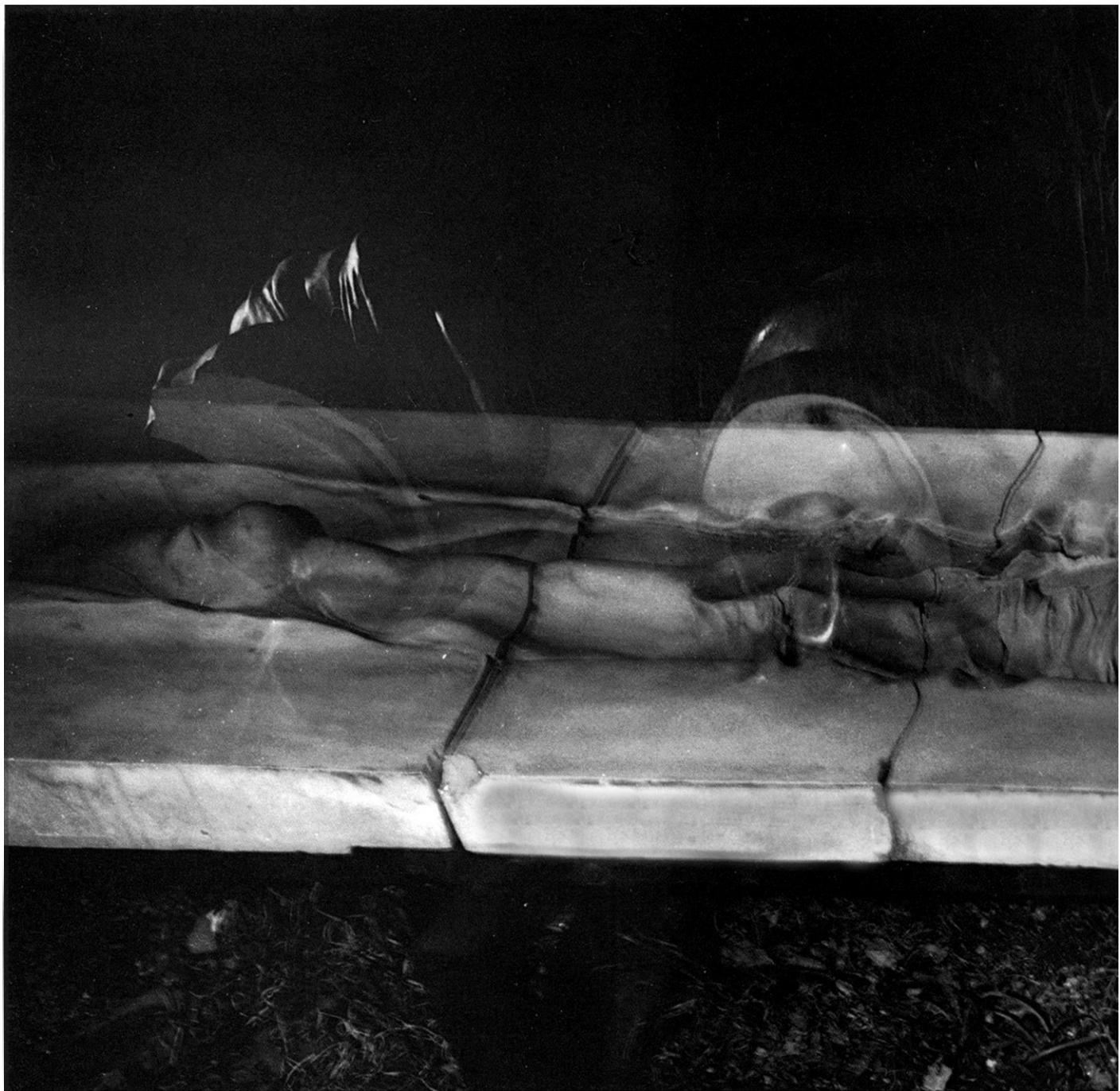
*«Svolgimento dell'avvolto  
traccia tragica e matrice» 1979  
poliestere bianco*

12 13



14 15





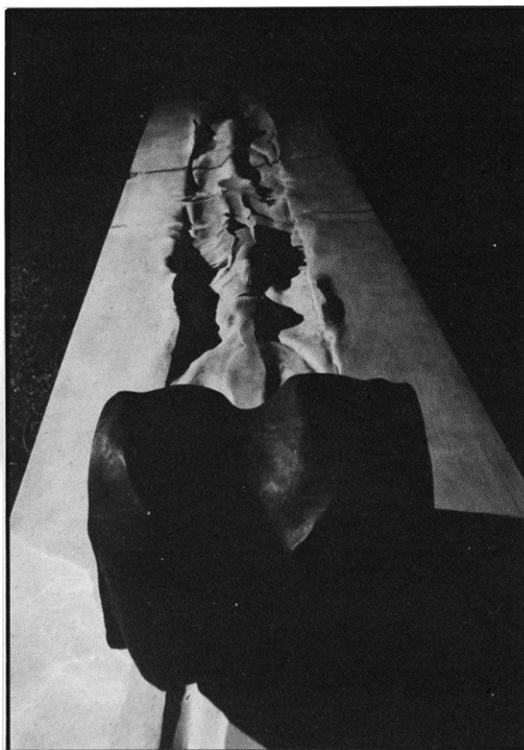


*«Grande traccia e matrice» 1977-78  
poliestere bianco e bronzo*

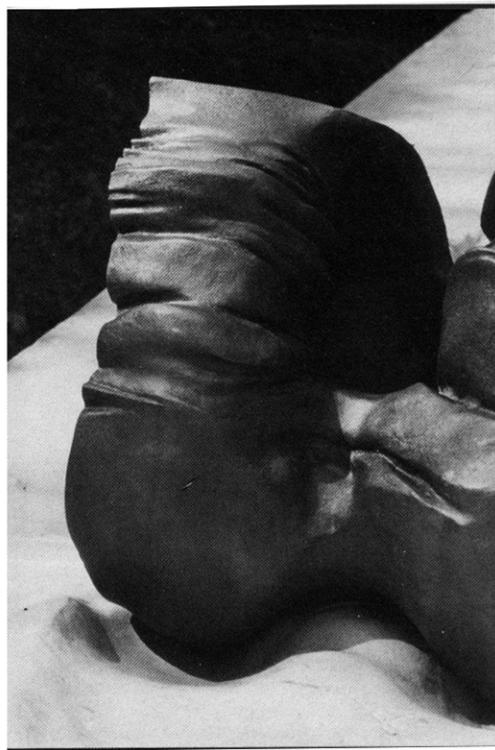


«Grande traccia e matrice» 1977-78  
poliestere bianco e bronzo

18



19



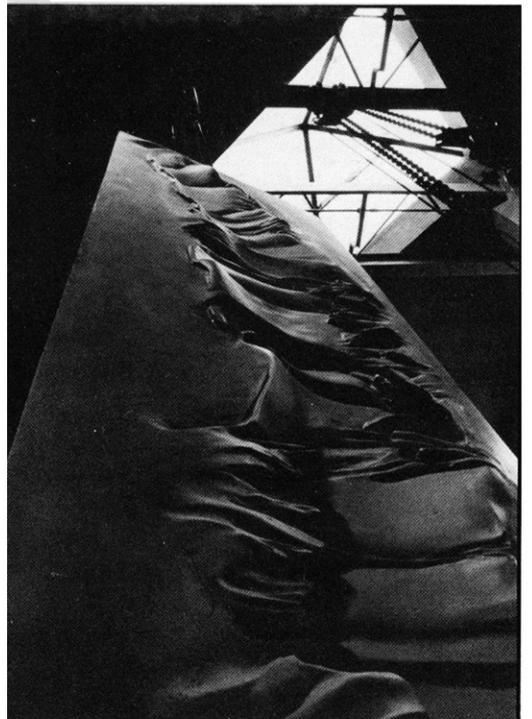


*«Traccia positiva e negativa  
di una matrice» 1981-82  
poliestere bianco*

21



22





## BIOGRAFIA

**1926** - Francesco Somaini nasce a Lomazzo (Como) il 6 agosto.

Precoce è l'interesse per la scultura della quale si occupa in concreto, conducendo studi paralleli a quelli classici.

**1945** - Frequenta l'Accademia di Brera (Manzù), in modo saltuario e si laurea in giurisprudenza a Pavia.

**1948-1950** - Invia opere figurative alla Quadriennale di Roma e alla Biennale di Venezia, che vengono accettate. Guido Ballo ne segnala la presenza.

**1951-1954** - Opere di ascendenza cubista. I riferimenti vanno più a Lipchitz che a Picasso. Le masse plastiche, di allusione figurativa, si articolano in forme chiuse e tuttavia esagitate, dense di tensione emotiva. Le superfici presentano corrugamenti ed erosioni, per cui l'impianto cubista viene in parte contraddetto da intuizioni e trasalimenti « informali ».

Carlo Ludovico Ragghianti lo annovera tra i probabili maestri del prossimo trentennio, e Leon Degand scrive due saggi sul suo lavoro. Vince il primo premio italiano per il monumento al Prigioniero Politico Ignoto ed esegue la prima scultura in diretto rapporto con l'architettura (Milano).

**1955-1956** - Superato ogni preciso riferimento culturale, lo scultore raggiunge autonomia di linguaggio. Le masse esplodono, quasi in torsioni e slanci che instaurano con lo spazio un duplice rapporto: lo invadono e se ne lasciano invadere.

I materiali, nel rifiuto della purezza ideale, sono poveri e non tradizionali. Usa la ghisa e in particolare il « conglomerato ferrico » composto di polveri ferrose e di cemento, materia che inventa nel '54 e che caratterizza molte sue opere. Lo userà anche nel '67 nel complesso monumentale di corso XXII marzo a Milano.

Sempre in conglomerato sono le due grandi opere Canto aperto e Forza del nascere che, esposte con rilievo alla XXVIII Biennale di Venezia, vengono accolte con molto favore dalla critica e notate da Hans Arp e Antonio Pevsner.

Enrico Crispolti dimostra interesse per il suo lavoro. Nasce una stima reciproca rinsaldata da una profonda amicizia.

**1957-1958** - La problematica sostanzialmente non muta. Tuttavia la superficie sempre aspra, ora sobbolle, cola. Le masse magmatiche sono come imbrigliate, sorvegliate da fresature condotte di preferenza sulle superfici concave. Questi interventi accentuano, negli esiti opposti della materia – opaca e sommosa / luminosa e levigata – il dato espressionistico e vitalistico della scultura. Dal conglomerato ferrico lo scultore passa al metallo, al piombo, al ferro, al bronzo. (Affermativa, Assalonne).

Consensi critici e nutrita partecipazione alle più importanti esposizioni nazionali e internazionali fanno conoscere e apprezzare il suo lavoro in tutto il mondo.

Somaini è uno dei pochi scultori in Italia a dare una risposta del tutto personale alla tendenza informale.

**1959-1961** - La base, da mero supporto, diventa parte integrante e significativa della scultura stessa. Nel ciclo dei « feriti » che si protrae fino agli anni '63-'64, la lama di ferro industriale, elemento base dell'architettura moderna, sostiene e taglia infatti una scultura di tono fortemente espressionista e di grande pregnanza materica. (Grande Ferito, Ordalia, Apocalissi).

La materia è eggregita in modo diretto. Il piombo è scavato a fuoco, il ferro, mediante l'impiego di elettrodi e aria compressa. (Nauta, Martirio Sanguinante).

Riceve il 1° Premio internazionale per la scultura alla V Biennale di San Paulo. Espone a New York. Giulio Carlo Argan lo presenta alla Biennale di Venezia nel '60 dove Somaini espone in una sala personale, Umbro Apollonio e Michel Tapiè scrivono sulla prima monografia edita da Marcel Joray nelle Editions du Griffon e Renato Barilli sui disegni nel 1964 per le Edizioni del Milione.

**1962-1965** - Somaini elabora una tecnica nuova alla scultura di tutti i tempi. Vi è spinto sia dal rifiuto della modellazione manuale, sia dalla necessità di procedere per togliere. Si è già detto dell'impiego di elettrodi sui metalli che segue all'uso di ferri roventi relativamente alla lavorazione dei blocchi di cera. Ora è il getto di sabbia che esce violentemente dall'ugello ad aria compressa – un impianto che via-via viene perfezionato – a consentire una erosione accelerata che tuttavia è possibile dominare. Il nuovo mezzo tecnico permette la ricerca della forma in maniera diretta. Giunge cioè allo stadio del « finito », saltando alcune delle fasi dei procedimenti tradizionali. Dalle superfici tese, sensibili alle vibrazioni della luce, emergono nervature che evidenziano le linee portanti della struttura interna. Nasce un fare plastico non ottenibile con altri mezzi. Sotto la spinta violenta dell'aria e della sabbia esiti naturalistici si mescolano a tensioni di tipo architettonico.

**1965-1970** - La vocazione a « fare grande », il « sentire grande » anche quando si tratta di piccola dimensione, procurano all'artista alcune commissioni di sculture monumentali da collocare all'aperto: si tratta tuttavia spesso di eseguire lavori su « proposte » precedenti. Opere di grande dimensione vengono installate in città europee e nordamericane. È questa una esperienza fondamentale per lo scultore, tanto che ne segnerà tutto il lavoro del decennio seguente e molta parte di questo.

Il nuovo mezzo tecnico che gli consente di scavare in modo diretto, in una amplificazione del gesto, conserva alle grandi masse manumentali immediatezza e tensione.

Ai cicli dei « feriti », delle « apocalissi » degli anni Sessanta, seguono, ora, quelli delle « cadute » e dei « da sotto ».

Momento molto interessante in quanto i volumi geometrici che vengono a far parte della scultura stessa sono già, in sostanza, metafora dell'architettura e del suolo urbano, nei quali si inserisce, si immerge o ne emerge la parte sculpita.

In realtà, Somaini va pensando a una scultura non più dissociabile dall'architettura, e gran parte della sua produzione, sul finire degli anni Settanta, è da leggersi più propriamente come « bozzetto » di sculture a dimensione urbana.

**1970-1972** - Enrico Crispolti, che ha sempre seguito da presso il lavoro dello scultore, si fa « compagno di strada » e interprete della problematica che assilla Somaini. Una serie di disegni progettuali, affermazioni teoriche dell'uno e testi critici dell'altro, vengono raccolti nel volume **Urgenza nella città** (Mazzotta). Il messaggio che vi è contenuto, viene per anni da colleghi e architetti recepito parzialmente. È travisato il profondo contenuto del pensiero di Somaini, fondato sulla necessità per la scultura di uscire dal mero ruolo esornativo e dalla dimensione oggettuale, di agire in situazione paritetica all'architettura assumendo valore etico e sociale.

**1974-1976** - Somaini elabora alcuni fotomontaggi allo scopo di ribadire oltre che ampliare e chiarire i molteplici e complessi significati connessi agli interventi plastici urbani. Accanto a questi lavori talvolta volutamente provocatori in occasione di **Operazione Arcevia** (Parisi) progetta di far rotolare una scultura nel paesaggio a fianco della cittadina.

Nasce la traccia e con essa un comportamento fabril e una poetica ricca di significati.

Il rotolare dentro la terra soffice della scultura « antropoammonite » – risultato di un discorso sul

corpo cui Somaini è da sempre interessato (Colosso di New York, Sfinge) – contiene infatti tutti gli elementi fondamentali del lavoro a venire. In questi anni e nei seguenti scrivono saggi su di lui Vittorio Fagone, Luciano Caramel, Siegfried Salzmann, Rolf Wedever, Giorgio di Genova, Piercarlo Santini, Bruno Zevi ed ancora Enrico Crispolti.

**1977-1978** - Tra la scultura generatrice dell'impronta e l'impronta stessa si instaurano complessi rapporti che amplificano e arricchiscono enormemente il discorso plastico. Le due parti, scultura e traccia, sono intimamente legate tra loro, tuttavia, nel contempo, risultano anche autonome l'una all'altra. La matrice si offre, quale possibile modulo espressivo, all'uso di altri. La forma contratta può produrre alcune « variazioni » interpretative: forme distese, un bassorilievo continuo che costituisce lo svolgimento dell'avvolto. La matrice da « soma » si trasforma in « topos ».

Le due sculture Prima traccia e scultura matrice del 1977, e Grande Traccia sono esposte alla Biennale di Venezia nel '78 in una mostra personale.

**1979-1982** - La traccia diviene il tramite concreto tra la scultura e l'architettura in una serie di progetti non più utopici ma di risposta a precise esigenze urbane. Studia il controprogetto per la Königstrasse di Duisburg, che costituisce appunto una alternativa polemica a un discorso preesistente dai modesti risultati tradizionalistici.

In questa occasione la traccia viene portata alla dimensione di strada, intesa come scultura percorribile, come ritrovata attenzione al suolo urbano: rivalutazione quindi di una percorrenza pedonale con diverse fruizioni possibili. Nel 1980 la traccia diviene l'elemento base per la sistemazione della piazza Gustav Grundgens di Düsseldorf, in collaborazione con gli architetti Christiane Dittrich, Achim Habeney, Anne Klasen, Karin Powileit e, per le pareti di vetro scolpite al getto di sabba, Jutta Cuny.

Il progetto comporta una estensione della piazza esistente in una « piazza-ponte » che scavalchi alcune strade ad alta percorrenza, si congiunga alla piazza stessa e all'attigua zona pedonale.

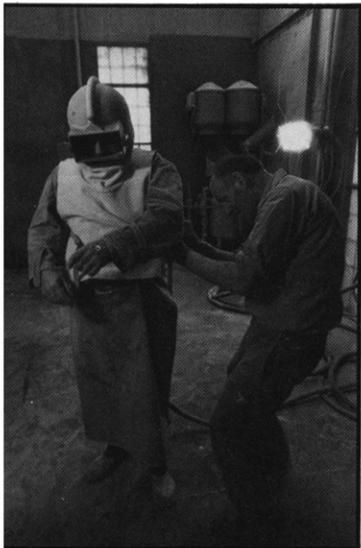
Sull'elemento architettonico si svolge per la lunghezza di duecento metri e larghezza di ventidue una traccia nella quale scorre per gran parte l'acqua, quale elemento integrante alla scultura stessa. Da un verso essa scorre sotto forma di una lingua d'acqua tranquilla, dall'altra scende per il rilievo tumultuosamente come una cascata. Una parte della traccia inoltre ribaltata in positivo funge da platea a un boccascena situato nella matrice praticabile.

Un progetto di proporzioni ridotte per una piazza di Rieti sul tema del « centro d'Italia » confronta la traccia in quanto racconto pubblico, al contesto di un centro storico in fase di recupero.

Per il parco de la Villette a Parigi, invece due progettazioni, nel quadro di un lavoro d'equipe articolato e complesso, svolto con l'architetto Jurgen Von Reuss e la scultrice Jutta Cuny, Somaini ripropone con un giardino antropomorfo, e in particolare con una zona balneare fantastica, l'elemento scultoreo ambientale paesaggistico a grande scala, assecondando la vocazione profonda insita nella traccia di proporsi quale elemento plastico adatto alla dimensione urbana senza perdere le caratteristiche peculiari alla scultura e senza costituire quel arredo urbano provvisorio e intercambiabile, verso il quale tanta cultura e amministrazione pubblica sembrano erroneamente essere ora dirette.

**1982-1983** - L'esperienza della traccia, del manifestarsi e svolgersi di una forma nascosta nella matrice, è portata alle sue estreme conseguenze, alla realizzazione di una serie di proposte di tipo anamorfotico: dal rotolamento di una matrice criptica e astratta deriva una immagine corporea, a volte addirittura un racconto, che a grandi dimensioni si realizza nell'Anamorfosi Bargellini per un luogo privato a Pieve di Cento.

23



24



25



26



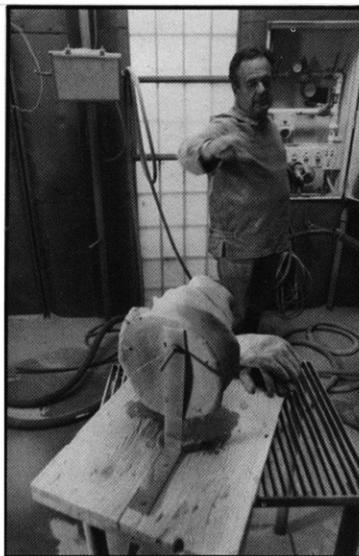
27



28



29



30



## OPERE NEI MUSEI E IN LUOGHI PUBBLICI

Grande Motivo - Parco Sempione, Milano (cemento, cm. 350x120) - 1954.

Monumento ai Marinai d'Italia - Corso XXII Marzo, Milano (bronzo, altezza cm. 600x500x400) - 1965-67.

Grande scultura verticale - Charles Center, Baltimora (Maryland, USA) (bronzo, altezza cm. 1050x160x110) - 1958-70.

Fenice - Atlanta (Georgia, USA) (bronzo, altezza cm. 470x380x300) - 1964-70.

Scultura per un planetario - Rochester (New York, USA) (bronzo, altezza cm. 450x215x520) - 1962-70.

Discesa dello Spirito Santo - Chiesa del Santo Spirito, Via T. Tasso, Bergamo (bronzo, altezza cm. 1050x400x360) - 1968-72.

Fontana sul tema del centro d'Italia - Rieti (marmi diversi, cm. 1100x220x250) - 1982-83 (in corso di esecuzione).

Anamorfosi Bargellini - Pieve di Cento (Bologna) (marmo e poliestere, cm. 2000x200x180) - 1982-83.

City Art Museum - St. Louis.

Galleria d'Arte Moderna - Ivrea.

Galleria d'Arte Moderna - Roma.

Istituto Storico dell'Arte - Pisa.

Koninklyk Museum Voor Shone Kusten - Anvers.

Museo de Arte Moderna - São Paulo.

Museum of Modern Art - New York.

Suomen Taideakatemia Ateneum - Helsinki.

Walker Art Center - Minneapolis.

New York City Theater Lincoln Center - New York.

Knox-Albright Museum - Buffalo.

Schloss Morsbroich - Leverkusen.

Detroit Institute of Arts - Detroit.

Middelheimmuseum - Anvers.

Museum of Modern Art - Baltimore.

Palais des Congres - Bienne.

Library of University of Canterbury - Christchurch, N.Z.

Matrosen House - Rotterdam.

Schule Steinbuechelerstrasse - Leverkusen.

Camera di Commercio - Como.

Automobil Club - Como.

Queen's College - New York.

Toledo Museum of Art - Toledo.

S.M.D. Museum - Dallas.

Hirshhorn Foundation - Washington.

Memorial Art Gallery - Rochester.

Muzei Savremene Umetnosti - Beograd.

Musee d'Art Contemporain - Skopje.

Musei Vaticani - Roma.

F.D. Murphy Sculpture Garden - Los Angeles.

Volskij Avtomobilnij Zavod - Togliattigrad.

Museum des 20. Jahrhunderts, Wien.

Galleria d'Arte Moderna - Firenze.

Galleria d'Arte Moderna - Mantova.

Galleria d'Arte Moderna - Campione d'Italia.

Wilhelm - Lembruck - Museum der Stadt Duisburg, Duisburg.

Rijks Museum Kröller-Müller - Otterlo.

Credito Commerciale - Milano.

Museum der Stadt Planung - Düsseldorf.

Federick S. Wight Art Gallery - Los Angeles.

Musée des Beaux Arts - Neuchâtel.

#### LIBRI E CATALOGHI MONOGRAFICI

- L. DEGAND, M. RADICE: **F. Somaini**, Como, 1956.  
E. CRISPOLTI: **F. Somaini**, ed. Gall. La Salita, Roma, 1957.  
L. MINASSIAN: **Lo scultore Somaini**, ed. Gall. La Saletta, 1958.  
E. CRISPOLTI: **Somaini**, ed. Gall. Odyssia, Roma, 1959.  
F. RUSSOLI: **Somaini**, ed. Gall. Blu, Milano, 1959.  
M. TAPIÉ: **Sculture di Somaini**, ed. Gall. Notizie, Torino, 1959.  
L. MINASSIAN: **F. Somaini**, ed. Gall. La Stagioni, Padova, 1959.  
M. TAPIÉ, U. APOLLONIO: **Francesco Somaini**, ed. du Griffon, Neuchâtel, 1960.  
G.C. ARGAN: **Somaini**, ed. Gall. Odyssia, Roma, 1960.  
G.C. ARGAN: **Somaini**, ed. La Biennale, Venezia, 1960.  
G. BALLO: **F. Somaini**, ed. Gall. Blu, Milano, 1962.  
G. BASSANI: **Presentazione al Progetto del Monumento alla Resistenza di Cuneo**, 1962.  
C. LONZI: **Sculture di F. Somaini**, documentario Rai Tv, 1964.  
R. BARILLI: **20 Disegni**, ed. del Milione, Milano, 1964.  
L. CAMEL: **Francesco Somaini, Disegni 1965-1968**, ed. Gall. La Colonna, Como, 1968.  
L. CAMEL: **Disegni di Somaini**, ed. Gall. Blu, Milano, 1968.  
I. PARISI, F. SOMAINI: **Proponiamo contenitori umani...**, Milano, 1968.  
Z. KRZISNIK: **F. Somaini**, ed. Mala Galerija, Ljubljana, 1971.  
E. CRISPOLTI: **F. Somaini. Urgenza nella città**, ed. Mazzotta, Milano, 1972.  
Z. KRZISNIK: **F. Somaini**, ed. Museo d'arte moderna, Beograd, 1972.  
E. CRISPOLTI, F. SOMAINI, H. MARTIN: **Urban Urgencies**, ed. Mazzotta, Milano, 1973.  
V. FAGONE: **Francesco Somaini, Sculture 1958-1972**, ed. Biennale d'arte del Metallo, Gubbio, 1973.  
E. CRISPOLTI, F. RUSSOLI, L. CAMEL: **Francesco Somaini**, ed. Notizie dalla J. della Quercia, anno III, n. 3, Siena, 1973-'74.  
V. FAGONE: **Somaini**, ed. Gall. Condotti 85, Roma, 1974.  
G.C. ARGAN: **Somaini**, Salzburg, 1974.  
L. CAMEL: **F. Somaini**, ed. Schubert/Arte Moderna, Milano, 1975.  
M. RADICE: **Somaini**, ed. Gall. L'Arco, Como, 1975.  
U. APOLLONIO, G.C. ARGAN, G. BALLO, L. CAMEL, E. CRISPOLTI, G. DI GENOVA, V. FAGONE, F. RUSSOLI, M. TAPIÉ: **F. Somaini, Skulpturen und Zeichnungen, 1948-1976**, ed. Bora, Bologna, 1976.  
G. DI GENOVA: **Francesco Somaini**, ed. Michelucci 36, Centro Di, Firenze, 1976.  
F. SOMAINI: **Dell'operare nello specifico dell'arte per la città e per Mantova in specie, e nei modi e del senso di detto intervento**. Mantova/Padania - Ente Manifestazioni mantovane. Mantova 1977.  
E. CRISPOLTI, B. ZEVI, G. USVARDI: **Scultura e condizione urbana, 1967-1977**, Electa ed., Milano, 1977.  
R. SANESI: **Un frammento per Somaini**, ed. Gall. Vismara, Milano, 1978.  
F. SOMAINI: **Schede per la Biennale di Venezia**, Venezia, 1978.  
F. SOMAINI: **Giustificazioni ad un operare ai limiti del proprio specifico, Psicologia**, ed. Dedalo, Bari, 1979.  
E. CRISPOLTI: **Francesco Somaini**, Edizioni Bora, Bologna, 1979.  
S. SALZMANN, R. WEDEWER, F. SOMAINI: **Polemische Projekte**, Wilhelm - Lehmbrock Museum der Stadt Duisburg, Duisburg, 1979.  
P.C. SANTINI, G. DI GENOVA: **Tracce come proposta per un paesaggio antropomorfo urbano**, Orto Botanico Nuovo Modo, Edizioni Bora, Milano, 1980.  
P.C. SANTINI, G. DI GENOVA: **Traces: a proposal for an anthropomorphic urban landscape**, Translation by Henry Martin, Bora Publisher, Bologna, 1982.

## **FORME NEL VERDE**

### **PROGRAMMA ESTATE 1983:**

#### **S. QUIRICO D'ORCIA**

19 Giugno / 17 Luglio 1983

*Personale Francesco Somaini*

19 Giugno / 21 Agosto 1983

*Collettiva di Scultura: «10 Proposte per un Paese Antico»  
Inaugurazione delle due Mostre: 19 Giugno 1983 - ore 10*

23 Luglio / 15 Agosto 1983

*Personale Floriano Bodini  
Inaugurazione: 23 Luglio 1983 - ore 18*

#### **CAPRESE MICHELANGELO**

24 Luglio / 15 Agosto 1983

*Personale Francesco Somaini  
Inaugurazione: 24 Luglio - ore 10*

21 Agosto / 11 Settembre 1983

*Personale Floriano Bodini  
Inaugurazione: 21 Agosto - ore 10*

Hanno collaborato alla realizzazione della 13ª edizione di «FORME NEL VERDE»:

Bruno Dionisi	<i>Sindaco di S. Quirico d'Orcia</i>
Pier Luigi Serafini	<i>Sindaco di Caprese Michelangelo</i>
Mario Guidotti	<i>Direttore-Ordinatore «Forme nel verde»</i>
Enzo Carli	<i>Critico d'Arte</i>
Aldo Cairola	<i>Critico d'Arte</i>
Piero Torriti	<i>Soprintendente alle Gallerie e Opere d'Arte</i>
Letizia Franchina	<i>Arch. della Soprintendenza ai Monumenti di Siena</i>
Mauro Taddei	<i>Assessore Cultura S. Quirico d'Orcia</i>
Luciano Zamperini	<i>Assessore Urbanistica e LL.PP. S. Quirico d'Orcia</i>
Lido Garosi	<i>Presidente Società Filarmonica</i>
Orfeo Sorbellini	<i>Presidente Pro-Loco</i>
Carlo Sani	<i>Presidente Soc. Fabbrica Laterizi</i>
Emanuela Fasulo	<i>Segretaria rapporti stampa nazionali</i>
Duccio Papini	<i>Direttore Biblioteca Comunale S. Quirico d'Orcia</i>
Umberto Sciabà	<i>Tecnico Comunale</i>
Maria Mangiavacchi	<i>Organizzazione Mostra</i>
Alessandra Sisani	<i>Organizzazione Mostra</i>
Mauro Berrettini, Piergiorgio Balocchi	<i>Art director</i>
Fabio Mazzieri	<i>Designer</i>
Adolfo Innocenti	<i>Montaggio della Mostra</i>

Le foto in catalogo sono di:  
Marco Sammicheli n. 5-6-7-8-10-11-12-16-18-19-22-23-24-26-28-29-30  
Constantin Turnau n. 1-2-3-4-8-9-13-14-15-16-17-20-21-25-27 e foto di copertina



**SOCIETÀ  
FABBRICA  
DI LATERIZI S.p.A.**

COTTO SENESE

**S. QUIRICO D'ORCIA** (Siena) • Tel: (0577) 897510/47

In copertina:  
*«Traccia tragica e matrice»* 1979  
*Poliestere nero e bronzo*